

O TEMPO E O VENTO: A IMAGEM DA TECELÃ COMO PERFORMANCE E *STIMMUNG* NAS PERSONAGENS ANA TERRA, BIBIANA E LUZIA

O TEMPO E O VENTO: THE IMAGE OF THE WEAVER AS PERFORMANCE AND *STIMMUNG* IN THE CHARACTERS ANA TERRA, BIBIANA AND LUZIA

Greicy Pinto Bellin¹

Thais dos Santos Pires²

RESUMO

O presente artigo pretende analisar a presença da imagem da tecelã como performance nas personagens Ana Terra, Bibiana e Luzia, do romance *O tempo e o vento* (2013), de Erico Verissimo. Para observarmos as características da tecelã, faremos uso das teorias de presença e *Stimmung* de Hans Ulrich Gumbrecht, sobretudo nas obras *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir* (2010) e *Atmosfera, ambiência, Stimmung* (2014). Buscaremos evidenciar, por meio da definição de performance abordada por Zumthor (2002), as características das personagens que podem remeter à imagem da mulher tecelã em associação com a imagem da anciã ou velha sábia. Por fim, consideraremos a existência de uma produção de presença associada às condições da maternidade, ao desapego e à sabedoria feminina.

Palavras-chave: presença; performance; tecelã; *Stimmung*; *O tempo e o vento*; Erico Verissimo.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the presence of the image of the weaver as performance in the characters Ana Terra, Bibiana and Luzia in the novel *O tempo e o vento* (2013), by Erico Verissimo. In order to observe the weaver's characteristics, we will make use of the theories of presence and *Stimmung*, by Hans Ulrich Gumbrecht, especially in the works *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir* (2010) and *Atmosfera, ambiência, Stimmung* (2014). We will seek to highlight, through the definition of performance by Zumthor (2002), the characteristics of the three characters that can refer to the image of the weaver in association with the image of the wise old woman. Finally, we will consider the exis-

1 Mestre e doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Pós-doutora pela UFPR e pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE. É líder dos grupos de pesquisa Machado de Assis: novas perspectivas e abordagens (CNPq), e SEPP: Estudos de Produção de Presença, dedicado a estudar a contribuição intelectual de Hans Ulrich Gumbrecht.

2 Thais dos Santos Pires é graduada em Letras pelo Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária na mesma instituição e bolsista do PROSUP/CAPES.

tence of a production of presence associated with the conditions of motherhood, detachment and feminine wisdom.

Keywords: *presence; performance; weaver; Stimmung; O tempo e o vento; Erico Verissimo.*

INTRODUÇÃO

No imaginário literário, ao longo dos séculos, observa-se a presença da imagem da tecelã, que nos traz informações sobre o feminino e sobre a própria ancestralidade feminina. A tecelã nos remete ao ato de tecer enquanto ação e enquanto maneira de estabelecer e definir um lugar no mundo. Em *O tempo e o vento* (2013), de Erico Verissimo, encontramos três personagens que tornam presente essa imagem por meio de performance e *Stimmung*, as quais serão analisadas neste artigo: Ana Terra, Bibiana e Luzia.

A imagem da tecelã remete a significados que envolvem a dedicação de uma esposa à sua própria família, o que a manteria distante do espaço externo tradicionalmente reservado ao masculino. O ato de tecer era percebido como uma virtude feminina socialmente reconhecida, apesar da ênfase dada ao modelo de reclusão, especialmente às “bem-nascidas”, isto é, esposas de cidadãos da pólis. Lessa (2004, p. 18) afirma que as mulheres possuíam táticas para subverter a dominação masculina, não a rejeitando diretamente, nem a modificando, mas criando alternativas para estabelecer e manter uma relação de forças.

A ideia segundo a qual a tecelagem seria uma atividade exclusivamente feminina perpassa o tempo. De acordo com Freud (*apud* EFRAIM, 2012), a tecelagem se encontra entre as contribuições femininas em prol das descobertas e invenções na história da civilização. O autor associa tal produção a motivos inconscientes e naturais, pois a própria natureza parece ter fornecido às mulheres o modelo a ser imitado na tecelagem dos fios. Para Barbara Black Koltuv (2020), a figura da tecelã reflete tanto o processo como a matéria, o conceito de mulher como uma experiência e uma energia feminina que tece, é tecida e desfeita, o que sinaliza a existência de um movimento próprio. Na visão de Chevalier: “Tecido, fio, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer (fuso, roca) são todos eles símbolos do destino. Servem para designar tudo o que rege ou intervém no nosso destino: a lua *tece* os destinos; a aranha tecendo sua teia é a imagem das forças que tecem nossos destinos. As Moiras são *fiandeiras*, atam o destino, são divindades lunares” (CHEVALIER, 2015, p. 872).

Ao tecer criamos formas. Em *O tempo e o vento* (2013), no clã de extensa árvore genealógica, encontraremos, conforme já explicitado, três personagens tecelãs: Ana Terra, Bibiana e Luzia. Para Regina Zilberman:

As vozes delas se manifestam principalmente nos trechos intermediários, não se trata apenas de fortalecer a voz feminina, mas de narrar um romance de conquistas e instalação de uma sociedade machista do ângulo dos perdedores, as mulheres que veem seus filhos e maridos partirem para a luta que os consumirá; que se dobram aos desígnios dos mais fortes; que, apesar de fracas, resistem e garantem a subsistência e o futuro de seus descendentes. Ana e Bibiana simbolizam a persistência feminina, razão porque se convertem não apenas em ícones da história narrada, mas também em alegoria da visão de mundo adotada por Verissimo (ZILBERMAN, 2013, p. 12).

Seja no tecer dos fios, na composição de ardilosas tramas que envolvem os demais personagens ou na escrita e leitura de textos, as três personagens se comparam, na literatura, a tantas outras anteriores ou posteriores a elas, que, metaforicamente, por meio do ato de tecer em suas mais variadas formas, conseguiram dar rumo às suas próprias histórias em ambientes onde se observava a preponderância da figura masculina.

1. Metodologia

A metodologia contemplada neste artigo consiste na leitura minuciosa de “Ana Terra”, “Um certo capitão Rodrigo” e “A Teiniaguá”, partes de “O Continente”, primeiro tomo da trilogia *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, procurando mostrar que a imagem da tecelã se apresenta na narrativa como performance, a qual gera *Stimmung* na experiência literária e impacta os afetos.

Realizaremos, em primeiro lugar, uma discussão conceitual, cuja finalidade é não apenas apresentar uma definição dos conceitos a serem utilizados, mas deixar claro a forma pela qual o arcabouço teórico se mostra adequado à discussão do texto escolhido. Na sequência do artigo analisaremos a construção das personagens, sendo que a análise da personagem Luzia Cambará será feita em uma parte específica, tendo em vista que a *Stimmung* evocada em sua figuração é bastante distinta daquela que emana das personagens Bibiana e Ana Terra.

O desfecho do artigo trará as considerações finais que nos permitirão amarrar os três perfis de mulheres em torno da figura central da tecelã, ainda que cada uma delas nos traga questões específicas a serem contempladas.

2. Discussão conceitual: *Stimmung* e performance

Qualquer forma de comunicação pode trazer o que Gumbrecht (2010) chama de “produção de presença”, algo capaz de tocar os corpos das pessoas envolvidas no ato da comunicação de modos específicos e, ao mesmo tempo, variados. No *Dicionário Michaelis* (2022), a palavra *presença* significa estar presente em algum lugar, sujeito no espaço a movimentos de maior ou menor proximidade/intensidade. A poesia e a música talvez sejam os exemplos mais fortes dos efeitos que a presença pode produzir, conforme a visão de Gumbrecht: “a dimensão de presença predominará sempre que ouvimos música — e, ao mesmo tempo, é verdade que algumas estruturas musicais são capazes de evocar certas conotações semânticas” (GUMBRECHT, 2010, p. 139). Presença é, na visão do autor, tudo aquilo que pode ser fisicamente tocado, o que obviamente remete a uma sensação de tangibilidade. Os textos literários, por exemplo, têm modos de pôr em ação a dimensão de presença da tipografia, do ritmo da linguagem e até mesmo do cheiro do papel. Mesmo com o advento dos e-books, muitos leitores ainda preferem a leitura nos exemplares impressos, capaz de evocar o espaço da obra. Já Ligia Gonçalves Diniz, em *Imaginação como presença: o corpo e os afetos na experiência literária* (2020), afirma que os efeitos de presença podem ser produzidos não apenas por meio do toque físico, mas por meio da imaginação, o que será observado neste artigo nas análises da imagem da tecelã.

A *Stimmung* aparece, neste sentido, como a principal maneira de produzir presença no texto literário. Trata-se de um conceito de difícil tradução, recuperado das discussões estéticas dos primórdios da modernidade e que surge, primeiramente, em relação à música, considerando o significado etimológico de *Stimme*, “voz”, e *stimmen*, “afinar um instrumento musical”. *Stimmen*, por extensão, também significa “estar correto” ou “estar afinado”. É interessante pensar nos conjuntos de palavras que servem para traduzir o termo em algumas línguas. Em inglês temos *mood* e *climate*. *Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito privado; *climate* diz respeito a algo que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física. Só em alemão a palavra se reúne, a partir dos vocábulos *Stimme* e *stimmen*, podendo ser traduzida para o português como “humor” ou “clima”. Gumbrecht ainda afirma que, na sugestão pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas são experimentados num *continuum*, como escalas de música. Cada tom seria, dentro desta perspectiva, uma realidade física que “acontece” aos nossos corpos e nos “envolve”.

Outra dimensão importante é o clima atmosférico, que obviamente

se faz presente nos textos literários nos estados de espírito e nas atmosferas dos ambientes evocados em cada texto. É possível afirmar, nesse sentido, que os textos afetam os “estados de espírito” dos leitores da mesma maneira que o clima e a música. Por essa razão, a análise literária centrada na *Stimmung* abre uma nova perspectiva sobre a “ontologia da literatura”. O desconstrucionismo e os estudos culturais fazem afirmações sobre a ontologia dos textos em relação ao paradigma da representação, sendo que *Stimmung* não pressupõe tal paradigma no centro da questão. Para Gumbrecht (2014, p. 14), ler com a atenção voltada a *Stimmung* significa olhar para a “dimensão textual que nos envolve e envolve nossos corpos, enquanto realidade física, catalisando sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas”. Tais elementos aparecem com frequência em *O tempo e o vento*, e não apenas pela presença da palavra “vento” que compõe o título da trilogia, mas por simbolizar a dinâmica das ações que envolvem os personagens em seus cenários, além dos instrumentos como a roca, a tesoura e a cítara que, por meio da performance das diferentes personagens tecelãs, impactam e catalisam determinadas sensações nos leitores.

David Wellbery reconstruiu a história do termo *Stimmung*, explorando as várias camadas históricas e semânticas do termo. As atmosferas e os ambientes incluem a dimensão física dos fenômenos, e as suas formas pertencem à esfera da experiência estética que consiste, na visão de Gumbrecht, na simultaneidade de efeitos de sentido e efeitos de presença (GUMBRECHT, 2014). O momento da experiência estética engloba um evento individual, e tal experiência não pode ser induzida nem garantida a priori, o que faz com que não haja uma prova científica desses eventos além da certeza daqueles que os experimentam. Ler em busca de *Stimmung*, em suma, não pode significar simplesmente “decifrar” atmosferas e ambientes, pois estes não têm significação fixa e dependem da experiência de leitura de cada um. Concentrar-se nas atmosferas e nos ambientes também permitiria aos estudos literários uma proximidade estética que, em grande parte, já desapareceu.

Seria difícil, em um primeiro momento, pensar que a declamação de um poema poderia afetar os leitores ou ouvintes que não compreendem a língua das obras em questão, mas o fato é que podemos ser afetados mesmo sem saber a língua do texto declamado devido ao que chamamos de performance. De fato, existe, dentro da perspectiva defendida por Gumbrecht, uma afinidade especial entre a performance — a maneira pela qual um texto é lido — e a *Stimmung*. E como a performance gera *Stimmung*? A ideia de performance sempre esteve no centro da teoria do texto poético oral, tendo sido difundida por Paul Zumthor (2005), resultando em um in-

teresse particular por oralidades diversas em diferentes espaços e tempos que ocupa, por sua vez, os novos pesquisadores da chamada literatura oral. Vista desse modo, a performance tornou-se, ao longo dos tempos, um importante fenômeno em toda e qualquer manifestação de linguagem oral ou escrita, tendo sido assimilada, enquanto conceito, por vários estudiosos, entre eles Judith Butler. De acordo com Gumbrecht:

Foi a obra de Judith Butler, *Bodies That Matter* (1993), seu livro mais importante até agora, que, ao trazer para a discussão a “materialidade” do corpo e a inércia que essa materialidade opõe a qualquer tipo de transformação, pela primeira vez provocou o construtivismo como ponto de partida largamente aceito nas discussões então abertas na filosofia de gênero: “O que proponho no lugar dessas concepções de construção é um regresso à noção de matéria, não como sítio ou superfície, mas como processo de materialização que estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de fronteira, fixidez e superfície que chamamos matéria”. Butler quer dizer que não basta uma simples decisão para alterar o gênero de uma pessoa, como o construtivismo parece sugerir; são necessárias formas de comportamento e de ação, mantidas ao longo do tempo (nesse contexto, Butler recorre ao conceito de “performance”), capazes de moldar e de produzir diferentes formas e identidades corporais (GUMBRECHT, 2014, p. 85-86).

A importância do pensamento de Butler reside na desestabilização do conceito de gênero enquanto construção exclusivamente sociocultural. Para a autora, o gênero poderia ser definido como “uma representação que constitui *performativamente* a aparência de sua própria fixidez interior” (BUTLER, 2021, p. 127). Logo, performance e materialidade do corpo são relevantes para a construção da categoria gênero enquanto ferramenta para a análise do texto literário. A voz também seria, nesse sentido, outro elemento de grande importância. Ao olharmos para a literatura, a performance está para o narrador da mesma forma que a voz está para o ouvinte, ao passo que a narrativa oral em presença não se desvencilha do corpo no ato de sua transmissão. A voz está no corpo e o corpo está na voz, assim afirma Zumthor (2005, p. 89): “A voz emana do corpo, mas sem corpo a voz não é nada”, ou seja, voz e corpo vivem juntos. O corpo é o condutor vivo e voraz onde se inscrevem todos os movimentos, cores, gestos e sensações de toda a narrativa. Esses movimentos são capazes de gerar presença e *Stimmung*, pois o corpo inteiro está envolvido na performance: “O corpo, por sua própria materialidade, socializa a performance, de forma fundamental [...] A

performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido” (ZUMTHOR, 2005, p. 86-87).

O corpo seria, portanto, o peso sentido na experiência textual e a performance não apenas se conecta a ele, mas também ao espaço. Esse entrelaçamento se valoriza por uma noção de teatralidade, que surgiu antes de se pensar em performance, resultando na eficácia textual que implica competência e comanda uma presença e uma conduta. A palavra “teatro”, para Gumbrecht (2010), designa uma cultura em que os atos comunicativos são uma performance fundada no corpo, apesar da performance se situar num contexto cultural e situacional. A condição necessária a uma teatralidade com performance é a identificação, pelo espectador/ouvinte, de um outro espaço e a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto.

Performance é um termo antropológico, referindo-se, por um lado, às condições de expressão e da percepção, e designando, por outro, um ato de comunicação e um momento tomado como presente. Por isso, a performance realiza uma “concretização”, podendo ser considerada um momento da recepção. Toda a leitura produtiva pode gerar um prazer, mas é preciso reintegrar nessa ideia de produtividade o conjunto de percepções sensoriais. A recepção se produz em performance ou leitura, no entanto, somente o sujeito ouvinte ou leitor encontra a obra de maneira pessoal. Posto isso, poderia a imagem da tecelã em *O tempo e o vento* (2013) ser considerada como performance a partir da perspectiva de presença e *Stimmung*? Esta é a questão que o presente artigo procurará elucidar, conforme análise a seguir.

3. Adentrando na discussão de *O tempo e o vento*: Ana Terra e Bibiana em meio aos fios da ordem patriarcal

Em “O Continente”, volumes 1 e 2, Erico Verissimo constrói uma genealogia da formação das famílias Terra e Cambará, marcada pelos fatos históricos do Rio Grande do Sul, desde as dominações portuguesas e espanholas nos Sete Povos das Missões até a Revolução Federalista. A árvore genealógica presente na edição da Companhia das Letras de 2013 permite observar o entrelaçamento entre as famílias. Ana Terra, uma das personagens mais marcantes de toda a trilogia, produz forte presença a partir da inserção dos quatro elementos da natureza, pois contém “Terra” no sobrenome, navega pelo vento para atribuir sentido em cada capítulo de sua vida, reconhecendo sua face no elemento água enquanto lava roupa no rio, sendo que o fogo é o caminho pelo qual seu coração cresce e amadurece.

Observa-se, logo de saída, que a sucessão de ambiências e atmosferas confere à narrativa uma *Stimmung* muito peculiar, que remonta à época da formação histórica do Rio Grande do Sul, tema principal, aliás, de toda a saga de Verissimo.

A narrativa nos mostra que o vento, conforme já explicitado, se insere nos importantes acontecimentos da vida de Pedro Terra, Licurgo Cambará, Maria Valéria e, principalmente, Ana Terra e sua neta Bibiana. Assim como o vento muda conforme as estações do ano, o que nos permite uma analogia das fases da vida com a primavera, verão, outono e inverno, a primeira fase da vida de Ana pode ser considerada uma pré-primavera, a qual se realizaria com o casamento, considerando que a personagem já contava 25 anos e desejava se casar. O conjunto da trilogia de Verissimo perpassa muitas primaveras, mas é preponderantemente marcada pelo inverno e pelo vento, elemento importante na vida dos gaúchos. O vento é, desta forma, um dos elementos atmosféricos que mais gera *Stimmung* e impacta os afetos do leitor, remetendo a memórias e crenças ancestrais, e ocasionando determinadas sensações físicas a depender do contexto em que esse elemento é retomado na narrativa. O maior exemplo disso se observa em um dos dizeres mais famosos de Ana Terra, que remete ao ciclo da vida manejado pela tecelã em sua íntima relação com a paisagem e com as ambiências que se sucedem na narrativa, conjurando o clima fúnebre presente em várias de suas partes: “Noite de vento, noite dos mortos” (VERISSIMO, 2013, p. 83).

Desde o início da ação, percebe-se que o pai de Ana, Manoel Terra, e seus irmãos representam a ordem de subsistência da família e da fazenda. Mesmo submetida a eles na primeira parte da narrativa, a personagem acaba por tecer sua própria história perante o poder patriarcal. Ao longo desta tessitura aparece a figura da roca, que apresentará determinados significados metafóricos, sinalizando a força do elemento feminino. A roca de Ana Terra era a mesma usada por sua avó, o que prova que o ato de tecer é um costume enraizado e que passa de geração em geração. O instrumento, portanto, vai povoando a vida das netas e imprimindo um significado peculiar na narrativa, destacando-se na descrição do mobiliário da família no capítulo que inicia após a fala de Bibiana, e que marca a transição de “O sobrado II” para “Ana Terra”: “O mobiliário era simples e rústico: uma mesa de pinho sem verniz, algumas cadeiras de assento e respaldo de couro, uma arca também de couro, com fechos de ferro, um armário meio desmantelado e, sobre um estrado, a velha roca de D. Henriqueta” (VERISSIMO, 2013, p. 97). Tal descrição é capaz de provocar *Stimmung* ao criar uma simultaneidade entre passado e presente e conjurar elementos que compõem o mobiliário, impactando o leitor com uma forte sensação de retomada do passado histó-

rico do estado gaúcho nas imagens do armário desmantelado e dos rústicos móveis que compõem o cenário.

As origens da roca são relatadas na primeira vez em que ela é mencionada no romance: “D. Henriqueta olhava desconsolada para a velha roca que estava ali no rancho, em cima do estrado. Era uma lembrança de sua avó portuguesa e talvez a única recordação de sua mocidade feliz” (VERISSIMO, 2013, p. 89). Tal imagem também impacta os afetos do leitor, trazendo não apenas suas próprias memórias ancestrais e uma sensação nostálgica, mas também o peso da ancestralidade feminina e a condição metafórica do ato de tecer, materializado na construção do próprio destino. Essa sensação aparece entremeada à suposta presença sobrenatural de D. Henriqueta em determinado ponto da narrativa, em que a roca se faz presente evocando a *Stimmung* da fazenda de Manoel Terra, saqueada pelos castelhanos e abandonada por Ana Terra e sua família:

Ficaram em silêncio. Mas não puderam dormir. Ana escutava o tá-tá-tá da roda, que agora se confundia com as batidas apressadas de seu próprio coração e com as do coração de Pedro, que ela havia apertado contra o peito. Devia ser a alma de sua mãe que voltava para casa à noite e, enquanto dormiam, punha-se a fiar. Sentiu um calafrio. Quis erguer-se, ir ver, mas não teve coragem. — É ela, mãe? — sussurrou Pedro. — Ela quem? — A vovó. — Tua avó está enterrada lá em cima da coxilha. — É a alma dela. — Não é nada, meu filho. Deve ser o vento. Em outras madrugadas Ana tornou a ouvir o mesmo ruído. Por fim convenceu-se de que era mesmo a alma da mãe que vinha fiar na calada da noite. Nem mesmo na morte a infeliz se livrara de sua sina de trabalhar, trabalhar, trabalhar... (VERISSIMO, 2013, pp. 122-123).

Durante a leitura nos deparamos com a simultaneidade da presença do som da roca e das batidas do coração da personagem. As supostas aparições da mãe morta trabalhando e o calafrio de Ana evidenciam o significado que a roca, como metáfora e também como imagem, iria imprimir na vida das mulheres do clã dos Terra Cambará. Segundo Chevalier (2015), a roca simboliza o desenrolar dos dias, a existência do fio que deixará de ser tecido quando o instrumento parar de funcionar. Separada do fuso, a roca, pequena vara de cana, apresenta ainda uma significação fálica e sexual, representando o fio das gerações. Ela não deixa de ser, portanto, uma metáfora de como a mulher pode tecer de alguma forma o seu destino perante o poderio patriarcal. Isso é verdadeiro no caso de Ana Terra, que

acaba por subverter determinadas regras desse poderio ao se apaixonar pelo mestiço Pedro Missioneiro e se entregar afetiva e sexualmente a ele. É possível perceber, sobre esse aspecto, que a paixão pelo indígena remete, em um primeiro momento, a um respiro na consistente estrutura do poder patriarcal na estância onde Manoel Terra não permitia a Ana ter espelho ou ouvir música. Os sons que Pedro faz com sua flauta, por sua vez, inquietam a alma da moça, sensação esta posteriormente reforçada pela gravidez proibida, que demonstra o potencial feminino de gerar outra vida como uma espécie de trunfo para o enfrentamento do pai e dos irmãos. Simone de Beauvoir (2019) afirma, em *O segundo sexo: fatos e mitos* que a mácula do nascimento invariavelmente recai na mãe:

São as mulheres - parcas ou moiras - que tecem o destino humano; mas são elas igualmente que cortam os fios. Na maioria das representações populares, a morte é mulher, e é às mulheres que cabe chorar os mortos, porquanto, a morte é obra sua. Tem, assim, a Mulher-Mãe um rosto de trevas: ela é o caos de que tudo saiu e ao qual tudo deve voltar um dia [...] (BEAUVOIR, 2019, p. 207).

A ação de romper com o poder do núcleo masculino e patriarcal vem de dentro da casa dos Terra, com a gravidez de Ana. Com a morte de D. Henriqueta, na companhia do filho Pedrinho e a herança da roca, Ana assume o lugar da mãe como “a mulher da casa”. Logo depois, vem a batalha contra os castelhanos, que ela encara visando salvar o filho e a cunhada da morte, colocando-se na linha de frente do estupro e da violência. Após a devassa, veio a possibilidade de sua ida para Santa Fé, viagem na qual leva a roca e a prata, únicos objetos que sobrevivem ao ataque dos castelhanos. Já em Santa Fé, com o novo rancho e compelida a uma nova vida, a ancestralidade se torna presente por meio da roca: “[...] O único móvel que possuíam era a velha roca de D. Henriqueta. Dormiam todos no chão em esteiras feitas de palha [...]” (VERISSIMO, 2013, p. 142). A presença da roca se materializa no texto por meio da *Stimmung*, considerando o barulho que o instrumento fazia, bem como o ritmo do trabalho da tecelã que nela se sentava, o qual representa, aliás, o ritmo da própria vida e do próprio destino.

Quando Pedrinho se tornou Pedro Terra e Ana já começava a esperar também que o filho voltasse da guerra, ela mesma aparece fiando sozinha, como Penélope, que fica aguardando Odisseu voltar da guerra de Tróia. A performance do “fiar sozinha” coaduna com a aparência de seu destino naquele momento, de estar sozinha aguardando o filho e ao mesmo tempo fazendo o mundo girar por meio da roda que costura: “Olhava para a roca e lembrava-se dos tempos lá na estância, quando a alma da sua

mãe vinha fiar na calada da noite. A roca ali estava, velha e triste, e Ana Terra sentia-se mais abandonada que nunca, pois agora nem o fantasma de sua mãe vinha fazer-lhe companhia” (VERISSIMO, 2013, p. 148). Observa-se, nessa passagem, que o narrador usa o verbo “sentir”, o que reforça a *Stimmung* relacionada ao reconhecimento da profundidade interna da personagem, vinculada com a representação ancestral associada à roca. Nesse ponto da narrativa, a própria ancestralidade aparece como presença, a qual se materializa, conforme já explicitado, por meio do instrumento herdado das ancestrais.

Já afirmamos que a neta Bibiana também teve a vida marcada pela roca, o que sinaliza a constância do seu pedalar na narrativa, reforçando a evocação da *Stimmung*. Isso se observa no desfecho do capítulo “Um Certo Capitão Rodrigo”, em que Bibiana está sozinha com os filhos e pedalando na roca, a esperar pelo retorno do marido fugido: “— E naquele novembro ventoso, Bibiana passou os dias a trabalhar, a cuidar dos filhos e a esperar notícias do marido. [...] — Que velho? — perguntou Bibiana, deixando por um instante de pedalar na roca” (VERISSIMO, 2013, p. 284). Além de Ana Terra, que possuía uma forte intimidade com o vento, nota-se a presença desse elemento envolvendo a neta, o que reforça o impacto psíquico que contribui para a construção da *Stimmung* e é também por ela gerada. Na sua espera pelo marido, Bibiana nos traz, ainda, a presença da solidão, sendo acompanhada pelo vento enquanto constituinte da ambiência que configura a própria *Stimmung*.

Com os filhos ao redor, a peça lhe estimulava os pensamentos enquanto tecia: “Horas havia em que Bibiana se ficava a fiar na velha roca, tendo a seu lado Anita num berço e Bolívar a seus pés a brincar com ossos de boi e sabugos de milho. Era nessas horas que ela pensava mais, como se o barulho da roca lhe estimulasse as ideias” (VERISSIMO, 2013, p. 259). Essa imagem possui uma performance e remete a Décima (ou Láquesis, na mitologia grega), a segunda Parca. Láquesis representa o nascimento efetivo, o corte do cordão umbilical, o crescimento e desenvolvimento da vida, a responsabilidade em puxar e enrolar o fio, o que é representado por Bibiana. Ainda no mesmo capítulo, o narrador aproxima Bibiana de Ana Terra, o que aparece na fala de um dos personagens: “O padre agora via na moça a decisão de Ana Terra: o mesmo jeito de falar, quase a mesma voz. Teve saudade da velha, com que costumava manter longas conversas ao pé do fogão, nas noites de inverno. [...] A própria Bibiana sentiu que era Ana Terra, quando respondeu” (VERISSIMO, 2013, p. 243). Ana e Bibiana, portanto, estavam ligadas em alma, assim como Ana havia sido à D. Henriqueta, que parece ter continuado a amparar a filha mesmo após a morte, reforçando a retomada da ancestralidade como presença.

A geração de mulheres tecelãs aparece simbolizada na figura da figueira, que, assim como o salgueiro, é símbolo da imortalidade. Essa árvore se faz presente em toda a narrativa de *O tempo e o vento*, representando a genealogia dos personagens e simbolizando, também, a ancestralidade e a sabedoria. A figueira acompanha, imóvel, ao desenrolar de toda a narrativa, podendo ser considerada quase uma personagem e produzindo presença nos seus leitores, os quais sentem que é possível visualizá-la de perto. Segundo Chevalier (2015), a figueira é uma das árvores que simboliza a abundância. Ela ainda contém um aspecto negativo: quando seca, torna-se a árvore do mal. Clarissa Pinkola Estés, em *A ciranda das mulheres sábias* (2007), compara a árvore com a vida da mulher. Para a autora, toda árvore possui abaixo da terra uma versão primeva de si, e por baixo da terra abriga uma “árvore oculta”. A alma oculta da árvore empurra a sua energia sábia e verdadeira para cima, e o mesmo ocorre com a vida de uma mulher: “por baixo da terra existe uma ‘mulher oculta’ que cuida do estopim dourado, aquela energia brilhante, aquela fonte profunda que nunca será extinta” (ESTÉS, 2007, p. 31). A força e a performance das personagens Ana Terra e Bibiana, velhas sábias ou tecelãs, não há como ser suprimida, pois delas é tecido o fio da vida e a árvore genealógica pode prosseguir.

Verissimo acentua a importância das mulheres na obra e a intensa relação entre Ana e Bibiana, uma vez que segue narrando a saudade da Bibiana gestante que se recorda da avó ao pedalar na roca: “E em certos dias em que o minuano soprava, enrolada num xale e pedalando na roca (pois agora que estava cada vez mais pesada não podia ir ajudar o irmão na venda) Bibiana pensava na avó, que costumava dizer-lhe que o destino das mulheres da família era fiar, chorar e esperar” (VERISSIMO, 2013, p. 249). Pode-se experimentar, nesse trecho, a *Stimmung* própria da sina das mulheres naquela época, em uma ambiência da qual os elementos da natureza, entre eles o vento, não deixam de fazer parte enquanto elemento primordial do contexto onde estavam inseridas.

Brunel correlaciona a união das mulheres à capacidade que as fiandeiras possuem de criar vínculos e intrincadas relações entre si, das quais não podem se libertar:

[...] o que liga as fiandeiras ao tempo, o que as torna dependentes entre si e faz delas representações do feminino cotidiano, guardiãs da divina fertilidade terrestre, dos cuidados preciosos de vigília nos períodos do dia e da vida, do rigor inflexível das leis que regem a relação com a morte, seja de todas as nossas pequenas mortes individuais, seja do desaparecimento em geral (BRUNEL, 2000, p. 371).

A tesoura é outro instrumento próprio de costura que aparece na narrativa, e que tem um significado peculiar na vida de Ana Terra: “Naquela noite nasceu o filho de Ana Terra. A avó cortou-lhe o cordão umbilical com a velha tesoura de podar. E o sol já estava alto quando os homens voltaram, apearam e vieram tomar mate. Ouviram o choro de criança na cabana, mas não perguntaram nada nem foram olhar o recém-nascido” (VERISSIMO, 2013, p. 118). A performance da parteira é também narrada:

A criança veio ao mundo roxa e muda, meio morta. Ana segurou-lhe os pés, ergueu-a no ar, de cabeça para baixo, e começou a dar-lhe fortes palmadas nas nádegas até fazer a criaturinha berrar. E quando a viu depois com os beicinhos grudados no seio da mãe a sugá-los com fúria, foi lavar as mãos dizendo ao pai que estava no quarto naquele momento:

— É mulher.

E a seguir, sem amargor na voz, quase sorrindo, exclamou:

— Que Deus tenha piedade dela!

Desde esse dia Ana Terra ganhou fama de ter “boa mão” e não perdeu mais parto naquelas redondezas. Às vezes era chamada para atender casos a muitas léguas de distância. Quando chegava a hora e algum marido vinha buscá-la, meio afobado, ela em geral perguntava com um sorriso calmo:

— Então a festa é para hoje?

Enrolava-se no xale, amarrava um lenço na cabeça, apanhava a velha tesoura e saía (VERISSIMO, 2013, p. 142).

Por meio de sua performance, reiterada no início do trecho através da repetição de verbos no passado, e também como parca do destino, Ana Terra prediz um destino àqueles que traz ao mundo: se é mulher, que Deus tenha piedade, pois é mais uma que irá esperar e sofrer. A personagem parece, por meio dessa sentença, fazer um balanço de sua vida, tem fama de boa parteira e não se pode excluir a ideia de que seu sucesso resulta na perpetuação do clã. Adiante na narrativa, o nascimento de Bolívar, primeiro filho de Bibiana e Rodrigo Cambará, estabelece um contraponto à noção cristalizada de destino feminino, anteriormente vaticinado por Ana Terra. Há um louvor pelo nascimento de um filho homem, em cena onde se encontra novamente a tesoura de Ana como forma de conjuração da presença daquela que era capaz de desfiar o destino:

Outubro passou e o filho de Bibiana não nasceu, contrarian-

do todas as previsões. Mas a uma hora do dia 2 de novembro ela começou a ter dores muito fortes e por volta das quatro da tarde uma criança recém-nascida berrava na casa de Rodrigo Cambará.

— Logo no Dia de Finados! lamentou-se Bibiana. Estava estendida na cama, muito pálida, de pálpebras pisadas. Rodrigo tomou nas suas a mão da mulher e respondeu:

— Mas foi no Dia de Finados que nós nos conhecemos, minha prenda. A mulher sorriu um sorriso cansado. D. Armin-da entrou no quarto e fumigou-o com alfazema. Pedro veio olhar o neto e ficou a mirá-lo em silêncio, sorrindo com os olhos. Rodrigo exclamou:

— Mais um Cambará macho! O sogro não respondeu. Lançou um olhar enviesado e tristonho para a mesa, em cima da qual jazia a velha tesoura de Ana Terra (VERISSIMO, 2013, p. 250).

A ancestralidade retomada como presença se faz sentir na figura de Bibiana, que possui uma personalidade forte e persistente, similar à de sua avó. O próprio nome da personagem aliás, remete a essa presença, mais especificamente no prefixo bi, utilizado antes do nome, sinalizando que ela é duas vezes Ana Terra. As duas mulheres possuem um sistema de valores muito parecido, baseado na importância conferida à família e à descendência. A presença da ancestralidade será também evidente em Bolívar, cujo temperamento é muito similar ao de seu pai, o capitão Rodrigo, o que lançará Bibiana em uma espiral de sofrimento que culminará na trágica morte do filho em um duelo digno de faroeste no desfecho de “A Teiniaguá”.

As tecelãs que enfocamos até aqui conciliam a carga metafórica de uma tesoura e de uma roca que lhes acompanham, apontando para a capacidade de trazer vida ao mundo ou de fazer os acontecimentos girarem. É na performance do pedalar e do pensar que elas vão encontrando os fios que lhe permitirão serem “senhoras de seus destinos”, mesmo nos bastidores de um mundo dominado pelos homens e pelas guerras encenadas por eles. Muito semelhante a Penélope, a vida das três mulheres do foco de Erico Verissimo na família Terra Cambará é marcada pelo fiar, pela guerra e pela espera. Ana Terra esperava Pedrinho; Bibiana esperava Rodrigo Cambará, assim como Penélope esperava Odisseu, que partiu para a guerra logo após o nascimento do filho, Telêmaco. Os elementos confluem, os fios se enlaçam e passamos aos apontamentos da última parca ou tecelã: Luzia Cambará.

4. Um capítulo sombrio: Luzia, a que tece no escuro

A personagem Luzia, que aparece no capítulo “A Teiniaguá”, é uma moça adotada pelo velho Aguinaldo Silva, misterioso homem oriundo do Nordeste e que se estabelece em Santa Fé e faz fortuna por meio de empréstimos e hipotecas relacionadas às propriedades importantes da região, entre elas a casa de Pedro Terra. Luzia é prometida em casamento com Bolívar Cambará, filho de Bibiana e do capitão Rodrigo. Trata-se, a princípio, de um casamento político, tendo em vista que Bibiana tem um plano para recuperar a propriedade de seu pai. Isso não impede, contudo, que Bolívar se apaixone verdadeiramente por Luzia. É perceptível, ao longo da narrativa, o quanto ela causa impacto nos demais personagens e, também, no leitor: “Tinha-a na mente tal como a vira no Sobrado na festa de seu aniversário, toda vestida de preto, junto duma mesa, a tocar cítara com seus dedos finos e brancos” (VERISSIMO, 2013, p. 338). O Dr. Carl Winter, um dos principais personagens dessa parte da narrativa, fica fascinado ao observá-la, pois a moça evocava a musa da tragédia, Melpômene, a melodiosa, o que aponta para uma presença perturbadora e sinalizadora de perigo. Winter a compara com a bela e jovem bruxa moura que, segundo a lenda gaúcha, foi transformada em lagartixa, cuja cabeça consistia em uma pedra de brilho ofuscante e que seduzia os homens, de forma que observamos um elemento universal, sintetizado na musa da tragédia, se transformar em um elemento da mitologia local, a Teiniaguá. Essa lenda se faz presente nos escritos regionalistas de Simões Lopes Neto, cujo herói Blau Nunes é, aliás, citado por Verissimo.

Luzia fascina todos os homens de Santa Fé não somente por sua beleza, mas também por sua origem. Ela vem da cidade, é uma moça rica, possui roupas elegantes, gestos delicados e opiniões próprias, além de falar bonito, recitar versos e tocar cítara, contrastando com o ambiente e com as pessoas de Santa Fé, o que a torna deslocada nesse cenário. Isso faz com que Bolívar considere difícil conversar com a noiva: “Não podia resistir ao olhar dela: dava-lhe um acanhamento que ele nunca sentira diante de mulher alguma e, por se sentir acanhado, ficava com raiva da moça, de si mesmo, de tudo e de todos” (VERISSIMO, 2013, p. 359). O que mais chama a atenção do Dr. Winter são os olhos de Luzia, cuja cor o médico alemão não consegue definir, pois parecem mudar conforme o dia. Às vezes eram esverdeados, outras vezes estavam cinzentos, mas tinham “uma fixidez e um lustro de vidro e pareciam completamente vazios de emoção” (VERISSIMO, 2013, p. 359). Por isso mesmo, ele a julga doente do espírito e incapaz de amar, pois olhava pessoas e objetos com a mesma indiferença, o que faz com que sinta necessidade de saber o que se passava nos pensamentos da estranha mulher. O personagem conseguiria aos poucos descobrir as reais motivações

da jovem, mas o que pressentia dava-lhe um frio horror, sensações essas que vão intensificando a *Stimmung* caracterizada por um clima sombrio, lúgubre e fúnebre.

Luzia representa a transgressão das regras sociais estabelecidas para as mulheres de seu tempo, seja enquanto mulher e senhora do sobrado, seja enquanto esposa e mãe. Ao contrário das descendentes de Ana Terra, Luzia não renuncia à sua condição de mulher pela maternidade, e não se empenha pela manutenção da vida, o que a torna inadequada ao perfil das mulheres rio-grandenses, pois desafia os padrões morais e sociais, rompendo com as convenções da época. Ao tornar-se mãe, ela dá ao filho o nome de Licurgo, que segundo seus próprios dizeres é um nome noturno, apresentando um som escuro e um tom dramático, reforçando a já mencionada *Stimmung* característica, aliás, do período romântico, no qual se desenrola a ação de “A Teiniaguá”.

Além de ser comparada a uma bruxa, Luzia remete às deusas escuras, mais especificamente a Lilith, ao lado profano, corpóreo e nada santo da mulher, aquele ligado ao pecado original e que desvia o homem do caminho correto: “Não podia resistir ao olhar dela: dava-lhe um acanhamento que ele nunca sentira diante de mulher alguma” (VERISSIMO, 2013, p. 359). Esse olhar também impacta o leitor, corroborando a sensação psicológica oriunda da *Stimmung* provocada pela performance de Luzia. A personagem pode ser considerada uma proscrita pelo fato de ter sido adotada, ao passo que Lilith, citada nos Evangelhos Apócrifos, foi também banida na tradição do patriarcado por não aceitar se submeter à autoridade do marido, o que reforça seu espírito de bastardia. Tal espírito pode ser observado em Luzia, sendo que sua personalidade doentia transforma a vida de Bolívar em um pesadelo, em um espectro mórbido que se inicia com ofensas verbais e descamba para agressões físicas: “Luzia fitava as pessoas com a mesma indiferença com que olhava para as coisas: não fazia nenhuma distinção entre o noivo, uma mesa ou um bule” (VERISSIMO, 2013, p. 338). A personalidade doentia da moça pode ser comprovada por outros acontecimentos, entre eles a relação entre o sadismo e o prazer sexual. Há depoimentos de Bibiana sobre os castigos corporais que Luzia infligiu em Bolívar, incluindo a ocasião em que o casal viajou para Porto Alegre e o rapaz presenciou a satisfação da esposa ao contemplar os cadáveres, vítimas da epidemia de cólera-morbo:

— Logo que ficamos sabendo da peste eu quis vir embora. Ela ficou furiosa. Disse que não tinha feito aquela viagem cansativa só pra passar um mês em Porto Alegre. Quando falei que a gente podia pegar o cólera, ela me chamou de

covarde. Assim, fomos ficando. Eu andava desorientado, desconfiava da água que bebia, das coisas que comia. Não podia dormir de noite. Sentia por todos os lados cheiro de morte, de podridão. Mas Luzia andava contente. Ficava na janela olhando as pessoas que caíam na rua. Às vezes ia pra fora pra esperar a carroça que vinha recolher os defuntos, ia olhar de perto a cara deles... Uma vez chegou a entrar numa casa onde estavam velando um defunto e ficou olhando. Fazia todas essas coisas mas de noite, na cama, tremia e chorava de medo. E quando eu convidava pra vir embora, ela não queria. “Só mais uns dias, Boli”, ela dizia, “só mais uns dias” (VERISSIMO, 2013, p. 424-425).

O acontecimento narrado por Bolívar causa um estranhamento e sensação de desconforto a respeito de Luzia, tornando possível o estabelecimento de um comparativo entre a personagem e a imagem de Morta (ou Átropos, na mitologia grega), a terceira Parca responsável por cortar o fio da vida. Não era a primeira vez que Luzia demonstrava um certo olhar para a morte e para o trânsito entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, o que evidencia não apenas a ligação com o sombrio, mas a própria *Stimmung* criada pelas referências lúgubres acerca de sua personalidade. Há também outro momento em que se torna evidente a presença da tecelã que realiza a mediação entre os portais da vida e da morte: “Puseram uma vela acesa na mão de Aguinaldo, e Luzia teve de apertar-lhe os dedos com os seus para que o avô pudesse sustentar a vela. [...] Winter olhava para Luzia e via que ela estava gozando aquele momento” (VERISSIMO, 2013, p. 378). Outro aspecto importante a ser salientado é o desejo de vestir o avô com as próprias mãos, o que a levou a ficar fechada por muito tempo no quarto com o cadáver, tornando ainda mais evidente uma necessidade ainda mais profunda: se aproximar da morte e de seus rituais.

Um dos primeiros registros do ato de tecer está em Atena ou Minerva, deusa da sabedoria, do trabalho e das artes, e em Aracne, filha de um tintureiro de lã, que organiza um duelo para eleger o bordado mais bonito. Aracne mostra como a mulher está condenada ao ato de tecer, que assume um componente simbólico, remetendo à tessitura de teias e estratégias para enredar as pessoas, o que a torna muito similar a Luzia. Assim como a roca acompanha as mulheres da família Terra Cambará, a cítara é o objeto que acompanha a esposa de Bolívar:

Seu rosto estava iluminado por uma luz de bondade que a transfigurava. Sentou-se junto do consolo, abriu o estojo de madeira e tirou de dentro dele a cítara. Fez tudo isso com

gestos cuidados e tranquilos como quem segue um rito. Tirou alguns acordes do instrumento e depois começou a tocar uma valsa brilhante. Winter observava-a, perplexo. A melodia alegre encheu a sala. A senhora do juiz aproximou-se mais de Luzia e, com a mão atrás da orelha, tentava escutar, com uma expressão de estranheza nos olhos ainda úmidos. [...] Luzia olhou para o noivo, com olhos inexpressivos, e continuou a tocar (VERISSIMO, 2013, p. 367-368).

A música hipnotiza, encanta e enfeitiça quem a aprecia, sendo elemento fundamental para a criação da *Stimmung* que perpassa toda a narrativa. É certo que não escutamos apenas com os ouvidos, pois o complexo da audição envolve todo o corpo. No texto literário, assim como o clima atmosférico, cada som percebido é uma forma de realidade física que exerce impacto sobre nossos corpos, ao mesmo tempo que os envolvem: “Tinha uma voz grave e musical. [...] Aquela voz tinha feitiço, punha-lhe uns arrepios no corpo” (VERISSIMO, 2013, p. 356). Segundo Gumbrecht (2014), ler e ser afetado pelo som ou pelo clima é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, é um encontro com o nosso ambiente físico. Ao nos depararmos com a cena na qual Luzia toca a cítara, somos invadidos pela sensação de realmente escutar o som do instrumento, o que nos torna, conseqüentemente, enfeitiçados pela princesa moura que ela personifica por meio de sua performance musical sombria.

Segundo Chevalier (2015), na tradição uraliana, a cítara é construída pelo feitiçeiro com elementos heteróclitos, em que figuram espinhas de peixe, ossos de animais, uma pele, cabelos ou pelos. É um atributo de Terpsícore, musa da dança, que traduz em gestos os sons do instrumento para exprimir as emoções. É também um dos atributos da temperança, nome de uma das cartas do tarô, que remete ao equilíbrio das situações e dos sentimentos tempestuosos. É o domínio do desejo, a junção do ativo e do passivo, simbolizando o mistério da criação: “suas cordas correspondem aos níveis do mundo; sua caixa, fechada de um lado e aberta do outro, como a carapaça da tartaruga, representa uma relação entre a terra e o céu, como o voo do pássaro ou o encantamento da música. A cítara simboliza o canto do universo” (CHEVALIER, 2015, p. 260). Ao tocar tal instrumento, a dimensão da presença predomina, permitindo que Luzia exerça a performance do tecer no escuro e gerando ainda mais *Stimmung*, o que é reforçado na cena na qual o Dr. Winter sente-se enfeitiçado ao contemplar a personagem dedilhando a cítara.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem da mulher tecelã traz informações ancestrais do feminino enraizadas na cultura de vários séculos, fortalecendo-se na literatura por meio das histórias de deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana. Personagens como Penélope, Aracne, as Parcas ou as Moiras, são tecelãs que apareceram em inúmeras figurações ao longo da tradição literária, seja em seu significado primordial, que remete ao ato de tecer a vida, seja em seu significado mais sombrio, que remete à morte. Cada uma das personagens analisadas em *O tempo e o vento* (2013) produz presença e *Stimmung* em suas performances como tecelãs. Ao passo que Ana Terra e Bibiana representam a preservação do tecer a vida, por meio da roca ou da tesoura, Luzia representa o feitiço, a destruição e o corte desse fio por meio da melodia entoada na cítara e por seu comportamento considerado estranho pela maioria dos personagens.

Durante a narrativa de “Ana Terra”, “O Capitão Rodrigo” e “A Teiniaguá”, a performance da tecelã fica evidente no manuseio da roca, da tesoura ou da cítara, causando o que Gumbrecht (2010) chama de efeitos de presença. O manuseio desses instrumentos faz com que sejamos afetados por seus sons, que impactam os afetos e causam uma sensação psicológica provocada pela própria *Stimmung*, criada, aliás, pelas próprias atmosferas dos três capítulos estudados, as quais podem ser sintetizadas pela presença do vento e da figueira, que remete à ancestralidade, e do ambiente fúnebre no capítulo da Teiniaguá, dentre outros.

Conforme aponta Chaves (1972), mulheres como Bibiana tornam-se força de preservação, pois cabe a elas assegurar a continuidade de um mundo que se volta sempre para o futuro. E para garantir esse futuro, essas personagens enfrentam a dor da perda e a espera pelo fim das guerras, lutando silenciosamente contra as Teiniaguás que ameaçam destruir suas famílias. Luzia também é uma mulher forte, mas a sua força, ao contrário de Bibiana e Ana Terra, não advém da manutenção da descendência, sublime função materna, e sim do desapego, do fim de ciclo, da sexualidade e da música que seduz e aniquila os homens. Luzia é, portanto, a tecelã que tece no escuro, individualista e misteriosa, sempre centrada em seus desejos particulares.

A lição que Ana Terra deixa para seu clã é a de abrir os olhos para além do tangível, o que conduz ao estabelecimento de relações a princípio inexplicáveis e configuradas na transmissão do costume de tecer continuamente na roca. Todavia, num plano mais profundo e metafórico, essas ligações nos permitem identificar uma linha mestra que conduz as vidas das mulheres da família, conforme passam as gerações. E essa linha é urdida

justamente pela roca, de forma que cada personagem consegue imprimir sua própria particularidade, dando o seu ponto diferenciado, fazendo uma leve alteração na agulha, o que resulta em novos contornos, em fios particulares encontrados até nas circunstâncias mais difíceis, como quando Ana Terra tem sua família e a estância devastadas e resolve mudar-se para Santa Fé, enxergando, no novo território, o principal fio de sua identidade como mulher: ser parteira, isto é, uma preservadora da vida.

Sendo assim, a roca fantasma, unida aos fantasmas da própria memória familiar, evoca as Parcas em seu fiar do destino humano. Pode-se afirmar que Ana cerziu uma vida para si, para Pedro e para sua neta Bibiana, arrematando o bordado feito por sua mãe, Henriqueta, que vinha no legado da avó portuguesa. A Teiniaguá, por sua vez, personifica Aracne em virtude de sua tessitura no escuro, e Lilith por sua presença sombria, misteriosa e demoníaca. Ao finalizar as análises, portanto, torna-se possível referendar as tessituras entre os diferentes perfis de tecelãs por meio da performance. Ana e Bibiana são personagens que viveram as condições da maternidade na imagem da roca e da tesoura, nas quais configura-se a tessitura do destino numa época em que o fado imposto à mulher tinha fortes raízes fincadas na estrutura patriarcal. A misteriosa Luzia, por fim, enfeitiça ao tocar a cítara, como a viúva negra que mata o macho após a cópula, tecendo as teias nas quais enreda os homens e deferindo-lhes o golpe fatal. O ato de tecer, portanto, é capaz de produzir presença e gerar *Stimmung*, em um trabalho consciente do tecelão Erico Verissimo, que consegue, por meio de sua maestria, separar linhas e dominar pontos na feitura de uma das grandes narrativas integrantes do cânone da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 21ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- BRUNEL, Pierre. (org.) *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekund et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CHAVES, Flávio Loureiro. Erico Verissimo e o mundo das personagens. In: *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 71-85.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A ciranda das mulheres sábias*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2010.
- _____. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2014.
- EFRAIM, Raquel. Penélope, tecelã de enganos. *Kínesis*, vol. IV, n° 08, Dez 2012, p. 135-146.
- KOLTUV, Barbara Black. *A tecelã*: uma jornada iniciática rumo à individuação feminina. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. 1ª ed. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2020.
- PRESENÇA. In: *Dicionário Michaelis português brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/presen%C3%A7a/>. Acesso em: 24 jun. 2022.
- VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento, parte I*: O Continente. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ZILBERMAN, Regina. “Prefácio: Um romance para todos os tempos”. In: VERISSIMO, Erico. *O Tempo e o vento, parte I*: O Continente. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sueli Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Submetido em 27/06/2022

Aceito em 02/11/2022