

Visão arquitetônica epopeica e estrutura romanesca em O Retrato de Érico Veríssimo

Angela Maria Rubel Fanini

Márcio Bruneti

Submetido em 18 de dezembro de 2014.

Aceito para publicação em 19 de dezembro de 2015.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 51, dezembro de 2015. p. 96-112

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Segunda-feira, 18 de janeiro de 2016

23:59:59

VISÃO ARQUITETÔNICA EPOPEICA E ESTRUTURA ROMANESCA EM *O RETRATO* DE ÉRICO VERÍSSIMO

ARCHITECTONIC EPIC PERSPECTIVE AND NOVEL STRUCTURE IN *O RETRATO* BY ERICO VERÍSSIMO

Angela Maria Rubel Fanini*

Márcio Bruneti**

RESUMO: Este artigo analisa as construções discursivas sobre o universo do trabalho no romance *O Retrato*, do escritor Érico Veríssimo, fundamentando-se em uma perspectiva bakhtiniana que percebe a linguagem literária romanesca em sua interrelação com a cultura e a história. Investigou-se como os discursos que compõem o romance constituem uma certa visão de mundo sobre a sociedade estilizada na obra. Percebeu-se que há uma formalização positiva do contexto rio-grandense vinculado ao passado mediante uma arquitetônica epopeica e uma construção crítica do mesmo cenário, entretanto ligado ao presente. O romance em tela não reflete a realidade rio-grandense, mas a representa e modela a partir de uma visão exclusiva.

PALAVRAS-CHAVE: romance nacional; universo do trabalho; análise dialógica da linguagem.

ABSTRACT: This paper analyses the discursive constructions about labor universe in the novel *O retrato* written by the Brazilian author Erico Veríssimo, based upon bakhtinian perspective that perceives literary language interacting with culture and history. It was investigated how discourses which constitute the novel present a certain vision about the depicted society. It was viewed that there is a positive construction about rio-grandense context linked to past time through an epic architectonic and a critic portray for the same scenary attached to the present time. Erico Verissimo's novel does not reflect the context but represent and model it in a particular way.

KEYWORDS: Brazilian novel; labor universe; dialogic language analysis.

1 Introdução

Este artigo analisa as construções discursivas sobre o universo do trabalho no romance *O Retrato*, do escritor Érico Veríssimo, partindo de uma perspectiva bakhtiniana em relação ao romance, compreendido como o resultado da organização artística de todo um conjunto de vozes sociais e presentes na obra romanesca por meio do que o autor chamou “unidades básicas de composição”, das quais tomaremos, para este estudo, dois aspectos: os discursos do autor/narrador¹ e os discursos das personagens (BAKHTIN, 1988, p. 74, 75). O

* Professora na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, doutora pela Universidade Federal de Santa Catarina, bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq (Processo 302811/2013-3): rubel@utfpr.edu.br

** Professor da Rede Pública do Estado do Paraná, mestre pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná: brunetimarco@yahoo.com.br

¹ O autor real-histórico e o autor interno à narrativa se diferenciam. Para Bakhtin, o autor interno existe enquanto realidade discursiva visto que toda enunciação é elaborada, articulada e produzida por um sujeito específico de palavras que responde a outras enunciações. Assim sendo, o autor interno se encontra na obra do início ao fim. Toda enunciação, e a obra literária é uma enunciação, tem uma autoria que deve ser analisada na constituição do discurso literário. Já o narrador existe, sobretudo, no contexto narrativo e a partir deste apresenta as personagens ao interlocutor da narrativa mediante uma série de relações sintáticas e ideológicas que se concretizam mediante discurso direto, indireto, indireto livre, oculto, pictórico etc. O autor para falar, descrever, analisar, criticar as suas criações, ou seja, as suas personagens, tanto lhes outorga um discurso próprio quanto cria discursos sobre eles. Daí que a

romance, para o teórico russo, é um gênero literário privilegiado que abriga múltiplas falas, estilos e formas de dizer que compõem o universo ficcional no sentido de traduzir sob certa ótica uma determinada sociedade em dada época. Ao compor tipos, orientar e contextualizar as falas, descrever situações, conduzir reações e atitudes das personagens, estilizar discursos, promover ou não a monologia ou a polifonia, o autor colhe elementos percebidos na sociedade sob o filtro de suas vivências, ideologia e visão artística, organizando-os e remodelando-os com base em uma gama de tensões perceptíveis no conjunto discursivo de sua obra. Assim, a narrativa romanesca deve ser entendida não apenas como reflexo de uma época, mas como reelaboração artística de um contexto sócio-histórico específico, resposta do artista à dinâmica, às inquietudes, incertezas e contradições de seu tempo.

Conforme Bakhtin: “Pode-se dizer que, por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo” (BAKHTIN, 2006, p. 180). Assim, a relação do artista com o mundo se dá a partir da mediação das palavras e destas como posições subjetivas e axiológicas em embate social. As palavras dizem as coisas não de modo objetivo e transparente, mas a partir de discursos socialmente orientados. Obviamente, o contexto imediato não orienta totalmente a obra, pois se assim fosse não haveria leitores para obras do passado. A obra pode transcender o seu horizonte histórico imediato² à medida que se insere em uma longa duração que pode remeter a séculos, sobretudo, quando recupera outros discursos e a eles responde. A palavra literária se orienta pelo contexto histórico, mas também em relação à outra palavra que pode trazer consigo uma vivência milenar em nossa cultura.

O romance *O Retrato* não responde só a sua situação histórica imediata, mas faz parte de um todo discursivo, dialogando de modo intratextual com as obras *O Continente* e *O Arquipélago* do mesmo autor, cujas narrativas se reportam a períodos históricos diversos, inclusive de longa duração, remontando às lutas por demarcação de território no Rio Grande do Sul no período colonial. Dado o componente formal do interdiscurso à medida que em *O retrato* se recuperam outras obras, é importante ler a trilogia toda para melhor entender a obra em tela. Neste artigo, no entanto, focalizaremos *O retrato*, fazendo, quando necessário, a devida ponte com as outras obras. Essa obra se institui a partir, sobretudo, de certa perspectiva arquitetônica³ saudosista e crítica sobre a formação do Estado do Rio Grande do Sul. Vemos aí a formalização de certa visão arquitetônica em que predomina uma perspectiva positiva quando o autor recria o Rio Grande do Sul a partir de estanceiros que detêm o poder político mediante a posse da terra conseguida em lutas por território que datam de períodos bem anteriores ao tempo da narrativa aos quais o romance remete. Essa visão arquitetônica, no

centralidade da linguagem na constituição das personagens ser um postulado básico do gênero romanesco.

² A obra apresenta um referente externo, mas também é construída a partir de um processo ininterrupto interdiscursivo, abrigando em seu interior, em constante dialogia, discursos anteriores, ou seja, é uma resposta ao que foi dito e isso pode remontar há séculos anteriores. A obra tanto se orienta por um contexto social imediato quanto por um período de longa duração à medida que é uma realidade discursiva e, assim sendo, reporta-se a discursos anteriores. Essa concepção materialista da linguagem em que há referente para as palavras, no entanto, é superada em seu monismo à medida que o objeto a ser discursado já se encontra em um universo discursivo e, então, a palavra também remete a outra palavra. Idealismo e materialismo se neutralizam, dando vazão a um terceiro elemento que engloba tanto um quanto outro em constante luta.

³ Para Bakhtin, uma enunciação apresenta uma forma arquitetônica que comporta uma orientação axiológica em relação ao objeto foco do discurso. Essa perspectiva se elabora a partir de escolhas formais e composicionais que tecem o posicionamento valorativo da obra que pode carnavalizar, sacralizar, ironizar, enaltecer o objeto.

entanto, configura-se de modo ambivalente uma vez que há várias estratégias discursivas que constroem a sua positividade, mas ao construir seus aspectos positivos, deslumbra-se o seu oposto, propiciando-se uma dimensão crítica. Constitui-se um discurso quase epopeico⁴ em que esse mundo pretérito é edulcorado e enaltecido pelas falas, pela memória, pelas situações positivas, pela descrição do espaço geográfico do sobrado e da estância e do convívio com a família extensa dos estanceiros mediante as relações de favor. Contudo, a obra não se configura como uma epopeia, mas como romance, e aí surgem vozes e situações que não se encaixam nesse mundo positivo. Nesse embate discursivo, o objeto narrado se elabora em sua ambivalência. Há dois planos distintos que ora se aproximam e ora se afastam. Um plano do discurso pende para estratégias monológicas em que o universo narrado se manifesta de modo idealizado a partir de vozes refratárias a críticas. Em outro plano discursivo, vê-se o contraponto a esse universo. Pensamos que é devido à especificidade do gênero romanesco em sua essência dialógica e crítica e vinculado ao presente que a visão epopeica não se configura plenamente. Entretanto está ali presente, fazendo-se concreta e forte. Salientamos, no entanto, que essa ambivalência é resultado de uma profunda dialogia interna do discurso romanesco. Algumas falas que abonam esse passado são emitidas por sujeitos que não pertencem a esse universo. Pelo contrário, estão distanciados moral e eticamente dele. Edulcoram-no com certo sentido de culpa por não pertencerem a ele. Essa exotopia discursiva é que possibilita que de dentro do discurso exaltativo, surja um outro, ou seja, o seu avesso. Aí a profunda dialogia da obra, visto que em uma mesma enunciação, há dois discursos contrários, mas articulados. Constitui-se, assim, uma perspectiva arquitetônica epopeica dentro de um todo discursivo dialogizado. Essa formalização ocorre porque o autor optou pelo gênero romanesco que permite essa pluralidade de vozes.

Passaremos a demonstrar no texto como essas vozes vão consubstanciando essa arquitetura ambivalente entre a crítica e exaltação de um modo de vida, destacando os discursos sobre o universo do trabalho. As falas que remetem à atividade laboral permitem perceber essa dinâmica arquitetônica entre o discurso crítico e o exaltativo. Salientamos que o foco nas falas sobre trabalho faz parte do Projeto de pesquisa “Discursos sobre trabalho, tecnologia e identidades nacionais” cuja investigação gerou, entre outras pesquisas, este artigo. Neste projeto advoga-se a centralidade da linguagem e do trabalho como atividades ontológicas e fundantes do ser social. A mediação do homem com as coisas se dá tanto pelo trabalho quanto pela linguagem. Na obra *O retrato* percebemos que a atividade laboral das personagens é de suma importância para a sua trajetória vivencial e a linguagem diz, narra, critica e problematiza essa atividade.

2 Contexto da obra e resumo interpretativo:

O Retrato foi publicado em 1951, abarcando o período que vai dos últimos anos do século XIX até a deposição de Getúlio Vargas, em 1945. Entretanto, a maior parte da ação está concentrada entre 1910 e 1915. O tempo presente da narrativa é o ano de 1945, quando a

⁴ Bakhtin diferencia o romance da epopeia. Nesta há uma orientação harmônica do todo, tendendo a se configurar uma voz hegemônica sobre o narrado em que o objeto discursivo é geralmente sacralizado e enaltecido. O narrador e autor são solidários ao objeto narrado, formando uma comunidade harmônica. Já, no romance, ocorre uma disjunção de vozes, não permitindo uma harmonia do todo, ocorrendo, muitas, vezes, uma dessacralização do objeto por meio das várias vozes que o dizem. No romance em foco percebemos uma orientação epopeica, mas que se enfraquece ao se configurar no interior do discurso romanesco, cuja característica fundamental se dá no embate discursivo das falas que ali são estilizadas.

personagem doutor Rodrigo Cambará, bisneto do Capitão Rodrigo Cambará, personagem de *O tempo e o Vento*, obra anterior, retorna à cidade de Santa Fé, no interior do Rio Grande do Sul, vitimado por um infarto após a queda do Estado Novo, em que fora deputado. Por meio das reminiscências do moribundo doutor, nessa primeira parte – intitulada “Rosa- dos- Ventos” – o autor nos apresenta a cidade em sua vida corriqueira, as cercanias e as personagens. Rodrigo se constitui a partir dos discursos que emite e também a partir dos discursos dos outros sobre si⁵. O narrador, oficial de justiça Cuca Lopes, ao passear pela cidade de Santa Fé, coloca o seu interlocutor em contato com os comentários, as impressões e julgamentos de seus habitantes acerca de Rodrigo Cambará. Ilustre benemérito para uns, descendente de nobre genealogia de estancieiros fundadores do Estado para outros, bisneto homônimo do heroico Capitão Rodrigo Cambará, cuja bravura faz parte da crônica local e também é apresentado como canalha, preguiçoso e fraco para outros. Assim, percebe-se que é a partir de várias vozes que a personagem Rodrigo vai se constituindo médico, deputado; bom, mal; virtuoso, degradado, saudosista. Ele mesmo vive em constante embate; ora se sente um traidor de seus antepassados, à medida em que não se percebe à altura ética e moral de seus familiares anteriores, sobretudo, seu bisavô; ora se vê como virtuoso, continuando uma linhagem valorosa. Essa personagem é uma das vigas mestras da narrativa, pois é a partir dela, sobretudo, que a visão ambivalente vai se concretizando. Os discursos abonadores sobre os antepassados de Rodrigo contrastam com as vozes críticas que desacreditam essa personagem visto que a definem entre o bem e o mal. O romance não comporta só vozes positivas sobre os Cambará.

Passamos à segunda parte, intitulada “Chantecler”, em que o autor se utiliza de momentos de *flash back*, retornando sempre ao presente, para contar episódios da infância, da adolescência, da formação profissional e das concepções políticas e ideológicas de Rodrigo. Financiado pelo pai estancieiro, o jovem médico se estabelece na cidade, comprando uma farmácia junto à qual monta seu consultório, ao mesmo tempo em que passa a se imiscuir na vida política local por meio do lançamento de um jornal que critica a administração municipal, intitulado *A Farpa*.

Entre os saraus regados a vinhos e iguarias importadas que dá no sobrado da família, as festas elitistas do Clube Comercial e as raras incursões à estância onde vivem o pai e o irmão Toríbio, Rodrigo vai trilhando o caminho de um jovem idealista cheio de contradições. A necessidade da construção de uma imagem de respeitabilidade o leva ao casamento com Flora, filha do estancieiro Aderbal Quadros, o Babalo, falido após anos de negócios mal planejados e investimentos descuidados. Entre o idealismo reformador e o conservadorismo da tradição, Rodrigo abraça a campanha civilista no município e apoia o candidato Rui Barbosa em oposição às lideranças políticas local e estadual, que prestigiavam a candidatura do Marechal Hermes da Fonseca nas eleições presidenciais de 1910. Derrotados pela máquina eleitoral de longa data organizada pelas oligarquias da República Velha (das quais eles mesmos eram parte integrante), os Cambará retomam seus afazeres e o doutor Rodrigo inicia o exercício de sua profissão de médico, ora entregando-se ao assistencialismo abnegado, ora surpreendendo-se diante do sentimento de asco pela população miserável da periferia de Santa Fé. Nesse ínterim, o pintor Pepe Garcia pinta um retrato de corpo inteiro do jovem doutor, que passa a decorar a sala principal do sobrado, imortalizando, segundo o personagem artista, os melhores anos e virtudes do amigo. Esse retrato é bastante complexo para a economia

⁵ Rodrigo vai surgindo a partir de vários mirantes discursivos que o dizem, formando-se seu perfil multifacetado. Essas vozes vão clareando a história da família Cambará e de sua atuação sócio-histórica. Por intermédio da micro história e da personagem individualizada, atinge-se a macro história.

narrativa, pois atesta a visão epopeica de valorização do passado, mas também aponta para a penúria do presente em que se encontra Rodrigo.

Ao iniciar-se a terceira parte, “A sombra do anjo”, Rodrigo é um homem casado, prestigiado e bem-sucedido, mas também entediado pela pacata vida provinciana que leva e da qual é despertado pela chegada de uma família de músicos austríacos que se apresentam na cidade. Vítimas de um empresário desonesto, os artistas se veem abandonados em Santa Fé sem condições de retornar à sua terra. Acolhidos pelas famílias abastadas por iniciativa de Rodrigo, os Weber vão fincando raiz enquanto um caso tórrido entre Rodrigo e a jovem Toni, filha do casal, termina com a gravidez e o suicídio da moça.

A parte final, “Uma vela pro negrinho”, representa uma mudança de rumos para a família Cambará a partir das reflexões de um dos filhos de Rodrigo, o escritor Floriano, que está em Santa Fé juntamente com os outros irmãos diante da grave enfermidade do pai. Os descendentes de Rodrigo representam novos tempos para a família, cujas expectativas e incertezas parecem ecoar no último enunciado do romance, dita pela tia Maria Valéria, ao ser perguntada por Floriano sobre a vela que ardia como promessa para o Negrinho do Pastoreio: “É pr’aquela gente (Os Cambará) achar o que perdeu.”

A perda dos Cambará, sintetizada no enunciado referido, representa uma perda do Rio Grande, onde as próprias tradições já se impregnavam de mudanças – e nesse sentido constituíam perda irrecuperável. Dos filhos de Rodrigo, apenas Jango abraçava a lida campeira no Angico, a estância da família. Eduardo, o comunista, Floriano, o escritor, e Bibi, a *socialite*, já não concebiam sujar as mãos de terra ou mesmo voltar a fincar raízes na terra que servira de berço a sua estirpe e dera nome a seus ancestrais.

Vê-se aí que as alterações que ocorrem na família Cambará, que representa, em parte, a fundação e a construção do Estado do Rio Grande do Sul, também espelham as mudanças no próprio contexto histórico. Outras lideranças, outros donos do poder e outra forma de gerenciar a terra, os negócios e o trabalho se inserem e modificam a velha ordem. Ocorre a decadência dos Cambará, simbolizando mudanças sociais e históricas no próprio Estado recriado via literatura. Ainda que, a partir de 30, Getúlio Vargas, de origem gaúcha, tenha subido ao poder, o mundo dos estanceiros rio-grandenses não é privilegiado pelo estadista, cujo projeto nacional de industrialização se vale de vários sujeitos no cenário nacional, a saber, os industriais, os operários, as classes médias e também os fazendeiros. Estes se sentem alijados por não serem os protagonistas. Essa desilusão com um estadista da terra também exerce influência na narrativa à medida que essa narra a decadência de muitos fazendeiros frente aos novos tempos de ingresso em um capitalismo industrial centralizador, comandado por Vargas. A queda dos Cambará representa, em parte, a falência dos tempos anteriores a essa política de industrialização em que outros líderes surgem. A relação entre realidade e ficção é bastante complexa, visto que é por intermédio do Doutor Rodrigo que a família é percebida em sua decadência. O personagem fora deputado de Getúlio e, após a queda deste, sofre um infarto, vindo derrotado para casa. É no governo de Vargas que o autor escolhe recriar fatos históricos que impossibilitam a continuidade do poder das oligarquias antigas. Assim, o escritor dialoga com a História nacional e local, articulando-as, promovendo a interação de seus personagens com figuras históricas como Getúlio Vargas, Rui Barbosa, Pinheiro Machado, Borges de Medeiros e Assis Brasil e outros.

Há em *O Retrato* uma visão positiva do passado. A narrativa se formaliza, recuperando nesse passado, valorosos heróis, fortes guerreiros, indivíduos aguerridos, mulheres determinadas, elites fortes e honestas. O romance transita entre um discurso semelhante à epopeia de que trata Bakhtin, formalizando esse passado glorioso, narrado com poucos comentários desabonadores e um discurso sobre o presente em que os comentários, as

vozes díspares, as injustiças e as contrariedades afloram. Em um plano, o da narrativa sobre o passado, há um enaltecimento; já sobre o presente, em ruínas, há outro plano discursivo. O personagem protagonista, Rodrigo, é o depositário principal desse passado, mas já não o pode praticar. Os tempos são outros. Por isso, Rodrigo é constituído por vozes díspares que o dizem em sua positividade e em sua negatividade.

Percebemos que a ambivalência já referida entre a exaltação e a negação de um passado glorioso pode ser analisada enfocando-se o mundo do trabalho representado ficcionalmente, pois é pela categoria trabalho que percebemos o enaltecimento das oligarquias. A análise das representações discursivas sobre o trabalho no período constitui um dos caminhos possíveis para uma leitura da sociedade sulista nesse sentido. Analisar essas construções é uma tentativa de ver como no discurso romanesco uma certa história da atividade produtiva e laboral se configura a partir de certa perspectiva autoral do discurso ou discursos. A temática do trabalho visualizada por intermédio de *corpus* literário contribui para uma História do trabalho e da identidade do trabalhador brasileiro a partir do olhar literário. Esse viés é bastante inédito enquanto pesquisa haja vista se encontrar pouquíssima revisão de literatura sobre essa temática.

3 Babalo e Fandango: trabalho e elemento telúrico em um universo de mudanças

Embora, no romance *O Retrato*, não seja possível verificar discursos característicos da exploração propriamente capitalista da terra, encontramos representada uma sociedade predominantemente rural organizada em torno da propriedade privada do solo, onde a minoria detentora de sua posse configura o segmento social dominante.

A posse da terra configurou uma das questões mais prementes para o povo gaúcho e, no decorrer de sua história, a frutificação produtiva das estâncias e a demarcação da fronteira meridional do Estado Nacional deram-se no mesmo contexto: a defesa do quinhão onde se produzia riqueza e criava-se a família significava a luta pela soberania nacional, de onde talvez se origine o marcante traço patriótico da cultura do Rio Grande e da relação telúrica do homem com o meio.

Do ponto de vista produtivo, o recorte cronológico do romance *O Retrato* representa uma época de grave crise econômica no estado. O fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) encerrava um período de franco desenvolvimento da indústria frigorífica platina, que se beneficiara da desarticulação da economia europeia. Essa crise se avoluma à medida que na República Velha, a política café com leite, deixa de lado as oligarquias periféricas. Na evolução do quadro histórico, o Rio Grande vai sofrendo prejuízos até o período getulista de 30, quando também as elites agrárias não são contempladas como desejavam em decorrência da política getulista, voltada mais para um projeto de industrialização urbana do país. Os aspectos sociais desse processo de implantação do modelo capitalista industrial no país são traduzidos por Érico nas páginas de *O Retrato* por meio do tensionamento entre o tradicional e o inovador: o vento que sopra a mudança dos tempos na forma do aeroplano, do cinematógrafo, do telefone e das transações típicas das casas bancárias, é o mesmo que sopra sobre os “guascas” que negociam tropas, domam cavalos e curam bicheira do gado como se fazia nos cem anos anteriores.

O sogro de Rodrigo, Aderbal Quadros – o Babalo – e o capataz, José Fandango, são personagens emblemáticos, representando a sobrevivência da tradição de um passado glorioso e de trabalho árduo que rivaliza com os novos tempos que se abatem sobre o Rio Grande. A

atmosfera saudosista daí resultante propicia o ambiente idealizado do romance por meio das vozes sociais enaltecidas dessas personagens. Acreditamos que o discurso epopeico encontra forte formalização na construção discursiva dessas personagens.

A personagem Babalo, sogro de Rodrigo, é apresentado ao leitor já nas primeiras páginas do romance em marcada posição de decrepitude: idoso, arrancando mato em uma pequena chácara arrendada e saudoso das estâncias que possuía e perdera ao longo dos anos como resultado de prejuízos das plantações e investimentos descuidados.

Conforme avançamos, porém, no conhecimento dos elementos que compõem a personagem, verificamos tratar-se de um saudosismo que tem raízes na liberdade conferida pelo vigor físico da juventude na lida com a terra e com o meio, podendo planejar grandes lavouras, negociar e conduzir tropas de um lado para outro, superar desafios. Não há no velho Aderbal Quadros a frustração da perda material. No seguinte excerto, em que Rodrigo fala sobre Babalo, atesta-se a positividade do velho estanceiro a partir, inclusive, de uma comparação entre Babalo e um personagem do dramaturgo Henrik Ibsen, a saber: “Babalo procurava matar no Sutil [nome dado à pequena chácara que arrendara] a saudade de suas grandes estâncias... Ah! Mas havia uma diferença: a personagem de Ibsen era uma alma submersa, um vencido, ao passo que Aderbal Quadros lutava com o aprumo dum triunfador. E com que alegria, com que entusiasmo, com que gosto” (VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 154-155). Rodrigo discursa sobre o sogro sempre de modo respeitoso e abonador. Há também nesse discurso um viés de crítica a si mesmo à medida que se vê muito distante do sogro em termos morais e éticos.

A idealização de Babalo se faz a partir de várias vozes que o dizem em sua integridade ética. Em outro excerto, Rodrigo tenta entender como o sogro não se perturba com a própria falência, chegando a desconfiar dos reais motivos da bancarrota do sogro, atribuindo-a ao plano do inconsciente, como se lê:

Talvez os maus negócios que haviam levado aquele homem à falência não tivessem sido pura obra do acaso. Não era impossível que o próprio Aderbal Quadros houvesse colaborado com o destino, procurando inconscientemente a própria ruína, a fim de poder voltar à vida simples, rústica e dura que tanto amava. Porque aquele campeiro parecia ter a volúpia de vencer dificuldades (VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 155-156).

A personagem é constituída na seguinte chave de valores: valoriza a rusticidade, honestidade, hombridade e o trabalho e despreza o luxo. Não é avaro, nem sedento de prestígio social ou poder político. Sua relação com a terra transcende a ideia de posse e suas implicações ou questões numéricas ligadas à produtividade, para ancorar-se em um valor telúrico. O trecho a seguir atesta essa ligação afetiva ao trabalho com a terra. Nas palavras de Rodrigo: “acendeu o cigarro e deu-lhe um longo e gostoso chupão, ao mesmo tempo que lançava para sua horta um olhar morno de ternura, como se os repolhos e as alfaces fossem membros de sua família.” (VERÍSSIMO, 2003, vol. 1, p. 17).

Babalo canaliza a transposição refratada e refletida de valores sócio-históricos ancestrais para o plano estético da obra. Ao combinar os elementos da conduta ética, da liberdade e desapego material, do gosto pela aventura, da valorização da relação familiar, do trabalho árduo e o espírito telúrico característicos dos tropeiros e imigrantes açorianos, o personagem franqueia ao autor/narrador uma chave para as construções discursivas que vão de encontro à degradação dos valores e ideais da sociedade rio-grandense no presente. Babalo, na estrutura do texto, constrói-se como o herói épico, idealizado e as falas que o estruturam são impermeáveis a críticas e depreciações. Porém, o discurso que o diz funciona já como um contraponto ao presente em degradação. Parece que a voz abonadora contém em si a crítica ao

presente. É uma estrutura epopeica dentro de uma estrutura romanesca. O discurso que define a personagem serve a dois propósitos: enaltecer o passado e um estilo de vida e a criticar o presente que se acha em ruínas.

As reações, o agir, o pensar e o falar do velho campeiro, espécie de símbolo de um Rio Grande do Sul em extinção, mais do que mero saudosismo, constitui o contraponto aos valores degradados de uma sociedade em transformação: a valorização da palavra dada, a confiança no indivíduo, o apego à terra desvinculado da ideia de acumulação material e o bom humor diante das maiores adversidades são elementos propulsores da crítica ao mecanismo das negociatas financeiras e políticas, aspecto mais evidente do esvaziamento dos valores modelares daquela civilização. Babalo é o veículo de uma voz contrária ao novo, às mudanças. No contexto narrativo, irrompe a sua fala, a sua consciência dos fatos, a sua atitude. O narrador está vinculado a ele e o deixa se imiscuir em seu plano narrativo. Há uma solidariedade do narrador para com a personagem. O narrador e o autor interno não permitem uma desconstrução desse herói. Não há falas que o desabonem. A estrutura discursiva do romance em tela não comporta discursos de crítica a essa personagem.

Cidade grande é o diabo: tem muita falsidade, muita perdição, muita máquina, muito modernismo, e essas coisas todas acabam mudando o caráter e os costumes duma pessoa. Que era que o Rodrigo tinha arranjado com todos aqueles anos de estadia no Rio, metido na política, amigo do peito de figurões, sempre envolvido em negócios, comitês, festas e entrevistas de jornal?... Babalo sabia das coisas horríveis que ali em Santa Fé se dizia do genro: que fora um dos príncipes do câmbio negro, que andara metido em grossas patifarias de advocacia administrativa... (VERÍSSIMO, 2003, vol. 1, p. 18)

A dignidade desse personagem rústico oferece ao autor/narrador a ancoragem de onde direcionar uma crítica social aguda e desconcertante, por meio da simplicidade das colocações do homem da terra. As observações de Babalo, assim conduzidas, deslocam o foco narrativo das questões de propriedade e suas implicações sócio-produtivas mais evidentes no plano material, para um plano mais subjetivo e rico das relações humanas, pois a degenerescência do jogo político, das relações sociais, das instituições é, em última instância, sintomática da decadência do próprio ser humano no romance.

É por isso que, mesmo falido do ponto de vista econômico, Babalo mantém o ânimo e o espírito incorruptível: conduziu tropas, comprou e vendeu, plantou trigo por puro idealismo, emprestou dinheiro a juros e associou-se a negócios que jamais existiram, aceitando como garantia apenas a palavra dada e a medida do que lhe parecia ser justo. O trecho a seguir demonstra mais uma vez essa faceta peculiar da personagem: “O Babalo é desses que acham que ganhar mais de dez por cento num negócio é roubo” (VERÍSSIMO, 2003, vol. 1, p. 146). A própria recusa de Babalo frente à iniciativa do amigo Licurgo (pai de Rodrigo) de arregimentar recursos entre os fazendeiros locais para salvar suas propriedades destaca a sua simplicidade de vontade de luta: “Aderbal Quadros queria vender tudo que possuía, pagar as dívidas até o último vintém, e começar de novo, com o cofre e a consciência igualmente limpos” (VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 152).

Em um universo ficcional caracterizado pela perda, a personagem Babalo pode ser visto como uma forma de demonstrar que a perda financeira, no fim das contas, era a menor de todas. Representativo de uma escala de valores que desaparecia junto com um velho Rio Grande, para o qual o trabalho e a terra, muito mais do que uma via para acumulação de riqueza material e prestígio político, significavam parte indissociável do ser social, Babalo ocupa uma posição estratégica no plano estético do texto que propicia o embate discursivo

entre o velho e o novo, o antigo e o moderno, a tradição e a inovação, mas de modo que esta, ao se estabelecer de forma inexorável, não o faça sem o reconhecimento da decrepitude dos valores ético-morais que carrega, conforme transparece nas considerações do personagem – símbolo desses novos rumos:

Rodrigo sorriu, olhando para o sogro com uma admiração tocada de inveja. Gostava do velho, mas a presença dele deixava-o levemente perturbado. Sempre que via aquele homem bom, simples e sólido a lidar com a terra, descalço e em mangas de camisa, era tomado dum estranho sentimento de remorso e culpa, da vaga sensação de haver traído todo um passado, rompido uma tradição de família, renegado o pai, a mãe, os avós – as origens, enfim. Sentia-se... frágil e vulnerável no seu estremado apego à vida urbana, com suas máquinas, seu conforto amolecedor e todas as superficialidades que Babalo tanto desprezava... (VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 155).

Assim, Babalo não é apenas um personagem que se refere à decadência dos estancieiros tradicionais colhidos em quantidade pela falência no contexto econômico-político das primeiras décadas do século XX. Sua indiferença às perdas financeiras e a ênfase na dignidade construída sobre valores constituídos na relação do homem com a terra e com o trabalho caracterizam-no como um elemento exterior ao modelo que se vai configurando no rumo de uma nova sociedade – exterioridade necessária para fazer-lhe a crítica. Nesse sentido, transpõe mesmo o limite do indivíduo, para simbolizar um “ingrediente” que, junto com a terra, o trabalho e seus valores tradicionais; configura um Rio Grande que, em seu processo de mudança, deve atentar para a preservação dos ideais de seus fundadores:

Aquele homem telúrico parecia contentar-se com as coisas essenciais da vida: o ar, o fogo, a água, o pão, o sol, a terra. Vivía numa tal comunhão com a natureza que, com sua pele dum tom terroso, parecia algo que houvesse brotado do chão e que longe dele não pudesse vicejar (VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 155-156).

A descrição de Babalo serve para enaltecer um passado épico remontando quase ao ser humano primitivo em comunhão com a natureza, antes mesmo de qualquer artefato tecnológico que o distancie da vida natural. O contexto narrativo, colado à visão de Rodrigo, cria um herói em harmonia, sem cisão, longe da vida urbana, dos valores burgueses, do individualismo.

É na mesma perspectiva de relação harmônica entre o homem e o meio natural que Rodrigo registra suas impressões sobre a personagem José Fandango, agregado fiel dos Cambará. Nas palavras de Rodrigo, temos: “Fandango é eterno – pensou Rodrigo, emocionado. Não era um ser humano mortal, mas um elemento da natureza. Era uma grande árvore antiga por sobre a qual passavam as tempestades, as chuvas, o vento e o tempo” (VERÍSSIMO, 2003, vol. 1, p. 110). A personagem é narrada como se rompesse as amarras do tempo, incorporando-se aos elementos da natureza, transcendendo os limites do humano. Parece também simbolizar o Rio Grande idealizado, em seu conjunto de aspirações, crenças, costumes, valores e ideais constituídos na relação com a terra. O discurso aqui valoriza o objeto. Não encontramos falas que o desabonem.

Estando quase a completar cem anos de idade, José Fandango personifica a ponte necessária, em um processo de transformações sócio-históricas, entre o tradicional e o inovador, pois em menino, convivera com o lendário capitão Rodrigo e desde então acompanhava os Cambará nas lutas, disputas e na faina pelas coxilhas que foram moldando o estado sulista. Percorrera todos os rincões de sua terra, convivendo com suas gentes, tomando

parte em batalhas e festas e assistindo com admiração cautelosa a chegada dos prodígios da tecnologia, como o telefone instalado no sobrado: “O velho capataz tinha grande admiração por todas aquelas invenções modernas que vira chegar periodicamente a Santa Fé. Até agora ainda não compreendia direito o telégrafo, e alimentava até a vaga desconfiança de que tudo aquilo não passava de grossa empulhação” (VERÍSSIMO, 2003, vol. 1, p. 112).

Essa admiração reservada, porém, ganhava o tom de intolerância veemente quando as novidades deixavam o domínio das máquinas para se imiscuir no dia-a-dia da lida campeira. Para ele, não poderia haver conhecimento maior do que aquele advindo da experiência dos velhos gaúchos na lida e no trato com os animais. Concebia como grave desrespeito deixar, por exemplo, de considerar as fases da lua ou o tipo adequado de cabresto para a primeira fase da doma dos cavalos. A tradição e o saber oriundo do fazer cotidiano é que constituem o real conhecimento:

Ora, graças a uma tarimba de mais de setenta anos, Fandango sabia que cavalo domado durante a lua nova ficava defeituoso de boca. No entanto, Bio queria saber mais do que os gaúchos de antigamente, e ria-se quando Fandango garantia que o melhor remédio para curar bicheira era simplesmente cortar com faca o pedaço de terra em que o animal doente pisou e depois virá-lo, deixando para baixo a marca do casco (VERÍSSIMO, 2003, vol. 1, p. 108).

Quanto à posição social, a personagem representa o agregado, componente do tipo de família extensa representada pela estirpe dos Cambará. Sua existência ocorre no interior da estância, vivendo este espaço como seu, dando muitas provas de fidelidade ao longo dos anos de serviços prestados ao clã, seja no manejo das armas ou do laço, respaldando-se de uma sabedoria que lhe confere autoridade e admiração de jovens e velhos. Veja-se que no romance, a família extensa não é recriada de modo negativo, enfatizando-se os laços de amizade e comprometimento entre favorecidos e proprietários. O universo do favor e do compadrio é ficcionalizado de modo a instituir-se por uma arquitetônica positiva.

Longe de pesar-lhe como um fardo, o quase meio século de serviços prestados aos Cambará apareciam para o velho gaúcho como o traçado de uma longa estrada percorrida, durante a qual conquistara um espaço por méritos próprios, assentados sobre um conjunto que envolvia suas habilidades manuais apreendidas no trato com o meio, fidelidade e honradez. Por isso, mesmo em seu estado de “inconformada aposentadoria”, não podia se dissociar dos afazeres diários da lida na estância, como de resto não se podia sobreviver sem comer, beber e respirar, sendo incapaz de se desvencilhar da atitude de capataz:

Quando Licurgo e Toríbio vieram apertar-lhe a mão, o velho foi logo fazendo seu relatório verbal:- Morreu aquela vaca brasina que deu cria a semana passada. Ontem estiveram curando bicheira. Estavam fazendo um serviço mui porco. Se não fosse eu me meter, não sei o que ia sair... Ah! Não se esqueçam que tenho de levar pro Angico sal, açúcar e carosene (VERÍSSIMO, 2003, vol. 1, p. 109).

Fandango é apresentado em situações positivas ao longo de sua vida centenária assim como Babalo. O velho Fandango tem sua morte descrita de modo poético. Morre de pé, contemplando impávido o horizonte do iminente alvorecer dos novos tempos: “O velho estava debruçado sobre uma cerca, bombeando o nascer do sol, quando de repente caiu para a frente, sem um ai, e ali ficou, dobrado sobre a tábua, com os braços pendentes” (VERÍSSIMO, vol. 2, p. 83). A fábula informa que seu passamento ocorreu com a pompa de “um guerreiro antigo”. Fandango é conduzido diante dos olhares da multidão de tipos sociais que o

conheciam e admiravam, sendo enterrado no alto da coxilha, como uma semente plantada na esperança certa da colheita vindoura, conforme as palavras de Rodrigo: “Um homem como tu não pode acabar. Algo de ti tem de continuar com a gente, e é por isso que nós vamos te plantar no chão, nesta terra boa do Angico, na esperança de que te transformes amanhã numa árvore de sombra, bela, forte e generosa como tu” (VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 84). Aqui novamente o discurso enaltecedor descreve uma personagem sem mácula que remete a um tempo e a uma estirpe de valor.

Babalo e Fandango enfeixam um conjunto de ideais – símbolos de um Rio Grande em extinção, construído a partir da relação do indivíduo com a terra e com o trabalho em um contexto sócio-histórico específico. Ambas as personagens constituem a representação telúrica do povoador ancestral, onde o trabalho significa o meio de intermediação entre a terra e o indivíduo na transformação da natureza em busca da sobrevivência – um processo que resulta em uma forma específica de justificar e interpretar o ser humano em seu conjunto sócio-valorativo que se estabeleceu muito antes da relação entre trabalhador e produto – propriedade nas relações puramente capitalistas.

Essas personagens representam homens cujas histórias, apesar das especificidades das trajetórias individuais, foram construídas no contexto da relação do homem com a terra por meio do trabalho. Estes constituem partes integrantes de um conjunto dinâmico e indissociável – o ser social – sobre o qual assenta a identidade do indivíduo. É a partir das falas tanto de Rodrigo como do narrador que vemos essas personagens valorizadas. Não há no romance discursos contrários a elas. Constituem-se como heróis formalizados de modo epopeico, ou seja, não podem ser carnavalizadas, visto não serem ambíguas ou detentoras de dúvidas e incertezas. No plano da narrativa reforçam a visão arquitetônica positiva tanto do passado quanto de um certo arranjo societal e produtivo, o das estâncias. Note-se que pertencem a estratos sociais diferentes, mas são dadas pela mesma voz enaltecedora. O autor e o narrador não se preocupam em diferenciá-las por categoria de classe social. São ligadas pela terra, amor ao trabalho e representam um passado em extinção.

4 Um certo Doutor Rodrigo: o mundo do trabalho e a sociedade do favor em *O Retrato*

Na provinciana Santa Fé, o retorno do personagem central da trama portando um diploma de medicina, simboliza a ligação com o mundo exterior de onde chegam as inovações tecnológicas, os modismos, as novas ideias. Como membro da elite local, Rodrigo Cambará simboliza uma mudança dos tempos.

Seu nome de batismo é uma referência direta ao passado heroico que não deve ser esquecido no esboço dos novos tempos que se descortinam, constituindo uma bandeira abraçada conscientemente pelo personagem, mas que se vai modificando à medida em que avança a narrativa e Rodrigo vai se encaixando nos meandros do jogo político: “Levava na mala um diploma de doutor (e agora uma imagem maravilhosa lhe ocorria) e podia, ou melhor, devia usar esse diploma como o Capitão Cambará usara sua espada: na defesa dos fracos e dos oprimidos” (VERÍSSIMO, 2003, vol. 1, p. 73). Entretanto, essa vontade de reinstalar o passado esmorece e daí o desconforto, o “estranho sentimento de remorso e culpa, da vaga sensação de haver traído todo um passado, rompido uma tradição de família, renegado o pai, a mãe, os avós – as origens, enfim”, diante da presença do referencial que representava o velho sogro, como já citado (VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 155).

Rodrigo, antes do infarto, exercera também como seus antepassados, toda sorte de relação de favor, abrigando a muitos sob a proteção da casa-grande. Descortina-se no romance um conjunto discursivo sobre trabalho e trabalhadores a partir do mecanismo relacional do qual o personagem Rodrigo Cambará é o centro. Desse modo, os empreendimentos dos habitantes de Santa Fé aparecem sempre relacionados de alguma forma às ações do doutor Rodrigo Cambará e sua família.

Há uma dinâmica das relações sociais implícita na conquista das simpatias de Rodrigo (e dos Cambará), que funciona como parâmetro a partir do qual os personagens se posicionam, tendo suas ações recompensadas ou não. Por sua vez, a personagem doutor não pode ser visto exclusivamente como capitalista ou filantropo, pois não espera o retorno financeiro de um investimento, nem age por desinteressado e irrestrito amor ao ser humano, mas atua a partir de um jogo social onde a regra básica é o favor, atendendo interesses e necessidades das partes envolvidas. Nessa dinâmica, as habilidades e talentos pessoais do indivíduo precisam circular em um contexto de busca da inclusão nas relações de favor, que remete às palavras de Schwarz no contexto do escravismo: “Mesmo o mais miserável dos favorecidos via reconhecida nele, no favor, a sua livre pessoa, o que transformava prestação e contraprestação, por modestas que fossem, numa cerimônia de superioridade social, valiosa em si mesma” (SCHWARZ, 2000, p. 20). O romance recria um mundo pré-capitalista em que as personagens se relacionam em uma espécie de família extensa e de um certo modo essa relação não é negativa. Outra estratégia do autor para edulcorar um tempo e um espaço ainda não conspurcado pelo presente das relações capitalistas impessoais. No romance, configura-se um discurso positivo sobre a realidade do favor.

Várias são as personagens dadas a partir desse universo relacional, mas focalizamos apenas uma, haja vista o espaço limitado do presente artigo. Participante da mesa dos Cambará é Don Pepe García, o pintor do retrato de Rodrigo. O título do romance remete, em parte, a esse retrato. Esse objeto é importante para a obra visto que canaliza também uma postura crítica entre o passado e o presente. O Rodrigo do retrato é um homem probo e o da realidade é um ser decadente. Don Pepe é espanhol de nascimento e anarquista por convicção. Narra-se que “encalhou” em Santa Fé durante suas andanças pelo mundo e foi ficando, envelhecendo entre os protestos contra a burguesia e o cristianismo e a indignação diante da incompreensão de sua arte por parte daquela gente ignorante, caindo nas graças do jovem doutor:

Rodrigo habituara-se a ver em Pepe – apesar de tudo que o espanhol pudesse ter de falso – um símbolo das coisas maravilhosas que estavam para além dos horizontes de Santa Fé, do Rio Grande e do Brasil. Don Pepe representava o Velho Mundo; Don Pepe, o boêmio andarilho, era a Aventura; Don Pepe era sobretudo a romântica e trágica Espanha de Don Quixote, de El Greco, de Santa Teresa de Ávila, de toureiros, das majas e dos monges. (VERÍSSIMO, 2003, vol. 1, p. 209).

Don Pepe é caricato enquanto revolucionário anarquista, pois submetido aos favores do jovem senhor do sobrado – símbolo do poder local. A personagem oferece uma representação interessante da imagem do trabalho do artista oprimido entre a liberdade necessária à realização de sua arte e o resultado financeiro no qual precisa se traduzir como meio para a satisfação de suas necessidades materiais.

Rodrigo é para Don Pepe um mecenas que foge ao esquema de mercado, inspirador de sua obra maior que não resulta de uma mera encomenda. Pepe é pintor e não fotógrafo. Critica a técnica fotográfica, vendo-a como intermediação que impossibilita captar a real

imagem moral do objeto. O trabalho artesanal, manual e com uma duração longa é melhor que o realizado a partir da máquina:

- Mas que é que achas de mau nestes retratos? Não estão parecidos? A qualidade da fotografia não é boa? Ou é a pose? Vamos, explica-te!
- No tienen alma. Están muertos.
- Que quer dizer com “no tienen alma”?
- Mira, angelito, que vemos em estas fotografias? La imagen miniatural, em sépia, de um homem. Pero quién puede decir, al ver esas figuritas, como es esse hombre, lo que piensa, lo que siente?
- Mas como é possível uma fotografia exprimir tudo isso?
- Ah! Dices bien, como es posible que una *fotografia*... Bueno! Eso es lo que está mal. Una camara fotográfica es una máquina e una máquina no tiene alma...(VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 110).

O trabalho para a personagem é central e ontológico, realizando-se de forma intensa e dedicada. A personagem atira-se ao projeto com tal dedicação e com tamanho foco e colocação de sentimentos, que adoece ao concluir a obra, conforme diagnostica o próprio Rodrigo ao visitá-lo: “– Calma, Pepito, calma. Não te exaltes. O que tu tens é puramente de fundo nervoso. A causa de tudo é o retrato” (VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 121).

De fato, ao contemplar a tela pronta, diante da admiração embasbacada de Rodrigo, o espanhol sentenciara: “– Quizás sea mi canto de cisne... – Mas por que, homem de Deus? – Milagros como esse no ocorrem dos veces em la vida de un artista” (VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 118).

O retrato de Rodrigo Cambará não é o resultado final de um trabalho com objetivo comercial, é parte de um processo iniciado na admiração de uma amizade e traduzido paulatinamente para o plano da tela à medida em que o artista canalizava, por meio de sua sensibilidade, os elementos interpretativos para a composição da imagem, muito além da réplica dos contornos e expressão facial de seu modelo. Por isso é único e irredutível, não comportando o padrão burguês de quantificação:

- Pepito, agora precisamos acertar as contas.
- No te entiendo.
- Preciso te pagar.
- Por qué?
- Pelo retrato, homem!
- Pepe sentou-se na cama com uma expressão de dignidade ferida no rosto macilento.
- No hable más.
- Mas Pepe! Levaste um tempão fazendo aquele trabalho. É a tua obra-prima. Vou te pagar um conto de réis. Vale até mais...
- Rodrigo, si eres mi amigo, no me hables en dinero!
- Que bobagem!
- Tu me insultas (VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 122).

Após a tarefa cumprida, Pepe esgota sua capacidade criativa e torna-se um simples pintor de cartazes de divulgação da programação do Cinema Recreio em troca de miserável pagamento regular. Esse homem que pinta em troca de um salário já não pode ser chamado de artista, é apenas alguém aos serviços do Calgembrino Leal, dono do cinema:

Era por isso que, depois do Papa, o homem a quem mais odiava no mundo era o proprietário do cinema local, o Calgembrino, para ele o símbolo da burguesia endinheirada, a qual, unida ao clero obscurantista, era responsável

pelas desgraças do mundo, por todas as injustiças sociais e principalmente pela incompreensão em que viviam os verdadeiros artistas (VERÍSSIMO, 2003, vol. 1, p. 42).

Pepe observa que o retrato imortalizou um tempo que não volta mais. Essa constatação discursiva salienta a crítica ao presente. Nessa temporalidade, já invadida pelo mercado que submete a arte ao valor monetário, não há mais a possibilidade do fazer artístico. Esse se vincula ao passado.

– Todo passará, hijo. Tu padre, tu Hermano, tu tia, tu hijos, tu. Pero el Retrato quedará. Tu envejecerás, pero el Retrato conservará su juventud. Vamos Rodrigo, despídete del otro. – Fez um sinal na direção da tela. – Hoy ya estás más viejo que en el día en que terminé el cuadro. Porque hijito, el tiempo es como un verme que nos está a roer despacito y es del lado de acá de la sepultura que nosotros empezamos a podrir (VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 135).

Diferente do retrato, o Rodrigo Cambará que lhe servira de modelo estava a se transformar, não só modificando-se fisicamente com o passar do tempo, mas também esvanecendo em seus ideais de justiça social e de valorização do ser humano que, a exemplo do retrato, haviam se cristalizado nas ações dos primeiros anos do exercício de sua profissão de médico. O retrato, portanto, também serve aos propósitos da economia arquitetônica epopeica visto que imortaliza um tempo passado em que um outro Rio Grande do Sul existia a partir de valores autênticos e não degradados. O retrato surge enaltecido a partir de vozes abonadoras e idealizadoras tanto de Pepe quanto de Rodrigo.

5 Rodrigo Cambará: entre a tradição e o novo

A contradição é traço marcante desse personagem, que só pode ser compreendido na extensão de sua trajetória. O mesmo Rodrigo que recusa receber dinheiro por uma consulta, compra uma farmácia, monta um hospital e torna-se sócio de empreendimentos diversos. Também é capaz de emitir uma singela receita da felicidade humana: “Acho que o segredo da felicidade – prosseguiu- está na gente gostar daquilo que tem: sua casa, seus parentes, seus amigos, sua terra...” (VERÍSSIMO, 2003, vol. 1, p. 119), recusando solenemente a vida política, pois “Meter-se em política seria não só perder tempo, como também fazer papel de tolo. De resto, não trocava seu prestígio de médico pela posição do Trindade ou de qualquer deputado estadual ou federal” (VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 38), para depois, tornar-se um influente deputado.

Como tal constitui elemento central da trama e chave para a compreensão da crítica social na obra: cada vez que Rodrigo faz uma concessão às regras do novo jogo político-social, em detrimento dos antigos valores representados por Babalo e Fandango, neutraliza um pouco das raízes de sua estirpe, vai perdendo a identidade que caracterizara o bravo bisavô, o clã dos Cambará, as gentes do Rio Grande em sua comunhão com a terra e com o meio. Rodrigo funciona como o outro para a linhagem Cambará em um processo essencialmente dialógico e não dicotômico, pois incorpora os valores arcaicos e ao mesmo tempo os enfraquece. Lauda-os e rejeita-os, constituindo-se em um processo de ininterrupta ambivalência. Os discursos de Rodrigo ora retomam a tradição, reforçando os valores do passado, ora laudam o presente.

Ao ser vitimado pelo infarto, Rodrigo já se encontra completamente desfigurado em relação à tela de Don Pepe que o retratara “em seus melhores anos”. Perdera a beleza física, os princípios morais, o idealismo e o senso de justiça que davam ao seu olhar um brilho impetuoso e desafiante em relação ao futuro, ao mesmo tempo em que os ideais plantados a partir dos esforços dos índios missionários, dos tropeiros, dos cativos africanos e dos imigrantes europeus degeneravam no processo de adaptação ao novo contexto sócio-valorativo.

Em sua mudança para a capital federal, Rodrigo afastara-se de suas raízes, de seus princípios. Os filhos, majoritariamente, não se encarregam de dar continuidade à saga da família, pois nada tem de ligação com a tradição ou com a terra. Floriano é um romancista absorto em seus dilemas. Eduardo um militante comunista caricaturizado. Bibi, a *socialite*, é frequentadora de cassinos e festas. Somente Jango, o único herdeiro do amor à terra talvez de modo muito solitário carregue a tradição.

Entretanto, nesse universo de penúria e morte, o sobrado que abrigara gerações de Cambarás permanece ainda a asilar seus herdeiros. Porém, em seu interior é a velha tia Maria Valéria que dá as ordens aos empregados, que organiza, arruma, dita os horários das refeições, faz a vida doméstica seguir como sempre. É o enfraquecimento do universo patriarcal, agora, comandado pelo elemento feminino. Essa liderança é ambígua, pois mantém em parte o sobrado como ponto de abrigo e *status* na cidade, mas também indica uma perda de poder visto que as suas ordens são dadas no âmbito privado, demonstrando que o sobrado já não exerce a influência externa de outrora. O campo político já não é mantido pelos Cambará. O sobrado se mantém, mas fechado para o público. Está lá dentro o patriarca a desfalecer.

O mal cardíaco de que é acometido o doutor Rodrigo ao final da narrativa, por extensão, parece representar o coração do sobrado que falha e parece não ter mais forças para dominar o seu entorno como fizera no passado. Agora, os Cambará dependem da força da personagem Maria Valéria, a tia e cunhada do pai de Rodrigo. Essa personagem é a única resistência à decadência e desagregação da família. O romance se encerra quando ela acende uma vela para o Negrinho do Pastoreio e sinaliza na direção do sobrado quando questionada por Floriano (filho de Rodrigo) por que empreendeu tal ato, informando: “– É pr’aquela gente achar o que perdeu” (VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 338).

Essa última fala, remetendo ao plano transcendente, a uma lenda popular, aponta para um enfraquecimento do racional, do lógico e da realidade, mas instala de maneira utópica novamente o universo mítico, da comunidade da epopeia, do todo fechado em si mesmo, sem alterações e críticas. Aqui a arquitetura enaltecedora da comunidade de estanceiros ligados à terra e ao trabalho volta a partir de suas raízes mais populares em articulação direta entre as elites da terra e os escravos trabalhadores. É um tempo mítico das estâncias em que as relações de favor, de compadrio e de poder imperavam nos pampas. Erico Verissimo, ao finalizar, com esta fala, aponta para a perda que talvez, por outra mediação, pode ser superada. O discurso utópico adentra e encerra a narrativa. Entretanto, percebe-se que esse discurso utópico que pode talvez modificar a realidade é dado pelo elemento feminino. Essa inclusão do feminino aponta também para o enfraquecimento da estirpe masculina dos Cambará. Maria Valéria é cunhada, não tem o sangue da família Cambará, mas leva seus valores. É agregada na fazenda, mas se solidariza com o passado épico e anseia por seu retorno. Esse retorno, no entanto, só pode ocorrer mediante uma providência transcendente. O escritor aí optou por um final utópico, chamando para o interior do discurso romanesco, uma fala popular, de um tempo em que a fazenda era um todo harmônico em que agregados e

proprietários comungavam de valores afins. Novamente, nesta pequena enunciação se encontram as duas temporalidades, ou seja, o passado venerado e o presente degradado.

6 Considerações Finais

O cenário proporcionado no romance, de uma pequena cidade no interior do Rio Grande do Sul de princípios do século XX, portanto fora do centro econômico-produtivo do Brasil da época, onde começam a chegar os avanços da tecnologia na esteira do processo de mudanças econômicas, políticas e sociais que caracterizaram o país no período – propicia a cooptação de falas, ideias, ações e atitudes acerca do trabalho não oriundas da concepção de trabalho estranhado, alienado, característico das sociedades urbanas surgidas da Revolução Industrial inglesa. Assim, o contexto peculiar e diferenciado do Rio Grande do Sul, especialmente o rural, possibilita o surgimento de falas que o dizem e contam uma outra história do trabalho, longe das posições marxistas em que predomina a dicotomia entre opressores e oprimidos e o trabalho urbano fabril de grandes metrópoles. O discurso literário ao abrigar esse contexto e ouvir daí as vozes, estiliza esse contexto, formalizando uma visão de mundo que o reflete, mas também o refrata por intermédio da perspectiva autoral e romanesca que retrata a ambivalência desse meio social ora no passado, ora no presente, desintegrando-se e reconstruindo-se pela linguagem literária.

Trata-se de um ideário que vai além do processo burguês capitalista de privatização da propriedade dos meios produtivos e de transformação do resultado da produção e da mão-de-obra em mercadoria sob o controle de uma classe proprietária, constituindo-se o trabalho como parte do processo formativo do indivíduo em sua relação com o ambiente e a sociedade. O discurso romanesco traz falas sobre situações laborais concretas que narram uma certa tipologia do trabalho bem peculiar. Entretanto, este remete aos dados externos, ou seja, ao contexto específico dos estanceiros, dos agregados, do favor, das relações pessoais e muitas vezes sentimentais e de compromisso entre as distintas classes sociais. O autor, a partir da linguagem romanesca e de uma atitude epopeica, recria um possível panorama enaltecendor para o trabalho como constituinte das elites do passado fundador.

Em consonância com essa argumentação, os discursos sobre trabalho vão se delineando em um contexto de degenerescência dos valores da tradição, na medida em que todo um código de honra e conduta ligado à terra e no qual o indivíduo se constitui e se identifica enquanto trabalhador, membro atuante de uma sociedade e em comunhão com o ambiente, vai se transformando na chegada de novos tempos, simbolizado, sobretudo, na bancarrota do personagem Aderbal Quadros e na morte do personagem Fandango. Entretanto, eles não desaparecem completamente, mas deixam um legado, representado pela figura da semente da qual brota uma árvore plantada no alto da coxilha (VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 84).

O doutor Rodrigo Cambará é o personagem que centraliza esse processo. Diferente do retrato pintado pelo amigo Pepe García, exposto na sala principal do sobrado, em que imortalizou a beleza física, os ideais e valores captados desde o bisavô que lhe emprestara o nome, na atitude ativa e determinada, o homem que lhe servira de modelo vai perdendo o viço da juventude junto com a postura idealista de promotor da justiça e do bem-estar social, corrompendo-se nos meandros dos bastidores do jogo político, decompondo-se nos valores pelos quais lutaram seus antepassados, traindo sua gente e a si mesmo, conforme vemos na voz de Don Pepe: “Fomos traídos. Eu e o outro, o Rodrigo do Retrato” (VERÍSSIMO, 2003, vol. 2, p. 326).

Contraditória também é a descendência de Rodrigo, seus filhos, o comunista, o escritor e a socialite, já tão distantes da terra e dos laços que moldaram aquela gente a partir de sua relação com o chão que, sem desaparecer completamente, orienta-se na direção dos novos tempos que se vislumbram. A fala final aponta para um fechamento do passado, pois só a partir de um apelo ao transcendente, “uma vela para o negrinho do pastoreio” é que os Cambará poderão reaver a sua genealogia nobre e liderança. O discurso aí apela não mais para o contexto concreto, mas para um cenário utópico. A linguagem perde a referência histórica e clama por outro universo. A estrutura romanesca, ao possibilitar que outras falas adentrem o universo ficcional, embora enalteça a ordem do passado como vimos, demonstra a sua fragilidade. O passado surge enfraquecido, mas poetizado nessa fala derradeira que só o pode resgatar fora do histórico concreto das relações sociais.

REFERÊNCIAS

- BAKTHIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BRAIT, Beth (Org). *Bakthin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Érico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo, 1979.
- FONTANA, André. *Identidades gaúchas: serranos, pampeanos, missioneiros e outras variações em O tempo e o vento*. 2007. 193 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional) – Faculdade de Letras, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2007.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. O tempo e o vento. In: PRADO, Antônio Arnoni (Org.) *O espírito e a letra – estudos de crítica literária: 1947-1958*. Volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 228-232.
- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 11- 30.
- VERÍSSIMO, Érico. *O retrato*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003.