

UM GIRO PELOS ESPAÇOS-TEMPO DO SOBRADO

Ana Lúcia Macedo Novroth

Resumo: Este ensaio objetiva investigar o modo que as personagens de *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo, assimilam o tempo e o espaço nos cômodos do Sobrado, em especial na primeira parte da trilogia, *O Continente I*. Propõe-se um modelo alternativo de divisão no campo de estudo da espacialidade e da temporalidade, categorias aqui tratadas em perspectivas e em concomitância: quanto mais amplas, mais concretas e exteriores, quanto mais particulares, mais abstratas e interiores. No exame do texto, observa-se que, concernente ao espaço, ele é por vezes apresentado pelos passos do narrador, depois pelos lugares das personagens, em situações em que estas constroem as cenas em outros espaços, vinculados ao tempo da existência e da memória.

Palavras-chave: *O Tempo e o Vento*; O Sobrado; Espacialidade; Temporalidade.

Abstract: The aim of this article is to investigate how the characters of *Time and the Wind* (*O Tempo e o Vento*), by Erico Verissimo, absorb time and space in the rooms of the Sobrado, especially during the first part of the trilogy, *O Continente I*. It introduces an alternative model of the division of the study field of time and space, categories dealt with different perspectives and in concomitance: the wider the subject matter, the more concrete and outermost it will be. The more particular it is, the more abstract and inner it will be. The analysis of the text reveals that, concerning space, it is often presented by the narrator's steps and afterwards by the place of the characters, in situations that they frame the scenes in other spaces, linked to the time of existence and memory.

Keywords: *Time and the Wind*; The Sobrado; Spatiality; Temporality.

1 O nome e suas criaturas

Na mitologia romana, as irmãs Nona, Décima e Morta tecem a vida dos mortais na Roda da Fortuna, cujas voltas dispõem o fio de cada homem em posição privilegiada, o topo, ou desfavorecida, o baixo, condições que explicam os períodos de boa ou má sorte. A primeira das parcas fia, segura o fuso e estica o fio; a segunda distribui o destino, as provas e as dores de cada um e, por meio de um sorteio, determina quem morre; a última, com sua tesoura encantada, tem sob sua égide o poder de cortar o fio da vida. As irmãs são associadas às três fases da vida (nascer, viver, morrer; começo, meio e fim) e por isso desempenham um papel importante na existência do ser, de modo que nem Júpiter pode contestar ou interferir nas decisões por elas tomadas.

Devido às funções similares, arbitra-se associar, no mesmo plano, o trabalho do autor-criador ao das “fiandeiras da morte” da mitologia greco-romana. Todos têm em mãos os destinos dos entes e dos seres: as últimas, dos humanos; o primeiro, das personagens. Nas malhas do texto, assim como as fiandeiras, o “deus autor” tece, estica e corta o fio da vida de suas personagens, insere-as em um tempo, em um espaço e é o responsável por suas venturas e desventuras. Ao dar forma e conteúdo ao objeto estético que, por sua vez, se constitui no protótipo do universo humano, o autor-criador acumula as funções das parcas e de nume.

O “deus autor” de *O Tempo e o Vento*, Erico Verissimo, urde um universo onde são delineados os espaços ermos do continente de São Pedro e faz surgir, paulatinamente, os primeiros povoados, as primeiras vilas, as quais se transformam em cidades, com seus bairros, ruas e edificações. Tais modificações são a marca principal do tempo. Nesses espaços, o nume alinhava os contornos das primeiras criaturas, os heróis fundadores de Santa Fé, e determina-lhes a sorte. Elas ocupam um espaço-tempo concreto, onde vivem e se movimentam, mas agem em separado, ainda assim em relação aos outros. O criador maneja todo tipo de transformações (física, social, filosófica, psicológica, moral), permite que seus heróis tenham plena consciência dessas mudanças e concede-lhes voz, a fim de que possam externá-las e se exprimir.

A fim de manter uma certa distância de suas criaturas, o “deus autor” insere um intermediário, o narrador, que trafega livremente pelos espaços-tempo do universo arquitetado. Entre os espaços de livre circulação no heterocosmo verissiano, destaca-se o Sobrado, a moradia dos heróis fundadores, o lugar mais representativo do romance.

É a causa e o efeito de ações, é onde em que os sujeitos *aparecem e desaparecem, estão e são*. Seus cômodos, além de cenário em que se desenrola a ação, influenciam os comportamentos e as tomadas de decisão. O casarão dos Terra Cambará consubstancia os espaços enquanto presença dos tempos (e dos sujeitos) que se foram e permanecem através dos objetos, valores e modos de ser.

Diante do exposto, intenta-se analisar os espaços do Sobrado, em especial nas primeiras cenas de *O continente I* ([1949] 2005), e compreender de que modo as criaturas de Verissimo assimilam o tempo, categoria deveras subjetiva, tendo em vista a continuidade de momentos diferenciados, o que vai ao encontro da concepção bergsoniana da *durée* ([1922] 2006b). Para tanto, são colocadas as seguintes proposições: a. o espaço é o coordenador de diversas organizações do tempo; b. diferentes percepções do tempo e do espaço são condensadas em um ambiente; c. há camadas sobrepostas de espaço e tempo no Sobrado; d. cada criatura disposta no espaço do Sobrado é um conjunto contíguo de eventos pontuais e apreende a temporalidade intuitivamente. Cabe lembrar que todos os pontos levantados serão examinados tendo a trama como arcabouço da análise, a partir da materialidade do texto, da discursivização, que é a instância capaz de originar mundos. No universo da linguagem, serão considerados os aspectos extrínsecos e os intrínsecos ao texto, visto que constituem operadores de sentido.

Objetiva-se assimilar as potencialidades jacentes do tempo-espaço verissiano, descobrir novos sentidos, e compreender o universo vívido e pulsante do “deus-autor”, o que conflui em direção às palavras de Floriano nas últimas páginas de *O Arquipélago*: “O Sobrado está vivo” (Verissimo, 2004a: v.3. p. 457).

2 O espaço-tempo e seus múltiplos sentidos

Ao lado do signo tempo, os espaços da obra *O Tempo e o Vento* ganham tamanha relevância, que intitulam dois dos três volumes da trilogia (*O Continente*, *O Arquipélago*). No universo verissiano o espaço é dimensionado em perspectiva geral, ampla e indeterminada, articulada à perspectiva particular, restrita e determinada; dentro dessa última, a particularizada e a exclusiva. Parte-se da premissa que toda ação

humana *sui-generis* está inserida em uma situação mais ampla, nesse sentido, um núcleo espaço-temporal mais geral e mais concreto engloba outros núcleos mais particulares e abstratos. Essa relação semântico-espacial pressupõe que haja um espaço maior, que engloba outro, que engloba outro e assim por diante. Desse modo, os espaços da cidade (a rua, a praça central, a igreja) são os restritos, neles está o Sobrado, espaço particular (dado que é de propriedade da família), onde estão inseridos os espaços particularizados, mas comuns a todos (as salas, a cozinha, a escada, o escritório) e os exclusivos, onde se manifesta a introspecção (os quartos, o sótão, a mansarda). Visto que o pensamento está ligado ao plano das ideias, são considerados abstratos os espaços exclusivos (espaços dos pensamentos, memórias, estados, ações, sentimentos e sensações). Quanto mais amplo o espaço, mais concreto e exterior, quanto mais particular, mais abstrato e interior. Nos espaços interiores e exclusivos se dá o processo de (auto)consciência, onde se fundem o passado, o presente e o futuro.

Do mesmo modo que os espaços, o tempo também é pluridimensionado, parte do mais geral – concernente ao tempo histórico, comum a todos –, ao mais exclusivo, já que é captado particularmente, fato que dependerá tanto do espaço, quanto da circunstância. Um tempo está inserido no outro: o tempo amplo¹ (distante da diegese e de difícil delimitação), contém o abrangente e histórico (comum a todos); o restrito refere-se ao cronológico, aos acontecimentos singulares; nele há os particulares que se referem ao tempo de existência; dentro destes estão os particularizados, que dizem respeito ao ritmo psicológico e, por fim, os exclusivos, relativos às memórias.

A existência das macros e micros espacialidades dos entes (formas e objetos) e dos seres é compreendida enquanto presença dos tempos que se foram e que permanecem, portanto, o espaço é o *primum mobile* dos tempos diversos (exterior e interior, amplos e exclusivos). Para além do cronômetro, é uma categoria captada pela experiência e da qual nem sempre se tem discernimento, constituindo-se uma complexa e subjetiva elaboração. A espacialização rompe as barreiras das divisões das marcas temporais, as quais se tornam mais e mais subjetivas, ligadas aos afetos, às memórias, ao ritmo de cada sujeito, por essa razão análoga “ao compasso, à duração, por isso,

¹ A respeito do tempo amplo, consultar Novroth, 2020: 74-90.

metaforicamente, à música” (Bergson, [1889]1988: 19), figurativizada no romance pela técnica do contraponto.

Quanto ao ponto axial desta investigação no que respeita à relação do narrador e das personagens com o espaço e o tempo em *O Tempo e Vento*, o “deus autor” permite que ele trafegue entre variadas dimensões espaço-temporais, que penetre em todos os espaços, desde os abrangentes até os exclusivos. A voz narrativa revela lugares paralelos e/ou descontínuos a fim de descortinar o que acontece concomitantemente na mesma unidade espacial e expor o drama de cada ser. As histórias de todas as criaturas lhe estão disponíveis e a algumas dará mais atenção que a outras. Contemplativo, não se relaciona com as personagens, nunca modifica os seus destinos. Com relação à temporalidade lhe é concedido o privilégio de controlar o ritmo do tempo segundo a lógica que lhe convém (avancar, recuar, retardar), tanto no quesito cronológico, quanto no psicológico.

Dito isso, a partir do tempo histórico e cronológico rumo ao tempo individual, doravante serão analisados a sucessão de eventos e os ritmos temporais nos diferentes espaços do Sobrado. Salienta-se que neste ensaio o estudo se restringirá aos aposentos do casarão, em cenas cruciais de *O Continente I*.

3 Para dentro dos espaços do Sobrado, na cadência do tempo

A ação narrativa se dá na cidade de Santa Fé, espaço dimensionado em perspectiva geral, ampla e indeterminada, pois é um lugar coletivo e concreto em que as várias histórias se inscrevem. No parágrafo seminal da trilogia não há personagens, só o cenário, o âmago da ação. A omissão do espaço da narrativa dá a sensação de distanciamento e objetividade próprios da narração em terceira pessoa. O verbo no pretérito imperfeito *era* simula apresentar os fatos no presente histórico e cumpre função espaço-temporal: faz aparecer a cena, mas deixa-a a certa distância; é mantido “com a função de ‘era uma vez’, preserva sua ‘posição existencial’, de grande vigor individualizador, e continua ‘fingindo’ a distância épica de quem narra as coisas há muito acontecidas” (Rosenfeld, 2017: 26).

Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado. Era tanto o silêncio e tão leve o ar, que se alguém aguçasse o ouvido talvez pudesse até escutar o sereno na solidão (Verissimo, 2004: v.1, p. 21).

A edificação é apresentada, em meio à obscuridade, no episódio inaugural da trilogia, o cerco ao Sobrado², operação militar ocorrida no âmbito da Revolução Federalista, resultando no isolamento da família Terra Cambará. Aos poucos os contornos dos espaços particulares se delineiam: é uma determinada rua onde estão a praça e a igreja. O primeiro é local de passagem e convivência, o segundo é onde se delinea o ciclo do nascimento, do casamento e da morte. Ao longo da rua há um muro (atrás dele se encontra um homem agachado); no alto da igreja, o campanário; em frente à praça, o Sobrado que abriga a água furtada, o quintal e o poço.

Agachado *atrás dum muro*, José Lírio preparava-se para a última corrida. Quantos passos *dali até a igreja*? Talvez uns dez ou doze, bem puxados. Recebera ordens para revezar o companheiro que estava de vigia *no alto duma das torres da Matriz*. "Tenente Liroca – dissera-lhe o coronel, havia poucos minutos – suba *pro alto do campanário* e fique de olho firme *no quintal do Sobrado*. Se alguém aparecer pra tirar água *do poço*, faça fogo sem piedade." José Lírio olhava *a rua*. Dez passos *até a igreja*. Mas quantos passos até a morte? Talvez cinco... ou dois. Havia um atirador infernal *na água furtada do Sobrado*, à espreita dos imprudentes que se aventurassem a cruzar a *praça* ou *alguma rua* a descoberto (Verissimo, 2004: v.1, p. 21, destaques acrescidos).

O olhar do narrador opera como uma lente em *zoom* e penetra no espaço particularizado "agachado atrás do muro" e no exclusivo de Liroca, onde, em meio a um turbilhão, fundem-se o passado: "Recebera ordens para revezar o companheiro"; o presente "José Lírio preparava-se para a última corrida"; e o futuro: "Dez passos até a igreja. Mas quantos passos até a morte?". Os espaços citados são próximos, "dez passos"; no entanto, para Liroca, parecem distantes, pois seu estado de espírito é de angústia e medo. Considerava-se imprudente, não sabia se seria atingido por um projétil. Do lugar

² A cena em questão alude ao episódio histórico da Revolução Federalista, guerra civil ocorrida no Rio Grande do Sul entre 1893 e 1895, movimento que opôs dois segmentos da aristocracia rural gaúcha: os federalistas (ou maragatos, liderados por Silveira Martins) e os republicanos (ou picapaus, liderados por Júlio de Castilhos, então presidente do Estado). Os revolucionários pretendiam descentralizar o poder da recém-proclamada República, dando maior autonomia às províncias, com um sistema parlamentar de governo. Os legalistas pugnavam contra a escravidão e, por conseguinte, contra o próprio Império, defendiam uma república fortemente centralizada, em linha com o Positivismo de Augusto Comte. No episódio introdutório – cuja derrota federalista é iminente – identificam-se claramente as duas correntes políticas aludidas. Os moradores do Sobrado, os Cambarás, são abolicionistas e republicanos e, naquele momento, sob a obstinação de Licurgo Cambará, suportam o cerco. Ao lado de fora, bloqueando a entrada da residência, estão os homens dos Amarais, defensores da velha ordem Imperial, cujas aspirações não são apenas políticas, mas pessoais, pois são inimigos de longa data dos Cambará. O sítio acaba com a simples fuga dos sitiados, e a vitória do inflexível Licurgo, consolidando o domínio do clã.

em que José Lírio se encontra, ele observa o Sobrado a partir de duas óticas: a concreta, pois está do outro lado da rua, e a abstrata, já que é captado pela lembrança das palavras do coronel, o qual faz referência à habitação.

Outros fatores que interferem nessa perspectiva são as experiências *a priori*, e as expectativas *a posteriori*. Liroca outrora frequentara a casa, fora amigo dos Terra Cambará, mas as divergências de opinião acerca de política distanciaram-nos. Essas desavenças resultaram na morte de seu pai e facilitariam, naquela noite, a consumação do fato: “Atiro? Inimigo não se poupa” (Verissimo, 2004: v.1. p. 27). Entretanto guardava apreço pelas mulheres, principalmente por Maria Valéria, por quem era apaixonado e qualquer atitude contrária afastaria, permanentemente, qualquer ilusão de que um dia ela pudesse estimá-lo, ou seja, os acontecimentos *a posteriori*. A convivência anterior embaçava o juízo de que naquela ocasião era um rival, portanto, se tivesse oportunidade, deveria cumprir a tarefa de alvejar aquelas pessoas:

A ordem era clara: se alguém viesse buscar água no poço, *ele devia fazer fogo* (Verissimo, 2004: v.1. p. 27, destaques acrescidos).

José Lírio *ficou a mirar a fachada do casarão, e de repente a lembrança de que Maria Valéria estava lá dentro lhe varou o peito como um pontão de lança* (Id: 22, destaques acrescidos).

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

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

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

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

Do campanário, José Lírio, encostado ao lado do sino, olha para o Sobrado e observa um vulto mover-se no quintal. Percebe que é alguém em busca de água para os membros da família. Lá do alto, com vista privilegiada e protegido pela escuridão, o seu lado vingativo irrompe e decide atirar, não sem esquecer das pessoas vulneráveis, o que o impele a entrar em conflito. Essa circunstância narrativa cria a ilusão de um espaço tridimensional e remete à afirmação de Anatol Rosenfeld (1969: 88) de que “o homem ocupa uma posição privilegiada de consciência humana em face do mundo”. O espaço leva a personagem a agir daquela maneira e projeta os efeitos da sua ação intempestiva. Como resposta, um tiro parte do Sobrado em sua direção, porém atinge o sino, cujo som chega aos ouvidos do chefe do clã, Licurgo Cambará. A fusão dos níveis temporais permite assimilar, concomitantemente, o que se passa no campanário e no casarão. O espaço-tempo exclusivo de Licurgo se revela em confluência ao de José Lírio, cujo ponto em comum é o som do sino da igreja:

Liroca olhava o quintal, mas não via nada: tinha uma nuvem diante dos olhos. De súbito, da água-furtada do Sobrado partiu um tiro e, ferido de bala, o sino soltou um gemido, que Liroca sentiu no corpo inteiro com a força dum choque elétrico. O som do sino chega aos ouvidos de Licurgo Cambará como um dobre de finados. Pela fresta duma das janelas do Sobrado ele espia o campanário. O maragato que ontem lá estava entocaiado matou-lhe um dos melhores homens. Agora outro companheiro saiu a buscar água, e é indispensável que volte a salvo, com o balde cheio, pois é mais fácil suportar a fome que a sede. [...] O pior de tudo é a falta de leite e pão para as mulheres e os meninos. Ao pensar nisto Licurgo odeia os sitiados com um ódio apaixonado, e odeia-se a si mesmo por envolver também nesse ódio o sogro e a cunhada que estão com ele ali no Sobrado e vivem a lançar-lhe olhares carregados de censura e ressentimento (Id.: 29).

Por meio do enlace das ações e dos pensamentos de Liroca o narrador retoma a palavra, adentra o interior do casarão e apresenta as criaturas que se encontram naquele ambiente de caos, aflição e dor. Lá estão Licurgo (especificamente naquele corte temporal, é o chefe do clã e intendente de Santa Fé), a esposa dele, Alice; a cunhada e prima Maria Valéria, os filhos Rodrigo e Toríbio — ainda pequenos —, a avó Bibiana, o sogro Florêncio, a escrava alforriada Laurinda, o capataz Fandango e as personagens secundárias, aliadas à causa política, e que também estavam presas ali. Todos se acham em um espaço-tempo comum (no Sobrado, noite dia 24 de junho de 1895, final da Revolução Federalista), porém experienciam ambientes e temporalidades separadas, concreta e abstratamente. O olhar do narrador registra os dramas das diferentes personagens em seu insulamento e, ao mesmo tempo, constrangidas à mesma situação de pessoas sitiadas, como tomadas de cena, em alusão à linguagem cinematográfica, tão cara a Erico Verissimo. Em momentos como esse, o verbal cria equivalências linguísticas

para as propriedades fílmicas: as ações parecem à categoria performática, as sequências delas conhecem parentesco com a cinética, os movimentos do olhar do narrador ou da personagem aproximam-se dos movimentos de câmera, a plasticidade da linguagem plasmada nas descrições lembra a captação de imagens no momento da filmagem. Esses truques usados pela linguagem verbal, referenciando qualidades da linguagem cinematográfica conferem mais vida à cena narrativa, como se ela estivesse em curso em uma tela de cinema. Observe-se que cada citação abaixo focaliza uma cena que transcorre no Sobrado.

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

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

Próximos às janelas os aliados ficam atocaiados:

Perto de cada janela acha-se postado um homem, agarrado à sua Comblain. (Id.: 34).

O quarto de Bibiana onde ela relembra as suas histórias:

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

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

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

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

Sentado no seu canto, o velho Florêncio Terra está imóvel, de cabeça baixa, com as mãos apertando as guardas da cadeira (Id.: 96).

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

Da cozinha vem o zunzum das vozes dos homens que conversam ao pé do fogo. (Id.: 35).

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

No porão a pequena Aurora é enterrada:

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

O Sobrado é o espaço mais significativo da trilogia, tão significativo que é grafado com maiúscula, o que leva à ideia de que ele tem vida; é o ventre que gesta o clã, concebido por Ana Terra, parido por Bibiana, protegido por Maria Valéria. Portanto é um espaço funcional, abre e fecha o romance, conforme se observa nas apreciações de Liroca nas primeiras páginas de *O Continente* “Havia no casarão algo de terrivelmente humano, que fez o coração de José Lírio pulsar com mais força” (22) e conforme observa Floriano no final de *O Arquipélago*. Por ser fruto de embates, adquire tamanha significação, representando, de certa forma, a *imago mundi* para o clã: “A morada constitui uma *imago mundi*, situa-se simbolicamente no centro do mundo” (Eliade, 2018: 54).³

A unidade do lugar ajusta-se à unidade da vida das gerações; é possível ler os indícios do curso do tempo em todos os espaços. O Sobrado é análogo ao castelo sobre o qual Bakhtin discorre: “nele ficaram visivelmente gravadas as marcas dos séculos, das gerações, em diversas partes de sua estrutura, no mobiliário, na galeria de retratos, nos arquivos da família, [...] na transmissão hereditária” [...] ([1975] 2018: 221). Os objetos que circundam as personagens não são apenas decorativos, mas ligam-se à existência, perpassam as gerações.

Há um em cima e um embaixo; em cima estão os espaços exclusivos, os quartos e a água-furtada, locais de introspecção. Embaixo estão os espaços particularizados, pois há o convívio social entre os familiares e amigos, embora naquela circunstância não houvesse clima para confraternização, devido à situação em si e também ao fato de, no andar de cima, Alice padecer com as dores do parto. No andar térreo localizam-se os

³O Sobrado fora retomado por Bibiana das mãos de Aguinaldo Silva, ao arranjar o casamento do filho, Bolívar, com Luzia, filha do agiota. Certa ocasião, o pai de Bibiana, Pedro Terra, contraíra dívidas com Agnaldo, dando-lhe, como garantia, o terreno conquistado por Ana Terra (mãe de Pedro, avó de Bibiana) e sobre o qual é erguida, posteriormente, a suntuosa construção, com 18 cômodos.

lugares que interessam ao narrador no dia do cerco: a despensa (sempre repleta, mas naquele cenário, completamente vazia), a cozinha e a sala de jantar. Esse espaço particularizado é mais pura expressão do estado de espírito dos que estavam ali, desencorajados de proferir qualquer palavra, em respeito à situação angustiante de Alice. Segundo Kant, “o espaço e o tempo sem as sensações são cegos, do mesmo modo que as sensações sem o espaço e o tempo são vazios” ([1781] 2020: 46). Nesse sentido, para reforçar o drama e o embaraço dos homens que escutavam os gritos da parturiente, mas desconheciam o que se passava no quarto, o sentido da audição é sobrelevado, “o que os olhos não veem, o coração *sente*”.

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

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

Quando os gritos da mulher cessam de todo, o silêncio fica ainda mais medonho (96).

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

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

Ao abaixar-se, a personagem finge se colocar em uma posição idêntica à do ferido, contudo a verdade é que sua posição é privilegiada: é sadio, ninguém sabe que está ali e porta uma faca. A vantagem sobre o outro é figurativizada no texto pela ausência

de diálogos, somente Antero fala. O homem franzino tenta se mostrar moralmente superior dizendo que Tinoco é um bandido, contudo ele (Antero), não; portanto, não agiria como um. Entretanto, todos os atos que enumera são os que se espera de um indivíduo abjeto, “do mesmo nível” que o assassino:

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

O fósforo se apaga entre os dedos de Antero.

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

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

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

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

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

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

– Tu está perdido. Deus castiga. Tu está fedendo, está podre. Tu vai morrer. Deus é grande. (99)

Segundo a filosofia kantiana ([1781] 2020), o sujeito está sempre à espera de estímulos internos e externos para agir e tomar decisões. A personagem em questão tem o estímulo interno (a vingança), o externo (o espaço), e a ocasião (o tempo). O espaço apresenta-se como o liame entre corpo e alma, lugar em que os dois homens “morriam”: Tinoco física, Antero, espiritualmente. No acerto de contas, o segundo descarrega sobre o ferido toda revolta acumulada por anos a fio, a qual o consumira e “apodrecera” o seu coração. A vida inteira de Antero é passada a limpo na duração do rascar e do apagar de cinco palitos de fósforos. “– Tenho ainda um fósforo aqui. Quero ver essa cara nojenta que os bichos da terra amanhã decerto vão comer. E até a hora da morte tu vai pensar no menino que tu matou, bandido” (99).

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

Acende o último pau de fósforo. Puxa do peito um pigarro e, com súbita fúria, escarra no rosto do ferido.

– Este é em nome do Leovegildo. Torna a escarrar-lhe na testa.

– Este é em nome da minha mãe, que tu também matou de desgosto.

Ergue-se, com a chama do fósforo a morrer-lhe entre os dedos. E de pé cuspinha ainda sobre o outro, com menos força, já com certa relutância.

– E este é em meu nome. (99)

O espaço é funcional, faz emergir a sombra, o lado cruel e vingativo, os traços inferiores de caráter do homem franzino. O exterior absoluto do narrador possibilita que se compreenda a raiva da personagem a qual procede daquela forma para enterrar suas agonias, suas experiências traumáticas as quais foram se sobrepondo. Os dissabores de Antero, lembrados constantemente em sua vida, embaçaram o fato presente e, no calor daquele instante, no processo de autointegração, a personagem falha, age por rancor e ira. Amparada no pensamento de Nietzsche, Marton (2016) comenta que os homens vivem uma vida sem sentido, e a única opção que lhes resta é a de criar uma

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

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

Antero é um repositório de percepções e memórias, ocupando o mesmo espaço e tempo que as demais, no entanto, separadas espaço e temporalmente, pois “uma das características do romance é a faculdade que têm as protagonistas de existir diferentemente, de não se acharem no mesmo plano” [...] (Poullion, 1974: 19). É também notável que a vida de todas as criaturas, todos os acontecimentos, todas as dimensões espaço-temporais são enformadas pelo autor-criador, que as deixa à disposição do seu narrador. Na cena apreciada, fragmentos da vida de Antero, o passado, o presente e o futuro foram expostos em um único momento: “Na literatura fala-se do passado quando era presente e aguardando o que se espera no futuro e que se faça atual para falar do mesmo” (Mendilow, 1972: 119). As personagens agem em contraponto, efeito que descontinua o fluxo do tempo de Antero, pois há outras criaturas nos espaços do Sobrado, entre elas, uma mulher prestes a dar à luz.

O narrador sai da despensa e instala-se novamente na sala de jantar já que, como as demais pessoas, é impedido de entrar no quarto de Alice e aproxima-se de Licurgo, especificamente no seu espaço exclusivo. O chefe da casa, tal qual o narrador e Maria Valéria, tem acesso a todos os cômodos; no entanto, ele perambula pelos lugares onde se encontram, preferencialmente, os homens, à exceção do quarto onde está sua mulher. O marido de Alice decide subir as escadas a fim de verificar como o parto progredia, e o faz com mau pressentimento, sensação que, consoante Pouillon, expressa uma “expectativa angustiada que o alívio trazido pela chegada do acontecimento ainda que desastroso leva a acreditar que era o que aguardávamos, quando o que esperávamos era

alívio” (1974: 170-171). Em seu íntimo, sabia que algo dera errado, pois não ouvira o choro do rebento, fato confirmado minutos mais tarde por Maria Valéria: “– A criança nasceu morta. Era uma menina” (99).

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

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

Coitadinho! Vai nascer em tempo de guerra, talvez na hora dum tiroteio. Se for um homem, não haverá momento mais propício. Mas Licurgo deseja uma filha. Se ela nascer de madrugada, há de se chamar Aurora. Aurora Cambará. Um dia alguém dirá: "Nasceu numa noite fria de junho, quando o Sobrado estava cercado pelos federalistas. Quando o dia clareou, as tropas republicanas libertaram Santa Fé". Licurgo imagina-se com a filha nos braços, sente-lhe até o cheiro de leite e cueiros molhados. A revolução terminou, as janelas do Sobrado estão escancaradas e lá fora é primavera. Aurora... Uma linda menina.

A comoção sobe-lhe do peito à garganta, como uma onda quente e sufocante, e ele tem de fazer um grande esforço para reprimir as lágrimas (33).

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

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

O dia do nascimento de Aurora perde-se num passado próximo (que se tornará distante) e tem como referência a data histórica da Revolução Federalista. Ambas as referências, o nascimento e o conflito, cristalizam a história da vida de todos os que

estavam no Sobrado — inclusive a da criança — e serão mais ou menos lembradas, mais ou menos esquecidas: “Licurgo fica pensando em Aurora. As vozes do futuro agora são fúnebres: “Coitadinha. Nasceu morta naquela noite horrível” (100). As memórias e as expectativas se fundem, o futuro é trazido para o presente: a noite é de inverno, as portas e janelas estão fechadas, estão em guerra, a derrota iminente, não há esperança, o estado eufórico anterior transforma-se em desalento: “Chama-se Aurora. É uma linda moça. Nasceu numa noite de inverno, quando a casa dos pais estava cercada pelos maragatos. Ninguém mais há de dizer estas palavras no futuro, porque Aurora nasceu morta”. (197). No fluxo de consciência do chefe do clã, o passado “nasceu”, o presente “chama-se”, “é”, e o futuro “há de dizer” se fundem, na experiência imediata.

Licurgo não ultrapassa a porta do quarto, local em que recebe a notícia, permanece no limiar, sem coragem de ver a menina “— Quer ver a criança? — Não”. (100). Os espaços exclusivos são condutores de um estado a outro: o recinto que anteriormente propiciara a concepção da criança, recebe-a morta, o ventre que abrigava a vida, torna-se túmulo; o que era presença se torna ausência. A realidade pesa sobre o marido de Alice que recebera a notícia desarmado, contudo, não podia deixar transparecer seus sentimentos, “um homem bem macho não chora nunca, haja o que houver” (33). Licurgo, que sempre agira com determinação, que sempre tomara a iniciativa, naquela noite fora derrotado ante a incapacidade de lutar contra o destino: “Licurgo faz meia-volta e dirige-se para a escada”, entretanto o narrador não o acompanha. Prefere deslocar-se para espaço exclusivo e particularizado da matriarca da família.

No andar de cima, dona Bibiana não percebe a movimentação dos outros cômodos do Sobrado. Encontrava-se, até aquele momento, a balançar em sua cadeira e a esperar por notícias da Alice e da criança. Com idade avançada, acometida por uma catarata que a deixara quase cega, a mulher está sozinha, com frio e com medo: [...] “encolhida de frio e de medo, ela começa a rezar automaticamente” [...] (41). Devido à pouca visão, a percepção que tem do tempo e do espaço é sinestésica, o que torna os outros sentidos e os vínculos com a memória mais aguçados; logo, o espaço e o tempo adquirem significação existencial e valorativa. O corpo acabado, que outrora desejara e parira, acolhe a passagem do tempo, constrói-se a isotopia da velhice. Bibiana tem

consciência do caráter passageiro dos eventos, das muitas experiências que adquirira e de que sua vida se dirigia ao fim. Os verbos enunciados no presente ligam-se diretamente ao corpo, à realidade concreta:

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

Dona Bibiana se *balouça* na sua cadeira. *Há* momentos em que não se lembra de nada. Na sua cabeça *há* apenas uma cerração. Ouve ruídos, vozes, *engole* os mingaus que lhe dão, *deixa-se levar* para a cama — mas às vezes não *sabe* quem *é* nem onde *está*. Noutros momentos, porém, *volta-lhe* tudo. E na noite escura da catarata ela *vê* faces, vultos, cenas. De vez em quando lá de longe *ouve* uma voz: "Bibiaaana!" (41, destaques acrescidos).

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

Quem conta o ocorrido é Laurinda, ao levar a refeição a sua senhora. A notícia da morte da menina não consterna a matriarca. Ao contrário, acha que a menina se livrou dos muitos sofrimentos reservados às mulheres: trabalhar, casar, criar os filhos e perdê-los para a guerra: “— Então nasceu morta? — Pergunta a velha. — Essa foi feliz...” (207). Ainda assim pergunta à criada se a bisneta era bonita como o seu capitão: “— O capitão Rodrigo ia gostar de ver a cara da bisneta” (207). Instala-se um espaço-tempo nas memórias de Bibiana, a avó Ana Terra, o capitão Rodrigo, os que tombaram em batalha; o todo de sua experiência é manifestado nos acontecimentos do seu presente: “tão grande é a força da memória [...] mesmo na mortal vida do homem” (Agostinho, 1996: 329). Nesse sentido, é válido afirmar que, se a história é depositária das experiências, as memórias procuram preservar as experiências e os valores.

O efeito de simultaneidade criado pela narrativa em contraponto expõe, em espaços contíguos, as diferentes percepções temporais. Acima do quarto da matriarca, na mansarda está o senhor do Sobrado a espreitar a intendência, localizada em frente à praça, desconfiado do silêncio e da falta de movimentação no lugar em que estariam atocaiados os Amarais. Licurgo culpa-os por todas as desgraças que caem sobre o Sobrado, inclusive pela morte da filha. O patriarca não fica ali por muito tempo, sai a perambular, pesadamente, pelos espaços do Sobrado, a fim de ver como estão os ocupantes, tendo o narrador como companhia. Primeiro desce à cozinha, depois se dirige à sala de visitas onde jazia a criança morta, dentro de uma caixeta de marmelada sobre uma mesinha. Maria Valéria aproxima-se do cunhado e convence-o a enterrar a

natimorta no porão, não sem antes discutir a respeito das atitudes que ele deveria tomar como chefe do clã, a fim de assegurar a sobrevivência das mulheres e das crianças.

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

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

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

Para Licurgo, Alvarino Amaral é a causa e o efeito da morte de Aurora, porque no passado próximo impusera o cerco aos habitantes da casa. Por isso estavam proibidas a entrada e a assistência de um médico para Alice, bem como a saída para se fazer um enterro digno. No entanto, o chefe do clã deliberara que não pediria trégua e essa tomada de decisão, no futuro, afeta toda a comunidade, inclusive ele próprio, porque teve de passar pela amargura de perder a filha e ainda ter de sepultá-la no porão. Esse episódio nunca mais sairá das lembranças de Licurgo e será narrado *para e por* gerações futuras. Ao descer no porão, inflexível, não deixa que ninguém o acompanhe, nem o narrador, habituado a penetrar nos espaços exclusivos. Somente o chefe do clã poderia passar por aquele drama e somente ele podia saber o nome da criança. Se os pensamentos estão ligados à vida, a ausência deles é morte; naquele momento o herói também morre um pouco.

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

– Não é preciso ninguém descer comigo. Eu posso fazer o serviço sozinho (203-204).

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

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

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

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

Bibiana em seu quarto:

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

– É a velha de novo (377).

Os homens na cozinha:

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

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

O casal Licurgo e Alice no quarto:

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

Maria Valéria no quarto do casal:

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

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

No heterocosmo verissiano, as criaturas sentem, tomam decisões, interpretam e organizam o mundo a partir de experimentações físicas e psicológicas, isto é, agem

conforme as experiências adquiridas e projetam o futuro. Esses seres são repositórios de cadeias discursivas concretizadas em um espaço-tempo que vai do mais amplo ao mais particular. As vivências são múltiplas e ao mesmo tempo únicas, o tempo individual está amalgamado e justaposto ao tempo histórico, ambos são paradoxalmente iguais e dessemelhantes para cada um desses seres. Por meio da técnica do contraponto, o autor-criador autoriza o narrador adentrar as dimensões espaço-temporais, concomitantemente, de modo a apreender os diálogos e o curso dos processos mentais nas personagens.

No Sobrado, naqueles ventosos dias de inverno – da noite de 24 ao dia 25 de junho de 1895 – as horas passam devagar, a impressão que se tem é a de que o tempo se dirige ao fim. Sob a égide do “deus-autor”, o passado, o presente e o futuro coadunam-se em momentos de duração e parecem estender-se por uma vida inteira.

Uma vida inteira de Liroca. Uma vida inteira de Tinoco. Uma vida inteira de Bibiana. Uma vida inteira de Aurora.

TRABALHOS CITADOS

BAKHTIN, M. Observações finais. In: _____. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo no romance*. Tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 217-247.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986. v.1. p. 140-143.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins fontes, 2018.

FIORIN, José Luis. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Contexto, 2016.

GENETTE, Gerard. *Figuras*. Tradução de Nícia Adam Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015. v.2.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. (1781) Da estética transcendental do tempo. In: _____. *Crítica da razão pura*. (1781) Tradução de J. Rodrigues de Menege. ACRÓPOLIS. <eBooksBrasil.com> Fonte Digital: <br.egroups.com/group/acropolis/>. Copyright: Domínio Público. [s.d.], p. 34-52. Acesso em out. 2020.

MARTON, Scarlett. O eterno retorno do mesmo, “a concepção básica de Zaratustra”. *Cadernos Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v. 37, n. 2, p. 11-46, jul./set., 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-82422015v3702sm>. Acesso em 20/set/2020.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

NOVROTH, Ana Lúcia Macedo. *Olhares para o tempo (e o vento): um estudo da cronotopia verissiana*. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2020.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1974.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 11-47.

ROSENFELD, Anatol.. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Heidegger: um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2000.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. Livro XI: O homem e o tempo. (Coleção Os Pensadores).

VERISSIMO, Erico. *O continente*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 1 e 2.

VERISSIMO, Erico. *O arquipélago*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a. v. 1, 2 e 3.

Ana Lúcia Macedo Novroth é Doutora pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (São Paulo, *campus* Higienópolis) na área de concentração “estudos discursivos e textuais” e na linha de pesquisa “a constituição do sujeito na literatura”.

Artigo recebido em 11/11/2020. Aprovado em 12/11/2020.