

FLORIANO TERRA CAMBARÁ E O “CADERNO DE PAUTA SIMPLES”:
REFLEXÕES SOBRE CRIAÇÃO LITERÁRIA

Bruno Brizotto

Doutor em Letras

Respira-se na obra de Erico Verissimo uma atmosfera de larga simpatia humana. Anima-a em geral um sentimento sadio de compreensão e tolerância, erguendo-se de suas páginas uma voz cada vez mais insistente a dizer quem nem tudo está perdido, que ainda é tempo dos homens se entenderem uns com os outros.

Moysés Vellinho

Resumo: O ensaio examina o processo de criação literária desenvolvido pelo escritor Floriano Terra Cambará em vista da redação de seu romance mais ambicioso, a saga *O Tempo e o Vento*. Compreendido como *alter ego* do autor Erico Verissimo (1905-1975), Floriano apresenta em “Caderno de pauta simples”, seção integrante de *O Arquipélago*, suas dúvidas, questionamentos e reflexões sobre o ato de produzir textos ficcionais. Por meio da análise crítica de passagens selecionadas de seus apontamentos, chega-se à conclusão que Floriano adere a uma moldura realista de composição de textos literários, tal qual o próprio Erico Verissimo.

Palavras-chave: Criação literária; Floriano Terra Cambará; Escritor; Ficção; Realidade.

Abstract: The essay examines the process of literary creation developed by the writer Floriano Terra Cambará in view of the writing of his most ambitious novel, the saga *Time and the Wind*. Understood as the *alter ego* of the author Erico Verissimo (1905-1975), Floriano presents in “Caderno de pauta simples”, an integral section of *O Archipelago*, his doubts, questions and reflections on the act of producing fictional texts. Through the critical analysis of selected passages from his notes, we come to the conclusion that Floriano adheres to a realistic framework for the composition of literary texts, just like Erico Verissimo himself.

Keywords: Literary creation; Floriano Terra Cambará; Writer; Fiction; Reality.

Ao apresentar as duas causas naturais que deram origem à poesia, o filósofo grego Aristóteles assim se pronuncia: “Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações” (ARISTÓTELES, 2004, p. 42). Nota-se, de saída, uma abordagem que privilegia a imitação como mecanismo de obtenção de conhecimento, bem como permite associar a imagem da imitação a algo prazeroso, à ideia segundo a qual se pode adquirir sabedoria por meio de representações provenientes das mais diversas esferas do pensamento humano, como a pintura, a escultura, a música e a própria poesia.

Imitação ou representação, nesse sentido, atuam como traduções possíveis para a palavra grega *mimesis*, que se caracteriza, por sua vez, enquanto conceito basilar para os trabalhos teóricos desenvolvidos pelo autor da *Poética*, e que inspiraram, direta ou indiretamente, toda uma tradição de teoria e crítica literárias ao longo dos tempos, conforme mapeamento feito por Compagnon (2010). E para os desígnios deste ensaio, julgamos ser procedente levar em conta a operacionalidade da *mimesis* de acordo com a interpretação proposta pelo hermeneuta alemão Hans-Georg Gadamer (2010). Veja-se: “[...] gostaria de me articular com o conceito arcaico de mimesis, com o qual não se tinha em vista outra coisa senão a representação da ordem” (GADAMER, 2010, p. 22). Representação da ordem que objetivamos examinar tomando como foco de reflexão uma das mais envolventes e instigantes manifestações que obra de arte pode assumir: a literatura. E é precisamente nela que acontece de modo paradigmático “aquilo que todos nós fazemos na medida em que estamos aqui: estruturação constante do mundo” (GADAMER, 2010, p. 23). Buscamos, tal qual o escritor de ficção, agir sobre o mundo que nos cerca, interpretando-o.

No caso específico da literatura, as relações entre o objeto representado (o mundo real) e sua representação (a obra literária) podem ser compreendidas de maneira direta e produtiva sob um ponto de vista sociológico, conforme demonstrado por Antonio Candido (2000) em passagem bastante conhecida e citada: “Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da

estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2000, p. 4). Desse modo, faz-se muito mais relevante investigar como o texto ficcional incorpora e problematiza o elemento social no âmago de seu tecido textual do que simplesmente mapear as referências diretas ou mesmo indiretas que o discurso extraliterário possa apresentar no literário. Um texto literário possui, portanto, “um *status* próprio”, na acertada expressão de Gadamer (2002c, p. 408), que, na sequência, declara: “Sua presença como texto estruturado na linguagem exige uma repetição da literalidade original. Isso sem recorrer a uma linguagem originária, mas na medida em que inaugura uma linguagem nova e ideal” (GADAMER, 2002c, p. 408).

Essa inauguração de “uma linguagem nova e ideal” é magistralmente concretizada por Erico Verissimo (1905-1975) em sua prestigiada e premiada carreira literária, a qual se inicia com a edição de *Fantoches* (1932) e se encerra com *Incidente em Antares* (1971), atravessando décadas de história sul-rio-grandense e brasileira. Indubitavelmente, Erico alcança sua maturidade artística com a redação e posterior publicação, entre 1949 e 1962, da trilogia *O Tempo e o Vento*, marco incontestável de nossa literatura, conforme atestam os mais proeminentes críticos de sua obra (BORDINI, 1995; CHAVES, 2001; BORDINI; ZILBERMAN, 2004). E é justamente à *magnum opus* de Verissimo que prestamos homenagem neste ensaio, o qual visa analisar, por meio de trechos selecionados, o processo criativo de Floriano Terra Cambará em “Caderno de pauta simples” (VERISSIMO, 2004a; VERISSIMO, 2004b; VERISSIMO, 2004c), seção integrante da derradeira parte da saga da família Terra Cambará, a saber, *O Arquipélago*.

No primeiro volume de *Solo de Clarineta* – livro de memórias –, Erico registra as motivações que o levaram a compor o seu projeto mais ousado e grandioso. Observe-se: “Concluí então que a verdade sobre o passado do Rio Grande devia ser mais viva e bela que a sua mitologia. E, quanto mais examinava a nossa história, mais convencido ficava da necessidade de desmitificá-la” (VERISSIMO, 2005a, p. 265). Tal processo que pode ser visualizado nas páginas de *O Continente* (1949, dois tomos), *O Retrato* (1951, dois tomos) e *O Arquipélago* (1961-1962, três tomos). E sobre essa última parte, Erico recorda, no segundo volume de suas memórias, o quão laborioso foi concluí-la, após um tortuoso processo de bloqueio criativo. Veja-se:

Durante todo aquele ano de 1960 trabalhei com uma intensidade obsessiva n' *O arquipélago*, usando a máquina negra sempre que tinha de enfrentar um problema de composição, e a vermelha quando me sentia erguido e arrebatado por essa febril e exaltada onda, à qual, na falta de palavra precisa, chamamos *inspiração*. O sol do Rio Grande conseguira degelar por completo Santa Fé e seus habitantes, restituindo-os à vida. E eu voltara a frequentar o Sobrado, como amigo íntimo e confidente dos Terras Cambarás. [...] Vinham-me de vez em quando grandes dúvidas a respeito da estrutura e do ritmo d' *O arquipélago*. Talvez eu tivesse dado no pão do tempo histórico do Rio Grande do Sul uma mordida maior que a minha capacidade de mastigar e digerir. Apesar de haver já escrito mais de mil páginas, percorrera apenas pouco mais da metade do tempo que a ação da história devia abranger (1922-45) de acordo com o roteiro original. Começava também a perceber que esse último volume da trilogia assumia cada vez mais o caráter de crônica, o que constituía um perigo talvez mortal para a qualidade artística do romance. Que fazer? Parado a uma esquina da rua Felipe de Oliveira, a contemplar os fantásticos poentes da minha cidade, muita vez fiquei a resmungar para mim mesmo possíveis soluções para o problema, e acabava sempre concluindo que não devia, não podia alterar o roteiro da obra pela mesma razão por que um homem não pode mudar o seu passado, passar a limpo a sua vida. O que aconteceu, aconteceu... irreversivelmente. (VERISSIMO, 2005b, p. 27)

Após essa árdua sequência de acontecimentos, Erico entrega a Henrique Bertaso, em julho de 1961, as 1600 folhas originais d' *O Arquipélago*, em sua versão definitiva. Terminada a revisão das provas de página do livro, Verissimo viaja mais uma vez para Washington, nos Estados Unidos, com vistas a rever os netos e sua filha, Clarissa. Importa ressaltar que foi em solo estrangeiro que o autor gaúcho deu continuidade e fim à trilogia. Leia-se:

Foi fechado num quarto “à prova de netos” que continuei a escrever *O arquipélago*, trabalhando intensamente de seis a sete horas por dia, resistindo à tentação de abrir a porta sempre que um dos meninos batia nela e me convidava a tomar parte na sua vadiagem lúdica. Foi nesse cubículo que escrevi “Do diário de Sílvia”, “Encruzilhada” e várias páginas do “Caderno de pauta simples”. [...] Em março de 1962 pinguei o ponto final n' *O arquipélago*, remeti imediatamente os originais ao meu editor e concluí que merecia umas férias mediterrâneas. (VERISSIMO, 2005b, p. 39)

Nota-se, pelos excertos acima transcritos, que a redação de *O arquipélago* foi bastante difícil, na medida em que demandou um profundo esforço intelectual por parte de seu criador, além de carregar em seu bojo a responsabilidade pela conclusão de um projeto há muito planejado. A literatura qualifica-se, assim, como um jogo sério entre autor, obra e leitor, uma vez que “ela não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração” (CANDIDO, 2011, p. 178). Ainda assim, por mais complexa e laboriosa que possa ser, a criação literária apresenta-se como uma das mais importantes ferramentas de representação e compreensão da realidade de que dispomos. E, ao ordenar as palavras em um todo articulado, tal

modalidade produtiva desvela todo o seu poder humanizador, pois “a organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo” (CANDIDO, 2011, p. 179). Empreender uma experiência estética motivada pela leitura de obras literárias implica, em última instância, ganhos insubstituíveis tanto para o autor quanto para o receptor de textos ficcionais, haja vista um texto “não [ser] um objeto dado, mas uma fase na realização de um processo de entendimento” (GADAMER, 2002c, p. 398).

Profundamente inserido nesse contexto de criação e recepção, encontra-se Floriano Terra Cambará, um dos filhos do Dr. Rodrigo Terra Cambará. Introduzido ao final de *O Retrato*, o escritor Floriano constitui-se enquanto *alter ego* do próprio autor, Erico Verissimo. No início de “Uma vela pro Negrinho”, lemos: “Floriano Cambará caminhava pela aléia 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” (VERISSIMO, 2004d, p. 331). Ainda que estivesse em terras norte-americanas e vivendo experiências totalmente diferentes das de sua gente, é precisamente nela que suas ideias repousavam. Uma vez no cemitério, somam-se, à fascinação pelo lugar, as imagens de outrora. Veja-se: “Durante sua estada no estrangeiro, as imagens que com mais frequência lhe vinham à mente era a daquele cemitério, a da Matriz e a da casa onde nascera” (VERISSIMO, 2004d, p. 331). Sobretudo “a da casa onde nascera” será uma imagem decisiva para a redação do romance-rio ao qual o escritor dará início posteriormente. Mais adiante, ao contemplar o Sobrado, Floriano tece reflexões sobre o motivo de seu regresso e o estado no qual se encontram as relações entre seus familiares naquele momento. Escutemos as palavras do narrador onisciente:

A ideia de voltar para casa não lhe era nada tranquilizadora. Desde que chegara, sentia lá dentro uma atmosfera equívoca, feita de temores e ressentimentos mal disfarçados, de antagonismos que a qualquer minuto podiam explodir em conflitos. Aquela inesperada reunião de família, precipitada pela queda de Getúlio Vargas, só servia para provar o de que havia muito ele, Floriano, desconfiava: o Rio em quinze anos havia desintegrado o clã dos Cambarás e tudo indicava que Santa Fé não conseguiria uni-lo outra vez. (VERISSIMO, 2004d, p. 339)

Percebe-se, aí, um Floriano bastante consciente acerca da frágil e debilitada situação que a sua família está enfrentando, circunstância que justifica com bastante argúcia o título da terceira parte de *O Tempo o Vento, O Arquipélago*. Em vista de

todos os problemas em questão, o clã dos Cambarás não poderá mais ser entendido com um continente sólido, coeso e inquebrantável, mas sim como ilhas de um arquipélago, nas quais a ausência de diálogo e os ressentimentos imperarão com profunda vivacidade, muitas vezes de forma implacável. E toda essa situação, por mais difícil, inquietante e desconcertante que pudesse ser, fascinava “o contador de histórias que havia em Floriano [...] homem e personagem daquela comédia de erros [...]” (VERISSIMO, 2004d, p. 339). Essa comédia de erros será, por seu turno, o eixo central de *O Tempo e o Vento*, o seu grande romance.

Ainda no campo-santo, ao contemplar a lápide de Antônia Weber – a Toni –, outrora amante de seu pai, o jovem escritor cogita estar ali o ponto de partida para o seu próximo livro. Contudo, após levantar várias possibilidades narrativas, chega à conclusão de que “ia cair de novo nos alçapões que seu temperamento e suas limitações lhe armavam” (VERISSIMO, 2004d, p. 332-333). Nesse sentido e na sequência da trilogia, construir-se-á uma imagem de Floriano como um escritor bastante angustiado, para quem a criação literária constitui-se como um trabalho complexo e cheio de armadilhas, fato que o leva a questionar constantemente seus mais variados aspectos, tanto de ordem ficcional como não-ficcional. Chega, por exemplo, a concordar com a opinião recorrente de seus críticos acerca de sua produção romanesca, resumida até o momento a três romances, os quais, por sua vez, não o satisfaziam nem um pouco. Embora não negassem mérito às obras de Floriano já publicadas, tais analistas apontavam unanimemente como principal problema a falta de “cheiro de suor humano e de terra” (VERISSIMO, 2004d, p. 333). Em essência, “achavam que, quanto à forma, eram bem escritas e tecnicamente aceitáveis; quanto ao conteúdo, porém, tendiam mais para o artifício que para a arte, fugindo sempre ao drama essencial do homem” (VERISSIMO, 2004d, p. 333). Ou seja, carecia ao jovem escritor dar mais vivacidade, mais energia, maior força de vida às suas personagens, as quais deveriam representar os tipos e personalidades, enfim, a sociedade na qual ele, Floriano, estava inserido e da qual fazia parte, gostasse ele ou não. Futuramente, essa

será uma das questões mais caras a Floriano, em especial durante a gestação de seu romance-rio, motivada também pelas conversas com Roque Bandeira, o Tio Bicho¹.

À referência sobre a apreciação dos críticos literários sobre a obra do filho do Dr. Rodrigo, segue-se uma interessante e significativa reflexão do próprio Floriano quanto ao seu processo de criação literária, situação que nos possibilita cotejar as ideias apresentadas no tecido ficcional com as considerações teóricas sobre *mimesis* anteriormente referidas, além, é claro, de atestar o importante traço metaficcional² de *O Tempo e o Vento*. Observe-se:

Não podia nem queria iludir a si mesmo. Os três romances que publicara não o satisfaziam. Quando os relia era com a impressão de beber um vinho feito sem uva, apenas com essências, anilinas e muita habilidade química. Chegara à conclusão de que, embora a perícia técnica não devesse ser menosprezada, para fazer bom vinho era necessário antes de mais nada ter uvas, e 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 da desconhecida na 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 da mais sangrenta e cruel das guerras. Nomes como Coventry, Rotterdam, Lídice, Hiroshima, Buchenwald e Dachau haviam de ficar na história como negros marcos a evocar horrores nunca antes imaginados pelo mais doentio dos cérebros. (VERISSIMO, 2004d, p. 333)

Tem-se, aí, sem rodeios, a problemática fundamental do escritor de ficção, a saber, como agir frente às relações nada fáceis entre o elemento externo e sua consequente “entrada” no jogo do texto literário. Em outras palavras, como representar a realidade no texto ficcional, como transpor o social e internalizá-lo na tessitura literária, lembrando aqui a perspicaz observação de Candido (2000) anteriormente referida. Essa questão, altamente complexa, Floriano tentará resolver em “Caderno de pauta simples”, seja de maneira individual, seja nos produtivos diálogos com Tio Bicho. Assim, podem-se articular a essas reflexões as seguintes palavras do crítico francês Michel Schneider (1990), para quem “a escritura é uma insônia. Ela tece as mesmas relações paradoxais entre o desejo e sua realização. Para chegar ao sono, é preciso não querê-lo demais, e repetir ‘eu adormeço’ é o meio mais

¹ Tal personagem é tão importante para o processo criativo de Floriano que, no terceiro bloco de “Caderno de pauta simples”, ele declara: “Tive esta noite uma longa e para mim proveitosa conversa com o Bandeira / o agente catalisador / o provocador de catarses / o carminativo espiritual. / Conteí-lhe coisas que nunca tinha contado a ninguém” (VERISSIMO, 2004b, p. 117).

² Posteriormente, desenvolveremos esse conceito juntamente à obra de Verissimo (2004a, 2004b, 2004c) em questão.

seguro para que a repetição dure até o raiar do dia” (SCHNEIDER, 1990, p. 10). De maneira análoga, não se pode “impedir de se impedir de escrever. No entanto, continua-se sempre a escrever, como um falador esgotado a que só o cansaço impede de calar, pois é menos cansativo continuar a falar que calar-se”, arremata Schneider (1990, p. 10-11).

Estruturado em seis blocos e intercalado aos demais episódios, o segmento “Caderno de pauta simples” apresenta-se como o eixo norteador de toda a tessitura textual de *O Tempo e o Vento*, uma vez que é aqui que o escritor Floriano reflete sobre os meandros e as complexidades inerentes à criação literária. O processo criativo, conforme lembra Bordini (2005, p. 67), além de caracterizar-se como um “desdobramento de si, de lançar-se para fora e acrescentar algo ao mundo, que antes não existia, requer alto investimento pessoal, de ordem psíquica, intelectual e afetiva.” Importa igualmente levar em conta o fato de cada criador de mundos ficcionais empreender tal tarefa a seu modo, possibilitando à literatura qualificar-se como um recurso imprescindível de representação e problematização do real.

Após recordar, no primeiro “Caderno de pauta simples”, momentos significativos de sua infância, sobretudo da vida escolar e das lições de vida ensinadas pela tia Maria Valéria e a criada Laurinda, Floriano inicia o segundo bloco de suas anotações com a firme constatação, baseada em conversa prévia com Tio Bicho, de que “é necessário agarrar o touro à unha. Enfrentar sem medo e com a alegria possível ‘el momento de la verdad’. Esta talvez seja a última oportunidade. Ou pelo menos a melhor” (VERISSIMO, 2004a, p. 285). E a maneira mais condizente para um escritor de ficção colocar isso em prática é com a redação de um “novo romance” (VERISSIMO, 2004a, p. 285). Tal empreendimento, na opinião de Floriano, poderia apresentar-se como uma excelente solução para muitos de seus problemas enquanto homem e autor, além de fornecer meios para a “compreensão das ilhas do arquipélago a que [pertence] ou, antes, devia pertencer. Abertura de [seus] portos espirituais ao comércio das outras ilhas” (VERISSIMO, 2004a, p. 285). Nota-se que o filho do Dr. Rodrigo não almeja mais ser visto como um ser isolado, estereotipado na imagem do escritor confinado à sua torre de marfim, mas sim na complexa e viva interação com os seus semelhantes.

A seguir, Floriano declara de modo objetivo e direto que pretende escrever sobre sua terra e sua gente, circunstância na qual a ambiciosa empreitada deverá ser levada a cabo tanto pelo “Menino” que nele habita, quanto pelo “Adulto”. Daquele, solicita uma façanha: “deixar as muletas das linhas paralelas dos cadernos de pauta dupla para caminhar como um audaz equilibrista sobre o fio das linhas simples” (VERISSIMO, 2004a, p. 285); deste, por sua vez, exige uma verdadeira proeza: “enfrentar o papel completamente sem linhas, saltar para o vácuo branco e nele criar ou recriar um mundo” (VERISSIMO, 2004a, p. 285). Tal criação ou recriação do mundo factual que implica considerar o romance como uma “longa e elaborada metáfora da vida” (VERISSIMO, 2004b, p. 117), em que as ações e peripécias das personagens serão regidas por leis próprias da linguagem ficcional, em um espaço dinâmico e dialógico.

Reforçando a concepção da literatura enquanto representação da realidade, Floriano chega à conclusão de que se “o mapa não é o território” (VERISSIMO, 2004b, p. 118) e não o representa em sua totalidade, processo semelhante deve se aplicar ao romance, uma vez que ele “não é a vida. Não representa toda a vida” (VERISSIMO, 2004b, p. 118). De um lado, tem-se a refutação da literatura como mera cópia da realidade, pois ela não é a vida, e, de outro, reafirma-se o caráter fundamental da *mimesis* ancorado à ideia segundo a qual o fato literário não é capaz, e nem pretende ser, um retrato total e completo das ações humanas. Isso é altamente significativo, na medida em que não é função do ficcionista “contar o que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade” (ARISTÓTELES, 2004, p. 54). Vejam-se, nesse sentido, as seguintes palavras de Floriano, na abertura do quinto bloco de “Caderno de pauta simples”:

Já vejo claro o que vai ser o novo romance. A saga duma família gaúcha e de sua cidade através de muitos anos, começando o mais remotamente possível no tempo. Talvez no Presídio do Rio Grande, no ano de sua fundação, com um soldado ou um oficial do Regimento de Dragões. Não! Tenho uma ideia melhor. Vejo o quadro.

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

A criança nasce na redução jesuítica de São Miguel, onde a bugra busca refúgio. A mãe morre durante o parto, esvaída de sangue. A fonte... Porque esse bastardo, um menino, virá a ser um

dos troncos da família que vai ocupar o primeiro plano do romance, e que bem poderá ser (ou parecer-se com) o clã dos Terras Cambarás. Quero traçar um ciclo que comece nesse mestiço e venha a encerrar-se duzentos anos mais tarde. (VERISSIMO, 2004c, p. 163)

Sem dúvida, estamos diante de uma súpula do enredo da trilogia *O Tempo e o Vento*, a ser escrita por Floriano. Enredo, aqui, pode ser compreendido de acordo com a concepção aristotélica, a saber, “enquanto “imitação da acção [e] estruturação dos acontecimentos” (ARISTÓTELES, 2004, p. 48), ao passo que os caracteres “são o que nos permite dizer que as pessoas que agem têm certas qualidades e o pensamento é quando elas, por meio da palavra, demonstram alguma coisa ou exprimem uma opinião” (ARISTÓTELES, 2004, p. 48). Portanto, “é necessário que os enredos bem estruturados não comecem nem acabem ao acaso”, arremata Aristóteles (2004, p. 51). Em outra seção de *O Arquipélago*, “Reunião de família”, Floriano deixa bem claro o modo como compreende e como almeja representar o indivíduo e suas ações na obra vindoura. Observe-se: “O Rio Grande sem máscara. O Rio Grande sem belas mentiras. O Rio Grande autêntico. Acho que à nossa coragem física de guerreiros devemos acrescentar a coragem moral de enfrentar a realidade” (VERISSIMO, 2005c, p. 293). Em suma, no enredo de *O Tempo e o Vento* não haverá espaço para o enaltecimento de guerreiros míticos e épicos; pelo contrário, priorizar-se-á o homem tal qual ele é, com seus defeitos e suas qualidades em constante pé de igualdade³.

Ao excerto do princípio do quinto segmento de “Caderno de pauta simples”, pode-se acrescentar outro, agora proveniente do terceiro bloco. Leia-se: “Imagine-se um romance que trouxesse em seu bojo o romance de si mesmo e mais o romance desse romance-de-si-mesmo” (VERISSIMO, 2004b, p. 118). Manifesta-se de modo claro, nesse cotejo de passagens do romance, a estrutura metaficcional da *magnum opus* de Erico Verissimo. Associada principalmente à literatura modernista e pós-modernista, mas podendo ser encontrada pelo menos desde a *Odisseia* (séc. VIII a.C.), de Homero, e nos *Contos da Cantuária* (1476), de Geoffrey Chaucer, a metaficção

³ O próprio Erico Verissimo defende explicitamente essa posição em *Solo de clarineta* (cf. o trecho anteriormente referido em Verissimo, 2005a). Além disso, em entrevista a Heloneida Studart, datada de 1975, Erico declara que “em qualquer época da minha carreira, sempre me preocupei apenas com o homem. Veja a trilogia *O Tempo e o Vento*. Não é História. São histórias de personagens. Dou muito mais importância às pessoas do que a tudo mais. [...] Onde o homem sofre e luta, aí está o assunto do escritor” (VERISSIMO, 1999, p. 207).

faz-se igualmente presente no *Dom Quixote* (1605), de Cervantes, em *Memórias e Confissões Íntimas de um Pecador Justificado*, de James Hogg, publicado em 1824⁴, assim como nos romances de Brian O’Nolan, escritos sob o pseudônimo de Flann O’Brien, dos quais podemos citar *At Swim-Two-Birds*, de 1939. Na década de 1950, vários romancistas franceses, como Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute e Claude Simon, publicaram obras cujos estilos foram classificados coletivamente de *nouveau roman*, os quais, frequentemente, incluíam elementos de metaficção. Esta se tornou proeminente na década de 1960, com autores e obras como *Lost in the Funhouse* (1968), de John Barth, *Pricksongs and Descants* (1969), de Robert Coover, *Matadouro 5* (1969), de Kurt Vonnegut, *O leilão do lote 49* (1965), de Thomas Pynchon, e *Willie Masters’ Lonesome Wife* (1968), de William H. Gass. E é justamente a este último romancista que é creditada (WAUGH, 1995) a cunhagem do termo metaficção (GASS, 1980).

Nesse sentido, Linda Hutcheon (1980), à luz da teoria metaficcional, demonstra as diferenças fundamentais entre o romance realista clássico e sua contrapartida moderna, especialmente no que tange às suas funções frente às demandas inerentes ao fato literário. Veja-se:

The classic realistic novel’s well-made plot might give the reader the feeling of completeness that suggests, by analogy, *either* that human action is somehow whole and meaningful, *or* the opposite, in which case it is art alone that can impart any order or meaning to life. The modern, ambiguous, open-ended novel might suggest, on the other hand, less an obvious new insecurity or lack of coincidence between man’s need for order and his actual experience of the chaos of the contingent world, than a certain curiosity about art’s ability to produce “real” order, even by analogy, through the process of fictional construction. This latter possibility is particularly suggestive in partially accounting for the new need, first to create fictions, then to admit their fictiveness, and then to examine critically such impulses. This is as true of the short story today as it is of the novel. It is narrative in general that is narcissistic.⁵ (HUTCHEON, 1980, p. 19)

⁴ Conforme registra Waugh (1995, p. 42), “to draw exclusively on contemporary fiction would be misleading for, although the *term* ‘metafiction’ might be new, the *practice* is as old (if not older) than the novel itself.” [“recorrer exclusivamente à ficção contemporânea seria enganoso, pois, embora o *termo* ‘metaficção’ possa ser novo, a *prática* é tão antiga (se não mais antiga) que o próprio romance.”] Todas as traduções de textos e obras de línguas estrangeiras são de inteira responsabilidade do autor deste ensaio.

⁵ “O enredo bem feito do romance realista clássico pode dar ao leitor a sensação de completude que sugere, por analogia, que a ação humana é de alguma forma completa e significativa, ou o oposto, caso em que somente a arte pode transmitir qualquer ordem ou significado para a vida. O romance moderno, ambíguo e aberto, pode sugerir, por outro lado, menos uma nova insegurança óbvia ou falta de coincidência entre a necessidade de ordem do homem e sua experiência real do caos do mundo contingente, do que uma certa curiosidade sobre a capacidade da arte em produzir ordem “real”, mesmo por analogia, através do processo de construção ficcional. Esta última possibilidade é

Pode-se dizer, assim, que o escritor Floriano corresponde a tais expectativas sugeridas pela literatura metaficcional, uma vez que manifesta a necessidade de “criar ficções”, admitindo claramente na tessitura textual de seu romance-rio o caráter “fictício” da empreitada, além de “examinar criticamente tais impulsos”, conforme atestam as páginas do “Caderno de pauta simples”. E ao inserir na própria obra uma série de reflexões sobre o fazer criativo, o autor enriquece ainda mais o ato mimético, na medida em que inclui tanto o processo quanto o produto que compõem o jogo da ficção, concretizando, por sua vez, a representação da representação, isto é, uma representação em segundo grau da realidade. Desse modo, um romance metaficcional do porte de *O Tempo e o Vento* demanda um leitor altamente atento e zeloso de sua tarefa, haja vista a sua dupla função, a saber: “[the reader] is no longer asked merely to recognize that fictional objects are ‘like life’; he is asked to participate in the creation of worlds and of meaning, through language”⁶ (HUTCHEON, 1980, p. 30). Autor e receptor são, assim, parceiros na criação de mundos ficcionais.

Por conseguinte, adotamos a definição bastante compreensiva e lúcida de metaficção conforme proposta por Patricia Waugh (1995), para quem “metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”⁷ (WAUGH, 1995, p. 40). Decorrente disso é o fato de, ao operar “a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”⁸ (WAUGH, 1995, p. 40). Tais circunstâncias apresentam-se com bastante evidência em *O Tempo e o Vento*, romance em que o narrador intencionalmente se expõe como o autor da história.

particularmente sugestiva ao explicar parcialmente a nova necessidade, primeiro de criar ficções, depois de admitir seu traço fictício e, então, de examinar criticamente tais impulsos. Isso é tão verdadeiro para o conto hoje quanto é para o romance. É a narrativa em geral que é narcisista.”

⁶ “[o leitor] não é mais solicitado apenas a reconhecer que os objetos ficcionais são ‘como a vida’; ele é convidado a participar da criação de mundos e de significados, por meio da linguagem”.

⁷ “metaficção é um termo dado à escrita ficcional que, de forma autoconsciente e sistemática, chama a atenção para seu status como um artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade”.

⁸ “uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não apenas examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional literário”.

Nesse sentido, tão importante quanto evidenciar o caráter metaficcional da obra de Floriano e, por consequência, de Erico Verissimo, é assegurar a relevância inerente ao estudo de uma modalidade narrativa tão rica e apaixonante. Logo, torna-se indiscutivelmente válido debruçar-se sobre esse tipo de texto “not only because of its contemporary emergence but also because of the insights it offers into both the representational nature of all fiction and the literary history of the novel as a genre. By studying metafiction, one is, in effect, studying that which gives the novel its identity”⁹ (WAUGH, 1995, p. 42-43). Floriano dialoga, assim, com uma tradição de escritores, tais como John Fowles, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, John Barth, John Gardner, entre muitos outros, na qual todos eles exploram, tematizam e problematizam em seus textos “a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction”¹⁰ (WAUGH, 1995, p. 40).

Diante da colocação de “questões sobre a relação entre ficção e realidade” propostas pela metaficção, torna-se viável examinar alguns aspectos intrínsecos à criação literária segundo constam das páginas do “Caderno de pauta simples” e fundamentais para compreendermos os vínculos entre o elemento social e o literário no âmago do texto ficcional. Em determinado ponto do terceiro bloco de suas anotações, Floriano escreve:

Para o Adolescente (e essas ideias, em grau maior ou menor, contaminaram o adulto insidiosamente) era inconcebível que
o homem da casa vizinha
ou o de sua própria casa
o vendeiro da esquina
o escrivão da coletoria
o peão de estância
o aguateiro
ou a prostituta municipal
pudessem ser heróis de novela.
A aventura só podia acontecer para além dos horizontes domésticos: era o estrangeiro. Achava o Adolescente que pessoas, animais, coisas e paisagens que o cercavam estavam embaciados pela cinza do não-novelesco, azedados pelo ranço do cotidiano.
Mas é preciso não esquecer também que o moço quietista e arreado que olhava o mundo com um morno olho poético, achava difícil compreender, estimar e descrever artisticamente uma gente extrovertida e sanguínea como a do Rio Grande, que se realiza mais na ação que na contemplação, mais na guerra que na paz. (VERISSIMO, 2004b, p. 124)

⁹ “não apenas por causa de sua emergência contemporânea, mas também por causa dos insights que oferece tanto sobre a natureza representacional de toda ficção quanto sobre a história literária do romance como gênero. Ao estudar a metaficção, está-se, de fato, estudando aquilo que dá ao romance sua identidade.”

¹⁰ “uma *teoria* da ficção por meio da *prática* de escrever ficção”.

Tem-se, de modo bem explícito, a então dificuldade de Floriano em aceitar seres comuns, do cotidiano, como elementos dignos de figurarem nas páginas de seus livros, uma vez que não dispõem do traço elevado característico dos heróis provenientes do “estrangeiro”, os quais, por seu turno, consistiriam em individualidades diferentes do ordinário de sua terra, o Rio Grande. Sob esse ponto de vista, poder-se-ia conceber uma representação do sujeito calcada no homem épico: “O homem dos grandes gêneros distanciados é o homem de um passado absoluto e de uma representação longínqua. Como tal, ele é inteiramente perfeito e terminado. Ele é concluído num alto nível heroico [...]” (BAKHTIN, 1998a, p. 423). Entretanto, ao aceitar o homem como ser inacabado, ambivalente e problemático, o filho do Dr. Rodrigo se dá conta do quão imperfeita e comum é a personagem de ficção, situação na qual reside todo o seu potencial significativo e digno de nota. Desse modo, “a destruição da distância épica, a passagem da imagem do homem, do plano distante, para a zona de contato com um evento inacabado do presente [...] conduz a uma reestruturação radical da representação do homem no romance [...]” (BAKHTIN, 1998a, p. 424). Essa reestruturação radical se traduz no ato de “descrever artisticamente [a] gente extrovertida e sanguínea do Rio Grande”, a qual estabelece a relação inerente do realismo com a literatura. Portanto, “a verdadeira arte [...] fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento” (LUKÁCS, 1965, p. 29).

Configura-se, assim, o modelo de herói proposto por Georg Lukács (2000), o herói problemático, o qual se encontra imerso em um mundo abandonado por Deus. Tal mundo “revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos” (LUKÁCS, 2000, p. 99). Cabe ao homem tentar realizar os seus objetivos nesse mundo degradado, na medida em que “um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade”, declara Bakhtin (1998a, p. 425). E Floriano busca, em seu romance-rio, tentar lidar com esse contexto totalmente novo e diversificado no qual a narrativa romanesca encontra-se fundamentada.

Questão igualmente complexa e necessária que todo escritor precisa enfrentar é a da seleção de elementos do mundo externo que, de um modo ou de outro, figurarão no mundo fictício. Nesse sentido, Wolfgang Iser (2013, p. 35) é enfático, pois, “como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de acesso ao mundo (*Weltzuwendung*). Como esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, para que se imponha é preciso que nele seja inserida.” E é precisamente nesse processo de inserção de aspectos do real no literário que o ato mimético começa a se realizar, uma vez que “inserir não significa imitar as estruturas existentes de organização, mas sim decompô-las” (ISER, 2013, p. 35). Logo, a ação de selecionar implica muito mais que uma pura e simples imitação do real, tendo em vista que o ficcionista necessita decompor tais elementos, ou seja, retrabalhá-los no âmbito do ficcional, levando em conta, é claro, o fato de todo esse empreendimento estar alicerçado e subordinado ao plano de trabalho proposto pelo próprio autor. Vejamos, agora, como esse aspecto é apresentado no quinto bloco de “Caderno de pauta simples”. É Bandeira quem faz tal questionamento a Floriano. Observe-se:

– Já avaliate os perigos que, do ponto de vista artístico e literário, uma história dessa amplitude envolve? Pintar um mural num paredão de tempo assim tão extenso, palavra, me parece uma tarefa não só difícil como também ingrata. Pensa na vasta comparsaria... Terás de usar ora a pistola automática, ora o pincel do miniaturista. Duvido que o efeito de conjunto seja satisfatório. Outra dificuldade danada vai ser a da seleção das personagens e dos episódios, principalmente dos históricos. (VERISSIMO, 2004c, p. 166)

Nota-se que a seleção do material a ser manipulado pelo escritor não diz respeito apenas à escolha e triagem deste, mas também a maneira pela qual o autor vai usá-los segundo seus objetivos, circunstância que pode eventualmente acarretar a justaposição, a complementação e, até mesmo, a eliminação de certas personagens e/ou episódios. O ato de selecionar pode, assim, ser compreendido como “uma transgressão de limites na medida em que os elementos do real acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados” (ISER, 2013, p. 35). Ou seja, adquirem uma nova funcionalidade ao serem transpostos para o terreno da ficção ou, nas palavras do teórico alemão, “ganham um valor diferente daquele que tinham no campo de referência existente” (ISER, 2013, p. 36).

Ao mencionar o trabalho árduo que aguarda Floriano quando este estiver cara a cara com a seleção de personagens e episódios, notadamente os históricos, Tio Bicho é enfático ao dizer:

Enquanto se tratar do passado remoto, tanto do Rio Grande como da tua família, tudo estará bem. A bruma do tempo, a escassez de informações, a qualidade épica daquele período da nossa história... as bandeiras, as arriadas, as guerras de fronteira, a vida rude e simples... tudo isso te ajudará. Ao percorreres os campos e almas do Continente, serás guiado pelo radar da tua imaginação, da tua intuição poética. Mas à medida que te fores aproximando dos tempos modernos, ficarás confundido e desorientado pela abundância de material, pela riqueza de sugestões e informações (livros, jornais, revistas, depoimentos pessoais) e também pelo fato de passares a ser, tu mesmo, uma testemunha da história. (VERISSIMO, 2004c, p. 166)

De fato, Floriano está diante de um problema bastante espinhoso, pois Bandeira está coberto de razão em suas afirmações: lidar com eventos já ocorridos, que manifestam uma profusão de materiais, selecioná-los e combiná-los na tessitura textual, ficcionalizando-os, parece tarefa bem mais acessível, se comparada com a realização do mesmo processo, tendo agora como base elementos dos quais o próprio autor é uma das testemunhas, um dos sujeitos que vivem a história no momento em que ela se concretiza. Recordamos, aqui, algumas palavras de Erico Verissimo, presentes em sua *Breve História da Literatura Brasileira*, as quais podem servir de estímulo para a reflexão em andamento. Ouçamos o contador de histórias:

Vamos supor que estamos num avião, voando alto sobre uma ilha. Vocês olham para baixo e podem ver a ilha em sua totalidade, com um formato definido, um contorno nítido. Vê-se o todo, sem captar os detalhes. Mas, se o avião perde altitude e se aproxima da ilha desaparece o panorama geral, porque a ilha se agiganta e percebe-se que o desenho de suas praias não é tão claro ou simples; que seu perfil não é feito de longas curvas graciosas e que, ao contrário, tem um padrão bastante complicado, o qual toma a forma de enseadas, cabos, baías, lagunas e assim por diante. Mesmo a cor do território da ilha muda de uma extensão verde-azulada, com algumas manchas mais escuras ou mais claras, para um campo verdadeiramente caleidoscópico em que se descobrem cores e desenhos insuspeitados. (VERISSIMO, 1996, p. 97)

As considerações do autor de Cruz Alta não poderiam ser mais certeiras e podem, guardadas as devidas proporções, abarcar a criação literária, em que o romance é visto, inicialmente, como “a ilha em sua totalidade” para, em seguida, serem percebidas e delimitadas as sutilezas e os detalhes do processo criativo a ser posto em prática. Além disso, a preleção de Erico sobre a literatura brasileira, ainda que alicerçada no campo da crítica literária, possibilita estabelecer paralelos com o ato de criar mundos ficcionais. Veja-se:

A mesma coisa acontece quando se está escrevendo sobre a literatura de um país. *Quando se fala dos séculos passados, tem-se o ponto de vista do homem do avião, olhando para baixo, de uma grande altitude, para a ilha. O tempo é o seu melhor aliado e conselheiro: já fez sua escolha confiável.* Aprendem-se os traços essenciais de cada período; selecionam-se os autores certos e os livros certos – em suma, tem-se uma boa visão geral. *Mas, quando tentamos estudar a literatura de nosso próprio tempo, falta uma boa perspectiva temporal, porque se está perto demais do assunto.* Essa proximidade é muito arriscada, porque, por um desejo de precisão e justiça, presta-se uma atenção minuciosa ao talhe caprichoso dos contornos da ilha, dando-lhes uma importância que na maioria dos casos eles de fato não merecem. (VERISSIMO, 1996, p. 97-98, grifo nosso)

Está-se, portanto, frente a frente com a dialética passado/presente, seja no âmbito temporal, seja no escopo espacial, os quais, por seu turno, são indispensáveis para a construção da narrativa de ficção, ainda mais se forem compreendidos sob um ponto de vista que preconize o seu cruzamento, como o faz Bakhtin (1998b) com o conceito de cronotopo. Este se fundamenta na fusão “dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto”, no qual o tempo “condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível”, e o espaço “intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (BAKHTIN, 1998b, p. 211). Consequentemente, tempo e espaço estão profundamente interligados na obra de arte literária, sendo praticamente impossível separá-los no ato da criação literária. E Floriano (e Erico), no meio de tudo isso, tentam encontrar a melhor, ou mais conveniente, solução para o problema em questão. Arremata o autor de *Clarissa*: “[...] estou agora dentro da ilha, como um de seus habitantes. [...] Eis a razão por que às vezes me sinto tão perdido nesse território. Minha bússola tem muito preconceito pessoal. E afinal de contas há tantos caminhos...” (VERISSIMO, 1996, p. 98)

Assunto igualmente relevante para a composição de uma obra de arte literária é a escolha e posterior definição por parte do escritor em relação ao ponto de vista a ser adotado em seu trabalho, sendo “o problema do narrador [...] a transmissão apropriada de sua estória ao leitor” (FRIEDMAN, 2002, p. 171). O narrador apresenta-se, assim, como elemento basilar para a estruturação do romance-rio de Floriano, conforme as passagens a seguir revelam. No terceiro bloco do “Caderno de pauta simples”, ele declara: “O romance que estou projetando não pode, não deve ser autobiográfico. Usar a terceira pessoa, isso sim. Evitar a cilada que a saudade nos arma, fazendo-nos cair no perigoso alçapão da infância” (VERISSIMO, 2004a, p. 289). De fato, a preferência pela primeira pessoa do singular, com o emprego de um narrador-

protagonista, poderia, segundo o próprio ficcionista, limitar e minar as suas pretensões de uma obra que vise narrar a saga de uma família sul-rio-grandense ao longo de duzentos anos de história gaúcha e brasileira. Nesse sentido, Friedman (2002, p. 177) é bastante enfático ao dizer que “o narrador-protagonista [...] encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. [...] o ângulo de visão é aquele do centro fixo.”

Em outro momento de seu caderno, no quinto segmento, Floriano, ao ser questionado por Tio Bicho sobre a definição do ponto de vista da história a ser contada, reforça a visão anteriormente exposta – “a primeira pessoa me limitaria demais o campo de visão. Usarei a terceira pessoa” (VERISSIMO, 2004c, p. 167), além de salientar o fato de, como narrador onisciente, esperar colocar-se “num ângulo impessoal e imparcial” (VERISSIMO, 2004c, p. 167). Portanto, a opção por um narrador em terceira pessoa iria ao encontro dos objetivos de Floriano, uma vez que “a característica predominante da onisciência [...] é que o autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a história, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a veem seus personagens” (FRIEDMAN, 2002, p. 175). Exemplo disso pode ser visualizado em um trecho do episódio “O deputado”. Veja-se: “Em fins de outubro de 1922, ao voltar com Flora do Rio de Janeiro, aonde tinham ido ver a Exposição Nacional do Centenário, Rodrigo Cambará encontrou o pai num estado de espírito que oscilava entre a irascibilidade e a depressão” (VERISSIMO, 2004a, p. 93). Consistência, onisciência e onipresença: é dessa maneira que Floriano pretende conduzir a redação do seu tão almejado projeto ficcional, o qual, por conseguinte, só será capaz de se concretizar com a escolha consciente do ponto de vista.¹¹

Ao afirmar que “vivemos enredados em palavras” (VERISSIMO, 2004c, p. 172), que “as palavras têm tamanha força, que as regras de seu jogo (inventadas por nós mesmos, e nisso está a ironia da coisa toda) são capazes de engendrar verdadeiras camisas-de-força para as ideias e os sentimentos” (VERISSIMO, 2004c, p. 298), e concluir que, “se não tomarmos cuidado, a linguagem acaba comandando nossos

¹¹ Importa registrar que, mesmo a opção por um narrador onisciente, objetivo e imparcial, pode acarretar inexoravelmente uma espécie de parcialidade por parte do narrador, como fica evidente nas palavras de Bandeira, no momento em que sinaliza a ausência de uma imparcialidade total em Floriano. Cf., nesse sentido, Verissimo (2004c, p. 167).

pensamentos e nossas vidas, tornando quase impossível a comunicação entre as criaturas humanas (VERISSIMO, 2004c, p. 298), Floriano faz referência e credita um papel primordial à linguagem como elemento essencial para a criação literária e a comunicabilidade entre os sujeitos¹², haja vista o homem constituir-se como “um ser vivo dotado de linguagem” (GADAMER, 2002b, p. 174). E o exercício de colocar a linguagem em prática pode ser visto mediante a observação de três instâncias, a saber: o processo do autor em selecionar os elementos do real e retrabalhá-los no texto ficcional, os diálogos de Floriano com Tio Bicho, e a relação dialógica que se dá entre escritor, obra e leitor no ato da leitura. Visto sob esse ponto de vista, “falar significa falar a alguém. [...] o falar não pertence à esfera do eu, mas à esfera do nós. [...] a realidade do falar consiste no diálogo” (GADAMER, 2002b, p. 179). Diálogo: eis a palavra-chave no âmbito de nossas reflexões sobre literatura e realidade. Pode parecer um lugar-comum dizer que um autor fala sempre para um leitor, porém, aí reside, justamente, a pedra de toque de toda a criação literária, ou seja, tão (ou mais) importante que o ato de gestar e publicar uma obra, é o fato de difundi-la para o maior número possível de receptores, concretizando, nesse exato ponto, o tão pretendido efeito estético, intrínseco a todas as obras de ficção.

Assim, ao se fundar no diálogo, a linguagem é capaz de atingir os seus propósitos, a saber, aproximar as pessoas umas das outras e permitir que elas se entendam frente aos mais variados contextos comunicativos, além, é claro, de possibilitar aos indivíduos a obtenção do traço definidor do verdadeiro diálogo, segundo nos ensina Gadamer (2002a, p. 247): “O que perfaz um verdadeiro diálogo não é termos experimentado algo de novo, mas termos encontrado no outro algo que ainda não havíamos encontrado em nossa experiência de mundo.” Tal circunstância pode ser comprovada e alicerça as três instâncias acima referidas, as quais, por seu turno, podem ser lidas à luz da proximidade do diálogo com a amizade, conforme proposto pelo hermeneuta alemão. Leia-se: “É só no diálogo (e no “rir juntos”, que funciona como um entendimento tácito transbordante) que os amigos podem

¹² No sexto e último bloco de “Reunião de família”, Floriano igualmente sustenta a tese da importância da linguagem para o ser humano, ao declarar: “Nosso ajustamento ao mundo real é feito por meio de palavras. [...] Nosso comportamento está condicionado aos símbolos, mitos e metáforas vigentes na linguagem da sociedade em que vivemos. [...] devemos concluir que a linguagem não é apenas o instrumento que usamos para transmitir nossos pensamentos, pois na verdade ela acaba determinando o caráter da realidade cotidiana” (VERISSIMO, 2004c, p. 290, 292).

encontrar-se e construir aquela espécie de comunhão onde cada qual continua sendo o mesmo para o outro porque ambos encontram o outro e encontram a si mesmos no outro” (GADAMER, 2002a, p. 247). Dessa forma, a relação existente entre Floriano e Bandeira corrobora tal ponto de vista dialógico, uma vez que representa a concretude do diálogo entre dois grandes amigos. E, ao trocar ideais com seu colega, o escritor pode, assim, refletir sobre o seu romance, abrindo o seu horizonte ideológico para outras possibilidades de compreensão do fato literário, como comprovam as páginas do “Caderno de pauta simples”. E mais: terminado o romance-rio, novos “amigos” surgirão diante de Floriano, agora corporificados na forma de seus leitores. “Um diálogo é [...] aquilo que deixou uma marca”, arremata Gadamer (2002a, p. 247).

Partindo da constatação de que Floriano Terra Cambará qualifica-se enquanto um jovem escritor, filho de um rico e importante prócer nacional, integrante de um dos mais significativos clãs de Santa Fé, bem como recordar que ele passou vários anos nos Estados Unidos a proferir palestras sobre literatura, estamos, ainda que brevemente, levantando alguns dados sobre quem ele é, isto é, sobre sua identidade, pois, ter consciência de quem escreve é tão importante quanto saber para quem ou para quem se escreve. É bastante comum, atualmente, falar em identidades, no plural, haja vista os diferentes espaços nos quais circulamos, os quais, por sua vez, selecionam e, muitas vezes, nos impõem escolhas identitárias, como lembra Bauman (2005, p. 19): “As ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas.” Consoante a isso, Floriano registra, no derradeiro bloco de seu caderno, a seguinte constatação, baseada em suas andanças pelo mundo e em experiências literárias pregressas: “A vida não será um pouco isso – um repetido mudar de identidade, numa tentativa de despistamento dos outros e de nós mesmos? Quantos pseudônimos e máscaras usamos no decorrer duma existência?” (VERISSIMO, 2004c, p. 299). Note-se que tanto o sociólogo polonês quanto o escritor gaúcho chamam a atenção para a necessidade de estarmos conscientes que não somos uma mesma coisa por toda a vida. E na sociedade a ser representada no romance de Floriano, bem como em sua própria vida de ficcionista, são as escolhas – e não uma identidade unificada, estável, pronta – que definem os

rumos, os vínculos sociais estabelecidos e os modos pelos quais cada qual conta a sua história.

É bastante útil, nessa linha de reflexão, o conceito de papel social, segundo Horkheimer e Adorno (1973). Para os teóricos da Escola de Frankfurt,

a definição do homem como pessoa implica que, no âmbito das condições sociais em que vive e antes de ter consciência de si, o homem deve sempre representar determinados papéis como semelhantes de outros. Em consequência desses papéis e em relação com os seus semelhantes, ele é o que é: filho de uma mãe, aluno de um professor, membro de uma tribo, praticante de uma profissão. Assim, essas relações não são, para ele, algo extrínseco, mas relações em que se determina a seu próprio respeito, como filho, aluno ou o que for. Quem quisesse prescindir desse caráter funcional da pessoa, para procurar em cada um seu significado único e absoluto, não conseguiria chegar ao indivíduo puro, em sua singularidade indefinível, mas apenas a um ponto de referência sumamente abstrato [...]. (HORKHEIMER; ADORNO, 1973, p. 48)

Sociologicamente falando, o ser humano é, por definição, um ser em relação com outros, ou seja, ele constrói as suas identidades em constante interação com os seus pares. Tal contato se dá precisamente por meio dos papéis sociais desempenhados por cada um de nós. No caso de Floriano, ele executa vários desses papéis sociais, como, por exemplo, filho, irmão, amigo, neto, intelectual e, é claro, escritor. Se ele se bastasse por si mesmo, não precisaria da constante aprovação do pai, nem do fatídico “acerto de contas” com este, e muito menos do amor de Sílvia, esposa de seu irmão Jango, e das conversas com Bandeira sobre criação literária. Em suma, o ser humano não existe isolado das relações sociais definidoras de suas identidades, relações essas que se alicerçam no dialogismo inerente ao próprio mundo do trabalho, do qual Floriano, enquanto romancista, faz parte, haja vista a necessidade de ganhar a vida com os frutos de sua ficção. É interessante, nesse sentido, transcrever um excerto do filósofo Hegel, conforme citado por Horkheimer e Adorno (1973, p. 52): “O trabalho do indivíduo para suas necessidades tanto é a satisfação das suas necessidades como da dos outros; e a satisfação das suas necessidades só é conseguida em virtude do trabalho dos outros.” Aqui está, portanto, a base de todo o processo a que se dá o nome de literatura, ou seja, autores atendem às necessidades de leitores e vice-versa.

Fiel à sua proposta de apresentar um Rio Grande sem máscaras, Floriano defende uma concepção de linguagem figurada segundo a qual ela “pode ser perfeitamente inocente, além de bela e *necessária*” (VERISSIMO, 2004c, p. 291). Não é gratuito o fato de “necessária” estar grifado em itálico no texto original, na medida

em que a ficção, para o filho do Dr. Rodrigo, não é mera cópia da realidade, nem muito menos um simples panfleto para ser manuseado e manipulado por interesses escusos. O texto literário define-se como necessário, sem dúvida, pois constitui uma importante ferramenta para agir sobre o mundo que nos cerca. À certa altura de suas reflexões, Floriano escreve:

A neutralidade é impossível. Na hora em que nasce, o homem entra inseparavelmente 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 como a eternidade. (VERISSIMO, 2004c, p. 305)

Tal postura de Floriano implica considerarmos o escritor de textos ficcionais como um intelectual engajado¹³, que vê a literatura como um instrumento de crítica social. A finalidade social da escrita literária se resumiria, então, à conclusão de que caberia ao escritor, após decisão prévia e consciente, “desvendar o mundo e especialmente o homem para outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade” (SARTRE, 2006, p. 21). Nessa linha de reflexão, o autor desvenda o mundo, o qual, por sua vez, é apreendido pelo leitor e seu respectivo horizonte de expectativas (JAUSS, 1994) e, sendo um mundo desvendado, “posto a nu”, sem máscaras, é possível ao receptor criar sua própria visão crítica.

Assim, exige-se do autor uma atitude ativa diante do objeto literatura, pois “o escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (SARTRE, 2006, p. 20-21). Tal mudança deve levar em conta os elementos da realidade assim como ela é, sem misticismos e mitologias fabricadas, como a do gaúcho visto enquanto centauro dos pampas e monarca das coxilhas, construções ideologicamente criadas pelo imaginário a serviço dos donos do poder (CHAVES, 1999b). À consideração da realidade como ela se apresenta ao criador de ficções, Floriano afirma: “E não vejo por que tudo isso deva ser necessariamente menos nobre, menos belo ou menos bom que essas fantasias saudosistas do gauchismo com que procuramos nos iludir e impressionar outros”

¹³ Acerca desse aspecto, Chaves (1999a, p. 49) esclarece que “a ficção de Erico Verissimo se faz ‘engajada’ não só porque registra objetivamente a sua sociedade, mas, sobretudo, porque o escritor/personagem situa-se de maneira voluntária e consciente no centro da ação narrada, colocando em debate a própria ideologia.”

(VERISSIMO, 2004c, p. 293)¹⁴. Logo, a tarefa crucial do escritor é a de engajar-se no propósito de mudar o mundo mediante o recurso à linguagem literária, ao mesmo tempo em que o leitor, igualmente engajado, assumiria uma postura participativa no jogo do texto. Autor e público caracterizam-se, portanto, como cúmplices nessa jornada, pois o sujeito que se encontra implicado “no universo da linguagem [...] não pode nunca mais fingir que não sabe falar: quem entra no universo dos significados, não consegue mais sair [...]” (SARTRE, 2006, p. 21-22). Corolário disso é a constatação segundo a qual a *práxis* literária de Erico Verissimo encontra-se solidamente fundamentada em uma renúncia a qualquer linguagem neutra, isenta, que não leve em conta os problemas que necessitam e devem ser enfrentados pelos homens. A tomada de posição é inevitável, como atestam as palavras da professora dirigidas ao tenente em *O Prisioneiro* (1967), romance ambientado em plena guerra do Vietnã. Diz ela: “Mais tarde ou mais cedo você terá que tomar uma posição. Nestes nossos tempos, a neutralidade não é possível. Não existem mais esconderijos físicos ou psicológicos no mundo. É a hora do compromisso” (VERISSIMO, 2008, p. 138).

Por fim, importa considerar, para os fins da análise do processo criativo de Floriano, o papel desempenhado por Maria Valéria Terra, a “Dinda”, na composição do romance-rio em questão. A escrita literária do jovem escritor não se alicerça somente em sua memória individual (CANDAU, 2014), ou seja, em episódios, recordações e vivências de outrora, somadas à investigação e pesquisa de fontes históricas para a redação do texto. Fundamenta-se, igualmente, no testemunho imprescindível de Maria Valéria. A importância de tal personalidade é justificada por Floriano em “Reunião de família”. Considerada a contribuição de homens guerreiros para a formação do território sulino, o filho de Flora Quadros Cambará anuncia num tom claramente antimachista:

A mim me impressiona muito menos uma carga de cavalaria dos Farrapos [...] do que a coragem das mulheres desses guerreiros que ficaram em suas casas esperando os maridos, os filhos e os maridos que tinham ido para a guerra. *As mulheres que durante horas incontáveis*

¹⁴ Efetivamente, “grave erro cometeria quem empreendesse a leitura da obra [*O Tempo e o Vento*] sob o ângulo do gauchismo, muito embora no primeiro volume o escritor tenha criado o protótipo do macho guerreiro, por excelência, na personalidade do Capitão Rodrigo Cambará. Em verdade, o romance é histórico e é crítico (talvez a primeira visualização rigorosamente crítica do problema), pois acompanha a trajetória de Terras e Cambarás desde as origens até os dias atuais para interpretá-la ‘sem verbalizações épicas’, como se lê nas páginas de *O arquipélago*” (CHAVES, 1999b, p. 75-76).

de agonia ficaram ouvindo o uivar do vento no descampado e o lento arrastar-se do tempo. [...] sem mulheres como a velha Ana Terra, a velha Bibiana e a velha Maria Valéria (isso para citar só gente de casa) não existiria também o Rio Grande. Elas eram o chão firme que os heróis pisavam. A casa que os abrigava quando eles voltavam da guerra. O fogo que os aquecia. As mãos que lhes davam de comer e beber. Elas eram o elemento vertical e permanente da raça. (VERISSIMO, 2004c, p. 293-294, grifo nosso)

Por mais que a memória individual de Floriano possa se mostrar eficaz na estruturação de sua obra, torna-se necessária a inserção de outras memórias, porque “não há indivíduo que não carregue o peso da sua própria memória sem que ela seja misturada à da sociedade à qual ele pertence” (CANDAU, 2013, p. 96). Maria Valéria qualifica-se, assim, como “um farol” (VERISSIMO, 2004c, p. 163) para Floriano, o qual está convencido “de que a luz dessa vela me poderá alumiar alguns 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” (VERISSIMO, 2004c, p. 163). É, pois, com justiça que o testemunho e a história de vida dessa personagem figurem como um veículo privilegiado de conhecimento dentre o vasto mosaico de memórias coletivas (HALBWACHS, 1990) à disposição do autor. Continua o escritor: “Ela própria é uma arca atulhada dum tesouro de vivências e memórias. Mas arca fechada e enterrada. Resigno-me, portanto, à ideia de, à custa de estratégias verbais, ir arrancando suas moedas, uma por uma” (VERISSIMO, 2004c, p. 163). Entusiasmado com o potencial memorial presente em Maria Valéria, Floriano busca nela o que Candau (2013, p. 163) chama de “memória viva, memória sentida, e por vezes, memória em carne viva”. Ouçamos, mais uma vez, o nosso herói:

Nestes últimos dias, temos mantido alguns diálogos [...] Depois de muitas negaças e silêncios, consigo tirar da arca uma que outra onça de ouro, que fico a revirar com os dedos, pensando já no que posso fazer com ela, mas tratando de não deixar meu alvoroço transparecer na voz. Às vezes o mais que consigo é uma moeda de cobre azinhavrado. Mas isso também me alegra, pois estou convencido de que, para o tipo de história que vou escrever, o cobre talvez seja um metal mais precioso que o ouro. [...] Procuo saber de outros antepassados mais longínquos, como essa quase lendária Ana Terra, minha pentavó, que a tradição aponta como um dos fundadores de Santa Fé. Desde menino ouço falar nessa brava pioneira que “matou um índio com um tiro nos bofes”. Depois de muitas hesitações e resmungos, a Dinda me confiou a chave do baú de lata em que traz guardadas suas lembranças e relíquias. (VERISSIMO, 2004c, p. 163-164)

Portanto, as “lembranças e relíquias” cedidas por Maria Valéria constituirão material altamente significativo para a redação do romance-rio, na medida em que preencherão muitas lacunas históricas e familiares. Caberá a Floriano, em primeiro

lugar, selecionar o vasto e rico arquivo fornecido pela Dinda para, em seguida, transformá-lo em ficção. “Toda a anamnese”, destaca Candau (2013, p. 163), “é na verdade uma reconstrução tributária ao mesmo tempo da natureza do acontecimento memorizado, do contexto passado deste acontecimento e do momento da memorização.” Note-se, desse modo, a relevância que a memória assume na composição de uma obra de arte literária do porte de *O Tempo e o Vento*.

Se argumentássemos que “a função da literatura é transmitir, inalterado, um pedaço da vida”, estaríamos concebendo “erroneamente a natureza fundamental da própria linguagem”, uma vez que “o próprio ato de escrever é um processo de abstração, seleção, omissão e organização” (FRIEDMAN, 2002, p. 179). Por meio dessas palavras, o crítico literário norte-americano não poderia estar mais correto ao delimitar as bases do ato mimético por excelência, o qual, por seu turno, é discutido com riqueza de detalhes por Floriano em “Caderno de pauta simples”. E é justamente por meio do exame do ato criador deste último que se pode avaliar o caráter inacabado do romance enquanto gênero que suplantou a epopeia (BAKHTIN, 1998a), pois, se a própria identidade do sujeito criador é instável e fluida, de maneira análoga será o produto de sua criação, o qual almeja representar uma fatia da vida de um conjunto de personagens em um dado espaço-tempo, e que será, posteriormente, apreciada por leitores igualmente portadores de identidades provisórias e em constante formação¹⁵. Nesse sentido, “ao fazer Floriano narrador do romance que o leitor esteve a absorver desde 1949, e encerrava em 1962, Erico propõe a literatura enquanto um fenômeno inacabável, fundado no eterno retorno, cíclico enquanto aprofundamento de questões sempre novas propostas a seu público” (ZILBERMAN, 2010, p. 156).

Percebe-se, ao final deste conjunto de reflexões sobre a criação literária de Floriano Terra Cambará, uma disposição por parte do jovem escritor em se manter fiel a uma moldura realista de composição de textos ficcionais, a qual, por sua vez, é seguida e posta em prática pelo próprio Erico Verissimo. Para Chaves (1999a, p. 43), o

¹⁵ Na esteira dessa questão, Schneider (1990, p. 15-16) é bastante lúcido ao afirmar: “De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu. [...] O encontro do autor com ‘seu’ leitor – quem pertence a quem? – tem muito do encontro às cegas em que, cada um, crendo se interrogar sobre o outro, na verdade espera que este lhe diga sua própria identidade.”

autor de *Saga* “definiu-se como um *contador de histórias* justamente por isso: contar a história é um ato do homem solidário, origina-se na observação rigorosa do real, captando-o na sua essencialidade, e visa a problematizá-lo tanto sob a perspectiva do narrador quanto sob a do leitor.” Logo, ao internalizar o processo de criação ficcional no âmago do romance em gestação, Erico Verissimo demonstra total domínio das técnicas narrativas em voga no seu tempo (GONZAGA, 1990; SANTOS, 2014), além, é claro, de manifestar na tessitura textual o seu inconfundível estilo de um verdadeiro contador de histórias.

TRABALHOS CITADOS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Autora F. Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 397-428.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Autora F. Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 211-362.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM; EDIPUCRS, 1995.

BORDINI, Maria da Glória. “100 anos de Érico Veríssimo: criação literária e intervenção social”. *Princípios*, n. 81, 2005, p. 65-69.

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

CANDAU, Joël. *Antropologia da memória*. Tradução de Míriam Lopes. Lisboa: Instituto Piaget, 2013.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia (Tentativa de esclarecimento). In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 3-15.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CHAVES, Flávio Loureiro. Erico Verissimo ou o liberalismo agônico. In: _____. *História e literatura*. 3. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999a. p. 39-51.

- CHAVES, Flávio Loureiro. Um caso ideológico: o centauro dos pampas. In: _____. *História e literatura*. 3. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999b. p. 68-78.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.
- GADAMER, Hans-Georg. A incapacidade para o diálogo. In: _____. *Verdade e método II: complementos e índice*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2002a. p. 242-252.
- GADAMER, Hans-Georg. Homem e linguagem. In: _____. *Verdade e método II: complementos e índice*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2002b. p. 173-182.
- GADAMER, Hans-Georg. Texto e interpretação. In: _____. *Verdade e método II: complementos e índice*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2002c. p. 381-418.
- GADAMER, Hans-Georg. Arte e imitação. In: _____. *Hermenêutica da obra de arte*. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 11-23.
- GASS, William H. “Philosophy and the Future of Fiction”. *Syracuse Scholar*, v. 1, n. 2, p. 5-17, Fall 1980.
- GONZAGA, Sergius. “Erico e os modernos”. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990. p. 37-39.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Temas básicos da sociologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix-Edusp, 1973.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfred Laurier University Press, 1980.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LUKÁCS, Georg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: _____. *Ensaios sobre literatura*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 11-42.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2006.
- SANTOS, Donizeth. “O projeto literário de Erico Verissimo”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 44, p. 331-363, jul./dez. 2014.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

VERISSIMO, Erico. *Breve história da literatura brasileira*. Tradução de Maria da Glória Bordini. 3. ed. São Paulo: Globo, 1996.

VERISSIMO, Erico. A liberdade de escrever: entrevista a Heloneida Studart. In: VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Org. Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1999. p. 201-210.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento, parte III: O arquipélago*, t. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento, parte III: O arquipélago*, t. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento, parte III: O arquipélago*, t. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2004c.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento, parte II: O retrato*, t. 2. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004d.

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta: memórias*. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a. v. 1.

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta: memórias*. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b. v. 2.

VERISSIMO, Erico. *O prisioneiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WAUGH, Patricia. What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it? In: CURRIE, Mark (Ed.). *Metafiction*. London: Routledge, 1995. p. 39-54.

ZILBERMAN, Regina. “Erico Verissimo: artista, intelectual e pensador brasileiro”. *Antares: Letras e Humanidades*, n. 3, p. 129-161, jan./jun. 2010.

Bruno Brizotto possui graduação em Letras pela Universidade de Caxias do Sul (2012), mestrado em Letras pela Universidade de Caxias do Sul (2014) e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019). Áreas de atuação: Estéticas da recepção e do efeito, memória, Erico Verissimo, língua e literatura inglesa. Atua como professor de língua inglesa em cursos de idiomas e na rede estadual de ensino em Caxias do Sul. Email: brunobrizotto@gmail.com