

## A TESSITURA DA LITERATURA E DA HISTÓRIA EM *O RETRATO*

Célia Doris Becker<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste ensaio sobre *O Retrato*, no seu 70º aniversário de publicação, apontam-se não só os procedimentos empregados pelo narrador na realização da narrativa e na ficcionalização dos aspectos históricos, como também se comenta a relação que Literatura e História estabelecem quando conjugadas no campo da ficção. Em virtude da estrutura organizada por Erico Verissimo, impuseram-se várias incursões às outras partes da saga, em especial à terceira, *O Arquipélago*, à busca de elementos fundamentais para a sustentação dos argumentos aqui desenvolvidos. A análise empreendida comprova que a História, em *O Retrato*, aparece imbricada intrinsecamente ao universo ficcional, de modo que os modelos de caudilhos rio-grandenses ganham substância física, emocional e política na figura carismática de Rodrigo Terra Cambará.

**Palavras-chave:** Erico Verissimo; *O Retrato*; Ficção e História.

**Abstract:** In this essay about *O Retrato*, the second part of *O Tempo e o Vento*, in the year of its 70th anniversary of publication, are pointed out not only the procedures of the narrator in carrying out the narrative and in the fictionalization of historical aspects, but also comments on the relationship that Literature and History establish when combined in the field of fiction. Due to the structure organized by Erico Verissimo, several incursions were imposed on other parts of the saga, especially the third one, *O Arquipélago*, in order find fundamental elements to support the hereby developed arguments. The analysis carried out proves that History, in *O Retrato*, appears intrinsically intertwined with the fictional universe, in such a way that the

---

<sup>1</sup> O presente texto integrava a tese de doutorado da Professora Célia Dóris Becker, falecida em 2012. É aqui reproduzido, com mínimas alterações de formato, com a expressa autorização dos herdeiros, a quem agradecemos a gentileza.

models of Rio Grande do Sul caudillos gain physical, emotional and political substance in the charismatic figure of Rodrigo Terra Cambará.

**Keywords:** Erico Verissimo; *O Retrato*; Fiction and History.

Só podemos entender a integridade da obra literária, fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista, que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteadado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo.

Antonio Candido

O trânsito pelo universo diegético de *O Tempo e o Vento* e, em especial, pelo mundo de *O Retrato*, torna indispensável a observação de questões que se relacionam de forma direta com a realização da obra. Em um primeiro momento, sobressaem aquelas que se ligam com o tratamento dispensado por Erico Verissimo à matéria ficcional. Em seguida, os pontos que alinham Ficção e História, de forma tão íntima. Da harmonização de elementos tão distintos emerge um mundo colocado numa relação direta com os valores do homem e do escritor que se inserem nessa criação.

De início, as considerações que se impõem estão ligadas à escolha realizada por Erico Verissimo em relação à instância narrativa e à posição que lhe confere em relação à história que conta. Em um primeiro momento — para o leitor que aborda a saga desde seu início -- trata-se de um narrador heterodiegético anônimo que, de um nível extradiegético, revela uma atitude demiúrgica em relação aos eventos: com autoridade expõe os fatos, envolvendo a família Terra Cambará, desde suas origens.

Essa constatação vinga na primeira parte da saga, atenuando-se aos poucos, à medida que se apresentam, em *O Retrato*, as características de Floriano como o intelectual da família, e define-se a atividade de escritor que ele desenvolve. É somente em *O Arquipélago* que Erico desvenda para o leitor o anonimato da voz responsável pela narração. Nesse momento é que ocorre a definição: aquele que narra a história é um dos

membros da família, alguém que não centraliza as ações da narrativa; portanto, um narrador homodiegético.

Dessa forma, Verissimo cria a personagem Floriano, primogênito de Flora e do Dr. Rodrigo Terra Cambará, com duas funções na narrativa: a de personagem e a de narrador. Na primeira, como um dos membros do clã dos Terra-Cambarás, cabe-lhe a posição de personagem secundária, a partir de *O Retrato*:

Tinha decidido dedicar todo o livro a um “retrato de corpo inteiro” do Dr. Rodrigo Terra Cambará, bisneto e homônimo do bravo capitão. O novo Rodrigo, que dali por diante seria a personagem central da estória e, por assim dizer, o porta-estandarte de seu clã, devia representar um largo passo dos Cambarás rumo de sua urbanização e também o princípio da intelectualização dessa família que, tendo por um de seus lados começado em 1745 com uma índia que trazia no ventre um filho de pai desconhecido, haveria de produzir um dia o escritor Floriano Cambará. (Verissimo, 1973: 303)

A segunda função de Floriano relaciona-se, de forma direta, com a atividade de escritor que ele desenvolve: constitui o narrador que volta o olhar ao passado, a fim de recuperar a história da família. Assim, Erico ajusta sua criação à situação temporal clássica de uma narração ulterior: a história já terminou, as ações que a integram já foram resolvidas e “o narrador, colocando-se perante o universo diegético por assim dizer encerrado, inicia o relato numa situação de quem conhece na sua totalidade os eventos que narra.” (Reis; Lopes: 256).

Nesse conjunto, a escolha da pessoa para o discurso do narrador deveria seguir os parâmetros tradicionais da produção desse tipo de relato, e inseri-lo entre as narrativas de primeira pessoa. Entretanto, o procedimento que Verissimo adota contraria a tradição, e define-se pelo estabelecimento de uma certa distância entre o narrador e os fatos narrados.

O autor, portanto, mascara a identidade do narrador, até a última página da saga. Com tal procedimento, consegue um efeito que incide de forma direta sobre o leitor, não só estimulando sua curiosidade no sentido de identificar a voz que relata os eventos, mas também o integrando em um tipo de jogo de dissimulação. Nesse jogo, a escolha técnica da instância narrativa e do lugar a ser ocupado na história narrada aparentam

ser opção da personagem. Em *Caderno de Pauta Simples*, um dos capítulos da terceira parte da saga, Floriano recupera um diálogo com Roque Bandeira, cujo foco envolve detalhes técnicos da obra a ser escrita. O primeiro colóquio relaciona-se com a instância narrativa, o segundo, com o lugar que Floriano vai ocupar no conjunto dos eventos a serem narrados:

[...] Mas... por falar nisso, de que ângulo pretendes contar a história?

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

-- Impossível! Tua parcialidade mais cedo ou mais tarde se revelará até mesmo na maneira de apresentar uma personagem ou um episódio. Tuas idiosincrasias, gostos, birras, implicâncias, simpatias e antipatias acabarão por vir à tona dum modo ou de outro. Verás que vais gostar mais desta figura humana que aquela e que terás mais paciência com A do que com B. E que tua indiferença para com C e D fará que estas duas personagens não passem de vagos vultos cinzentos!

.....  
-- E tu... perguntou ele – como vais entrar no romance?

-- Serei uma personagem como as outras.

-- Achas que te podes ver a ti mesmo com objetividade?

-- Acho, e isso significa que terei de cortar na própria carne.

-- Veremos então um espetáculo portentoso: o Floriano moralista escrevendo sobre o Floriano imoral ou amoral. Ou vice-versa... Vai ser uma confusão dos demônios. Quero só ver. (Verissimo, 1962a: 751)

A posição de Floriano como responsável pela narrativa e o motivo que o impele a criar assumem débeis contornos já em “Uma Vela para o Negrinho”, no momento em que ele fantasia uma situação diante do túmulo de Toni Weber:

ANTÔNIA WEBER

(Toni) 1895- 1915

Talvez ali estivesse o ponto de partida de seu próximo romance... O autor visita o cemitério de sua terra e fica particularmente interessado numa sepultura singela a que a superstição popular atribui poderes milagrosos. Vem-lhe então o desejo de, através da magia da ficção, trazer de volta à vida aquela morta obscura (id. 1962a:594).

Em relação a Floriano, a realização desse romance pode reverterem conhecimento sequer imaginado por ele. Focalizando a figura da

personagem, Bordini afirma que

[...] existe uma crise relacionada com suas raízes na cidade, que ele poderia conhecer pela recomposição do passado por intermédio de uma obra de ficção. Sua primeira opção para resolver essa busca das raízes vem de uma lenda – que ele ignora tratar-se de um fato da sua própria vida.

Estabelece-se, assim, entre narrador e narratário, um conhecimento irônico, de que a personagem está privada. Na relação do pai passional com a loura Toni está o início dos problemas atuais da família Cambará, mas Floriano trata a vida da imigrante como algo insignificante [...] (Bordini: 229.)

Também é nesse momento da visita de Floriano ao cemitério que Erico expõe, pela focalização dos pensamentos do rapaz, as grandes preocupações com que o filho do Dr. Rodrigo se debate. Elas vão constituir episódios patéticos na saga: constatar a desintegração da família que assiste à agonia do chefe do clã e ter consciência da relação frágil e distanciada entre pai e filho. A conjugação desses elementos resulta, dias depois, no esboço mental do romance. Diante dele, Floriano alimenta, em seu íntimo, a expectativa de que a criação sobre sua família “seja uma catarse”:

Já vejo claro o que vai ser o novo romance. A saga de uma família gaúcha e de sua cidade através de muitos anos começando o mais remotamente possível no tempo. [...]

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

Quero traçar um ciclo que comece nesse mestiço e venha a encerrar-se duzentos anos mais tarde. (1962a:1008)

Assim, a partir de *O Retrato*, fica evidente não só a indecisão de Floriano entre dois polos — o “eu-narrador” e o “eu-narrado” (Reis; Lopes: 266) — como também a distância afetiva, ética e moral em relação ao protagonista. Considerando o distanciamento assumido pelo narrador quanto à história narrada e à relação também distanciada do Dr. Rodrigo com o filho mais velho, as observações de Floriano sobre a história dos Terra-Cambarás deveriam obedecer a um critério pretensamente testemunhal e exterior. Entretanto, nelas subjazem as marcas dos conceitos de valor que o rapaz defende.

Definida a voz, o outro aspecto que merece considerações diz

respeito às fontes que Erico provê, para alimentar a narrativa de Floriano. Para conseguir as informações de que necessita, a fim de organizar o relato, a personagem deve mergulhar no universo das experiências vividas pelos componentes de sua família, no passado. Ele sabe que aí, território nebuloso, é que pode obter resultados importantes. Mais ainda, para esse movimento em direção ao passado, deve convencer a velha Dinda, envolvê-la no projeto do romance. Maria Valéria, a guardiã de objetos antigos da família, conhece relatos antigos relacionados com o clã, mas é muito ensimesmada:

Quando a velha Maria Valéria anda pela casa nas suas rondas noturnas, com uma vela na mão, vejo nela um farol. Estou certo de que a luz dessa vela me poderá alumiar algum dos caminhos que ficaram para trás no tempo. Vaqueana dos campos e veredas do passado desta família, a Dinda talvez seja a única pessoa capaz de me fornecer o mapa dessa terra para mim incógnita. Ela própria é uma arca atulhada dum tesouro de vivências e memórias. Mas arca fechada e enterrada [...]

Depois de muitas hesitações, e resmungos, a Dinda me confia a chave do baú de lata em que traz guardadas suas lembranças e relíquias. Encontro nele, de mistura com incontáveis bugigangas [...], importantes peças de museu da família... (1962a:747-748)

O manancial de informações que vai alimentar o romance de Floriano é constituído, portanto, a partir de uma combinação realizada por Erico Verissimo: a memória da velha madrinha, mais os objetos do “baú de lata” dos quais ela é guardiã. O efeito que o escritor consegue com tal combinação é envolver a narrativa com a aura de um enigma a ser decifrado e escrito por Floriano. Além disso, uma expectativa é criada, em função dos desafios a serem enfrentados por Floriano, para a concretização do romance. Por um lado, Maria Valéria, memória viva do clã, fecha-se em copas, acreditando ser “o passado uma sepultura: remexer nele seria sacrilégio”. (1962a:747) Cabe a Floriano, de início, a difícil tarefa de convencer a velha senhora a falar sobre o passado, e, com isso, apoiá-lo em seu projeto.

De outra perspectiva, o conteúdo do “baú de lata” evoca o repositório dos vestígios do tempo, da própria História. Nesse ponto, Erico estimula Floriano a um desafio: a partir de marcos que assinalam a passagem do tempo, recompor a história das diversas gerações da família, subjacente neles: “o dólmã do Cap. Rodrigo”; “uma camisa de homem,

de pano grosso e encardido que o bisavô Bolívar Cambará vestia no dia em que foi assassinado pelos capangas dos Amarais”; “camafeus, medalhões com mechas de cabelo, frascos de perfume vazios, lencinhos de renda, leques”.(1962a:748) Os primeiros objetos que Erico disponibiliza para Floriano relacionam-se com vestimentas dos antepassados da família Terra Cambará; os segundos pertencem ao mundo feminino da moda de uma época distante. Tanto uns, quanto outros carregam consigo um significado a ser descoberto pelo narrador. De acordo com Daniel Roche, os objetos citados constituem

[...] um fato social de comunicação, que traduz também a evolução da cultura, da sensibilidade, das técnicas, a inteligência dos produtores e a tolerância dos consumidores. A moda, entre liberdade e sujeição, se presta a todos os jogos da distinção, do poder. (Roche:13)

Em relação ao desafio de Floriano, Bordini reconhece que:

Floriano Terra Cambará deve abandonar a temática urbana dos pequenos dramas pessoais e enfrentar o desafio de trazer à vida, por meio da ficção romanesca, todos aqueles que se foram e que deixaram sua marca na história gaúcha, tanto no plano de fundo geral [...] quanto no primeiro plano, como seus antepassados e sua família [...] Sua tarefa é relembrar para esclarecer, retratar para estudar, compreender e aceitar o passado que lhe confere identidade como homem, gaúcho e intelectual. (Bordini:196)

A partir do olhar que Floriano lança ao passado, portanto, a decifração do sentido dos fragmentos na evolução dos Terra-Cambarás constitui não só a visão que ele vai oferecer do clã, como também a reconstituição dos diversos momentos históricos vividos pelo grupo e pela sociedade em que a família está inserida. Ao jogar com esses elementos na elaboração da narrativa, Erico insere no texto a visão que possui sobre o íntimo relacionamento que a Ficção e a História apresentam. Ele defende a tese de que

[...] ninguém escapa à História por mais que corra do calendário e da geografia. Mesmo na chamada história alienada, a História estará sempre implícita. Não vejo, por outro lado, porque deva envergonhar-se o escritor que recusa encarar os fatos históricos de frente ou envolver-se por inteiro na História. O importante é que a história seja bem contada – que interesse, comova, esclareça, intrigue, edifique, sacuda de alguma forma o leitor... (Marzola, 1997:70)

Considerados esses pontos, a história que Floriano relata sobre os

Terra-Cambarás não irá limitar-se aos muros do Sobrado, mas ultrapassá-los. No fundo, o que ele realizará é a apresentação, sob nova perspectiva, da história cultural de Santa Fé, do Rio Grande e, por extensão, do Brasil. Do aproveitamento dos indícios não-factuais com que a personagem conta para realizar seu trabalho, emerge o destaque que Erico confere às contribuições dos setores da sociedade, nem sempre realçados nos documentos oficiais.

Através do trabalho a ser realizado por Floriano, o escritor apresenta a urdidura que organiza com os fios da Ficção e da História, ao longo de *O Tempo e o Vento*. Ao recuperar rastros triviais como efetivos documentos para o registro do passado, Erico salienta a passagem do homem comum pela vida. Para ele, “a História nada faz... é o homem, o homem vivo e real quem faz tudo. A história é apenas a atividade do homem na busca de seus objetivos” (Marzola:140). Sob esse aspecto, os elementos que seleciona para Floriano reconstruir a trajetória da família revelam pontos de aproximação com o pensamento de Paul Veyne<sup>2</sup> sobre o papel da memória e dos dados insignificantes para a historiografia.

Na combinação que Floriano efetua para a escrita do romance — documentos, mais memória — Erico Verissimo representa a fusão que emprega na saga. Os objetos remanescentes dos Terra-Cambarás correspondem, na realidade objetiva, aos periódicos e revistas que fundamentam o contexto em que se desenrolam os eventos narrados pelo escritor cruzaltense; a memória de Maria Valéria encontra alguma correspondência com a do próprio escritor gaúcho. Ao explicar o processo de composição de *O Retrato*, Erico declara:

Comecei a escrever *O Retrato* em janeiro de 1950, na Praia de Torres, num apartamento com vista para o mar. Em março, voltei para Porto Alegre com algumas centenas de páginas já prontas e continuei o trabalho [...] na minha própria casa.

---

<sup>2</sup> Para Veyne: “A História é filha da memória” (19); “Pequenas particularidades insignificantes, ao se multiplicarem, acabam por compor um quadro bem inesperado” (31); “Um acontecimento só é conhecido mediante indício de algum evento (quer esteja catalogado, quer durma na floresta do não-factual)” (1982: 20).

Como não possuísse um escritório propriamente dito, usei a sala de jantar, colocando a máquina de escrever em cima da mesa, ladeada por pilhas de volumes contendo números do *Correio do Povo*, correspondentes aos anos de 1910 a 1915. Entrei nesse segundo tomo da trilogia cômico das armadilhas que suas aparentes facilidades me preparavam — o que entretanto não me impediu de cair em algumas delas (1973:302-303).

Assim, ajudado por velhos jornais e pelas minhas às vezes nebulosas e outras vezes luminosas lembranças de menino, comecei a trabalhar no romance, a princípio com a cautela de quem caminha num campo minado pelo inimigo. (id.:304-305.)

A intencionalidade que Erico atribui a Floriano em relação ao romance a ser escrito vai ao encontro de uma questão implícita<sup>3</sup>, para a qual o filho do senhor do Sobrado busca uma resposta: que acontecimentos contribuíram para o insulamento das pessoas de sua família? Para o leitor, distanciado das questões decisivas da personagem, a mesma indagação apresenta-se em outros termos. Pelo contraponto que Erico organiza entre os capítulos de *O Retrato* — a figura de um Dr. Rodrigo decrépito *versus* um Dr. Rodrigo, em pleno viço da juventude — e pelas opiniões contraditórias que os habitantes de Santa Fé revelam sobre o Dr. Rodrigo, a interrogação que ocorre àquele que lê é correlata: que acontecimentos terão marcado a vida do protagonista, a ponto de estabelecerem-se opiniões tão conflitantes em relação à sua personalidade? Envoltas por um suspense que não se esclarece em *O Retrato*, tais questões insinuam os momentos iniciais da crise familiar, como suas causas primeiras.

A partir da instância narrativa e da relação que se estabelece entre a voz narrativa e a história, são possíveis outras considerações. Uma delas refere-se ao nexos dialógico entre autor e narrador que os aportes teóricos admitem<sup>4</sup>. Emerge daí o desafio de conhecer o nível de aproximação ou

---

<sup>3</sup> Isto não significa que ela ocorra “de forma direta e linear, mas eventualmente cultivando estratégias ajustadas à representação artística de atitudes: ironia, aproximação parcial, construção de um alter ego” (Reis; Lopes: 258).

<sup>4</sup> Genette estabelece tipos de relação “que podem unir a narrativa metadieética à narrativa primeira na qual se insere. O primeiro tipo é uma causalidade direta entre os acontecimentos da metadieese e os da dieese, o que confere à narrativa segunda uma função *explicativa*. [...] Todas as narrativas respondem explicitamente ou não, a uma

de distanciamento desses dois pontos de vista, asaber:

[...] o do autor (entendido na acepção corrente de opinião ou visão do mundo) e o da personagem, eventualmente plasmado com o rigor técnico próprio da focalização interna e remetendo também para uma certa atitude de recorte ideológico. (Genette,1972: 41.)

No caso da saga concebida por Erico Verissimo, as linhas limítrofes entre os domínios do autor e do narrador atenuam-se. Ao longo de toda a narrativa — de forma particular, em *Uma Vela para o Negrinho*, capítulo final de *O Retrato* — existe um tácito entendimento que o leitor percebe entre Erico e Floriano, mesclando ficção e realidade<sup>5</sup>. Tanto um quanto o outro estão inseridos em um tempo difícil e angustiante.

Ao olhar retrospectivamente para o passado mais recente — poucos meses após o final da Segunda Guerra Mundial, e em plena crise política brasileira, desencadeada pela deposição de Getúlio Vargas do poder —, as reflexões de Floriano revelam o quadro que, após o armistício, alastrou pessimismo e confusão pelo mundo, onde impactavam “extensas áreas de fome e de medo, de cinzas e escombros, de desespero, de sofrimento e de violência.” (Burns: 963). Tudo parecia contribuir para poucas esperanças de a civilização recuperar-se um dia. (id;: 997). Nessa atmosfera, as idéias existencialistas de Jean Paul Sartre semeavam angústia nos espíritos mais conscientes, pela nova forma de não só avaliar o homem, mas também pelas opções realizadas. De acordo com as idéias do pai do existencialismo,

---

[...] não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade. Por outro lado, se Deus não existe, não encontramos já prontos, valores ou ordens que possam legitimar a nossa conduta. Assim, não teremos nem atrás de nós, nem na nossa frente, no reino luminoso dos valores, nenhuma justificativa e nenhuma desculpa. Estamos sós, sem desculpas. É o que posso expressar dizendo que o

---

pergunta do tipo “Quais os acontecimentos que conduzem à situação presente?” (1972: 231). É o que nos parece acontecer em *O Retrato*.

<sup>5</sup> Chaves é categórico: “O livro que Floriano Cambará imagina é precisamente o romance que Erico Verissimo escreveu” (Chaves, 2000:69). O tipo de situação que se constata, de forma similar, originou a conhecida manifestação de Flaubert sobre a repercussão de *Madame Bovary*: “Mme. Bovary c'est moi.”

homem está condenado a ser livre. Condenado, porque não se criou a si mesmo, e como, no entanto, é livre, uma vez que foi lançado no mundo, é responsável por tudo o que faz. (Sartre: 1987:9)

No turbilhão provocado por essas idéias, Floriano vive os desafios de seu tempo e procura entender o que move a desenfreada natureza humana, a ponto de o homem do século XX colocar em risco a vida do próprio planeta. Paralelamente, manifesta preocupação com os destinos da política nacional, não só por causa das ligações do Dr. Rodrigo com o poder central, como também pelo rumo a ser imposto ao País pelos acontecimentos políticos.

Erico, em 1950, ao iniciar a escrita de *O Retrato*, também se encontra em um momento problemático da história da humanidade e do Brasil. Em nível internacional, as sequelas subsequentes ao conflito mundial — a intensificação da Guerra Fria e o começo das hostilidades na Coreia — expõem pontos frágeis que podem reavivar os horrores do conflito bélico, pois:

[...] em parte alguma, praticamente havia indícios de que as disposições da Carta do Atlântico estivessem próximas de tornar-se realidade. As esperanças das massas de todas as nações, quanto ao advento automático da paz e da segurança assim que houvesse terminado a carnificina foram brutalmente desfeitas. O recrudescimento da política de poder e o medo de uma nova guerra, que desta vez seria travada com armas atômicas e venenos bacteriológicos, fez com que a década de 1930 se afigurasse, por comparação, quase serena e ordeira. (Burns: 963)

Em termos de Brasil, a memória nacional ainda tinha muito presentes os acontecimentos das décadas de 30 e 40. Se, por um lado, no período de 1930 e 1935, o País vivera um das raras fases de liberdade em que tudo fora questionado e discutido de forma apaixonada, a década de 40 mergulhara o País no arrocho político que se alastrara pelo extenso período do Estado Novo. A vida cultural brasileira ainda recordava os duros golpes que recebera pela perseguição ideológica imposta a intelectuais de notório saber; pela queima de livros em praça pública e pela convivência com a censura à imprensa que lhe fora imposta. Assim, a época após a queda de Getúlio iniciara sob o signo de um anseio de liberdade e

de um clima de desafogo, registrando-se “um esforço de harmonizar o liberalismo vigente com as obrigações de um Estado capitalista moderno, que Getúlio Vargas organizara, com colorações paternalistas.” (Lopez:101). Entretanto, a fragilidade das instituições nacionais, constatada ao longo da história do País, impunha uma incógnita quanto aos caminhos a serem trilhados.

Em nível pessoal, tanto Floriano, quanto Erico estão à procura de respostas para questões de foro íntimo, responsáveis por desencontros, caprichosamente tecidos pela vida. Floriano, intranquilo, está consciente de que “o Rio em quinze anos havia desintegrado o clã dos Cambarás e tudo indicava que Santa Fé não conseguiria uni-lo outra vez” (1962a: 601). Erico procura um entendimento com o próprio pai, um “ajuste de contas” no plano sentimental, numa completa libertação de todas as mitologias, de todos os códigos escritos ou não, um encontro no plano humano da mútua aceitação e do amor.” (Verissimo, 1976:16). Em várias passagens de seu livro de memórias, Erico Verissimo estabelece limites, mas acaba confirmando semelhanças e a proximidade que mantém com a figura de Floriano, narrador da saga. Essas informações, portanto, justificam que se estabeleça uma série de “atitudes ideológicas, éticas, culturais” e estéticas coincidentes entre o autor e o narrador:

Depois que publiquei *O arquipélago*, muitos leitores quiseram saber se a personagem, Floriano Cambará é autobiográfica. Ora, parece-me ter deixado claro que, no que diz respeito a fatos, nossas vidas diferem muito uma da outra. Nem todas as coisas que aconteceram a Floriano aconteceram a este contador de histórias. Poder-se-ia dizer, isso sim, que psicologicamente Floriano e eu somos irmãos gêmeos ou sócias. (1976: 318).

Concluí que a linha melódica de minha vida tinha sido, fino modo, uma busca da casa e do pai perdidos. Ali estava a casa [...] E o pai. Também isso, esse problema estava resolvido. Em *O arquipélago* eu tinha feito as pazes no diálogo entre Floriano e Rodrigo Cambará. (Id.:323)

E como, havia muito, tivesse decidido que Rodrigo Cambará ia ser uma espécie de sócia psicológico de Sebastião Verissimo, era natural que eu pensasse também na possibilidade de entrar no livro como personagem, caso em que teria de meter-me na pele de Floriano, o filho mais velho do futuro senhor do Sobrado. (Id.:324)

A partir dos resultados obtidos com o estudo do projeto da saga

concebido pelo autor, Bordini ratifica-lhe a manifestação ambivalente:

Tudo o que se diz sobre a criação de *O tempo e o vento* de Floriano Cambará é transposto para o que ocorreu na criação de *O tempo e o vento* de Erico Verissimo, tornando Floriano o *alter ego* de Erico. Esse, na verdade, é o grande jogo ficcional da obra. Nada garante que a história contada por Floriano seja a história dos Terra-Cambará na sua pureza, assim como nada garante que as revelações de *O arquipélago* sobre a criação do romance de Floriano correspondam ao que ocorreu a Erico durante a elaboração da obra. (Bordini: 245)

Em um dos procedimentos realizados para a caracterização de Floriano, Erico potencializa a psicologia do filho do senhor do Sobrado com uma índole introspectiva e reflexiva. É do conhecimento que possui sobre Marcel Proust que Verissimo extrai os elementos psicológicos para qualificar Floriano. De forma idêntica ao protagonista de *Em Busca do Tempo Perdido*, o filho do dono do Sobrado apresenta-se como um ser humano perplexo em suas infinitas reações diante das coisas que lhe fazem sentir dor ou prazer. Floriano vive de forma intensa os conflitos internos que o impelem à busca de respostas e, em conseqüência, é muito severo consigo mesmo, em sua autocrítica e na forma como vê os outros:

E eu? Eu talvez permanecesse na minha famosa equidistância [...] Afinal de contas que sou eu? Aos trinta e quatro anos ainda não encontrara uma resposta satisfatória para cada pergunta. [...]

Às vezes invejava a capacidade de paixão do pai. Certo ou errado, o Velho vivera com plenitude, tivera a coragem dos próprios defeitos e desejos: fora um homem afirmado, ao passo que ele, Floriano, sempre se mantivera numa espécie de morna surdina, cultivando suas pequenas ternuras, escravo daquele desejo de ver claro, de conservar a lucidez – uma lucidez que não só lhe criava o horror ao ridículo, ao excesso e ao absurdo como também o fazia compreender que ninguém pode viver com plenitude e profundidade sem incorrer no ridículo [...] (1962a:604)

O mesmo caráter lúcido e reflexivo de Floriano, marcado por interrogações, permeia uma das manifestações de Erico sobre si mesmo com uma quase-coincidência de termos:

Que espécie de homem sou eu? Creio que deixei nestas memórias — que alguns talvez possam classificar como autobiografia — elementos que podem ajudar o leitor a encontrar resposta a essa pergunta. [...]

Sempre senti em mim todas as possibilidades tanto para o bem como para o mal. Cometi todos os pecados da imaginação, bem como muitos outros que não foram apenas da fantasia. [...]

Se me perguntarem que constantes de meu temperamento sinto com mais frequência, eu diria que é uma curiosa combinação de preguiça — física e mental — e timidez. Tenho passado a vida a combater ambas, muitas vezes com o mais positivo sucesso.

Sou de raro em raro assaltado pelo tédio, mas reajo com a maior energia, repelindo-o, pois me parece que entregar-se a gente a esse inimigo cinzento é uma prova de falta de imaginação e senso comum — pois como pode aborrecer-se um homem que pensa num universo tão cheio de desafios ao seu espírito, à sua coragem, à sua capacidade de imaginação e de iniciativa, aos seus desejos de aventura, um mundo, onde há tanta coisa a aprender, descobrir, compreender, desfrutar e conquistar? (1976:318-319)

Valores estéticos e ideológicos constituem mais um ponto de afinidade do diálogo que autor e narrador estabelecem. A manifestação de Floriano sobre os elementos fundamentais para a criação de uma obra literária considera os aspectos técnicos e temáticos de forma metafórica:

Chegara à conclusão de que embora a perícia técnica não devesse ser menosprezada, para fazer um bom vinho era necessário antes de mais nada ter uvas de boa qualidade. No caso do romance a *uva* era o tema — o tema legítimo, isto é, algo que o autor pelo menos tivesse *sentido* se não propriamente *vivido*. Floriano não achava que a história desconhecida da sepultura de pedra fosse pura uva. De resto, qualquer drama individual por mais terrível que fosse empalideceria quando comparado com a tragédia coletiva que o mundo acabava de presenciar. A humanidade emergia demais sangrenta e cruel das guerras. [...]

Havia pouco, num artigo que não chegara a publicar nem mesmo a terminar, esboçara um paralelo entre o horror antigo e o horror moderno. [...] O horror moderno era o pavor da Vida e do Conhecido, o horror social causado pela violência e crueldade do homem contra o homem (1962a: 595).

Os mesmos aspectos que constituem a metáfora — “para fazer um bom vinho era necessário antes de mais nada ter uvas de boa qualidade” — e outros nela subjacentes, podem encontrar equivalência na manifestação de Erico Verissimo sobre os problemas do romance, quando ele define — de forma clara, direta e específica — as diretrizes norteadoras que busca realizar na literatura que produz:

- As qualidades essenciais do estilo devem ser as seguintes: clareza, simplicidade e graça.
- Um estilo para o ensaio, outro estilo para o romance. O ensaísta pode, sem prejuízo do que escreve, entregar-se a jogos de linguagem. O que se lhe exige do estilo é que ele seja enxuto, límpido, correto e que tenha a flexibilidade fria e brilhante do aço. Quanto à linguagem do romancista, é preferível que ela possua a elasticidade quente e sangüínea da carne; e que se amolde perfeitamente ao fato que está narrando.

- Os tempos se tornaram de tal maneira complicados, tão cheios de problemas urgentes e dramáticos de ordem social que o escritor se faz a si mesmo esta pergunta: “Será lícito ficar eu a construir mundos imaginários, a brincar com imagens multicores, formando quadros de mera e mentirosa beleza, enquanto o mundo se agita em greves, guerras ou ameaças de guerra, desentendimentos, brutalidades e problemas sem solução?”
- É preciso enxergar tudo, fugir à unilateralidade, enunciada maneira mais completa cabível no caso os dados do problema humano. Com que elementos contar? Cheguei à conclusão de que os principais eram: o conflito dos temperamentos; a inquietação espiritual (Deus, o problema do bem, do mal, da verdade, etc.); as questões sexuais; as questões econômicas.
- A vida é múltipla e, no fim de contas, onde está a verdade? Acho que a preocupação moral do escritor deve ter como objetivo principal a causa humana (Verissimo In:Nestrovski,2002:46-49).

O nível de envolvimento do autor e do narrador ultrapassa os aspectos convergentes apontados acima, e instala-se no plano ético- moral. Esse patamar envolve questões pertinentes à postura a ser assumida pelo romancista Floriano, diante do contexto em que se insere. Em um de seus diálogos com as pessoas mais chegadas à família Cambará, ele manifesta-se:

Uma das coisas que me preocupam – diz Floriano – é descobrir quais são as minhas obrigações como escritor e mais especificamente como romancista. Claro, a primeira é a de escrever bem. Isso é elementar. Acho que estou aprendendo aos poucos. Cada livro é um exercício. Vocês devem conhecer aqueles versos de John Donne que Hemingway popularizou recentemente, usando-os como epígrafe de um de seus romances. É mais ou menos assim: *nenhum homem é uma ilha, mas um pedaço do Continente... a morte de qualquer homem me diminui, porque eu estou envolvido na Humanidade... etc... etc...*

[...] Estive pensando... - continuou Floriano *Nenhum homem é uma ilha...* O diabo é que cada um de nós é mesmo uma ilha, e nessa solidão, nessa separação, na dificuldade de comunicação e verdadeira comunhão com os outros, reside toda a angústia de existir.(1966:218-219)

O que importa para cada ilha – prossegue Floriano - é vencer a solidão, o estado de alienação, o tédio ou o medo que o isolamento lhe provoca. [...]

Estou chegando à conclusão de que um dos principais objetivos do romancista é o de criar, na medida de suas possibilidades, meios de comunicação entre as ilhas de seu arquipélago... construir pontes... inventar uma linguagem, tudo isto sem esquecer que é um artista, e não um propagandista político, um profeta religioso ou um mero amanuense... (Id.: 220)

Ao declarar que compete ao romancista promover a aproximação das pessoas, o pensamento de Floriano deixa subentendidos os males que representam as causas responsáveis pelo insulamento dos indivíduos: as injustiças sociais, a guerra, a fome, o poder nas mãos de grupos

manipuladores das forças políticas, entre tantos outros. Para essa mesma direção converge o pensamento de Erico ao figurar a situação da humanidade como um corpo doente, carcomido por graves males sociais. Em conseqüência, atribui ao romancista a missão de fornecer um “diagnóstico das doenças de sua época, relacionando-as quando possível com doenças que vêm do passado. Não lhe compete prescrever um tratamento para o organismo social” (Verissimo, In: Braga: 28-29), nem “oferecer remédios para os males sociais, mas sim mostrar que o organismo social está doente, criando desse modo ‘a necessidade de curá-lo’ ” (Marzola: 72). Acima de tudo, “não fazer vista grossa a certas injustiças sociais ou certos problemas por medo da crítica, da polícia ou dos partidos políticos.” (Id.ibid.)

Apresentando-se como “um sujeito perseguido por um sentimento de responsabilidade e culpa”, que não consegue “ficar indiferente nem calado diante da injustiça social ou individual” (Verissimo in Grandi:64), Erico expõe os princípios que norteiam a sua atividade literária:

Não vejo como se possa escrever sobre pessoas e fatos desta hora eliminando de caso pensado, todos esses problemas e dramas que nos saltam na cara todos os dias, nas páginas dos jornais e nos noticiários de rádio e televisão: guerras, fome, injustiças, mentiras publicitárias, interesses industriais e comerciais mantidos à custa de vidas humanas, [...] (Marzola:71).

A origem da função humanista-social que o autor atribui a sua atividade e à literatura origina-se de uma experiência pessoal, vivenciada na juventude. Na época, pela primeira vez, ao participar do socorro prestado a uma pessoa humilde, vítima da violência policial, Erico sentiu de perto “o cheiro de sangue e carne humana dilacerada” (1973:45). A brutalidade daqueles instantes marcou-o de forma tão profunda que, muito tempo depois, ao iniciar sua carreira como escritor, ele cria uma metáfora, definindo um posicionamento político:

Desde que adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a ideia de que o menos que um escritor pode fazer numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a 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.

Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto. (1973:45)

Para Erico, a questão relacionada com o posicionamento a ser assumido pelo escritor diante dos problemas de sua época mantém-se atual; respondê-la implica reconhecer a liberdade (, a soberania de cada artista pela assunção particular de opções:

Só quem pode e deve decidir sobre o comportamento político do escritor é ele próprio. Se quiser permanecer alheio atodos esses problemas e inquietações na sua Torre de Marfime puder viver sem remorsos nessa ausência de mundo, que o faça e tenha bom proveito. Rechaço a ideia de que o escritor deve estar necessariamente a serviço dum partido político, mas aceito a de que ele possa fazer isso, se assim entender. Fala-se muito em literatura engajada. Repito mais uma vezque, a meu ver, o engajamento dum escritor deve ser o homem e a vida, no sentido mais amplo e profundo dessas duas palavras. (1973:314)

O engajamento a que se refere o autor subtrai-lhe a neutralidade. Ao definir a posição política que adota, Erico revela em suas memórias que se considera “dentro do campo do humanismo socialista, mas – note-se – voluntariamente e não como prisioneiro”.<sup>6</sup>

Diante do estranhamento que essa posição possa causar no leitor, explica:

[...] a dialética marxista é inseparável de seu humanismo. Segundo Marx, uma sociedade não pode ser livre se todos os indivíduos que a compõem não forem também livres. Quando o autor de *O Capital* falava em prática socialista”, referia-se especificamente à liberdade. E essa noção de liberdade não foi apenas o ponto de partida de suas ideias, mas também o seu objetivo mais alto. <sup>461</sup>

Para Erico, diante da vida e das questões humanas, a imparcialidade “é impossível” (1962a: 876.); na ficção ele bem a expressa, por intermédio das anotações avulsas de Floriano:

---

<sup>6</sup> Daniel Fresnot revela que a independência intelectual assumida por Erico reservou-lhe, como escritor, momentos de vida entre “dois fogos bem distintos: o da extrema direita que enxergava nele um comunista encapuçado, um melífluo agente de ‘teorias exóticas’, estranhas aos sentimentos do povo e da civilização ocidental cristã; e o da extrema esquerda que não se conformava com a posição do romancista recusando-se sempre a transformar suas obras em contundentes panfletos de doutrinação partidária.” (1977: IX).

Na hora em que nasce, o homem entra inescapavelmente na História. Desde o primeiro minuto de vida começa a sentir pressões de toda a sorte. O ato de nascer é um *engagement*. Um compromisso que outros assumem tacitamente em nosso nome, e do qual jamais poderemos fugir nem mesmo pelo abandono voluntário da vida, pois o suicídio seria um compromisso terrível com a eternidade. (Id.)

Assim, desse íntimo entrelaçamento que se percebe entre Erico e Floriano, resulta uma narração que aborda os eventos de *O Retrato* de forma objetiva.<sup>7</sup> No sentido de assegurar ao responsável pela narração a criação de um painel de variados pontos de vista, Erico investe na função regencial e comunicativa que Floriano desempenha. Dessa forma, o narrador, além de explorar a intimidade das personagens — em especial a do protagonista —, de dosar as informações que fornece e de alternar focalizações, constrói um painel da história do cotidiano do Rio Grande do Sul, nos primeiros anos do século passado.

As múltiplas vozes que Erico faz emergir por intermédio da ação de Floriano em *O Retrato*; o conjunto dos detalhes espaciais explorados; as rotinas do cotidiano da vida rural contrapostas às da vida urbana de uma cidade interiorana — de entremeio no relato — constituem um procedimento na construção da narrativa ficcional, denominado paralelismo (Chklovski: 216), cuja origem ocorre a partir da realidade circundante. A partir daí, o autor busca nos domínios da História os motivos que vão possibilitar novas associações e, em consequência, distinguir o conjunto que se representa em *O Retrato* como um fato artisticamente elaborado<sup>8</sup>.

As ações da segunda parte da saga centralizam-se na figura do Dr. Rodrigo Cambará, resultado ficcional de uma dupla combinação. Para a

---

<sup>7</sup> Segundo Boris Tomachevski, “Uma narração pode ser apresentada objetivamente em nome do autor, como uma simples informação, sem que se nos explique como tomamos conhecimento destes acontecimentos, ou em nome do narrador, de uma certa pessoa bem definida” (1971:181). A objetividade aqui vem através do narrador

<sup>8</sup> De acordo com Chklovski, “para fazer de um objeto um fato artístico, devemos extraí-lo da série de fatos da vida” [...] (1971b: 216).

configuração dessa personagem, o autor conta, por um lado, com as características psicológicas que rememora das suas vivências pessoais com o próprio pai e que, deseja, resulte em alguém “parecido mas não idêntico a Sebastião Verissimo”. Dele, o protagonista, “belo espécime masculino”, absorve [...] a sensualidade, o amor à vida, a bravura, a generosidade, a vaidade à flor da pele, a auto-indulgência e a mágica capacidade de fazer dos homens amigos fiéis até o sacrifício e das mulheres amantes apaixonadas (1973:304).

Por outro lado, o conhecimento histórico que Erico possui sobre alguns dos atributos dos caudilhos de facções políticas diversas do Rio Grande do Sul — Gaspar Silveira Martins, Fernando Abbot, José Gomes Pinheiro Machado, Júlio de Castilhos, Antônio Augusto Borges de Medeiros, Carlos Barbosa Gonçalves<sup>468</sup> — fornece-lhe qualidades específicas a serem aproveitadas na configuração do protagonista de *O Retrato*. De acordo com o registro de Love, Silveira Martins era o “estereótipo do caudilho gaúcho, [...] um homem liberal por convicção – até de modo passional – mas autoritário por pensamento”. Carismático, impressionava a todos por “sua mente ágil” e pela facilidade com que se expressava. Desse conjunto podem ter-se originado a passionalidade, o autoritarismo e o carisma que singularizam o temperamento do Dr Rodrigo e que lhe marcam as ações no transcorrer da narrativa.

Já o lado vaidoso de Rodrigo — em acréscimo às qualidades inspiradas por Sebastião Verissimo, — pode haver sido inspirado, também, na figura altiva, prepotente e autoritária de Pinheiro Machado. Love descreve-o como “[...] uma figura imponente. [...] Com seus cabelos crespos descendo atrás do colarinho, um brilhante alfinete de pérola na gravata de seda, uma bengala decorada com marfim (de unicórnio, frisava ele), e botas de salto alto, lembrava alguns contemporâneos dos poetas românticos”. (24 e 147)

As opções de Rodrigo em relação às atividades desenvolvidas em

Santa Fé também remetem às personalidades históricas supracitadas.<sup>9</sup> Assim, paralelamente às atividades de médico — Carlos Barbosa Gonçalves, Fernando Abbot e Ramiro Barcelos também exerceram a medicina — o senhor do Sobrado dedicou-se à atividade jornalística, tornando-se o editor de *A Farpa*, evidenciando um estilo jornalístico agressivo. Esse pormenor remete à figura de Júlio de Castilhos que, em paralelo à advocacia, exerceu a função de editor do jornal *A Federação*, distinguindo-se por um estilo “combativo, por vezes furioso, e com frequência amargamente irônico” (Love:37).

Acima de tudo, um outro atributo — “a ambição política”<sup>10</sup> — caracteriza o conjunto dessas personalidades históricas e constitui mais um dos fios com que Erico entremeia Ficção e História em *O Retrato*. Esse atributo é responsável não só pela ascensão do Dr. Rodrigo Cambará no cenário nacional da década de 1930, como também pela importância por ele conquistada no governo da época. Ressalte-se, entretanto, que em *O Retrato*, esse caráter manifesta-se em nuances sutis, vindo a definir-se, com intensidade maior, na parte final da saga.

Além dos pontos destacados, existem mais convergências entre a personagem central e as personalidades históricas nomeadas. Seguramente, constituem outros fios no entremeio narrativo que Erico realiza da Ficção com a História. Assim, percebe-se que os caudilhos nomeados e Rodrigo pertencem à privilegiada elite rural: são filhos de estancieiros, com uma sólida formação intelectual superior<sup>11</sup>. Os pontos de aproximação que se percebem entre Rodrigo e as personalidades históricas atendem ao objetivo visado por Erico, de modo específico:

---

<sup>9</sup> Há que se ressaltar que as personalidades nomeadas pertencem a partidos políticos distintos. Gaspar Silveira Martins e Fernando Abbot pertenciam ao Partido Liberal; as demais, ao Partido Republicano Rio-Grandense.

<sup>10</sup> Erico esclarece que tal característica não faz parte da psicologia de Sebastião Verissimo (1973: 304).

<sup>11</sup> Na qualidade de profissionais liberais, Silveira Martins, Pinheiro Machado, Borges de Medeiros e Júlio de Castilhos eram advogados. Carlos Barbosa Gonçalves, Fernando Abbot e Ramiro Barcelos dedicavam-se à medicina.

representar a família da personagem que, ao logo do processo histórico, intelectualizou-se, passando por um processo de urbanização.

Os procedimentos<sup>12</sup> diversificados na caracterização do protagonista revelam a complexidade de seu caráter. Em função disso, Erico alterna recursos, desde o mais simples, como o cuidado na escolha do nome — ironia, quem sabe, ao mito de Rodrigo Diaz de Vivar, El Cid Campeador — até os mais complexos que envolvem a capacidade de percepção do leitor. Grande parte das informações provêm diretamente da focalização interna que Floriano realiza no íntimo do Dr. Rodrigo. O emprego desse recurso permite, por um lado, que se atribua ao senhor do Sobrado o autoconhecimento profundo das forças que se agitam em seu interior. Sob outro ângulo, o procedimento aponta para o leitor o penetrante conhecimento que Floriano possui da psicologia do pai.

Em outros momentos, Erico estimula o narrador a abrir espaço não só para as manifestações do protagonista, mas também para a expressão das personagens circundantes. Por intermédio do registro do discurso do Dr. Rodrigo, Floriano oferece uma série de informações sobre o nível cultural do pai e da ideologia que lhe norteia os passos. Já os discursos variados, por vezes contraditórios, dos que mantêm relacionamento com o senhor do Sobrado favorecem, por um lado, a caracterização de um tipo humano muito mais próximo da realidade do leitor. Por outro, provocam o interesse pela sorte do protagonista. O procedimento tem sua razão de ser, portanto, no sentido de persuadir, pela emoção, aquele que lê. Diz Erico:

[...] para dar verossimilhança a uma personagem não autobiográfica, o novelista tem de usar toda a sua capacidade de empatia, isto é, a faculdade de meter-se no corpo de outras pessoas, e que lhe permite sentir-se, ser alternadamente um herói ou um covarde, um bandido ou um santo, uma dama virtuosa ou uma prostituta. (1973: 297)

---

<sup>12</sup> “A caracterização pode ser direta (informações, a partir do narrador, das outras personagens ou da própria personagem) ou indireta (procedimento da ‘máscara’: nome, discurso). Além disso, os procedimentos devem permitir a observação do ‘caráter constante’ que permanece o mesmo no decorrer da história e o ‘caráter modificável’ que evolui à medida que se desenrola a ação.” (Tomachevski, 197: 194).

Do jogo de incorporação tendo em vista o verossímil a que alude Erico, não se excluem possibilidades de distorções: o autor “pode à sua vontade modificar a matéria extraída da experiência, desde que resguarde sua essência.” (Bordini: 85). Ao analisar esse aspecto, Maria da Glória Bordini explica que “o criador do romance não precisa a todo o momento empregar a motivação realista, mesmo se esse é seu credo estético”, mas que a verossimilhança “vai até onde o desejo de brincar do escritor lhe impõe um limite” (id: 84). A autora também ressalta que, no processo criativo do romance de Erico, essa qualidade segue os mesmos parâmetros consagrados pela explicação aristotélica, de acordo com os quais a verdade nem sempre é aceitável, devendo o criador cuidar antes da probabilidade de que venha acontecer assim como foi vivida. (id.:85). Em função disso é que se pode entender o que se mostra paradoxal no protagonista de *O Retrato*: a complexa psicologia de Rodrigo Cambará que, por um lado, evidencia a independência dos caudilhos e, por outro, a dependência da aprovação do velho Licurgo para as ações que realiza.

Em contraponto ao sofisticado e inseguro Rodrigo Cambará, encontra-se a figura de Toríbio, seu irmão. Não se trata da tradicional oposição maniqueísta, geradora de muitas narrativas tradicionais, envolvendo personagens de uma mesma família e apresentando irmãos de caráter oposto, do tipo nobre *versus* vilão. Em *O Retrato*, Rodrigo e Toríbio constituem “dois tons da mesma cor” (1973: 303-304.). A metáfora empregada por Erico justifica a oposição que marca as duas personalidades e que constitui um exemplo mais complexo do paralelismo com a realidade que se projeta na construção de uma narrativa. Considerando a psicologia desse irmão que, na verdade não é tão diferente do protagonista, Erico justifica que, em Toríbio,

[...] temos o vermelho em estado quase puro; no segundo [Rodrigo] essa cor aparece misturada com a amarela e principalmente polida por uma camada de verniz. Embora seja uma figura quase de segundo plano, pelo menos com relação a seu irmão, Toríbio Cambará às vezes me parece a “pessoa” mais viva, mais intensa de todo o livro. (1973:303-304).

Essa personagem e duas outras — Pepe Garcia e Fandango — foram concebidas a partir de observações retiradas da vida real. No caso do pintor anarquista, Erico considera a figura “quase umarquétipo” em quem se reúnem as características de “castelhanos excêntricos”, conhecidos dele de longos tempos, os quais, geralmente,

[...] são em geral baixinhos, franzinos, ossudos, ágeis, têm barba cerrada, usam boina, são ou foram anarquistas, estão sempre contra o governo constituído, amam as discussões, odeiam o Papa e o clero, têm um caminhar miúdo de toureiro, desprezam o ‘vil metal’ e cultivam a mentira ou o exagero dramático como obra de arte. (id:306)

A essas características, o Autor alia um discurso paródico que sintetiza o credo do anarquista espanhol:

Creo en el Socialismo evolucionario Todopoderoso, hijo de la Justiça y de la Anarquia, que es y ha sido perseguido por todos los politicos burgueses y nació en el seno de la Verdad, padeció bajo el poder de todos los Gobiernos, por los que há sido maltratado y escarnecido y deportado, descendió a los lóbregos calabozos y de ellos ha venido a emancipar al proletariado y está sentado en el corazón de los asociados. Desde allí juzgará a todos seus enemigos. Creo en los grandes principios de la Anarquia, la Federación y el Coletivismo; creo en la Revolución social que ha de redimir a la Humanidad de todos los que la degradan y envilecen. Amén! (1966a: 183).

Já com a personagem Fandango, o peão do Angico, o procedimento das “manhas do computador” envereda por outro caminho. Na figura da personagem, unem-se os atributos de um velho que Erico conheceu na infância com elementos intertextuais, fruto de seu conhecimento das produções em literatura regional. Em suas memórias, o autor relaciona, de forma direta, a figura de Fandango com Nico Velho, descrevendo-o como um

[...] homem de estatura meã, já de meia-idade quando comecei a prestar atenção nele, rosto carnudo, barbicha pontuda, olhos maliciosos, era um humorista e um contador de “causos” nato. Suas estórias tinham um sabor picaresco.[...]O resto do tipo me foi fornecido, por manhas do “computador” em cumplicidade com o meu consciente, por Aníbal Lopes e por uma série de tropeiros, peões, posteiros que, como Fandango, tão bem conheciam a campanha do Rio Grande, suas estâncias, estradas, ventos, aguadas, capões, árvores e, acima de tudo, os seus “videntes”. (1973: 301).

Na ficção, essas características do peão aparecem em vários momentos da saga, seja pelo discurso da própria personagem, seja pelas intervenções de Floriano:

Dês de gurizote ando cruzando e recruzando o Continente  
e não hai canto destes pagos que eu não conheça.

Fiz muita tropa nos campos da Vacarianos de Cima da Serra  
nos de Baixo da Serra Andei pelo vale do Uruguai  
e muita areia comi nesse deserto brabo que vai doMampituba  
ao Chuí

Miles de vezes cortei a Serra Gerale outros tantos a Coxilha Grande.

Pela zona missioneira e pela Campanha, meu Deus,sou capaz até de andar de  
olhos tapados. (196 a:543)

Em sua vida andarenga, Fandango conheceu muita gente em muitos lugares.  
Tinha uma memória prodigiosa, nunca esquecia nomes, datas, caras ou  
pormenores. (Id:497)

Geografia? Fandango tinha toda a geografia da província na cabeça. Desde meninote vivia viajando, conduzindo carretas, fazendo tropas, e não havia cafundó do Rio Grande que ele não conhecesse tão bem como as palmas de suas próprias mãos. Sabia onde ficavam as aguadas, onde os rios davam vau, onde havia melhor pasto ou melhor pouso. Parecia não existir em todo o território do Continente rancho, estância, povoado, vila ou cidade onde ele não tivesse um conhecido. “Até as árvores e os bichos me conhecem por onde passo” – gabava-se ele. (1962B:495).

Os elementos intertextuais presentes na caracterização de Fandango encontram-se na personagem ficcional do tropeiro Blau Nunes, “o primeiro gaúcho de verdade da literatura brasileira”(Schlee: 13), criação de João Simões Lopes Neto:

– Eu tenho cruzado o nosso Estado em caprichoso ziguezague. Já senti a ardentia das areias desoladas do litoral; já me recreei nas encantadoras ilhas da lagoa Mirim; fatiguei-me na extensão da coxilha de Santana; molhei as mãos no soberbo Uruguai; tive o estremecimento do medo nas ásperas penedias do Caverá; já colhi malmequeres nas planícies do Saicã, oscilei sobre as águas grandes do Ibicuí; palmilhei os quatro ângulos da derrocada fortaleza de Santa Tecla, pousei em São Gabriel, a forja rebrilhante que tantas espadas valorosas temperou, e, arrastado no turbilhão das máquinas possantes, corri pelas paragens magníficas de Tupanciretã, o nome doce, que no lábio ingênuo dos caboclos quer dizer os campos onde repousou a mãe de Deus...[...]

E, do trotar sobre tantíssimos rumos; das pousadas pelas estâncias; dos fogões a que se aqueceu; dos ranchos em que cantou, dos povoados que atravessou; das cousas que ele compreendia e das que eram-lho vedadas ao singelo entendimento; do *pêlo-a-pêlo* com os homens, das erosões da morte e das eclosões da vida, entre o Blau — moço, militar — eo Blau — velho, paisano —, ficou estendida uma longa estrada semeada de recordações — casos, dizia, que de vez em quando o vaqueano recontava, como quem estende, ao sol, para arejar, roupas guardadas ao fundo de uma arca.(Ibid.:41-43)

Embora a concepção das personagens tenha-se realizado, a partir da realidade circundante, o processo não constitui reprodução fotográfica. “Copiar a vida”, para Erico constitui procedimento “barato e de certo modo indigno.” Para ele, ao criar, o ficcionista

[...] pode usar uma pessoa que conheceu, mantendo o cuidado de evitar a fotografia servil. É justamente nesse processo de “despistamento”, ou então no minuto em que o autor resolve criar uma personagem sua, sua mesmo, que o “computador”<sup>13</sup> insidiosamente começa a mandar-lhe mensagens, e o autor

---

<sup>13</sup> In 1973, p. 293. Por esse termo, Erico refere-se ao inconsciente.

corre o risco de usar esses elementos com orgulho demiúrgico, convencido de que está mesmo criando do nada.” (Ibid.:294)

Denominar “despistamento” ao procedimento de evitar a “fotografia servil” corresponde, na tradição aristotélica, à supressão dos elementos particulares, acidentais, privilegiando o que é de caráter universal (Aristóteles: 78). Ao se referir ao “orgulho demiúrgico”, Maria da Glória Bordini aponta para a visão de artista que subjaz na manifestação de Erico e que se estendeu da Renascença ao século XIX: o de ser privilegiado com dons idênticos aos de Deus como criador pela palavra (Bordini: 269.)

Além disso, na manifestação do escritor cruzaltense, também é possível reconhecer que “a ‘correspondência’ e a sensação de semelhança não esgotam a experiência da *mimesis* literária” e que esta supõe o acréscimo da “sensação de diferença” (Costa Lima:68), redundando num conceito de *mimesis* como “processo de transformação”. (Id.:64)

No caso dos irmãos Cambará, o que importa, portanto, não é a concordância do que se enuncia pelas referências feitas por Erico em relação às características de Rodrigo e de Toríbio como projeções inspiradas nas figuras de Sebastião e de Nestor Verissimo, respectivamente. O relevante é que são as transformações realizadas pelo autor que incluem as duas personagens na categoria de realizações estéticas. Rodrigo não se confunde nem com Sebastião Verissimo, nem com as figuras dos caudilhos que forneceram a Erico elementos complementares para a psicologia do senhor do Sobrado. Em *O Retrato*, tudo em Rodrigo combina-se, ensaiando a configuração de um futuro líder político — figura tão comum na vida política da América Latina na década de 1940 — que se concretiza na terceira parte da saga.

Toríbio, por seu lado — verdadeiro “amálgama de vagas recordações da invulgar figura” de Nestor Verissimo com histórias que dele contavam — resulta “uma outra pessoa” autônoma, que acaba “ganhando vida própria”

(Verissimo, 1973:14), de acordo com Erico. Os cuidados do autor, tanto na seleção dos atributos psicológicos do irmão de Rodrigo quanto na forma como eles revelam-se, apontam para a busca de uma coerência daquele que deve desempenhar duas funções como personagem: no contexto urbano, representar as origens mais autênticas do intelectual da família; no mundo rural, questionar os elementos tradicionais, representados pela figura de Fandango e suas crenças.

O “despistamento” adotado pelo autor na configuração das personagens — “a família Cambará não é positivamente uma projeção dos Verissimo” (id. ibid.); Fandango, conjugação de Nico Velho e de Blau Nunes; Pepe Garcia, um arquétipo — e a manipulação estética que realiza com esses elementos composicionais estendem-se aos domínios espaciais da saga. Ao comentar a configuração espaço-temporal que realiza na saga, Erico faz questão de frisar que “Santa Fé não é uma cópia de papel carbono de Cruz Alta” e que o sobrado da família do autor “nada tem a ver com o sobrado dos Terra-Cambará” (id. ibid.).

Em *O Retrato*, o entrecruzamento realizado por Erico com os índices supracitados caracteriza o cronótopo artístico que, ao intensificar o espaço e condensar o tempo, redundando em um todo compreensivo e concreto (Bakhtin: 211). Os ambientes econômico-geográficos que se contrapõem — o urbano: Santa Fé e o rural: o Angico e a zona colonial, Nova Pomerânia e Garibaldi — assumem as dimensões sociológicas contrastantes de pobreza *versus* riqueza de um País onde grassam os contrastes.

Nesse conjunto, os eventos diegéticos de “Rosa-dos-Ventos” e de “Uma Vela para o Negrinho” são dispostos de forma a constituírem uma seqüência cronológica de poucos dias, intimamente relacionados com os espaços por onde transitam as personagens. Essa complementaridade — apesar da ausência de algumas referências temporais explícitas — é verificável, no primeiro capítulo, pelo fato de o nome de Floriano não ser incluído nas reflexões de Eduardo, ao sobrevoar a cidade, o que aponta para o fato de o irmão mais velho ainda não haver chegado a Santa Fé. No último

capítulo, Erico explicita marcos temporais no discurso do narrador, no momento em que Floriano se desloca pelas alamedas do cemitério: “Floriano Cambará caminhava pela aleia central do cemitério, àquela hora da tarde completamente deserto. Fazia poucos dias que chegara a Santa Fé, após uma ausência de quatro anos, três dos quais passara nos Estados Unidos” (1966:593).

Tanto em “Rosa-dos-Ventos” como em “Uma Vela para o Negrinho”, o autor joga com dois tipos de tempo para marcar os eventos: o cronológico — responsável pela sucessão dos acontecimentos no espaço de tempo da tarde e da noite de apenas um dia — e o psicológico — presidido pela memória das diversas personagens. Em “Rosa-dos-Ventos” — com exceção do padre Josué —, é também “ao sabor de sentimentos e lembranças” (Nunes,1988:19) das personagens que se recuperam informações sobre a vida e a presença do Dr. Rodrigo Cambará em suas existências. A combinação resulta numa evidência da pluridimensionalidade que o aspecto tempo assume em uma obra literária e que aponta para um descompasso entre discurso e história, numa variação de ritmos, em que o da história sempre é o mais lento.

Assim, Erico Verissimo, na trama, concebe Cuca Lopes como um fio condutor que realiza um amálgama das considerações das diversas personagens. Esmeralda Pinto, num tom de despeito, recorda, em especial, a vida do Dr. Rodrigo Cambará na Capital da República: “não era brinquedo a vida que ele levava no Rio, sempre em orgias, com amantes, champanha, noites em claro nos cassinos, jogando roleta e bacará!” (15). O tom desdenhoso com que ela se refere ao senhor do Sobrado rompe-se com a manifestação do barbeiro Neco que lembra não só as ações sociais de Rodrigo em prol dos menos favorecidos — “O Dr. Rodrigo sempre foi o ‘pai da pobreza’, acasa dele sempre viveu de porta aberta...” (20) — como também sua vida boêmia — “Boas farras fizemos juntos nos bons tempos.” (20). O reconhecimento expresso por Anaurelina, proprietária do PontoChic, surpreende pelo que insinua a respeito do médico: “Se o Dr. Rodrigo não tivesse me botado na vida eu decerto hoje era cozinheira duma dessas grã-finas...” (27).

As lembranças de Pepe Garcia apontam para um aspecto mais egocêntrico do pintor, em que sobressai a imagem de Rodrigo jovem, modelo que lhe possibilitou a realização de sua obra-prima, *O Retrato*: “Deixei nele tudo que tinha de melhor. Depois me quedei seco.” (32). Chico Pão recorda o Cambará em sua atividade como médico, e emociona-se ao declarar: “O Dr. Rodrigo tratou de mim, passou noites em claro na minha cabeceira, e não descansou enquanto não me botou de pé.” (36) Em contrapartida, um bafio de ressentimentos dos tempos de criança envolve as lembranças do armador Pitombo, a quem Rodrigo atribuíra a desagradável alcunha de ‘Filho do Defunteiro’, e “Era por isso que [...] ele era conhecido na cidade como Zé Defunteiro.” (38). Entre todas as manifestações, as de José Lírio -- por muitos anos, freqüentador da casa dos Cambarás — são as que revelam o lado cavalheiresco tão procurado pelo protagonista: “Nunca vi homem de melhor coração, nem amigo mais leal. O que era dele era do próximo. Ninguém fazia nenhuma injustiça perto do Rodrigo porque ele estava sempre ao lado do mais fraco.” (46).

Erico organiza as seqüências narrativas em “Rosa-dos-Ventos” de forma cronológica, nela entremeando as referências espaciais: a presença de marcos

temporais, relacionados com as horas do dia, abrange o período da tarde e da noite, e sempre situam as ações em um determinado espaço. No capítulo em destaque, a preferência do autor define-se por um maior número de expressões sempre indicadoras do tempo aproximado em que ocorrem as ações e que evitam a monotonia: “Por volta das três horas, um funcionário da Prefeitura assomou à janela da repartição...” (3); “Eram cinco horas menos um quarto, quando Cuca Lopes chegou à Praça da Matriz” (33); “Cuca detestava o ambiente mas adorava o chimarrão das cinco” (37); “Naquele mesmo dia ao anoitecer, circulou pela cidade a notícia de que Rodrigo Cambará tinha vencido a crise...” (42); “Cuca Lopes jantou às pressas a fim de poder sair cedo para a rua a catar novos boatos e espalhar os que sabia” (420).

O procedimento de Erico, ao organizar as referências temporais em “Rosa-dos-Ventos”, converte-se num duplo efeito artístico: por um lado, estabelece uma aliança com o ritmo agitado das seqüências dos eventos em função da repentina volta do Dr. Rodrigo à cidade. Sob outra perspectiva, qualifica o inquieto espírito do oficial de justiça, cujo caráter, em sua gênese, é definido pelo autor como “o mexeriqueiro da cidade”(1973: 305).

Em “Uma Vela para o Negrinho”, Erico reduz as marcas de tempo a três: a primeira, de forma vaga, pela alusão ao entardecer — “Floriano Cambará caminhava pela aléia central do cemitério, àquela hora da tarde completamente deserto.” (593) — e as outras duas pela menção a uma hora aproximada: “Eram quase dez horas da noite e o comício estava a findar.” (606); “Quando, pouco depois das onze, Eduardo voltou para casa, Floriano esperava-o na sala de visitas.” (608). A economia no registro do tempo pode estar aliada a uma representação do caráter de Floriano, nitidamente marcado pela introspecção. Dessa forma, entende-se por que, entre o momento do início do passeio de Floriano e o do encontro com o irmão menor à noite, instaura-se uma extensa lacuna que interrompe o fluxo narrativo. Esse é o espaço de tempo necessário para Erico entremostrear as dolorosas reflexões que perturbam o íntimo da personagem: a situação política do País com a queda

de Getúlio Vargas; a fragilidade da saúde do pai; as relações entre os irmãos Cambarás; a gradual e inevitável desintegração da família; as próprias questões íntimas carentes de respostas.

Nos capítulos em destaque, ao centralizar o desenvolvimento das ações em dois períodos do dia – a tarde e a noite —, Erico Verissimo investe em um significado subjacente, estabelecido, por meio da atmosfera psicológica que envolve os conflitos. A partir do contraste luz *versus* sombra, que caracteriza os vários momentos do dia, o arranjo realizado pelo autor obtém um interessante efeito estético.

Considerando a simbologia atribuída ao primeiro período do dia — a manhã —, pode-se inferir um sentido translato para o signo *tarde*, levando em conta a sequência das ações que nela se sucedem. O signo *manhã* reveste-se de um significado positivo: um tempo em que predomina a confiança do homem em si mesmo e na relação que estabelece com os outros, um momento em que nada passou por um processo de aviltamento (Chevalier: 1992:587-588). A partir dessa idéia, o significado que o signo *tarde* assume na narrativa conjuga-se com a atmosfera predominante no conjunto dos eventos e da atuação das personagens.

Em “Rosa-dos-Ventos”, cujas ações transcorrem à tarde, os momentos desse período do dia são marcados por uma atmosfera negativa de intrigas, mágoas, ressentimentos antigos e desconfianças que o oficial de justiça parece querer destacar. Assim, uma aura obscura acompanha-o como um séquito de sombras funestas. A vida política nacional ruiu, provocando uma crise no governo federal; as falcatruas do Dr. Rodrigo assomam à memória de muitos santos, desmoralizando-o, e seu estado de saúde não prenuncia boas perspectivas para o futuro.

Já em “Uma Vela para o Negrinho”, o signo *tarde* é explorado sob outra perspectiva. Nesse capítulo, ele harmoniza-se com a crise de autoconfiança vivida por Floriano, inseguro diante do desenrolar dos acontecimentos, independente da esfera em que o situem: política, familiar

ou individual. A exploração do contraste entre os signos *manhã* e *tarde* possibilita a Erico sugerir a desconfiança, o esfacelamento em que as personagens estão mergulhadas, com os quais Floriano se debate.

O signo noite <sup>14</sup> que, por sua vez, também apresenta dois aspectos diferenciados, é explorado pelo autor de tal forma que a definição de sentido se estabelece, a partir do plano de organização macroestrutural do texto. Em sua dimensão simbólica mais profunda, o signo remete ao espaço do inconsciente, onde predominam indeterminações, e onde se misturam pesadelos e monstros, as idéias negras. Em contrapartida, ele também pode referir o desabrochar de um novo dia, manifestação plena de vida, de novas possibilidades, de expectativas de mudança (Chevalier:639-640).

Assim, em “Rosa-dos-Ventos”, a mórbida curiosidade de Cuca Lopes sobre o que se passa no Sobrado intensifica-se justamente à noite. Diretamente relacionada com as vibrações negativas da personagem, a expectativa do oficial de justiça assume o sentido de conspiração, uma vez que ele, intimamente, espera a morte do Dr. Rodrigo.

Já em “Uma Vela para o Negrinho”, o signo *noite* permite uma outra leitura, diretamente ligada à atmosfera psicológica que envolve Floriano. Em relação a essa personagem, Erico atribui às sombras da noite um sentido positivo que se desvenda aos poucos. No mergulho interior do primogênito dos Cambarás — realizado à noite e no qual uma dolorosa sensação de aniquilamento o acomete — encontra-se o processo de gestação de novos momentos para sua vida, que se concretizarão em *O Arquipélago*. A seqüência dos acontecimentos no decorrer da história, dias depois, representados em plena luz do dia, apontará novos rumos para a vida de

---

<sup>14</sup> Para os gregos, a Noite era filha do Caos e a mãe do Céu (Urano) e da Terra, Gaia. Ela engendrou, também, o sono, a morte, os sonhos, as angústias, a ternura e o engano. As noites eram frequentemente prolongadas pelos deuses, que paravam o Sol e a Lua, a fim de realizarem melhor as suas proezas. A Noite percorria o céu num véu sombrio, sobre um carro atrelado com quatro cavalos pretos, seguida do cotejo de suas filhas, as Fúrias e as Parcas (Chevalier, 1992:639).

Floriano, que alcançará a tão almejada harmonia interna. Em primeiro lugar, o diálogo com o pai promoverá a efetiva (re)aproximação dos dois, episódio que se desenrola em *Encruzilhada*, na terceira parte da saga:

Foi um cordial, honesto acerto de contas. Aceite-me como sou e eu o aceitarei como é. Sem idealizações, sem ilusões, com todas as nossas qualidades e defeitos. E sem outros compromissos um com o outro além desse enorme compromisso de nos entendermos e queremos como seres humanos. (1962a: 975).

Em segundo lugar — depois do diálogo franco com Sílvia e da leitura de seu Diário —, uma nova avaliação dos sentimentos em relação à cunhada deixará claros os laços de respeitosa e sincera amizade que devem uni-los. Finalmente, para seu inquieto espírito de escritor, uma incipiente inspiração criadora manifestar-se-á como efetivo prenúncio da consecução de seu projeto maior como romancista:

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

É a hora antes do sol nascer, num dia do ano de 1745. Na Missão de São Miguel um jesuíta espanhol desperta na sua cela, perturbado pelos sonhos da noite. Tem um rosto longo e descarnado, a barba põe-lhe uma sombra azulada na face dramática, seus olhos ardem como carvões...(id.:991)

Nesses episódios, o aspecto maleável da pluridimensionalidade do tempo em uma narrativa é explorado de forma a ajustar-se à duração dos acontecimentos e à psicologia das personagens. Por isso, a dinâmica que se observa no desenrolar das ações permite não só acelerações e retardamentos no ritmo dos eventos da narrativa, como também retornos das personagens ao passado. Pela alternância na variedade dos procedimentos adotados e pela habilidade do autor, revelada no entrelaçamento dos recursos poéticos com os lingüísticos, a narrativa de Erico constitui um conjunto significativo (Nunes:28) que abre ao leitor possibilidades de variadas interpretações.

Em *O Retrato*, a centralização temporal dos episódios em três momentos — 1945, 1910 e 1915 — torna clara a configuração de um quadro. A moldura é constituída por “Rosa-dos-Ventos” e “Uma Vela para o Negrinho”, situados no ano de 1945. No centro, inserem-se “Chantecler” e

“A Sombra do Anjo”, fixados nos anos de 1910 e 1915, respectivamente. Com tal arranjo, o autor consegue um efeito que age não só como fonte de uma série de indeterminações sobre o protagonista e sobre a narrativa, mas também como força imperativa para a imersão do leitor no passado, a fim de suprir as lacunas, e compreender a situação em que se encontram não só o protagonista, mas também os demais membros da família. O conjunto ficcionalmente organizado revela a visão de Erico sobre a importância do passado para a compreensão do presente.

Alinhando os procedimentos adotados por Floriano com a tese de Erico sobre a função pertinente ao romancista — diagnosticar as doenças de sua época, relacionando-as, quando possível, com doenças que vêm do passado (Braga:29) — Erico manipula a situação narrativa de tal forma que o filho do dono do sobrado mergulha no passado, e busca nele as causas do insulamento a que os Terra-Cambarás estão submetidos no presente. Desse movimento retrospectivo emerge o que interessa: a focalização de um ângulo “diferente” para olhar a vida, o drama de outros homens e a própria humanidade. (Braga: 37) Tal perspectiva, entretanto, não se circunscreve aos limites ficcionais dos conflitos das personagens, mas se estende à visão que Erico oferece sobre os acontecimentos históricos que servem como pano de fundo para a narrativa e cuja função ultrapassa o mero “selo de autenticidade” ou os marcos de uma “época com seus dramas ou comédias políticas” (D’Aguiar: 141).

Quando Erico inicia a escrita de *O Retrato* em 1950, fazia cinco anos da deposição do governo de Getúlio Vargas. Após o afastamento do ex-Ditador, as medidas governamentais haviam-se encaminhado para um esforço no sentido de “harmonizar o liberalismo vigente com as obrigações de um Estado capitalista moderno que Getúlio Vargas organizara, com colorações paternalistas” (Lopez: 101). Entretanto, a política populista de esquerda cultivada por Vargas, antes de sua deposição, garantira-lhe a plataforma de ações que o conduziria novamente ao poder na eleição de 1950. Os rumos políticos do País, no momento em que o autor estava

situado, portanto, constituíam uma grande incógnita.

Os fatos históricos que servem de pano de fundo para *O Retrato* que envolvem as personagens constituem o ponto de vista crítico de Erico sobre o desenvolvimento dos rumos políticos assumidos pela vida nacional nos primeiros quinze anos da República Brasileira e, que de certa forma, explicam as dúvidas do contexto em que ele está inserido. A visão que o autor apresenta do passado aponta para os problemas estruturais de uma sociedade recém chegada ao regime republicano, mas ainda presa aos valores de um passado escravagista, os quais afirmaram um tipo de homem público, de líder com mentalidade dominadora. Em consequência do desejo de ascensão política de um grupo oligárquico, até então alienado do poder, as frágeis instituições políticas dos primeiros anos do novo regime não constituíram a força capaz de garantir a democracia.

O posicionamento de Erico fica marcado por um sentimento de desconfiança, em virtude dos caminhos seguidos pela tradição política do País. Depois de um período de relativa liberdade, os novos tempos que se prenunciavam no início da década de 1950 poderiam estar marcados de forma indelével pelos vícios do predomínio arbitrário de um passado não muito distante.<sup>15</sup> Daí a razão de se poder atribuir um sentido metafórico às anacronias que Erico institui. De certa forma, o movimento oscilatório que as caracteriza representa as oscilações políticas que se sucederam no regime republicano brasileiro, no qual períodos de relativa liberdade democrática alternaram-se com outros de poder despótico.

No campo ficcional, a primeira ocorrência de anacronia<sup>16</sup> registra-se

---

<sup>15</sup> Um olhar retrospectivo ao passado, a partir deste ano do século XXI, revela o fundamento da visão cautelosa de Erico em relação aos destinos da Nação na década de 1950. O segundo governo de Vargas, marcadamente populista, enfrentou violenta oposição em função do modelo de desenvolvimento adotado: o intervencionismo estatal na economia. A consequência advinda desse embate — o suicídio do Presidente Getúlio Vargas, agosto de 1954 — provocou intensa comoção, principalmente, em Porto Alegre e no Rio de Janeiro.

<sup>16</sup> Entende-se por anacronia “as diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa” (Genette, 1972: 34).

no momento em que a memória de José Lírio é acionada em seu encontro com Cuca Lopes, na Praça da Matriz de Santa Fé, em uma noite de 1945. É nesse momento que a narrativa mergulha no passado e que Rodrigo Cambará assume a função de protagonista. Uma visão panorâmica dos eventos desenvolvidos em “Chantecler” possibilita a constatação de que discurso e história, mais uma vez, não coincidem.

No episódio, os pormenores da intriga evidenciam o predomínio dos eventos ficcionais sobre os históricos. Rodrigo Cambará, seu clã e seu círculo de amigos não se apresentam como vultos da História do Brasil. As personalidades históricas que Erico insere na narrativa constituem o foco de muitos comentários e avaliações por parte das personagens. Entretanto, apenas eventualmente transitam nos domínios de Santa Fé, interagindo com as criaturas fictícias. Nesses breves momentos, o entrelaçamento entre o ficcional e o histórico é perfeito pela ambigüidade que os vultos históricos assumem. Se, por outro lado, é possível determinar o contexto histórico nacional em que se encontram inseridos e o posicionamento ideológico que defendem, por outro, a interação com elementos do campo da imaginação ficcionaliza-os, e eles passam a fazer parte da intriga.

Assim, no início de “Chantecler”, Erico organiza uma analepse externa<sup>17</sup>, cujo alcance e amplitude temporal abrangem trinta e seis anos<sup>18</sup>. O movimento realizado recupera uma parte importante dos antecedentes da narrativa<sup>19</sup><sup>513</sup>. É, também, a oportunidade de que o escritor se vale para situar o leitor no corpo de *Chantecler*, o que se viabiliza pela inserção de um

---

<sup>17</sup> De acordo com Genette, a analepse externa liga-se “à prática do começar *in medias res*, visa a recuperar a totalidade do ‘antecedente’ narrativo; constitui geralmente uma parte importante da narrativa, por vezes, representa seu essencial, fazendo a narrativa primeira figura de desfecho antecipado.” 1972: 61).

<sup>18</sup> Nesta considera-se *O Tempo e o Vento* como um todo. No caso de *O Retrato*, a amplitude temporal estabelecida é de, aproximadamente, cinco anos.

<sup>19</sup> Referimo-nos a *O Tempo e o Vento* em sua totalidade. Em *O Retrato*, o primeiro capítulo situa a ação em 1945, e apresenta o protagonista já velho.

marco espaço-temporal no discurso de José Lírio:

[...] nunca me esqueço do dia que ele veio de Porto Alegre com o diploma de doutor. Me lembro muito bem: vinte de dezembro de 1909[...] quando correu a notícia que o Rodrigo ia chegar, pensei cá comigo: Quero ser o primeiro a abraçar esse menino. Encilhei o cavalo e de manhã cedinho, sem dizer nada pra ninguém, me toquei pra estação de Flexilha e lá fiquei esperando o trem, perto dos trilhos. Como sempre, o bruto chegou atrasado e tive de ficar uma boa horana sozinha. Mas valeu a pena, Cuca, valeu. Porque eu queria que tu visses a cara do Rodrigo quando me avistou. Pulou do trem e veio correndo me abraçar (46).

A partir desse ponto, Erico direciona os eventos no sentido de convergirem para a figura do jovem Cambará. É momento em que uma primeira cena apresenta o reencontro de Liroca e de Rodrigo, no ano de 1909:

Rodrigo saltou do trem e precipitou-se a correr na direção de Liroca. [...]

Alvorçado, Liroca apeou do cavalo ao encontro do amigo. Atiraram-se um nos braços do outro e ficaram por algum tempo a se darem sonoras palmadas nas costas.

Liroca velho! – exclamou Rodrigo. – Que surpresa agradável!

A princípio o outro estava como que engasgado; por fim conseguiu falar:

Pois é. Vim especialmente pra te esperar. Quis ser o primeiro a te abraçar (47).

A seguir, Erico expõe pela ordem cronológica os diversos momentos da viagem de trem que prossegue em direção a Santa Fé. Quando o comboio se aproxima das adjacências do cemitério, o autor faz sobressair a memória de Rodrigo, envolvendo-o com uma série de lembranças. Em especial, destacam-se, nesse jogo, as recordações de “uma noite terrível de sua infância” (55), a da visita ao cemitério. É o momento de uma segunda analepse, cujo alcance temporal abrange dez anos.

No recuo que se estabelece, Rodrigo relembra um episódio aventureiro vivenciado na adolescência, em uma noite de dezembro, com o irmão, Toríbio<sup>20</sup>. A amplitude temporal, +facilmente reconhecível pelos

---

<sup>20</sup> Em uma noite de dezembro, Toríbio, numa típica atitude de adolescente, rebelou-se contra o horário estabelecido por Maria Valéria para apagar o lampião do quarto à noite — nessa época, Santa Fé ainda não possuía luz elétrica. Pressionado por Toríbio, Rodrigo acompanha-o ao cemitério, em busca de cotos de vela que fornecessem a Toríbio a luminosidade suficiente para ele continuar a leitura de um livro. O fato dura apenas algumas horas, mas a atmosfera de terror que envolve Rodrigo faz com que ele perca a noção de tempo, abalando-o muito. Ao voltarem da incursão, Rodrigo “passara horas a

marcos presentes no discurso, abrange poucos dias:

Rodrigo cerrou os olhos e começou a contar nos dedos os dias que faltavam para o fim do ano. Dez! Lembrou-se das palavras do pai, naquele anoitecer, à hora do jantar: “Nem todas as pessoas podem se gabar de ter visto entrar um século novo” [...] (57).

Passaram os dias, veio a véspera de Natal. [...]

E foi assim que Toríbio entrou no século XX: lendo seu romance à luz dum coto de vela roubado ao cemitério (67).

Não é por mero acaso que Erico Verissimo faz quase coincidir a data do passado e do presente com o campo santo, responsável pelo acionamento da memória de Rodrigo. Combinar as datas com o local que suscita a recordação da personagem constitui um engenhoso e sutil recurso empregado pelo autor para, de forma peculiar, imbuir a narrativa de uma atmosfera fantástica. Como em toda e qualquer lembrança, o momento é fugaz. Para a continuidade das ações, Erico opta por uma elipse implícita<sup>21</sup>, desfazendo a analepse e possibilitando à narrativa retomar a seqüência dos fatos, no ano de 1909.

Outro procedimento adotado ao longo da narrativa por Erico, e que merece atenção quanto ao significado que assume, refere-se à situação temporal de vários eventos da narrativa: a noite de passagem para o Ano-Novo. Quatro delas ficam registradas na saga: a da passagem do século, a de 1910, a de 1915 e, a mais trágica de todas, a de 1937. De certa forma, todas

---

bater dentes, com tremores de frio e dores no estômago. Em certos momentos sentia-se como que paralisado: estava metido num caixão, fechado num mausoléu, a morrer asfixiado.” (66).

<sup>21</sup> Por elipse entende-se “a forma de supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados.” (Reis; Lopes: 119). Genette afirma que as elipses implícitas não estão declaradas no texto. O leitor pode inferi-las de alguma lacuna cronológica ou de evoluções de continuidade narrativa (1972:108).

representam momentos em que as personagens apostam em mudanças.

A primeira une as expectativas pelo início de um novo século com as diferenças operadas em Rodrigo adolescente, e situa-se na primeira parte da saga. Na segunda referência à noite da passagem doano — coincidente com a volta do protagonista a Santa Fé —, as expectativas voltam-se para a realização de eleições democráticas; quanto a Rodrigo, para a possibilidade de uma efetiva participação na vida pública de Santa Fé. A terceira, já em um momento mais adiantado da narrativa, aponta para a necessidade de Rodrigo imprimir um novo rumo à própria vida. Finalmente, a última — tendo já Rodrigo como figura plenamente engajada na política do Estado Novo, na terceira parte da saga —, fica marcada não só pelo desentendimento político entre ele e o irmão, mas também pelo assassinato de Toríbio. Tomados em seu conjunto, esses momentos, na verdade, frustram todas as expectativas reveladas pelas personagens.

Nos momentos subseqüentes da viagem de retorno de Rodrigo a Santa Fé, o autor volta a centralizar a atenção no recém médico. Aproveitando o influxo do extraordinário ainda presente nas lembranças do jovem, em função da passagem pelo cemitério, Erico abre espaço para uma cena sobrenatural, extremamente agradável: os parentes e amigos mortos o “recepionam” enfileirados, numa sucessão de boas-vindas — “Bem-vindo sejas, Rodrigo! Temos esperanças em ti!” (68) — e de um brado por justiça “Vai e me vinga, Rodrigo. [...] És moço, és culto, tens coragem e ideais! [...] Em Santa Fé [...] não há mais justiça. Não há mais liberdade. Vai e me vinga!” (68). Os

discursos dos parentes e amigos mortos, de certa forma, antecipam os futuros desafios da personagem na vida de Santa Fé.

Em contraponto à velocidade das recordações que assaltam Rodrigo e que se ajustam ao ritmo acelerado do trem, Erico insere uma das muitas pausas<sup>22</sup> que se constata em “Chantecler”. As oscilações no ritmo narrativo — velocidades mais rápidas ou mais lentas — constituem “efeitos de ritmo” (Genette: 1972:87), selecionados pelo escritor, de acordo com “as dominantes semânticas da narrativa.”(Reis:Lopes: 421) Assim, a diversidade de ritmos atende a motivações diferentes: evitar a monotonia de velocidade no desenvolvimento das sequências narrativas ou abrir espaço para a inserção de pontos de vista privilegiados.

No momento em que Rodrigo aproxima-se de Santa Fé, Erico — em um movimento anisocrônico<sup>23</sup> — justapõe dois procedimentos afins que suspendem, por breve instante, a velocidade narrativa adotada: a descrição<sup>24</sup> e a digressão<sup>25</sup>, as quais permitem observar o procedimento adotado por ele na composição da narrativa:

---

<sup>22</sup> Para Genette, por vezes, a pausa só detém a narrativa de modo artificial, uma vez que, em alguns casos, “o movimento geral dos textos é comandado pela iniciativa ou pelo olhar de uma personagem e o seu desenrolar obedece à duração desse percurso.” (1972: 101). É o que parece ocorrer no trecho citado.

<sup>23</sup> Por anisocronia entende-se a “variação de velocidade na narrativa” (Genette, 1972: 67). Tal variação é perceptível no discurso, que pode desenvolver-se num tempo mais prolongado que o da história (Reis; Lopes, 2002:34).

<sup>24</sup> Para Hamon, a descrição constitui “uma expansão da narrativa, um enunciado contínuo ou descontínuo, unificado do ponto de vista dos predicados e dos temas, cujo fechamento não abre nenhuma imprevisibilidade para o seguimento da narrativa, e que não entra (globalmente) em nenhuma dialética de classes lógicas complementares e orientadas.” (s.d.:58)

<sup>25</sup> A digressão caracteriza uma interrupção da narrativa, a fim de que o narrador “formule asserções, comentários ou reflexões” (Reis; Lopes, 2002:108).

Rodrigo olhava para os casebres miseráveis do Purgatório e para suas tortuosas ruas esbarrocadas de terra vermelha. E aqueles ranchos de madeira apodrecida, cobertos de palha ou capim; aquela mistura desordenada e sórdida de molambos, panelas, gaiolas, gamelas, latas, lixo. Aquela confusão de cercas de taquara, becos, barrancos e quintais bravios — lembraram-lhe uma fotografia do reduto de Canudos que ele vira estampada numa revista. À frente de algumas choupanas viam-se mulheres — chinocas brancas, pretas, mulatas, cafuzas — a acenar para o trem; muitas delas tinham um filho pequeno nos braços e outro no ventre. Crianças seminuas e sujas, com enormes barrigas de opilados, brincavam na terra no meio das galinhas, cachorros e ossos de rês. Lá embaixo, no fundo dum barranco, corria o Riacho, a cuja beira uma cabocla batia roupa numa tábua, com o vestido escarlata arregaçado acima dos joelhos. Em todas as caras que Rodrigo vislumbrava, havia algo de terroso e cadavérico, uma lividez encardida que a luz meridiana tornava ainda mais acentuada (69).

Do ponto de vista teórico, com essa descrição, Erico insere um texto “preexistente”<sup>26</sup> 522 na narrativa, tendo o cuidado de não o deixar transparecer no enunciado. O procedimento adotado pelo autor para dissimular o fragmento concretiza-se pela exploração do olhar de Rodrigo que, à sua frente, vê o desfile de detalhes da paisagem, à medida que o trem se aproxima de Santa Fé. Assim, ao protagonista transfere-se a função de observador de uma realidade social constrangedora, fundamental na caracterização do contexto maior da narrativa, realizada por Erico.

A adoção dessa estratégia reverte-se em efeito estético para a narrativa. Por meio dela, o escritor explora o “efeito de real”: a enumeração dos detalhes dos arrabaldes de Santa Fé constitui um conjunto de informantes<sup>27</sup> que revelam a miséria do povo da cidade e, num plano mais amplo, da própria sociedade brasileira do interior, no início do século XX. Em momento posterior, Erico afina esses detalhes com os projetos assistencialistas que o Dr. Rodrigo — visando mais aos apelos da vaidade do que aos princípios de solidariedade

---

<sup>26</sup> Hamon defende a tese de que a descrição “preexiste muitas vezes à narração”, recuperando um texto anterior — “o da *ficha* do romancista que reuniu já os materiais do seu romance. O problema da inserção de uma descrição está muitas vezes, pois, ligado a este hábito de escrita e de composição [...] um problema de soldagem de textos de que irá ser necessário limar e apagar ao máximo as suturas” (s.d.: 143).

<sup>27</sup> Informantes constituem unidades narrativas que servem para “dar autenticidade à realidade do referente, para enraizar a ficção no real”, funcionam como operadores realistas. Possuem “uma funcionalidade incontestável, não ao nível da história, mas ao nível do discurso.” (Barthes, 1971:33).

de uma consciência social ativa — pretende realizar em Santa Fé.

A partir do ponto em que se encerra a segunda analepse, as ações da narrativa obedecem a uma ordem cronológica. Erico alterna diferenciados marcos temporais, e permite duas constatações ao leitor. A primeira relaciona-se com o tempo de duração da história, que gira em torno de um ano. A segunda, constituída por diferentes signos de registro, aponta para a atitude seletiva do autor, justificando a ocorrência de sumários<sup>28</sup>.

A instituição desses movimentos oscilatórios temporais é significativa. A primeira analepse, propulsora dos eventos constitutivos de “Chantecler”, assume um caráter dialético<sup>29</sup>, uma vez que opõe à imagem de um Dr. Rodrigo decrépito a visão de um jovemna exuberância dos sonhos da juventude, aos 24 anos. A lacuna instiga o leitor a buscar o conjunto de eventos que marcam a psicologia dessa personagem, cujo comportamento desencadeia tanta polêmica entre os habitantes de Santa Fé, nas seqüências de “Rosa- dos-Ventos”. Quanto a esse contraponto — passado *versus* presente — é possível especular sobre a intenção do autor: o conhecimento da verdadeira natureza do Dr. Rodrigo só é possível pela união incessante de contrários. O escritor apresenta uma tese pela voz de algumas das personagens: os aspectos positivos da personalidade do Dr. Rodrigo; em manifestações de outras, Erico centraliza as qualidades negativas: a antítese. Ao leitor cabe a realização da categoria superior, a da

---

<sup>28</sup> Por esse detalhe, confirma-se a função de regência da narrativa, desempenhada pelo narrador que “opta por uma atitude redutora e que, pelo fato de se referir a eventos passados que supostamente conhece, lhe permite (*sic*) selecionar os fatos que entende relevantes e abrevia os que julga despiciendos.” (Reis; Lopes, 2002:398).

<sup>29</sup> Hegel era de opinião que “os processos do espírito humano e da natureza são os mesmos. Encontrou, entre ambos, aquilo que denominou *processo dialético* em operação. Se o indivíduo estudar o espírito, encontrá-lo-á cheio de contradições, discordâncias e opostos. Mas um novo estudo revelará que existe um processo, no espírito, pelo qual o par de opostos se concilia numa síntese que inclui ambos, porém num nível mais elevado. Esse processo está em toda a parte. Primeiro há uma tese ou afirmação, depois descobrimos a antítese a essa tese, ou sua contradição. A forma mais alta do pensamento está em conciliar ambas numa antítese que eleve o pensamento para um ponto mais alto. O espírito humano não cessa com as contradições; esforça-se por desembaraçar-se delas fazendo sínteses. Não se deve confundir isso com acomodação. Na verdadeira síntese, os valores da tese e da antítese são conservados e, juntos, movimentam-se para novos valores.” (Frost, 1961: 268-269).

síntese que, no caso, aponta para uma personalidade contraditória do médico, de forma alguma mitificada.

O segundo jogo temporal que Erico apresenta ao leitor constitui uma analepse interna. De acordo com Gérard Genette, esse signotécnico-narrativo “serve unicamente para trazer ao leitor uma informação isolada, necessária para a inteligência de um elemento preciso da ação.”(61) Naquela noite da visita ao cemitério em busca de cotos de vela, Erico, de certa forma, antecipa características psicológicas dos irmãos Cambará que serão complementadas em eventos posteriores. Em primeiro lugar, destaca o pragmatismo de Toríbio, posicionamento típico do homem da campanha. Para ele, as implicações práticas das coisas são responsáveis pela satisfação das necessidades humanas. Em segundo lugar, a impressionabilidade de Rodrigo<sup>30</sup>, antecipadora do caráter influenciável de seu espírito que, ao longo dos eventos seguintes, debate-se diante de valores morais, tornando-o susceptível a conflitos pessoais, devido a pressões externas e internas.

Os outros “movimentos narrativos” (Genette: 94)— a cena, a pausa, o sumário <sup>31</sup> —, que se percebem no confronto da ordem dos acontecimentos de “Chantecler” com os segmentos temporais da história, intervêm na velocidade do relato, constituindo um dinâmico painel de eventos. Nos diversos momentos em que Erico instaura cenas, o ritmo das ações reduz sua velocidade, e, da reprodução da fala integral das personagens, emerge uma narrativa marcada pela isocronia. Nessa situação, o autor, de forma parcial ou total, estabelece um distanciamento para o narrador, e faculta ao leitor aproximar-se, de forma mais efetiva, do jeito de sentir e de pensar das personagens.

---

<sup>30</sup> Rodrigo poderia optar por não acompanhar o irmão. Entretanto, não deseja a pecha de “galinha” (59), de “calça frouxa, maricão.” (60); por outro lado, o interesse em “conhecer mulher” (57) impele-o a seguir Bio, mesmo que o insólito passeio desencadeie terrores inconscientes.

<sup>31</sup> Reis e Lopes afirmam que “por intermédio desses signos técnico-narrativos instauram-se diversos ritmos ao longo de um relato, com eventual predomínio de velocidades mais lentas ou mais rápidas, de acordo com as determinações invocadas e até tendo em vista o doseamento hábil das informações a transmitir” (2002: 421).

Ao expandir as ações e ao entrelaçar detalhes das ocorrências políticas do ano de 1910 com os acontecimentos da vida particular do protagonista, Erico fornece, por um lado, elementos para que o leitor possa acompanhar, *pari passu*, a trajetória do Dr. Rodrigo Cambará. O jovem médico mostra-se ansioso não só por (re)conquistar Santa Fé, como também por assumir o papel de líder político, questionando o poder instituído na cidade. Nas ações realizadas e nas posições assumidas por ele, o autor destaca o caráter antimilitarista convicto do médico.<sup>32</sup> 530

Por outro lado, ao fixar a narrativa àquele momento da história do País, o autor dá relevo à importância dos acontecimentos de 1910 no âmbito político da vida nacional: foi nesse ano que se realizou a primeira eleição competitiva da República Velha, marcando “o retorno de um militar à Presidência da República, após dezesseis anos de governos civis”<sup>33</sup>. Considerando todos esses eventos a distância, é possível perceber-se aí a abertura do campo político para a ascensão das lideranças do Rio Grande do Sul ao poder central.

Tomada a trilogia em seu conjunto, a trilogia em seu conjunto, os detalhes e as circunstâncias de “Chantecler” são elementos fundamentais a concretizarem a atuação da carreira política do Dr. Rodrigo Cambará. Com isso, Erico Verissimo representa não só o rompimento da hegemonia política das lideranças paulistas e mineiras, provocado pela eleição de Hermes da Fonseca, como também a ascensão de políticos como Pinheiro Machado, cuja influência estendeu-se ao longo desse período

---

<sup>32</sup> Esse detalhe evidencia a intenção de Erico que, ao comentar a construção de Rodrigo Cambará, estipula: ele deveria *parecer-se* com Sebastião Verissimo. A atitude antimilitarista revelada pelo médico na campanha política de 1910 cumpre o objetivo do autor, pois afina-se com o jeito de ser do pai de Erico, registrado em *Solo de Clarineta*: através de uma definição por parte de Erico e pela transcrição do pensamento de Sebastião Verissimo “Meu pai era antimilitarista desde os tempos da campanha civilista de Rui Barbosa [...] “Todos são iguais, botam a farda e consideram-se uma casta à parte, o sal da terra.” (1973: 100).

<sup>33</sup> Senado Federal. *Hermes Rodrigues da Fonseca* (1855-1923). Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/comunica/historia/hermes.htm>>. Acesso em: 6 jun.2006.

presidencial.<sup>34532</sup> De certa forma, a presença desses eventos históricos na narrativa atende a um objetivo: prenunciar a participação do senhor do Sobrado em conflitos posteriores, entre eles a Revolução de 1930 e o Estado Novo.

Em *A Sombra do Anjo*, Erico mantém o jogo pendular das analepses, ampliando-o. O que se observa nessa parte da narrativa é que a presença desse procedimento atende a diferentes funções e, que, tal como nos outros segmentos, aponta para descompassos entre discurso e história. O autor manipula as analepses, fazendo-as variar quanto ao alcance e à amplitude e liga-as diretamente ao teor da matéria recuperada pela memória do protagonista. Marcando-as todas pela focalização interna do Dr. Rodrigo Cambará, o autor confere a esses recursos narrativos um tom muito pessoal e, por isso, as informações fornecidas pelas analepses iniciais funcionam como um instrumento de auto-avaliação de Rodrigo. Tal recurso permite a Erico ressaltar a plena consciência do protagonista quanto a sua própria natureza, e evidenciar o dilema axiológico que marca sua existência.

No conjunto, destaca-se a retrospectiva analítica de Rodrigo sobre seu casamento com Flora por ocasião da noite de Ano-Novo, já na abertura da narrativa. Depois, em muitos momentos de intimidade com Flora, os rápidos *flashes* que Erico entremeia nas lembranças de Rodrigo — o desfile das mulheres cortejadas e as circunstâncias das aventuras amorosas, entre elas o caso com Toni Weber — destacam o caráter ambíguo de suas transgressões: ao mesmo tempo, agradáveis ao seu *ego*, mas censuradas por seu *superego*. Ao explicitar tal ambigüidade, o autor é minucioso:

Estava sorrindo a pensar nessas coisas quando sentira contra o próprio ventre a palpitação do ventre da esposa. Era seu filho que esperneava... Santo Deus! A criaturinha estava a tocá-lo, como que a fazer-lhe um sinal. Essa ideia deixara-o de tal modo sensibilizado que ele rompera a chorar e a beijar, arrependido, os cabelos de Flora (429).

---

<sup>34</sup> Presidência da República. *Centro de informação de acervos de presidentes da república*. Disponível em: <[http://www.arquivonacional.gov.br/memoria/crapp\\_site/presidente.asp](http://www.arquivonacional.gov.br/memoria/crapp_site/presidente.asp)>. Acesso em: 6 jun. 2006.

Em outras analepses, Erico reúne, ao mesmo tempo, informações diversificadas. Por um lado, destaca o caráter generoso da personalidade de Rodrigo — solidário e preocupado com o drama particular do sogro falido — e a busca de alternativas, realizada para ajudá-lo:

Naquele mesmo dia Rodrigo procurara o Dr. Ruas, o advogado de Aderbal, para saber ao certo da situação do sogro. Estava pasmado. Um cidadão que não bebia, não jogava nem se metia com mulheres; um homem que levava a mais espartana das vidas, trabalhando de sol a sol — como podia ter chegado a uma situação como aquela? (433)

Por outro ângulo, o escritor conjuga nesses recursos narrativos, ao mesmo tempo, mais duas funções: além de suprir lacunas das histórias das personagens — em especial, Aderbal Quadros e Chiru Mena —, informam detalhes relacionados com a história econômica do Rio Grande do Sul<sup>35</sup>, protagonizada pelo sogro de Rodrigo: “[...] faz uns cinco ou seis anos que vem perdendo dinheiro com a tal lavoura de trigo. Essa é que foi a grande sangria. Ora, se nossos avós deixaram de plantar trigo no Rio Grande deve ter sido por alguma razão muito boa! (434)

O casamento de Chiru Mena, em 1912, com uma órfã herdeira de três léguas de campo bem povoadas, causara quase tanta sensação em Santa Fé quanto à notícia do naufrágio do *Titanic*, ocorrido poucos dias antes. O namoro começara num baile, continuara durante algumas serenatas e conversas ao pé da janela da casa da moça — que vivia com um casal de tios pobres — e encaminhara-se a passo acelerado para um noivado-relâmpago. O Padre Kolb casou-os num gélido dia de julho, em que soprava

---

<sup>35</sup> “Ao ter início o período da República Velha (1890- 1930), o Rio Grande do Sul — “celeiro do país” — inseria-se periféricamente no mercado nacional em formação”, com uma economia subsidiária de base agropecuária. O processo de transformação que o Brasil sofreu nesse momento acabaria por fazer implantar-se no País o modo capitalista de produção que redundaria, entre outras consequências, na ampliação do mercado interno para produtos industrializados, na ampliação do setor terciário e no crescimento da indústria. Atrelado a uma estrutura política autoritária, o desenvolvimento capitalista tendeu a uma “acomodação” e o modelo político adotado favoreceu à acumulação capitalista local (Pesavento, 1979:194).

o minivano e a noiva no seu vestidinho branco, tremia de frio e emoção (467).

Na combinação realizada por Erico, um terceiro grupo de analepses atende à função de recuperar informações ligadas a acontecimentos históricos e políticos da lacuna temporal estabelecida entre 1910 e 1915 em dois níveis: o nacional e o internacional. Nesse itinerário de divagações pelo passado, o escritor atribui à memória de Rodrigo capital importância, e ela reflete-se na construção da narrativa. Por intermédio das lembranças, em analepses de diferentes configurações, o narrador criado por Erico não só sintetiza os eventos políticos nacionais, como também fornece informações sobre posicionamento do protagonista diante de tais fatos:

Ah! Os tempos do Dudu... Aqueles quatro anos de governo do Marechal haviam sido um prolongado pesadelo, uma enfiada de desastres políticos e administrativos. A revolta dos marinheiros. O estado de sítio. Os fuzilamentos do *Satélite*. O escândalo da *prata*. A intervenção em Pernambuco. O bombardeio da Bahia. O caso do Amazonas. Nunca em toda a História do Brasil houvera governo mais catastrófico e acidentado. Jamais se vira tanto mandonismo, tanto nepotismo, tanta arbitrariedade, tanta política de corrilho. E o Marechal – todo o mundo sabia – não passava dum fantoche nas mãos hábeis e poderosas de Pinheiro Machado (448).

De forma implícita, o tom sarcástico que envolve o sumário do período de governo do Marechal Hermes da Fonseca mascara, por um lado, o ressentimento provocado pelo choque da realidade política com os ideais democráticos acalentados por Rodrigo, no momento de sua volta a Santa Fé. Fora-lhe muito difícil enfrentar a fraude que campeava, motivada pela existência do voto aberto e pela falta de mecanismos eficazes de controle e que assegurava “a mais absoluta impunidade para a dominação política do latifundiário, invariavelmente o chefe da política local.” (Lopez: 44). Por outro lado, o tom zombeteiro das lembranças de Rodrigo apresenta ao leitor o tratamento mordaz a que a figura de Hermes da Fonseca fora submetida pela imprensa e que contribuíra para torná-lo alvo de chacotas da opinião pública, imputando-lhe a “fama de azarento.”<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> “Um dos episódios de maior destaque a reforçar sua "urucubaca" ocorreu em 1910, quando o rei Dom Manuel II foi derrubado do trono português justamente no

No plano ficcional, as analepses apresentam lances da vida política de Santa Fé, neles enfatizando a liderança do protagonista no cenário municipal:

Em fins de 1911, quando os santa-fezenses se preparavam para as eleições municipais, Titi Trindade, o eterno candidato republicano forasubitamente acometido duma hemorragia cerebral. Houve pânico entre os correligionários, que se viram na contingência de escolher às pressas um substituto, o que não era difícil, pois não podiam contar com o conselho de Trindade, que não estava em condições de pensar e muito menos falar. Formaram-se logo duas facções: uma tinha como candidato Laco Madruga; a outra inclinava-se para Joca Prates. Rodrigo pôs-se imediatamente em ação. Passou boa parte duma noite no telégrafo a conferenciar com Pinheiro Machado, tratando de convencê-lo de que a eleição do Madruga seria ruínosa para Santa Fé e para o partido (479).

As analepses também recuperam histórias sobre o senador Pinheiro Machado e as atitudes soberbas por ele assumidas, em momentos de confronto com a opinião pública, e que reforçam o caráter autoritário desse vulto político:

Duma feita, ao passar de automóvel por meio de uma multidão exaltada que, havia pouco, gritava insultos a seu nome, disse em voz alta ao chofer para que todos ouvissem:

--Só tire o revólver quando eu tirar o meu. Só dispare o seu primeiro tiro depois que eu tiver disparado o meu.

Noutra ocasião, ao deixar o Senado, a cuja porta se aglomeravam populares dispostos a vaiá-lo, instruiu o chofer:

--Siga. Não tão depressa que possam pensar que tenho medo, nem tão devagar que possa parecer acinte.

Quando um amigo bajulador assegurou que o país inteiro seria convulsionado caso atentassem contra sua vida, Pinheiro Machado replicou:

--Sim, se o atentado falhar (560).

As rememorações que Erico faz emanar de Rodrigo, representando o poder exercido pelo Senador, encontram fundamento em referências históricas. Elas registram o influente papel desse político na ascensão da

---

momento em que o recepcionava. Tal incidente teria levado o monarca deposto a declinar do asilo oferecido por Hermes no encouraçado "São Paulo", optando por refugiar-se em Gibraltar... Mas o fato de maior gravidade relacionado à "urucubaca do Dudu" foi o depósito da metade das 2.400.000 libras tomadas de empréstimo ao Lloyds Bank, entre 1911 e 1912, num banco russo. A quantia acabaria encampada, assim como o próprio banco, pela Revolução Socialista de 1917" (SenadoFederal, 2006).

“nova oligarquia com base na política gaúcha”, o que provocou forte contestação popular, obrigando o governo a instaurar um estado de sítio quase constante no cotidiano brasileiro (Senado Federal, 2006), marcando o período pela arbitrariedade. Em consequência, Pinheiro Machado atraiu para si “o ódio aos excessos do governo Hermes”, embora “não estivesse com ele o controle da situação”. (Love: 175).

No plano mundial, a analepse também cumpre a função de destacar o momento da deflagração da Primeira Guerra:

Rodrigo deixou o jornal cair sobre o peito, trançou as mãos por cima dele e ficou a pensar naquela fria noite de julho de 1914, em que Cuca Lopes entrara esbaforido no Sobrado, trazendo a dramática notícia.

-- Rebentou a guerra na Europa!

Havia semanas que os jornais andavam cheios de negros presságios em torno da possibilidade dum conflito armado no continente europeu. Depois da tragédia de Sarajevo, esperava-se para qualquer momento a deflagração da guerra. Entretanto, no seu incurável otimismo, Rodrigo achava que as dificuldades seriam contornadas e a crise vencida graças aos esforços conjugados da diplomacia francesa e inglesa (439-440).

O curso dos acontecimentos, entretanto, viria contrariar as expectativas de Rodrigo quanto a uma solução diplomática para o conflito. De forma declarada, ele alinhar-se-ia, dali a algum tempo, na posição de defensor das posições assumidas pela França e de ferrenho opositor a tudo que se relacionasse com as dos alemães.

Por fim, um conjunto de analepses informa o estágio inicial do ‘cinematógrafo’ e do automóvel, produtos culturais à disposição do público de Santa Fé nesse intervalo de tempo:

Tinha a mais agradável das recordações da primeira sessão de cinematógrafo que assistira em 1900, ano em que se matriculara num ginásio de Porto Alegre. Ficava sentado na ponta da cadeira, o busto teso, a respiração contida, vendo na tela o milagre daquela lanterna mágica em ponto grande, cujas imagens se moviam como gente de carne e osso. (482)

Pensou no primeiro automóvel que aparecera em Santa Fé, lá por fins de 1911. Era um estranho veículo elétrico de três rodas e dois lugares mandado vir da Alemanha pelo Spielvogel. Causara pânico a primeira vez que percorrera as ruas da cidade. [...] Com o tempo, entretanto, Santa Fé habituara-se à “aranha” do Spielvogel. Mas fora ele, Rodrigo, quem adquirira o primeiro automóvel de quatro rodas e cinco lugares movido a gasolina. O Adler fizera também os seus “estrupícios” no dizer do Liroca, assustando as pessoas e animais com as explosões de seu motor e os roncões de sua buzina. [...] (422-423).

Ao jogo que Erico Verissimo realiza com a presença do registro desses produtos culturais nas recordações de Rodrigo, pode-se atribuir importante função na narrativa. Além de, indiretamente marcar o deslumbramento do protagonista e seu interesse por tudo o que é moderno — traço de seu caráter que se estende ao longo de toda a narrativa —, o registro fornece informações sobre o estágio de desenvolvimento em que se encontrava Santa Fé, e por extensão o Rio Grande do Sul, nas primeiras décadas do século XX e que, de certa forma, fazem parte do contexto em que Erico viveu.

Comparando-se as quatro partes que constituem *O Retrato*, constata-se que em “A Sombra do Anjo” apresenta-se o maior número de analepses concentradas em uma só personagem. Verifica-se, também, que o movimento pendular de alternância entre o presente e o passado é mais dinâmico que nos outros segmentos da narrativa.

Uma visão global dessa parte da trilogia aponta para a intencionalidade de Erico Verissimo de propor uma representação contrastiva da vida do Dr. Rodrigo com a finalidade de impactar o leitor apresentando, de um lado, no presente, um velho desgastado física e moralmente, envolvido em um combate pela própria sobrevivência, sem perspectivas de vitória; de outro, no passado, o protagonista esperançoso de uma vida plena de possibilidades. Entre essas duas épocas, presentifica-se uma lacuna de 30 anos, em que residem as prováveis causas que podem esclarecer essa degradação.

Na cronologia histórica que se enreda com os aspectos ficcionais, destaca-se o posicionamento de insatisfação que o Autor assume diante de um Brasil do passado, cujo contexto econômico, político e social definiu uma mentalidade responsável pelo comportamento assumido por toda uma geração de líderes políticos, contemporâneos seus. Diante das perspectivas que se apresentam fica uma incógnita, em relação ao futuro. Mas acima de tudo, o reconhecimento das possibilidades que o País possui de se tornar uma “nação de verdade” (Totti:53-54). Finalmente, Erico, por entre os fios da ficção

que se combinam com os da História, deixa entrever a visão do artista que, acima de tudo, encontra “prazer lúdico de fazer coisas, deleite na parte artesanal de sua obra.” (Grandi:64).

## TRABALHOS CITADOS

Aristóteles. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

Bakhtin, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1993.

Barthes, Roland. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1971.

Bordini, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Veríssimo*. Porto Alegre: LP&M, 1985.

Bordini, Maria da Glória; Zilberman, Regina. *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

Braga, Adolfo. Prisioneiros. In: Bordini, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.

Burns, Edward Mc Nall. *História da civilização ocidental: do homem das cavernas até a bomba atômica*. Porto Alegre: Globo, 1978.

César, Guihermino. Os primeiros passos do romancista. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 dez.1975. Caderno de sábado, p. 5.

César, Guihermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.

Chaves, Flavio Loureiro. *Erico Veríssimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, Instituto Estadual do Livro, Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, 1976.

Chaves, Flavio Loureiro. Erico: leituras e perspectivas. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 jul. 2005b. Cultura, p.4.

Chaves, Flavio Loureiro.. O narrador como testemunha da História. In: Gonçalves, Robson Pereira (Org.). *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria: UFSM; Bauru: EDUSC, 2000.

Chaves, Flavio Loureiro. O narrador como testemunha da História. In: Bordini, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: a literatura de Erico Veríssimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005a.

Chevalier, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

- Chklovski, V. A arte como procedimento. In: Eikenbaum et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971a.
- Chklovski, V. A construção da novela e do romance. In: Eikenbaum, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971b.
- Costa Lima, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- D'Aguiar, Rosa Freire. A agulha da bússola. In: Bordini, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.
- Fresnot, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.
- Frost, J. R. *Ensinos básicos dos grandes filósofos*. São Paulo: Cultrix, 1961.
- Genette, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1972.
- Grandi, Celito. Somos todos uns mentirosos. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.
- Hamon, Philippe. O que é uma descrição? In: Guyon, Françoise V. R.; Hamon, P.; Sallenave, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, [s.d.].
- Holanda, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de Crítica Literária: 1948-1959*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996. v. 2.
- Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Lopes Neto, J. Simões. Melancia, Coco Verde In: Schlee Aldyr Garcia (Org.). *Contos gauchescos e lendas do sul*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, UNISINOS, 2006.
- Lopez, Luiz Roberto. *História do Brasil contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- Love, Joseph. *O regionalismo gaúcho e as origens da Revolução de 1930*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- Marzola, Norma. Ninguém escapa à História. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.
- Moisés, Massaud. *A criação literária: Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- Nestovski, Arthur (Org.). *Figuras do Brasil: 80 autores em 80 anos de Folha*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- Nunes, Benedito. Debate. In: Riedel, Dirce Côrtes. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988a.
- Nunes, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988b.
- Pesavento, Sandra J. República Velha Gaúcha: Estado autoritário e economia. In:

Dacanal, José Hildebrando; Gonzaga, Sergius (Orgs.). *RS: Economia e política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979.

Pesavento, Sandra J. A narrativa pendular: as fronteiras simbólicas da história e da literatura. In: Pesavento, Sandra Jatahyet al. *Erico Verissimo: o romance da História*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

Presidência da República. Anos 40. In. Frigoletto. *Anos 40*. Disponível em <<http://www.frigoletto.com.br/GeoRural/anos40.htm>>. Acesso em: 4 nov. 2005.

Presidência da República. *Centro de informação de acervos de presidentes da república*. Disponível em: <[http://www.arquivo.nacional.gov.br/memoria/crapp\\_site/presidente.asp](http://www.arquivo.nacional.gov.br/memoria/crapp_site/presidente.asp)>. Acesso em: 6 jun. 2006.

Reis, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

Reis, Carlos; Lopes, Ana C. M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.

Roche, Daniel. *História das coisas banais: nascimento do consumo –séc. XVII-XIX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Sartre, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

Schlee, Aldyr Garcia (Org.) *Conto gauchescos e lendas do sul*: João Simões Lopes Neto. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/UNISINOS, 2006.

Senado Federal. *Hermes Rodrigues da Fonseca (1855-1923)*. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/comunica/historia/hermes.htm>>. Acesso em: 6 jun. 2006.

Sodré, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

Sodré, Nelson Werneck. *Literatura e história no Brasil contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

Tomachevski, B. Temática. In: Eikhenbaum, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

TOTTI, Paulo. O menino que assobia no escuro. In: bordini, Mariada Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, EDIPUCRS, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.

Verissimo, Erico. *O continente*. Porto Alegre: Globo, 1962b. v. 2.

Verissimo, Erico. *O continente*. Porto Alegre: Globo, 1962c. v. 1.

Verissimo, Erico. *O retrato*. Porto Alegre: Globo, 1963a. v. 1.

Verissimo, Erico. *O retrato*. Porto Alegre: Globo, 1963b. v. 2.

Verissimo, Erico. *O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1962a. v. 3.

Verissimo, Erico. *O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1966. v. 1.

Verissimo, Erico. *O continente*. Porto Alegre: Globo, 1962b. v. 2.

Verissimo, Erico. Os problemas do romance. In: Nestrovski, Arthur (Org.). *Figuras do Brasil: 80 autores em 80 anos de Folha*. São Paulo: Publifolha, 2002.

Verissimo, Erico. *Solo de clarineta: memórias*. Porto Alegre: Globo, 1973. v. 1.

Verissimo, Erico. *Solo de clarineta: memórias*. Porto Alegre: Globo, 1976. v. 2.

Veyne, Paul. *Como se escreve História e Foucault revoluciona a História*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

Zilberman, Regina. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

Zilberman, Regina. *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1992.

**Célia Dóris Becker** (02/11/1948-10/04/2012) realizou seu mestrado em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1995) e seu doutorado em Linguística e Letras pela mesma Universidade (2006). Foi Professora Adjunta da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, com profícua atividade docente. Atuou na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, principalmente nos seguintes temas: Literatura infantil, Literatura e Alfabetização, Literatura Brasileira. Publicou inúmeros artigos em periódicos nacionais e participou de livros sobre alfabetização e literatura infanto-juvenil.

Artigo publicado postumamente, adaptado de sua tese de doutorado.