

Rozelia Scheifler Rasia

O CONTINENTE E ILÍADA:
METAMORFOSES DO MITO

PASSO FUNDO

2008

CIP – Catalogação na Publicação

R224c Rasia, Rozelia Scheifler

O Continente e Ilíada : metamorfoses do mito / Rozelia
Scheifler Rasia. – 2008.

117 f. ; 30 cm.

Orientação: Prof. Dr. Paulo Ricardo Becker.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo

Fundo, 2008.

1. Mito. 2. Literatura. 3. Simbolismo na literatura.
4. Veríssimo,

Érico, 1905-1975. O continente. 5. Homero. Ilíada.

6. Intertextualidade. I. Becker, Paulo Ricardo,
orientador. II. Título.

CDU :

82.09

ROZELIA SCHEIFLER RASIA

***O CONTINENTE E ILÍADA:*
METAMORFOSES DO MITO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Ricardo Becker.

PASSO FUNDO

2008

Dedicatória

Ao meu pai, Norberto ,
ao meu irmão Gilmar Scheifler,
ao meu filho André,
a saudade sem fim.

Agradecimentos

Ao Carlos André, Lucas e Gabriel,
alegorias da minha vida;
À minha mãe, Orquelita, pelo exemplo de perseverança;
À Prof. Dr. Maria da Glória Bordini, pela cooperação e
disponibilidade;
À Prof. Dr. Maritza Maffei da Silva, como sempre;
Ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Ricardo Becker, pelo
privilégio de ter sido sua orientanda;
A Deus, de quem tudo provém.

*E a história humana não se desenvolve apenas
nos campos de batalha.
Ela se desenvolve também nos quintais, entre plantas e
galinhas,
nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos,
nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquina.
Disso eu quis fazer minha poesia.
Dessa matéria humilde e humilhada,
desta vida obscura e injustiçada,
porque o canto não pode ser uma traição à vida,
e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as
pessoas e
as coisas que não têm v*

Ferreira

RESUMO

***O CONTINENTE E ILÍADA:* METAMORFOSES DO MITO**

A literatura contemporânea, os relatos míticos e as epopéias ancestrais diferem sobre múltiplos pontos, como o contexto de produção, o gênero, os temas, os propósitos; porém ao analisarem-se as obras *O Continente* e *Ilíada*, a partir da adaptação de referências de Genette sobre transtextualidade e de Benjamin sobre alegoria, descobrem-se fragmentos ancestrais e ouvem-se vozes de homens e mulheres da Grécia e de Tróia em trânsito por Santa Fé. Nestas narrativas, encontram-se similitudes entre as características dos universos míticos primordiais, onde heróis desafiam convenções por amores impossíveis e arriscam a vida por suas comunidades. Nestas obras, o jogo alegórico oculta o sofrimento como estampa da fragilidade humana, desenha a figura da morte como espectro da destruição e da reconstrução das ruínas da história, imortaliza as qualidades, a grandeza e o heroísmo de um tempo imerso no princípio da fundação dos contextos culturais construídos por seus personagens. Sob a ótica de Erico Verissimo, a história da família Terra Cambará integra-se à história do Continente de São Pedro durante a construção da era primeva de um passado heróico. Na *Ilíada*, heróis e semideuses lutam em vitórias e derrotas em uma saga que remete aos primórdios das civilizações, da mitologia e da história universal.

Palavras-chave: *O Continente*, *Ilíada*, universos míticos, transtextualidade, alegoria

ABSTRACT

O CONTINENTE AND ILÍADA: METAMORPHOSES OF THE MYTH

The contemporary literature, the myths and the ancestral epic poems differ on multiple points, as the production context, the gender, the themes, the purposes; however when the works *O Continente* and *Ilíada* are analyzed, starting from the adaptation of references from Genette on transtextuality and Benjamin on allegory, ancestral fragments are discovered and voices of men and women from Greece and Troy in traffic for Santa Fé are heard. In these narratives there are similarities among the characteristics of the primordial mythical universes, where heroes challenge conventions for impossible loves and risk their lives for their communities. In these works, the allegorical game hides the suffering as a portrayal of the human fragility; draws the illustration of the death as a spectrum of the destruction and the reconstruction of the ruins of the history; immortalizes the qualities, the greatness and the heroism of a time immersed in the beginning of the foundation of the cultural contexts built by their characters. Under the optics of Erico Verissimo, the history of the family Terra Cambará integrates the history of Continente de São Pedro during the construction of their bases in a heroic past. In *Ilíada*, heroes and demigods struggle in victories and defeats in a saga that reminds to the origins of the civilizations, of the mythology and of the universal history.

Key Words: *O Continente*, *Ilíada*, mythical universes, transtextuality, allegory.

APÊNDICES

Apêndice 1:	Cronologia: fatos históricos e ficcionais de O Continente v. 1.....	110
Apêndice 2:	Esquema visual: práxis transtextual e conexões de alegorias.....	113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 A NARRATIVA DE ÉRICO VERÍSSI,O: CRÍTICA E AUTOGRÍTICA.....	13
1.1 Crítica e ideologia: trajetória entre <i>Fantoches</i> e <i>O tempo e o vento</i>	13
1.2 <i>O tempo e o vento</i> : ficção, reflexão e história.....	20
1.3 A questão épica e os aspectos históricos em <i>O tempo e o vento</i>	24
1.4 A crítica de Veríssimo por Veríssimo: perplexidade e (in)certezas.....	28
1.5 As influências: a obra e a trajetória de Veríssimo.....	35
2 MITOLOGIA E LITERATURA: DIÁLOGO ENTRE ALEGORIA E TRANSTEXTUALIDADE.....	38
2.1 O mítico e o literário: universo narrativos em conexão.....	39
2.2 Alegoria e símbolo: gênese e evolução dos significados.....	41
2.3 A alegoria na mitologia e na literatura: o inferido pela interpretação.....	48
2.3.1 A alegoria sob a ótica de Walter Benjamin.....	53
2.4 Da epopéia ao romance.....	56
2.5 Transtextualidade: conceituação e características.....	60
3 O CONTINENTE E ILÍADA: ALEGORIAS E CONEXÃO TRANSTEXTUAIS.....	63
3.1 Arquitetura textual de <i>O Continente e da Ilíada</i>	65
3.2 O universo mítico, aspectos épicos, históricos e literários.....	69
3.3 Motivos literários, fábula, trama e tempo narrativo.....	73
3.4 Personagens, cenários, ações, duelos e guerras.....	78
3.5 Oikós: as mulheres, a espera e a solidão.....	88
CONCLUSÕES.....	93
REFERÊNCIAS.....	104
APÊNDICES.....	109

INTRODUÇÃO

O reexame de *O tempo e o vento* e da *Ilíada* possibilita a descoberta de evidências sobre similitudes presentes nestas narrativas, que embora pertençam a estatutos e gêneros diferentes, a contextos culturais de épocas distantes em milênios; pois, ambas narram amores proibidos, heróicas atuações de personagens, que lutam e morrem por seus ideais e por suas comunidades em guerras demarcadoras de transformações do universo e da cultura dos contendores.

Neste estudo, tematiza-se a relação entre elementos de transtextualidade e alegóricos nos universos mítico e literário de *O Continente* e da *Ilíada* como possibilidade de inter-relação entre teoria e *práxis* para análise e interpretação literária.

Após leitura preliminar das obras literárias em estudo e de referências teóricas de teoria e de crítica literária, formulam-se as seguintes hipóteses, que direcionam os procedimentos investigativos desta dissertação: - o universo mítico da *Ilíada* está latente na trama, nos cenários, nas ações e nas características das personagens do romance *O Continente v. I*, de Erico Verissimo; - a concepção de alegoria elaborada por Benjamin pode ser empregada para a abordagem de alegorias presentes nas obras *O Continente* e *Ilíada*.

Os objetivos deste estudo visam: - construir um aporte teórico-prático com referências de crítica e teoria literária sobre a obra de Erico Verissimo e sobre a *Ilíada*; especialmente sobre aspectos relacionados à temática desenvolvida; - inter-

relacionar elementos transtextuais¹ sobre categorias específicas; correlacionar alegorias apreendidas nas referidas obras.

Justifica-se a opção desta incursão temática e destas metodologias pelas possibilidades de explorar alternativas plurissignificativas para a interpretação do universo mítico e do literário em um exercício transtextual entre mitos antigos e personagens literários contemporâneos como transmutação e metamorfose das ruínas da ancestralidade na literatura contemporânea.

Explicita-se a escolha da *Ilíada* e de *O Continente*, porque são obras balizadores das sociedades de suas épocas em narrativas que sintetizam a aventura humana de gerações, que empenharam o destino e arriscaram a vida por ideais de liberdade e de justiça em prol do coletivo; mesmo enfrentando poderosas estruturas de confronto e de dominação.

Em *O Continente*, tal como os troianos, os personagens de Erico defenderam o território invadido por poderosos exércitos, lutaram bravamente em alternadas vitórias e derrotas. Porém, os gaúchos superaram as divergências, mantiveram-se integrados à nação e escreveram sua (des)ventura, enquanto os troianos foram dizimados e tiveram sua história contada apenas pela ótica dos vencedores. Além dos limites da ficção, pode-se comprovar a historicidade das guerras que servem como pretexto e contexto de episódios em *O Continente*; entretanto não há evidências científicas que atestem existência de Tróia ou a veracidade da guerra narrada por Homero em sua trama na qual se recortam episódios que transcorrem por aproximadamente 50 dias em disputas por Helena e pelo território de Ílion.

Estas obras apresentam evidências culturais de uma época em que a ética e as relações pessoais eram pautadas pelo sentimento de preservação da identidade coletiva, pela ação e a bravura de heróis e de heroínas, que poderiam refletir-se no espelho de homens e mulheres de hoje, como na contraface dos personagens de Homero e de Verissimo.

Para a sistematização deste estudo, elaborou-se um processo em vários ciclos: no primeiro, analisaram-se e sintetizaram-se as obras *O Continente* e a *Ilíada*, considerando-se elementos textuais e contextuais nestas narrativas, para se estabelecerem pontos de semelhanças; no segundo, realizou-se a exploração e

¹ A noção de palimpsesto, introduzida por Genette (1982), remete ao conceito de transtextualidade, que engloba todos os elementos que colocam um texto em relação manifesta ou secreta com outros.

seleção de referenciais teóricos para compor a crítica sobre estas obras e também para fundamentar as principais temáticas da pesquisa; no terceiro, experimentaram-se diversas técnicas, para finalmente definir-se a metodologia adequada à abordagem dos textos e à apresentação dos resultados encontrados.

No primeiro capítulo, apresentam-se referenciais selecionados na fortuna crítica sobre a narrativa de Erico Verissimo em sua polivalência significativa, como ponto de partida para a compreensão da narrativa e do contexto de produção de *O Continente*.

Inicialmente, abordam-se, considerações de vários autores sobre o conjunto das obras entre *Fantoches* e *O Tempo e o Vento*. A partir de registros pessoais em cartas, entrevistas e no livro autobiográfico, *Solo de Clarineta*, elencam-se autocríticas e reflexões do autor e cidadão cosmopolita, Verissimo, sobre a própria obra, a época e o mundo em que viveu; no último tópico apresentam-se influências de outros autores na obra do escritor cruz-altense.

No segundo capítulo, desenvolvem-se conceitos e referências de teoria e crítica literária; para ancorar as reflexões e fundamentações deste estudo, abordam-se aspectos míticos e literários no universo narrativo; discorre-se sobre a gênese e a evolução do significado de alegoria e símbolo sob a perspectiva de autores em diferentes contextos culturais, desde os poetas pré-homéricos, apresentam-se estudos de Walter Benjamin e concepções atuais sobre alegoria; focaliza-se a alegoria na mitologia e na literatura; apresentam-se teorizações sobre romance e épica e se elencam conceituações de Genette (1982) sobre transtextualidade.

No terceiro capítulo, com a dupla finalidade de alcance dos objetivos e confirmação das hipóteses motivadoras deste estudo, intercalam-se referências críticas, teóricas e metodológicas para a releitura de *O Continente* em relação à *Ilíada*; estabelecem-se relações transtextuais, que se processam através da conjugação de técnicas de análise e interpretação textual com adaptações de conceituações desenvolvidas por Genette (1982) para se estabelecer similitudes, que implícita ou explicitamente relacionam as narrativas.

Os elos de inter-relação entre as obras foram construídos através de categorias de análise, isto é, elementos conceituais, definidos a partir de indicações de Carlos Reis (1981) e de elementos narrativos como: como estrutura textual; motivos e tempo na narrativa; trama, fábula e enunciação; a construção e ruptura

dos universos míticos, aspectos literários, ficcionais e históricos; personagens, eventos e cenários.

As redes de significados expressos ou ocultos, na épica e no romance em estudo, nesta abordagem sistematizada metodologicamente, focalizam-se sobre as alegorias, a partir de variáveis, isto é, elementos semelhantes nas narrativas, como: - catástofe, efemeridade, morte, destruição e reconstrução das ruínas da história. Estas mesmas variáveis estão presentes nas concepções referenciadas por Benjamim (1963), ao conceituar e exemplificar alegoria em suas obras sobre a arte e a literatura no período barroco.

Dos prenúncios da aurora dos tempos, os mitos em Ílion e a literatura em Santa Fé reinterpretem a idealização do amor, a conquista pela guerra, a busca pela paz e a defesa da comunidade em cenários onde a morte se inscreve no corpo do herói e na alma do povo, como protagonistas épicos da reconstrução do passado primordial.

1 A NARRATIVA DE ERICO VERISSIMO: CRÍTICA E AUTOCRÍTICA

Erico Verissimo definiu-se como um contador de histórias, justamente porque contar a história é um ato do homem solidário, origina-se na observação rigorosa do real, captando-o em sua essencialidade, e visa a problematizá-lo, tanto na perspectiva do narrador, quanto sob a do leitor.

Flávio Loureiro Chaves

A tessitura realizada pela crítica literária e, também, por Verissimo sobre suas obras, parte da gênese e da ancestralidade do povo gaúcho no universo distante de *O tempo e o vento*, até suas memórias em *Solo de Clarineta*.

A trilogia *O tempo e o vento* apresenta um mosaico polifacetado que retrata a ideologia de contextos culturais, ficcionais e históricos onde a ótica e as emoções do criador refletem-se no tempo narrado a partir de eventos transladados do âmbito histórico do Rio Grande do Sul para o universo das personagens.

A extensão e a complexidade da fortuna crítica sobre as obras de Erico abrem um imenso leque de alternativas; entretanto optou-se pela seleção de referências e reflexões em torno da temática desenvolvida neste estudo.

1.1 Crítica e ideologia: trajetória entre *Fantoches* e *O tempo e o vento*

Cronologicamente, Erico Verissimo precede todos os romancistas de 30 que fizeram romance urbano no rastro da literatura de interesse social. Ele inaugura sua obra em 1932 com *Fantoches*; em 1933, publicou *Clarissa* e definiu seu rumo com *Caminhos Cruzados* em 1934. Estas obras coincidem com as primeiras manifestações do regionalismo nordestino e despontam do Modernismo no Rio

Grande do Sul, onde este movimento adquiriu características próprias, as quais são importantes para a interpretação das primeiras obras literárias deste período.

Ligia Chiappini Moraes Leite (1972) expõe, que por um lado, o regionalismo oferecia aos poetas uma realidade como matéria de arte, mas o Simbolismo lhes oferecia a forma mais liberta para tratar esta realidade. O fato de o Simbolismo ter sido mais forte no Rio Grande do Sul do que em São Paulo e Rio, fez com que o Modernismo gaúcho chegasse a uma evolução mais natural, sem um caráter tão polêmico como necessitou ter nos Estados em que o Parnasianismo era uma força barrando seu nascimento. O Modernismo gaúcho não foi propriamente uma oposição ao Simbolismo, mas uma transformação dele naquilo que tinha de apócrifo, importado, europeu.

Para Chiapini, este Modernismo é uma espécie de síntese entre Simbolismo e regionalismo, um complementando o outro em seu ponto mais fraco. Nesta perspectiva, Chaves (1981) afirma que a aparição de *Rua dos Cataventos* de Mário Quintana (1940), junto à poética de Meyer sedimenta o vínculo entre Simbolismo e Modernismo. Este autor relata que diante das peculiaridades do Modernismo no Rio Grande do Sul, Erico Verissimo ocupa-se de um regionalismo que pouco tem a ver com a abordagem nordestina de Lins do Rego e Jorge Amado, mas encontra antecedentes concretos no passado cultural de sua província.

Chaves (1981) frisa em sua explanação que o rigor da descrição e o gosto pelas minúcias capazes de conferir veracidade aos retratos humanos são linhas condutoras que captam a realidade em seus múltiplos aspectos; como exemplifica a caracterização da adolescente, protagonista do romance *Clarissa* no processo de autodescoberta e apropriação do universo onírico que é narrado em terceira pessoa, exclusivamente sob a perspectiva da jovem.

Esta obra abriga um personagem, que remete à contradição do universo poético procurado pelo autor: Amaro, o músico frustrado, quarentão, contempla na vitalidade da adolescente tudo que não está ao seu alcance; então, transfere para ela a imagem da mulher inacessível e idealizada.

Na análise de Chaves, mediante a oposição entre o homem adulto e a adolescente, insinua-se a questão do conflito entre o presente e o passado, “um tema alimentado nos livros posteriores, a partir de *Música ao longe*, e alcança uma dimensão mais profunda em o *Tempo e o vento*”; constituindo uma reflexão sobre a marcha da História e o sentido da temporalidade no destino humano.

Chaves (1988) alicerça o entendimento sobre os elementos que se tornariam característicos da temática e da expressão de Erico Verissimo, definindo a atitude realista. Esses elementos estão ainda situados no segundo plano da estrutura de *Clarissa*, como ocorre também em contos de *Fantoches*.

Este crítico literário (1988: 57) refere que é "interessante que *Saga* esteja situada a meio caminho do realismo caricatural de *Caminhos cruzados* e do universo mítico instaurado em *O Continente*, tornando-se o atestado da crise a partir da qual se decidiriam os ramos ideológicos e estéticos a serem percorridos por Erico Verissimo. Ele acrescenta que "a crise constatada nos romances anteriores é de ordem intelectual e de ordem estética, abrangendo o mundo dos valores em toda sua plenitude".

A obra *O Resto é Silêncio*, na apreciação de Chaves (1988), destaca-se pelo peso da ideologia e projeta sua importância posterior no universo mítico de *O tempo e o vento*; a triste crônica da família Barreiro apresenta um painel sobre a história do Rio Grande do Sul, no capítulo XIX, com o pretexto de registrar a carreira política de Aristides entre 1914 e 1942, período crucial para as futuras personagens de *O retrato*. Sob o ponto de vista ideológico, a crise intelectual que se manifesta em *Olhai os lírios do campo* e em *Saga*, na arbitrariedade em que são conduzidas as personagens e no conseqüente desnível estrutural destes romances, vem a se resolver em *O resto é silêncio*.

O cenário urbano, adotado por Verissimo, na ótica de Chaves (1981), possibilita a fixação tipológica de conflitos psicológicos e sociais; entre os quais a mecanização, desajustes classiais, condicionamento e privação da liberdade individual, que são aguçados pela técnica realista em um modelo narrativo permeado pelo juízo ético do escritor como fator interno, consubstancial à existência e à ação das personagens; como se exemplifica em *Clarissa*, *Caminhos Cruzados*, *Um lugar ao sol*, *Olhai os lírios do campo*, *O resto é silêncio* e *Noite*.

A defesa da célula familiar, na obra de Verissimo, ergue-se como elemento capaz de assegurar a continuidade do humano sob a ética da crítica burguesa presente no realismo literário do romance moderno, como constata Chaves (1981). Porém, em *Noite*, Verissimo concentra a experiência de uma só personagem, nomeada como o Desconhecido, por aproximadamente dez horas em um clima opressivo, em oposição ao mundo solar no recorte cênico de um vilarejo onde vivia o capitão Rodrigo.

A ação investigativa de Chaves aponta a visão de mundo, a concepção do humanismo burguês e a estrutura circular que se anunciava em *O resto é silêncio*, como questões básicas para a posterior construção de *O tempo e o vento*. Além destes aspectos, há a longa reflexão de Tônio Santiago sobre a formação da Província de São Pedro, sobre a marcha da sociedade e a tentativa de encontrar um nexo entre o presente degradado e o passado heróico.

Sobre a reflexão desta personagem, desdobra-se o plano geral da trilogia em "um horizonte maior onde o próprio curso da vida humana está cifrado na concepção cíclica da história". Chaves (1981: 71) destaca a criticidade nos romances de Verissimo que ele analisou:

fica evidente a intenção de formular um juízo crítico, sobre a sociedade rio-grandense dimensionando-a numa perspectiva histórica, ainda informe sob muitos aspectos, que transita da Jacarecanga provinciana para a Porto Alegre urbanizada de 1940, da decadência do patriarcado rural para o caos do tema obsessivo da privação de liberdade individual e da seqüência de maldições a ela associadas.

A trajetória do 'alter-ego' Tônio Santiago está firmemente orientada para dois valores que se superpõem, na experiência da personagem, aos falsos valores do texto degradado: a formação da família e o fazer literário. Ao fazer o romance de seu próprio romance, Tônio Santiago estaria subscrevendo a atitude de outro escritor imaginário, Floriano Cambará, personagem/narrador de *O tempo e o vento*, como referencia Chaves, (1981: 65):

A história do homem vista através da história do Rio Grande, e a história do Rio Grande vista através de uma família, cuja união é, aí, sinônimo de permanência da vida e cuja corrupção decreta a falência da totalidade dos valores, só restando então o último descendente da estirpe empreender a sua recuperação através da escritura de um ... romance?

Adepto da liberdade de ação e expressão, Erico sofreu censura constante, e esta o perseguiu através dos braços do Estado Novo, dos olhos de segmentos conservadores do clero e da ditadura militar pós 1964. Porém, na concepção de Antonio Hohlfeldt (1984: 39), "tendo um conceito de liberdade como um meio e não

como um fim, Erico Verissimo resiste a todo e qualquer tipo de censura”. Este crítico refere que “contrário à tortura, (...) em *O Prisioneiro* (...), Erico jamais admitiu o terror como prática revolucionária”; e tematiza que “da imagem de prisioneiro encerrado em um ‘círculo de giz’ dos primeiros romances, evolui o romancista para uma concepção mais crítica da vida, que terá seu principal momento no romance *Noite*”.

Para Alfredo Bosi (1985: 458-461), Erico Verissimo é o único autor brasileiro que partilha com Jorge Amado o êxito maciço junto ao público. E, apesar disso, ou por isso mesmo, a sua obra tem conhecido, amiúde, reservas da crítica mais sofisticada. A propósito, disse Wilson Martins (1979: 295):

Se, em geral, na história do Modernismo, o espetáculo mais comum é o de escritores superestimados (pelo que teriam representado na eclosão ou na evolução do Movimento), Erico Verissimo seria o exemplar único do escritor subestimado, à espera dos grandes ensaios críticos, das análises exaustivas e do "reconhecimento" do que efetivamente representa.

Enquanto a análise de Bosi empresta um caráter estático às palavras de Erico, a apreciação de Martins tornou-se profecia e se concretiza no prazer da leitura, nos estudos e nas análises sobre a obra de Verissimo; o qual comprovadamente é um dos autores brasileiros mais lidos, que conquistou o público e se consolidou no mercado editorial de diversos países.

Bosi (1985) afirma que para compor a saga da pequena burguesia gaúcha depois de 1930, o romancista buscou um meio termo entre a crônica de costumes e a notação intimista. A linguagem com que resolveu esse compromisso é discretamente impressionista, caminhando por períodos breves, justaposições de sintaxes, palavras comuns e lugares-comuns da psicologia do cotidiano. A aparente frouxidão que adveio desta fórmula pareceu a certos leitores sinal de superficialidade. Mas era na verdade o meio ideal de não perder nenhum dos pólos de interesse que atraíam a personalidade de Erico Verissimo: o tempo histórico do ambiente e o fluxo de consciência das personagens.

As restrições e alertas de Bosi (1985) indicam que caso o escritor tivesse se definido pelo mural de vida provinciana, teria feito, desde o decênio de 30, o ciclo épico que constituiria nos anos 50; porém se fixasse apenas a espiritualidade das criaturas, teria esvaziado sua ficção da carga de conflitos que dela fizeram um dos

mais límpidos espelhos da vida sulina. Não se trata de fechar os olhos aos evidentes defeitos que mancham a prosa do romancista: repetições abusivas, incertezas na concepção de protagonistas, uso convencional da linguagem; trata-se de compreender o nexo de intenção e forma que seus romances lograram estabelecer.

A contundente crítica de Bosi refere que a *mediedade* (não confundir com mediocridade) dessa ficção nos deu figuras humanas representativas, mas não rígidas. Ele exemplifica sua convicção com o frescor de Clarissa, entregue a sonhos de adolescente e incapaz de entender as razões objetivas da infelicidade familiar; a rebeldia e o topete de Vasco, enxerto do imigrante rejeitado no velho tronco em declínio; o mundo alienado de Noel, o jovem intelectual pequeno burguês. Tudo isto poderia virar estereótipo a qualquer momento, não fosse o dom do escritor para colher, com extrema naturalidade, os estados de alma díspares dos personagens.

Discordantes sobre alguns aspectos emitidos na crítica de Bosi, Bordini e Zilberman, no artigo *O tempo e o vento revisitado*, afirmam que este autor assume uma "posição conservadora, que nega a Verissimo uma posição da mediedade entre crônica de costumes e notação intimista, mesmo reconhecendo que *O tempo e o vento* não consiga demonstrar suas reais possibilidades criadoras". Estas autoras (2004:14) destacam que Bosi:

classifica Erico Verissimo como produtor de 'tensão mínima' entre o herói e seu mundo, trasladando a tese de Lucien Goldmann que se refere a relação entre escritor e sociedade para a diegese, e desconsiderando o evidente descompasso dos Terra-Cambará com seu entorno social, desde os inícios míticos da história rio-grandense até a visão distanciada que dela tem Floriano.

Chaves (1981) desautorizara a perspectiva de Bosi, a qual manteria a trilogia ao nível do romance regionalista, tão comum após a década de 1930 e, ainda, lembra que Erico não apenas filiou-se a uma tradição de tentativas e erros na formulação do romance histórico do Brasil, mas deu-lhe "a chave da sua resolução formal"², que bem ou mal ainda não fora encontrada.

Em *Incidente em Antares*, a rebelião dos mortos contra os vivos explora a voz contestatória das camadas excluídas através de jogos metafóricos e alegorias

² CHAVES, Flávio Loureiro. O narrador como testemunha da história. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.) *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria: Ed. UFSM; Bauru; EDUSC, 2000, p. 70.

de descabros, que progridem em universos fantásticos; onde cadáveres denunciam o cerceamento da liberdade de imprensa e a revogação dos direitos civis fundamentais à vida e à dignidade durante a repressão da ditadura militar.

O processo criativo de *Incidente em Antares* é abordado por Bordini (1989: 276) a partir de referências do Diário do autor:

registros de decisões compositivas, bloqueios, fusões de notas já existentes, boa parte oriunda da arquitetura incompleta de *A Hora do Sétimo Anjo*, do qual personagens migram para *Incidente*, como Valentina (...) e questões sobre a perspectiva da narração, um dos problemas do romance inacabado, são retomadas e solucionadas graças à opção de uma estética não mais realista, mas orientada para o absurdo e a sátira política.

Prossegue Bordini (1989: 276), “pelo viés da estética do absurdo, o impacto de *Incidente* se torna maior, uma vez que sugere o advento do ininteligível como gatilho para a derrocada da democracia no país”. A autora argumenta que o recurso da ‘Operação Borracha’ empregado por Verissimo desvela a inquietude escondida sobre a noção forjada de normalidade: “toda denúncia das arbitrariedades de regime de governo de Antares se apaga, imagem mais que eloqüente do período (...) em que a aparência de normalidade (...) escondia tentativas de revoluções armadas e desmandos dos militares”.

A impactante revolta dos mortos desenrola-se por metáforas que se estendem em cenas com cadáveres denunciando arbitrariedades, chavões da época, direcionamento da mídia, cerceamento da liberdade individual, valorização do esporte nacional, exploração do trabalhador para o incipiente progresso; as sátiras político-sociais se desenvolviam sob diferentes alegorias, as quais não se resumem a um quadro episódico, mas encontram-se no âmago de *Incidente em Antares*.

A realidade como universo potencial, transformada no cenário ficcional, nutre o texto de Verissimo através das relações entre as personagens, as quais transmitem a percepção do outro e as múltiplas vozes dos atores sociais, apresentados através dos conflitos de segmentação de classes. A inter-relação com a realidade lança reflexões em episódios que conquistam a admiração do público e da crítica literária, como alude Antonio Candido (2001:13):

Ali estava um escritor que sabia ver a sociedade com olhos retos, descrevendo sem complacência as classes dominantes e manifestando grande solidariedade em relação aos fracos e oprimidos. Apesar de discreto e nada sectário, pareceu-nos que Erico Verissimo estava ao lado das boas idéias.

Após abordar a história dos Cambarás interligada à história do Rio Grande, nos livros mais recentes, segundo Bosi (1985), como em *O Prisioneiro e Senhor Embaixador*, Verissimo afasta-se da temática sulina e se volta para um tipo novo de romance, político-internacional; mantendo, porém, intacto aquele seu cálido liberalismo socializante, que é a suma ideológica da relação que sempre estabeleceu com o próximo.

A ideologia na narrativa de Verissimo se apresenta, ora explícita, ora em metáforas que se desdobram em jogos de alegorias, nos quais se descortinam cidades e instituições que sustentam a existência das personagens. As disputas entre poderosos e dominados ancoram diferentes sistemas político-econômicos por décadas e séculos; valores e ideais amparam as estruturas sociais das diferentes épocas e desenham os cenários nos quais se desenrolam temáticas que eclodem na trilogia *O tempo e o Vento*, especialmente, em *O Continente*.

1.2 *O tempo e o vento*: ficção, reflexão e história

Sempre que me acontece alguma coisa importante,
está ventando, dizia Ana Terra.
Erico Verissimo

A trajetória da crítica sobre *O tempo e o vento* transformou-se pela interpretação do cotidiano de diversas gerações de uma família, que durante os conflitos de demarcação de fronteiras, expansão geográfica e crescimento populacional se integrou a imigrantes paulistas e alemães no processo de multiculturalismo, participou da fundação política e social e insurgiu-se contra o poder federativo, especialmente, em *O Continente*, onde está a gênese da narrativa e a alma das gerações da trilogia.

O tempo e o vento, segundo Chaves (1981), traça a saga de formação rio-grandense desde as origens remotas no século XVIII até 1946, ao encontrarem-se

no final da narrativa, o tempo da ficção e o momento em que o discurso é produzido. A menção deste plano diretor, para Chaves, indica a permanência dos antecedentes num romance cuja peculiaridade reside na interação dos níveis temporais, reconstituindo o passado histórico numa referência explícita à condição problemática do presente vivido pelas personagens.

Bosi (1985), em crítica substancial, aponta a intuição de Verissimo para compor a personalidade das personagens que lhe permitem a passagem para a realização do corte sincrônico dos primeiros romances para o vasto painel diacrônico de *O tempo e o vento*. Neste ciclo, a técnica do contraponto, de Huxley, que Erico traduzira para a Livraria do Globo, serve-lhe para compor e apresentar o jogo das gerações: portugueses e castelhanos nos tempos coloniais; farrapos e imperiais durante as lutas separatistas; maragatos e florianistas sob a Revolução da Armada em 1893.

A história das famílias, Terra Cambará e Amaral, atravessando dois séculos de vida perigosa, é o fio romanescos que une os episódios do ciclo e embasa as manifestações de orgulho, de ódio, de amor e de fidelidade; paixões que assumem uma dimensão transindividual e se fundem na história maior da comunidade.

Bordini e Zilberman (2004: 13-14) em artigo do livro *O tempo e o vento - história, invenção e metamorfose*, afirmam que “desde o romantismo, a ficção brasileira vinha buscando um paradigma para o romance histórico (...)”. Elas referenciam que

O autor de *O Continente* estava associado à imagem de um romancista bem sucedido, responsável por histórias que caíam no gosto do público e respondiam aos princípios da literatura da década de 30, de pendor social mais evidente e experimentalismo mais atenuado. Com o passar do tempo e o surgimento dos volumes subseqüentes (...) consolidou-se o consenso de um projeto da sociedade e da cultura brasileira.

Em sua obra, Zilberman (1989) discorre sobre as diferentes histórias da trilogia, que mantêm unidade e autonomia, entretanto apresentam elementos de ligação, através dos quais os episódios progridem sobre eventos históricos, em que personagens ficcionais e reais atuam. De acordo com a ideologia de cada um, empregam-se diversas estratégias ou recursos para decidir vitórias e derrotas.

Esta autora aborda a origem popular das personagens de *O Continente* e a trajetória das gerações posteriores dos Cambarás, que "de pacientes da história e das classes dominantes, passam a agentes, porque mudam de posição social"; ela argumenta que "Ana Terra é testemunha do movimento de forças sociais e vítima de seus conflitos; Licurgo Cambará, seu trineto, é um dos responsáveis pela vitória de Júlio de Castilhos e pela consolidação do Partido Republicano Rio-Grandense".

O jogo entre Verissimo e o personagem-escritor Floriano estabelece a relação de ego e *alter ego* em múltiplos questionamentos sobre os valores, a ideologia em uma estrutura circular sobre a qual se repetem nomes, ações e características de personagens em diferentes gerações que se espelham através do tempo. Para Sandra Jatahy Pesavento (2001:170), "a metáfora do espelho [possibilitada pela estrutura circular do romance] é sempre tomada em relação à personagem de Floriano Cambará, na sua atitude de questionamento, busca e distanciamento face à realidade".

As imagens espelhadas se configuram como metáforas lançadas em desdobramentos de alegoria sobre a ótica de sociedade, de mundo e das histórias guardadas na memória de Bibiana e de Maria Valéria em Santa Fé, para onde Floriano retorna "para acabar de nascer", segundo Verissimo (1962:704).

Na narrativa, a apresentação de cartas, diários, jornais, bilhetes, relatos e objetos, que transitam de geração à geração, possibilitam a Floriano expor seus ideais humanistas, ao reconstruir a memória sobre a saga familiar, mas não o capacitam a posicionar-se sobre a história de seu tempo, nem sobre sua própria história, pois ele sublimou seus sentimentos pela cunhada Sílvia. A personalidade de Floriano reflete a alegoria da transformação da memória em história, ou da história em memória em um processo de transmissão de acontecimentos, de reminiscências e construção de saberes, de reflexão sobre o passado, de mescla entre o individual e o social.

As características principais de Floriano aproximam-no da bondade, compreensão e resignação em sintonia com as personagens femininas e em oposição à valentia e machismo do capitão Rodrigo, ou como contraste ao sedutor Dr. Rodrigo Cambará, imagem dupla, porém polida de seu antepassado; sobre o qual Candido (2001: 15) aponta as fragilidades que atribui ao seu criador:

Erico Verissimo é um autor irregular e cheio de descaídas, sobretudo na tonalidade geral da sua visão[...]. Quando chegamos a *O tempo e o vento* sentimos que Erico finalmente chegou a sua melhor forma, ao longo de uma carreira marcada por altos e baixos. [...] Entrando pelo paradoxo, seria possível dizer que sob este ponto de vista suas fraquezas podem ser uma força, porque desvendam sua humanidade e, assim, o aproximam do nosso falível gabarito. [...] E quando consegue exprimir toda sua generosidade, sem quebra de qualidade, alcança alturas como a de *O tempo e o vento*, onde recria uma sociedade viva e articulada.

A personagem, como representação do ser social, apresenta sob a face ficcional traços da realidade que são impressos pelo autor e captados pelo leitor; nesta perspectiva o "eu" e os "outros" são aqueles que conduzem a narrativa e suas reinterpretações. Para ampliar esta reflexão, recorre-se às palavras de Verissimo em uma entrevista, referida por Bordini e Zilberman (*in* ALEV 01i0991-1970): "o homem não é um produto acabado, mas um processo transitivo, um contínuo devir".

O universo ficcional e a trajetória das gerações (re)constroem-se através dos testemunhos, das memórias e dos destinos dos personagens em episódios, que remetem à alegorização da ideologia de atrelamento do indivíduo ao modelo institucional gerador da sociedade rio-grandense durante revoluções, guerras regionais, processos de exclusão, injustiças e; posteriormente, pelo regime de Vargas - época do encontro do tempo do enunciado e da enunciação de *O tempo e o vento*.

Porém o processo de divulgação, leitura e análise da trilogia seria redimensionado por outros períodos ditatoriais, como a Revolução de 1964; quando a realidade histórica e cotidiana seria tão ou mais atroz e opressiva que aquelas vividas pelos personagens de Erico.

O tempo e o vento complementa-se sobre a tessitura entre ficção, reflexão e história, ao transformar o real em desafiantes questionamentos sobre a fundação, (in)volução histórica e política do Rio Grande do Sul em sucessivas disputas territoriais e revoluções separatistas que se sucedem por gerações, as quais são representadas pela família Cambará ao ascender da exclusão à integração social, ao poder local e à degradação do núcleo familiar em consequência da falência social da tirania e totalitarismo dominantes no período getulista.

1.3 A questão épica e os aspectos históricos em *O tempo e o vento*

*Há um estranho paradoxo em O continente.
Essa epopéia, cuja linha episódica foi traçada
no encadeamento dos feitos guerreiros,
parece ter sido escrita para reafirmar
a insanidade da guerra.*

Flávio Loureiro Chaves

O épico e o histórico na ficção, não raras vezes, mesclam-se entre heróis e vilões em episódios, onde a realidade se materializa pelo *ethos* das personagens de um passado vívido e pela grandiosidade de fatos que atravessam os tempos em simbiose entre o ontem e o hoje.

Com a finalidade de abordarem-se questões épicas e aspectos históricos na narrativa *O tempo e o vento*, especialmente sobre *O Continente*, parte-se da análise de Flávio Loureiro Chaves em *Erico Veríssimo: realismo e sociedade* (1976), ao afirmar que a narrativa da trilogia surge em um universo mítico sobre o qual "dominam noções arcaicas de tempo e de espaço, (...) porém é um espaço cósmico suficiente à própria existência e, assim, se opõe ao caos, o espaço desconhecido que está além de suas fronteiras".

A autonomia deste microcosmo era primordial, como ilustra um fragmento de *O Continente* (2005:102) "era até bom que eles vivessem isolados, porque quando aparecia alguém era para trazer incomodo ou perigo". Ao transgredir esta ordem arcaica, que mantinha o círculo fechado, ao deflorar Ana Terra e fecundá-la, Pedro Missioneiro foi executado por Maneco e seus filhos. Este ato sacrílego deflagra o fim da vida de Pedro e o início de uma família.

Não obstante, conforme análise de Chaves (1988), é falso tentar uma interpretação de *O Continente*, sob a perspectiva do relato mítico, pois o espaço fechado em que se desenrola a primeira parte do romance, intitulado Ana Terra, é destruído durante um ataque dos castelhanos que massacram todos os homens válidos. Após sepultar os mortos, Ana, o filho, a cunhada e os sobrinhos partem em uma caravana pioneira que fundaria Santa Fé. O filho de Ana se tornaria o pai de Bibiana, que iniciaria a genealogia dos Terras e Cambarás.

Chaves (1981: 71) lança uma crítica sobre a improvisação dos estudos literários que ocorrem no Brasil e afirma que muitos não lêem a trilogia e tomam o particular pelo geral; isto é apontam *O Continente* como uma epopéia paradigmática do código gaúcho. Este autor aponta elementos indicativos de que *O tempo e o vento* tem como ponto de partida a passagem do espaço mítico à duração histórica; a etapa mais remota da narrativa tem uma data inscrita na crônica dos fatos irreversíveis; é isto permite a analogia entre a vida coletiva duma cidade e a vida duma família; e portanto o romance se faz histórico no sentido mais profundo do termo.

A narrativa em *O Continente*, segundo Chaves (1981) se reporta a uma situação paradigmática mediante a concentração de traços coletivos em algumas personagens que tipificam a formação da província de São Pedro. Mas, este crítico ressalta que este início já diz respeito à história, à medida da temporalidade humana, e não mais ao mundo atemporal em que Ana Terra se achava inicialmente. Com a ruptura do universo mítico, o homem indaga o sentido de sua ação e seu destino no mundo histórico, isto é, social. Assim, Chaves indica as categorias essenciais que sintetizam o romance: tempo e sociedade.

Para a elaboração da síntese, Chaves (1981) afirma que considerou fundamental o ensaio de Edward Lopes e Peñuela Cañizal, do qual cita um fragmento: "a história do Rio Grande do Sul não se lê ali diretamente - como a vemos num manual escolar -, senão a captamos indiretamente como intra-história nas entrelinhas da 'estória' da família Terra-Cambará", e concluem que o romance não é histórico, mas de natureza fictícia "porque as personagens históricas que a obra inclui são relegadas a um plano secundário e não chegam jamais a ter autonomia". Estes autores referem que, importa mais o 'processo' do que o 'fato', o 'mecanismo' mais que a 'natureza' ou o 'conteúdo' dos acontecimentos.

Chaves (1988) contesta estas afirmações e aponta a incidência de um erro teórico, sobre o qual recorre às palavras de Lukács (1966) para demonstrar que na maioria dos romances, as personagens historicamente reais são secundárias, e via de regra, desempenham uma função secundária na ação propriamente dita. O que define o caráter histórico da obra não é, pois, a distribuição entre figuras decalcadas num modelo real e as puramente imaginárias, mas a intenção de problematizar a História tornando-a um tema, ou pelo menos uma preocupação do narrador.

No entanto, Chaves destaca que estes críticos estão corretos ao assinalarem que essa proeminência concedida às personagens puramente fictícias faz com que, no caso de *O tempo e o vento*, importe mais o 'processo' do que o 'fato', uma vez que a estrutura narrativa obedece a este mesmo princípio. O questionamento que Chaves faz é sobre a natureza deste processo e a vinculação com seus antecedentes, isto é, a ideologia humanista e os romances produzidos antes de 1949.

Os eventos históricos, em *O Tempo e o Vento*, recebem contornos míticos através da presença de alguns personagens, como destaca Chaves (1988: 16-17): (...) onde se traça a história do Brasil meridional desde a era colonial, no século XVIII, até a queda do Estado Novo, em 1946. (...) aborda, sobretudo, as origens da antiga Província de São Pedro, sintetizando-as nas criaturas de ficção que adquirem impressionante força mítica.

A narrativa de *O Continente* apresenta um painel histórico sobre o qual a ficção se constrói: no cerco ao sobrado, os heróis lutam e refletem sobre as conseqüências de decisões políticas sobre aspectos sociais, econômicos, étnicos e culturais como elementos interferentes na vida do homem comum, mesmo daquele habitante na longínqua época do movimento de 1893, durante a Revolução Federalista; no capítulo *A Fonte*, a ação retrocede ao início do povoamento do Rio Grande do Sul na Colônia do Sacramento e Sete Povos das Missões, onde a presença de portugueses, padres espanhóis e indígenas seguem a administração da Espanha.

No capítulo 'Um certo capitão Rodrigo', irrompe a Revolução Farroupilha de 1835, na qual, este herói/anti/herói sucumbiu em batalha. Portanto em todos os capítulos uma revolução ou uma guerra é transportada para a narrativa, na qual personagens ficcionais e vultos históricos se encontram.

Chaves (1988) com o apoio das palavras de Lucien Goldmann (1967) aponta a estrutura do romance como homóloga à sociedade em que o autor produz a sua obra. Neste contexto, explica o rigoroso paralelismo entre a corrupção familiar dos Cambarás e as etapas da história rio-grandense, ao fundir a vida coletiva dos seres de ficção à crítica e à reflexão sobre o modelo realista social; sem sacrificar a autonomia literária tece críticas ao conceito de propriedade semifeudal, à incapacidade de adaptação ao progresso, à ordem social discriminatória em Santa Fé e a revisão das principais figuras políticas atuantes no Estado Novo.

O tempo e o vento, para Chaves (1988), narra a irremediável desagregação, dimensionada ao longo duma perspectiva histórica que é a formação do Brasil, no qual se destaca a análise da era getuliana. A dinâmica do tempo se repete nas gerações que se alternam nos espaços da narrativa, ora sobre um modelo fixo de valores, ora sobre a transformação resultante das ações de homens e mulheres, como Ana Terra e Capitão Rodrigo, no cotidiano e na historicidade das épocas.

Em *O Continente*, destaca-se a Revolução Farroupilha e a adesão do ficcional capitão Rodrigo em apoio ao histórico Bento Gonçalves; em batalha que vitimou o heróico Cambará. Uma seqüência de barbárie registra-se no cerco ao sobrado, longe do qual as batalhas reais da Revolução Federalista de 1893 promoviam degolas, humilhações e massacres, que não poupavam inocentes, nem velhos, mulheres ou crianças. A reflexão de Florêncio gira em torno dos confrontos entre federalistas, chamados Maragatos, simpáticos ao parlamentarismo monárquico, liderados por Gaspar Silveira Martins e os republicanos, denominados Pica-paus ou Chimangos.

Nas palavras de Chaves (1988), *O tempo e o vento*, em síntese, constrói-se livro a livro mantendo a verticalidade até dialetizar a realidade como um painel que transversaliza todos os níveis do individual ao social, do histórico ao mítico; neste desdobramento esta obra não constitui uma epopéia gaúcha, apesar de abrir *O Continente* com um canto épico, é um romance histórico, sob a perspectiva da degradação dos antigos ideais heróicos que se perverteram em tirania e dominação sobre a sociedade rio-grandense e brasileira entre o século XVIII e o ano de 1947.

A classificação de *O tempo e o vento* em um gênero literário torna-se difícil pela complexidade da obra em histórias apresentadas em livros distintos e compostas em décadas diferentes; porém, buscam-se indicativos teóricos para este exercício prático na teorização de Emil Staiger (1974:190), que propõe a classificação pela predominância de traços líricos, épicos ou dramáticos:

chamo a atenção para um ponto: uma obra exclusivamente lírica, exclusivamente épica, ou exclusivamente dramática é inconcebível; toda obra poética participa em maior ou menor escala de todos os gêneros e apenas em função de sua maior ou menor participação, designamo-la lírica, épica ou dramática.

O atento exame de Chaves afasta a hipótese de interpretação de *O Continente* e, muito menos, do *O Tempo e o Vento* como uma epopéia e reforça a caracterização como romance histórico. Ele argumenta que estão ausentes as características estruturais do gênero, tal como as apresenta Staiger (1974); sobretudo porque a visão antimachista orienta o discurso para um ponto que está longe de coincidir com uma perspectiva épica no que diz respeito ao acordo com o código guerreiro do mundo observado.

Outro ponto indicado por Chaves (1988), para descaracterizar o texto de Verissimo como epopéia, é a falência do mundo histórico construído por sucessivas gerações; após a ruptura do universo mítico - o mundo fundado por Ana Terra, defendido por Bibiana, ao qual se contrapõem os desastres de sua própria descendência, cuja problematização se intensifica a partir de *O retrato*.

1.4 A crítica de Verissimo por Verissimo: perplexidades e (in)certezas

Ao externar o seu modo de entender e interpretar a realidade, Erico Verissimo, materializou sua autocrítica através de memórias que registram sua subjetividade em cartas, manifestos, entrevistas, discursos, ensaios, romances de ficção e de viagem. A narrativa, o relato, a crítica e o pensamento do autor encontram-se impressos em suas múltiplas imagens que convergem para seu 'eu' em diálogo com seus outros 'eus', que ora se conflituam, ora se harmonizam no encontro com os universos (re)criados por ele.

Com a intenção de compor aspectos da crítica do autor sobre o mundo e sobre sua própria obra literária, procuram-se reunir fragmentos significativos sobre as formas de expressar universos, abordar a história e de olhar para o interior de si para ver o personagem no mundo do romance.

A narratividade, como uma das características de sua escrita, evidencia-se ao relatar eventos, ou viagens, nos quais ele ficcionaliza a realidade; como se exemplifica em fragmentos de uma carta, que Erico escreveu a bordo de um navio, quando voltava do Brasil aos Estados Unidos. Ele descreve sinteticamente, sob o codinome do navio, sua desesperança e tédio com o ritmo da viagem, opressão pelo distanciamento de seu cotidiano e inconformismo com a falta de informações sobre

a realidade em transformação pelo recente final da II Guerra Mundial (ALEV 02a0023 - 1945):

A bordo do navio José Menezes, a "Tartaruga do Atlântico".
10 horas da manhã - 19 de setembro de 1945.

Maurício e Henrique: Este bilhete é uma espécie de SOS. Vou metê-lo dentro de uma garrafa e jogá-lo ao mar.

Pegamos já duas tempestades no mar das Antilhas. Deixamos Nova Iorque dia 12 de setembro e ninguém sabe quando chegaremos. O José fazia a linha da Patagônia, depois fez umas viagens para a África e esta é a primeira excursão aos Estados Unidos. Creio que só em princípios de outubro chegaremos. [...] Nada sabemos do mundo. Não há boletim noticioso a bordo. Os oficiais não informaram nada a respeito de nada. E nós esperamos.

Nas linhas e entrelinhas da mensagem - hoje documento - reúnem-se elementos do relato e da representação que permitem a captura de metáforas, sob a alegoria do navio como prisão pela privação de informações e a crítica de que as ondas seriam mais eficientes que o Correio Internacional do período pós-guerra.

Erico Verissimo, ao referir-se à sua recriação literária sobre a história rio-grandense, em seu livro de memórias, *Solo de Clarineta* (1976:289), afirma que "a verdade sobre o passado do Rio Grande do Sul devia ser mais viva e mais bela do que sua mitologia". Esta constatação do autor permeia a mitificação do universo primitivo do início da narrativa em *O tempo e o vento* através da ficcionalização de aspectos literários, históricos e míticos sobre os quais se assenta a gênese das gerações de Cambarás. Porém, o caráter mágico se desfaz com a reflexão sobre a historicidade dos eventos, que unem e separam as personagens através dos tempos e valoriza a perspectiva ideológica sobre os fatos vividos por 200 anos, da eclosão inicial ao desfecho da trama.

Solo de Clarineta descortina as leituras, as concepções, as reflexões, as opiniões, as críticas do homem e do autor sobre questões culturais, históricas, sociais e políticas nacionais e internacionais, que foram construídas, principalmente, em viagens desde a juventude à maturidade; porém com a morte do autor, Flávio Loureiro Chaves, conhecedor da vida e da obra de Verissimo, organizou a edição póstuma do segundo volume das memórias em 1976, com a colaboração de Mafalda Verissimo, do filho Luiz Fernando Verissimo e de Maurício Rosenblatt.

A interação de vivências, técnica narrativa, estilo literário e dinamicidade dos ciclos da vida aliadas ao ritmo da narrativa podem ser sintetizados na comparação que Verissimo faz de *O tempo e o vento* (ALEV 03a0911 - 1937) com: "um monstro feito de pedaços de recordações, de velhas experiências, influências de leituras, lembranças de pessoas e coisas vistas".

Esta reflexão do autor implica a alegoria, que se desdobra a partir da metáfora de um Frankenstein de retalhos com estofa precioso a permear o texto com outros desdobramentos; como a duplicidade de 'eus', que se desdobram em nomes duplos, frases repetidas e episódios - que une pontos transversais da existência dos personagens, como um caleidoscópio a refletir a similitude entre diferentes contextos e épocas.

A sensibilidade de Erico para abordar e analisar os conflitos humanos pela perspectiva ideológica aflora, sobremaneira, na elaboração psicológica, nas reflexões e questionamentos de seu *alter ego*, impresso na figura de dois escritores, personagens de sua lavra: Tônio Santiago e Floriano Cambará, apontados pela crítica como porta-vozes do modo de diagnosticar e tentar indicar soluções aos problemas reais na ótica de Erico Verissimo; como revela o questionamento do personagem, e/ou do autor neste fragmento de *O resto é silêncio* (1976: 169):

Quisera ter fé religiosa ou acreditar firmemente em alguma doutrina política... Mas tinha uma incapacidade absoluta para se enquadrar em partidos ou seitas. Reconhecia, com certa má vontade, que era indispensável uma fé firme para realizar grandes coisas. Se ele tivesse essa fé num deus ou numa idéia, haveria de orientar seus livros no sentido dessa fé política ou religiosa, não porque achasse que a arte devesse ter uma coloração sectária, mas porque reconhecia estar no mundo vivendo um momento excepcional em que a ninguém é lícito ficar indiferente.

O confronto entre ideologia e injustiça é denunciado por Verissimo em *O prisioneiro*, onde ele reflete e se posiciona contra a brutalidade e a injustiça das guerras contra os jovens e o aprisionamento pelo preconceito e diferenças culturais; temas que iriam compor o papel e a identidade do personagem-narrador Floriano em *O tempo e o vento*, como autor/narrador/personagem da evolução e fragmentação sócio-histórica no universo do romance dimensionado pelo equilíbrio entre o ficcional e o extraficcional.

Conectado às principais temáticas ideológicas do início do século XX, Verissimo empresta sua visão a personagens, como o escritor imaginário Floriano, como revela em *O arquipélago* (1970: 219, v. I) :

[...] Tenho a impressão de que as ilhas do arquipélago humano sentem de um modo ou de outro a nostalgia de *O Continente*, ao qual anseiam por se unirem. Muitos pensam em resolver o problema da solidão ou da separação aderindo a um grupo social [...]. E se o grupo tem o caráter agressivo e imperialista, lá estão as suas ilhas a se prepararem, a se armarem para a guerra, a fim de conquistarem outros arquipélagos. Porque dominar e destruir também é uma maneira de integração, de comunhão, pois não é este o espírito da antropofagia ritual. [...] Estou chegando à conclusão de que um dos principais objetivos do romancista é o de criar, na medida de suas possibilidades, meios de comunicação entre as ilhas de seu arquipélago.

As reflexões e conclusões de Floriano - como observador da sociedade e das múltiplas individualidades tecidas no contexto do romance emprestam-lhe um caráter crítico; como se exemplifica com um fragmento sobre a queda do presidente Getúlio Vargas, em relação à qual um romancista, como Verissimo, que pretendia aliar o literário, o histórico e o social, não podia calar pelo impacto deste fato no processo sócio-político brasileiro, em *O retrato* (1969: 601, v. II):

Aquela inesperada reunião de família, precipitada pela queda de Getúlio Vargas, só servia para provar o que havia muito ele, Floriano, desconfiava: o Rio em quinze anos havia desintegrado o clã dos Cambarás e tudo indicava que Santa Fé, não conseguiria uni-lo outra vez. A situação fascinava o contador de histórias que havia em Floriano, mas como homem e personagem daquela comédia de erros, ele não podia deixar de sentir uma certa inquietação e um desconcertante mal-estar.

A expressão de suas opiniões encontra-se também além do romance, como registra em longa carta dirigida ao seu tio João Raymundo da Silva, constante, hoje, do acervo de sua obra sob a rubrica (ALEV 02a0257 -1945):

Que o sistema econômico até agora vigente no mundo está erradíssimo, parece coisa fora de dúvida. É necessária uma marcha para a esquerda,

isto é: é preciso fazer alguma coisa para resolver o problema da miséria e da falta de saúde entre as classes baixas. [...] Como resolver o problema sem sacrificar a liberdade individual? Como organizar uma sociedade socialista sem transformar os homens em máquinas ou números, e sem acabar com a iniciativa particular?

Recomenda-se a candidatura do Gal. Gomes porque ele é honesto. [...] O Dr. Borges de Medeiros era (ou é). O Aduato e o Maneco Vieira também são. [...] O Dutra é burro e fascista. [...] O Prestes me parece um sujeito decente e de caráter. Mas não será um fanático [...]? E os outros? Velhos politiquinhos, bailarinos do eterno *balett* da política. Hoje saem como vilões e amanhã voltam como heróis.

Nesta carta, após abordar problemas econômicos do Brasil, ele comenta o pagamento de impostos e o retorno dos mesmos em obras públicas nos Estados Unidos como uma "solução aceitável"; questiona as candidaturas à presidência do Brasil, nomeia e caracteriza os concorrentes ao pleito.

As concepções sobre questões ideológicas que agitavam o mundo em sucessivas investidas de violência em confrontos e guerras e abalavam a democracia no Brasil, são registradas pelo autor através da reflexão de Floriano em *O retrato* (1969: 595-596), como crônicas de um momento vívido:

Depois da Primeira Guerra Mundial, o medo da fome, do desemprego, da miséria e do próprio medo haviam preparado o caminho para o Estado Totalitário. Este por sua vez industrializara e socializara o medo a fim de fortalecer-se [...]. Com a colaboração da ciência, da arte e da literatura convenientemente dirigidas, criara o Horror Moderno, cujos aspectos mais dramáticos eram o mito do Estado e do Líder; os ministérios de propaganda; [...] a militarização da infância e da juventude; os campos de concentração; o orgulho racial, a exaltação fanática do racionalismo e a glorificação da guerra.

O olhar crítico de Verissimo volta-se para o interesse da imprensa sobre seus pronunciamentos aos repórteres e aos amigos: "Se me retraio eles vêm logo com a velha acusação: escapista!, covarde! [...] Continuo achando difícil entrar num partido. Por outro lado, cheguei à conclusão de que se nos desinteressarmos da política, os patifes tomam conta do governo e acabam tirando-nos tudo inclusive a liberdade de escrever". As questões políticas, ideológicas e sociais levantadas nesta declaração, cuja data coincide com o término do tempo enunciado em *O tempo e o*

vento, são semelhantes às explícitas na narrativa, exceto a censura que aparece velada na atuação das personagens.

As interpretações dos críticos referidos por Erico revelam as concepções ideológicas sócio-históricas, porém a intenção predominante do autor nutria-se na expressão literária em relação a diferentes temas extraídos de realidades que compõem o realismo social e, também, projetam-se nas palavras do homem-escritor; como se confirma na resposta ao questionamento em relação à sua crença sobre a função social ou de denúncia da literatura na entrevista realizada por Celito Grandi, publicada anos após, em 1996, constante no ALEV:

Acredito, mas não acho que seja essa a única finalidade. Longe disso! Fala-se em literatura engajada. Ela sempre o é. O autor se engaja na luta política, partidária ou não, na luta religiosa... O escritor se engaja também com o Homem e seus problemas. Acima de tudo o escritor se engaja consigo mesmo. [...] Não vejo como um romancista [...] pode deixar de focar os problemas sociais e políticos que lhes estão saltando na cara, todos os dias. [...] o que dói na cara de um vietnamita [...] dói também na nossa.

A linguagem empregada na descrição de conflitos ideológicos, a denúncia e a crítica social, não raras vezes, velada ou explícita na escrita de Verissimo, em uma época de acirrada censura instituída pela ditadura sob rótulo populista ou militarista, em símbolos e alegorias, é abordada por ele: "precisamos estar atentos ante os poderes e limitações dos símbolos; [...] vivemos num ambiente formado e amplamente criado por influências semânticas até aqui sem paralelo", referência retirada do acervo (ALEV 04a009-sd). Esta declaração mostra a atenção do autor à peculiaridade da linguagem literária e/ou jornalística no movimento de esclarecer, alertar, refletir, sensibilizar e conscientizar ou de manipular, alienar, despolitizar através de mensagens ambíguas, aparentemente simples.

A reflexão sobre a história, a segmentação social, a transformação de eventos reais em temas de questionamentos sobre a versão oficial dos fatos e sobre a exclusão de aspectos comprometedores da credibilidade das instituições surgem na trama de *O tempo e o vento* e nas palavras do autor em (ALEV 01i0047-1956):

Nunca é demais repetir que a história, tal como a estudamos em nossas escolas [...] não passa de uma coleção de mitos fabricados de acordo com o interesse das classes dominantes com a finalidade de preparar cidadãos que possam aceitar sem crítica o regime político e econômico em que vivemos. Esses mitos, em última análise, tendem a glorificar o capitalismo, a Igreja, o Exército e a 'moral oficial'. [...]"

Em entrevista ao Jornal *Opinião* (1973:19), ao ser inquirido a respeito de ser a "História a matéria básica da sua ficção em *O Tempo e o Vento* e Incidente em Antares", Erico responde:

Ninguém pode fugir à História ... e lá se foi o primeiro lugar comum. Clara ou oculta, essa "senhora" está presente em todos os meus romances. Sempre a considere importante. Não só ela, mas também esse cavalheiro, mais misterioso ainda, sem o qual ela não poderia existir: o Tempo. Como é possível desenvolver, fazer viver um personagem, um grupo social, fora do Tempo e da História? Como se poderia contar uma fábula num vácuo temporal e espacial? Claro, com artifícios de linguagem, com refinamento de técnica, é possível dar ao leitor a impressão de que o romance não tem *quando* nem *onde*. Acho que qualquer autor tem o direito de escrever o que entende, o que sabe, esquivando-se do que lhe pode confundir o espírito. O importante é que o livro seja bom. É preciso não esquecer que História não é sinônimo perfeito de Política ou que a política não pode ou deve ser sempre partidária. No meu caso particular, tenho sido naturalmente levado em minhas ficções para problemas políticos que vivi, em geral, como espectador. Graças aos meios de comunicação modernos, hoje em dia os acontecimentos nos chegam de todos os quadrantes do mundo com mais rapidez e força.

Estas palavras de Verissimo se estendem a sua lavra literária, especialmente em *O tempo e o vento* que narra a trajetória de uma família cujas ações influenciaram e sofreram influências da história da formação política e social do Rio Grande do Sul.

Erico exigia muito de si em relação a sua obra, como ele atesta no capítulo *O escritor diante do espelho* em *Solo de Clarineta* (1966: 307-308): "sei que não sou, nunca fui um *writer's writer*, um escritor para escritores. Não sou um inovador, não trouxe nenhuma contribuição para a arte do romance. Tenho dito, escrito repetidamente que me considero, antes de mais nada, um contador de histórias"; Uma reflexão impactante da mesma autobiografia (1966: 309) é "creio que o enigma da vida é já tão complicado, que o escritor não deve criar em torno dele outro enigma, nem mesmo de natureza verbal"

Entre as histórias de Verissimo, uma das melhores e mais instigantes é sua autobiografia, que foi concluída por Chaves (1988: 323) com o acréscimo póstumo de um diálogo introspectivo com o espelho, o qual foi encontrado ainda em rascunho nos papéis dele:

- Não confessaste que o tédio ainda te acata. Que às vezes concordas com Sartre em que “o inferno são os outros”. Neste epílogo de sua obra, ele alude ao sentido oculto de suas palavras e desafia um dos seus ‘eus’ no espelho: _ Se você [sic] não entendeu o que está escrito nas entrelinhas, a culpa não é minha.

As palavras de Erico sobre o homem, o cidadão, o autor, o crítico do tempo vivido e do tempo histórico revelam-no como partícipe e intérprete da realidade; ao descortinar diferentes conceitos para a compreensão do universo das personagens através do registro ficcionalizado entre a história e a barbárie da guerra, o heroísmo e a vilania, o mundo da natureza e o mundo dos sentimentos; sua narrativa desafia a superação dos próprios limites na defesa do idealismo e conservação do universo familiar, como microcosmos sócio-políticos. Pela maestria e sagacidade de Erico, sua obra situa-se entre as mais relevantes escrituras do século XX.

1.5 As influências: a obra e a trajetória de Verissimo

A fala de Erico - na voz de personagens, principalmente daquelas identificadas pela crítica como *alter-ego* do escritor, entre os quais Floriano Cambará - permite a expressão das concepções e valores construídos pelo autor, desde a infância e adolescência em Cruz Alta. Sua trajetória foi enriquecida e suas memórias foram transformadas pelas experiências adquiridas no trabalho na Livraria Globo em Porto Alegre, no exercício de tradução de autores europeus, e nas viagens diplomáticas, em passeio pelos diversos continentes e demais momentos em que se construíram as influências impressas em sua ampla obra.

O personagem-narrador Floriano, ao re-elaborar as memórias da família, desvela símbolos e interpreta contraste entre concepções, juízos e valores, que se projetam na escrita como pistas, que surpreendem o leitor e conectam o texto a uma série de intertextos; os quais são apontados por Zilberman e Bordini (2004), em

cenar com a presença flagrante de Oscar Wilde, como *O Retrato de Dorian Gray*; citações de Blau Nunes, imagens retratando a *Salamanca do Jarau* e da *Lenda do Negrinho do Pastoreio* em referência a Simões Lopes Neto; relacionam-se, também, Edmond Rostand, com *O Chantecler*; indiretamente capta-se Eça de Queirós, na personagem de Carlos Maia, de *Os Maias*. Além destes pontos, as autoras referenciam que a estrutura textual elaborada por Verissimo remete a Marcel Proust.

A releitura, consoante Zilberman e Bordini (2004), ainda permite que se estabeleça um diálogo com *Em busca do tempo perdido* pela semelhança entre questões de ontologia da escrita vivenciadas por Marcel e Floriano; além dos questionamentos sobre a forma de transpor a memória para a história e como lidar com o homem, devorado pelo tempo, que devora a história e, conseqüentemente, a memória.

A estrutura narrativa, a composição das personagens e dos cenários, a tematização, a mescla de realidade e ficcionalidade na obra de Erico derivam de múltiplas influências. Chaves (1981) informa que Erico, ao comentar a coletânea de contos, denominada *Fantoches*, obra de sua juventude, questiona-se sobre as influências que teria sofrido naquela época. De Edgar Allan Poe? De Villiers de l'Isle-Adam? O fantasma de Hendrik Ibsen?

Chaves (1981) acrescenta que simultaneamente ao aparecimento de *Clarissa* em 1933, ocorrera a publicação brasileira de *Contraponto* de Aldous Huxley, que Erico traduzira e encontrara o universo moderno, fragmentado nas cisões ideológicas, na crise da individualidade, na falência das relações transindividuais, na perda da idéia de centralidade, em tudo aquilo enfim que caracteriza a vida urbana reificada.

A formação intelectual e estética de Erico Verissimo denuncia uma multiplicidade de fatores que devem ser levados em conta. Como os demais contemporâneos, estava atento aos recentes resultados do Modernismo de 22. Porém, conforme Chaves (1981), Verissimo empregava sua capacidade de observar a realidade e revelava a influência estabelecida pelo ideário de Augusto Meyer e Teodomiro Tostes, Reynaldo Moura e Paulo Corrêa Lopes.

A vocação realista e o contato com os temas, a linguagem, o espírito do neo-simbolismo rio-grandense alternam-se dialeticamente nos contos de *Fantoches* e na redação de *Clarissa*, que revela a intersecção da influência simbolista e a representação da realidade objetiva; embora o Simbolismo estivesse se desfazendo

e a observação e análise crítica do mundo se acentuassem pelo realismo, que seria o eixo do processo narrativo de Erico Verissimo. Para Bosi (1985), a técnica do contraponto ajudou-lhe a passar rapidamente de uma situação a outra, salvando-o de uma escolha que lhe seria fatal: ter que submeter às análises mais profundas as tensões internas dos protagonistas. Assim, o cronista feliz impediu que aparecesse um mau intimista.

Na ótica de Olinto (1965), Erico ao escrever uma obra extensa, vale-se da técnica de Huxley para resolver o problema das ações praticadas pelo grande número de personagens, planos e acontecimentos do romance; porém com esta decisão cria uma questão de natureza ideológica, pois não pode fugir de uma atitude demiúrgica. Ao agir soberanamente sobre as personagens e suas ações em eventos do passado através de relatos em uma perspectiva heróica, fatalmente, consoante este crítico, reforça uma tradição que não se sustenta historicamente: a idéia de que o romance de Erico Verissimo mitificou o gaúcho.

Nesta análise, flagram-se diferentes influências na atuação e nas características de Luzia, a Teiniaguá - dotada de exuberantes formas femininas e grande poder de sedução, em *O Continente* v. II. A figura de Luzia remete à lenda missioneira, divulgada por Simões Lopes Neto em *Salamanca do Jarau* (); onde uma mítica princesa moura, morfoseada em lagartixa, atraía os homens a seu rico e luxuoso palácio e os levava à loucura. A princesa moura e Luzia espelham a beleza e a sensualidade da mítica Circe, que atraía os homens com seus encantos e os transformava em porcos, na *Odisséia*.

Em *O Continente*, as batalhas do cotidiano, as guerras civis, a demarcação de fronteiras, a multiculturalidade, a construção de sistemas políticos, os modelos de governos, os personagens reais e ficcionais formam a simbiose de motivações para episódios, ou para biografias das personagens, sobre as quais o *ethos* épico se destaca para vivificar um passado distante, mas imortalizado na literatura e na memória brasileira.

2 UNIVERSOS MÍTICO, LITERÁRIO E HISTÓRICO: ALEGORIA E SÍMBOLO

A feliz totalidade existente da vida está subordinada ao verso épico segundo uma harmonia preestabelecida: o próprio processo pré-literário de uma abrangência mitológica de toda a vida purificou a essência de qualquer fardo trivial, e nos versos de Homero, os botões desta primavera já prestes a florescer não fazem mais que desabrochar.

George Lukács

As epopéias ancestrais protagonizadas por heróis míticos e as narrativas atuais veiculam informações, saberes e ideologias que se presentificam na construção de conhecimentos filosóficos, históricos e literários, na consolidação de conceitos sobre o real e o ficcional, o sagrado e o profano, como alegorias sobre elementos inter-relacionados ao nascimento e morte; aos homens, deuses e heróis; à mitologia e à literatura; ao ontem, hoje e sempre.

Nos cenários da *Ilíada* e do *O Continente*, os mitos inseridos pelos autores, ou identificados pelos leitores, condensam-se pela interlocução da mitologia e da literatura; como versos épicos inseridos na narrativa, que se transformam no reflexo de múltiplas alegorias no caleidoscópio dos símbolos e dos significados que se transmutam e se reatualizam através das épocas.

2.1 O mítico e o literário: universos narrativos em conexão

Ao abordarem-se mito, épica e literatura, a questão do tempo se apresenta como marco de ancestralidade e contemporaneidade que se irradiam no texto pelas concepções do narrador e do leitor. Neste ínterim, alude-se a Anatol Rosenfeld (1969), ao destacar que em cada instante a consciência humana é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro como um horizonte de possibilidades e expectativas.

Atualmente, a mitologia grega possibilita que se vislumbre a cultura primeva através da narração de acontecimentos atribuídos aos deuses, aos homens e às mulheres na construção e transformação do mundo. No sentido etimológico, mitologia é o discurso sobre o mito; porém sua significação é comumente atribuída ao conjunto codificado de mitos, especialmente aos greco-romanos, pela contribuição desta civilização ao mundo ocidental.

Mircea Eliade (1987) afirma que para compreender-se a literatura oral é preciso encontrar, primeiro, o universo de significações que lhe está na raiz; porque a literatura, oral ou escrita, é filha da mitologia e herdeira de suas funções: contar as aventuras, relatar o que se passou de significativo no mundo.

Etimologicamente, *mythos* está associado ao *logos*, estudo ou tratado; entretanto, para alguns filósofos, religiosos e dicionaristas, ainda persiste o significado de mito como coisa inacreditável, sem realidade, mentira ou fábula pela intenção de transmitir uma lição moral. Para abordar o significado contemporâneo do termo 'mito', recorrem-se às referências de diversos autores.

Para Eliade (1994), o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. Para este autor, o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Para os homens das sociedades arcaicas, conhecer os mitos era aprender "não só como as coisas passaram a existir, mas também onde as encontrar e como fazê-las ressurgir quando elas desaparecem".

Na reflexão de Rocha (1994), o mito é um discurso, uma fala, uma forma das sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos. A partir de

definições usuais e dicionarizadas, este autor afirma que o mito teria uma forma alegórica que deixa entrever um fato natural, histórico ou filosófico.

Rocha (1994) descreve três características do mito: - o mito está localizado em um tempo antigo, "fabuloso"; - o mito guarda uma mensagem cifrada; - o mito não é verdadeiro em seu conteúdo manifesto, literal, expresso; no entanto possui eficácia na vida social; nesta perspectiva, sob a ótica da antropologia, "o mito é capaz de revelar o pensamento de uma sociedade e sua concepção da existência e das relações que os homens devem manter entre si e com o mundo que os cerca".

Eliade (1994) considera possível dissecar a estrutura 'mítica' de certos romances modernos que tematizam episódios com o herói-salvador, ou apresentam visões mitológicas da mulher, ou ainda a busca de riquezas de ritos de iniciação. Este autor explicita que apesar do romance moderno ser concebido em um tempo diferente daquele em que uma sociedade tradicional ouvia a narrativa mítica, permite ao leitor transportar-se do seu tempo histórico e mergulhar em um "tempo fabuloso, trans-histórico, imaginário, segundo uma concepção que reelabora resíduos de um comportamento mitológico" pelo desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou se conheceu "uma coisa pela primeira vez; de recuperar a época do princípio".

As referências de Eliade (1994) convergem para a necessidade humana de construir narrativas inseparáveis do conceito de inserção do ser humano em uma história que se repete e se renova na transformação de aspectos míticos no romance atual. Este autor afirma que mundo se torna real diante do imaginário e que a literatura assume as funções do mito; pois a escrita não destrói a criatividade mítica. Para este aspecto, convergem as palavras de Rocha (1994: 13): "o que subsiste de comum [...] sobre o mito é a idéia constante de que o mito está efetivamente ligado à possibilidade de ser reinterpretado".

A escrita relegou alguns mitos ancestrais transmitidos pela oralidade, que se perderam no tempo embora seus significados e finalidades tenham sido transformados pela cristianização de práticas ritualísticas com as quais o homem comunicava-se com a natureza, com a divindade e com os outros seres de seu convívio.

No processo de origem e evolução da psicanálise, aborda-se o mito como um produto do inconsciente coletivo que se interioriza e se exterioriza como expressão cultural, pois é partilhado pela humanidade como um patrimônio comum.

As referências de Jung (1987), discípulo de Freud, lecionam que os mitos são manifestações dos arquétipos, ou modelos que surgem do inconsciente coletivo e constituem a base da psique humana.

Para este psicanalista, a existência do inconsciente coletivo permite compreender a universalidade dos símbolos e dos mitos, pois estes se revelam em todas as culturas e em todas as épocas de modo semelhante. Explicita-se o termo 'inconsciente coletivo' com as palavras de Jung (1987), como a herança das vivências das gerações anteriores; desse modo, expressa a identidade de todos os homens, seja qual for a época e o lugar onde tenham vivido.

Atualmente, a questão de interpretação de mitos e, conseqüentemente, de universos míticos, esbarra em múltiplas dificuldades, entre elas, as apontadas por Rudolf Bultmann (1999): "a significação dos enunciados mitológicos já não é ela própria mitológica"; Hoje se pode falar na finitude do universo, da natureza humana e do poder de Deus, não como relatos míticos, nem como discurso religioso, mas sob teorias e paradigmas científicos.

A perspectiva da liberdade criativa possibilita que a literatura absorva a herança da riqueza do significado mitológico e reelabore novos discursos sobre fatos primordiais. Apesar das transformações sociais, científicas e tecnológicas do mundo atual, a narrativa mítica mantém-se pela capacidade de reinterpretação pessoal e coletiva em diferentes contextos, como a épica de Homero e o romance de Verissimo, que inspiram várias releituras em diferentes mídias contemporâneas, como a televisão e o cinema.

2.2 Alegoria e símbolo: gênese e evolução dos significados

A complexidade inerente ao sentido da alegoria implica a construção de significado em âmbitos para os quais convergem e divergem elementos de contextos culturais (re)construídos desde o início dos tempos em todas as manifestações do pensamento e da sensibilidade humana.

É imprescindível abordar o símbolo, como veículo de alegorias e de mitos, de concepções e de elementos narrativos; entretanto esta tarefa é extremamente difícil devido às metamorfoses destes termos da gênese ao conceito atual. Assim, é preciso retroceder e procurar aproximar o sentido inicial destes termos aos demais que lhe sobrevieram; com esta inteção recorrem-se a autores diversos.

Etimologicamente, o termo *allegoría* deriva do grego *allos* que significa 'outro' e *agourein*, que equivale a 'falar'. O sentido da linguagem oculta sob diferentes formas de representação ampliam a extensão da alegoria para além dos limites da palavra; isto é, pode concretizar-se através de imagens, idéias, expressões e/ou manifestações das diferentes artes, como mensagem de aspectos ideológicos sobre moral, ética, justiça, política etc..

A gênese da alegoria encontra-se na antigüidade grego-latina como técnica de representação do mundo abstrato ou imaginário, porém seus primórdios remetem a rituais e eventos folclóricos ou religiosos desde o início dos tempos, como se flagram nas gravuras ruprestes das antigas cavernas ou das inscrições dos hieróglifos e demais expressões artísticas e intelectuais.

Johan Huizinga (1996), ao abordar o fenômeno do *homo ludens*, indica a tendência de se considerar a personificação de idéias abstratas como um processo tardio da invenção literária, porém a alegoria é um recurso estilístico empregado pela arte e pela literatura em todas as épocas. Ao relacionar mito e expressão alegórica, este autor cita a personificação de qualidades e divindades, como um dos processos elementares da elaboração intelectual humana, desde a antiguidade quando se confundiam alegoria e religiosidade.

Na Grécia, para os poetas pré-homéricos, a alegoria era um manto que envolvia a sabedoria em enigmas. Porém, o saber começou a humanizar-se, a comunicar-se entre muitos e mostrar-se sem disfarce. Consoante informações de Curtius (1996), o grande mestre foi *Homero*. A *Ilíada* chegou a ser um compêndio para uso de reis e regentes, e a *Odisséia* outro tanto para a vida doméstica; a ira de Aquiles e as aventuras de Ulisses são, apenas, a tessitura do véu que transformou em imagens sensíveis as especulações filosóficas sobre as paixões humanas.

A retórica tradicional teoriza a alegoria como uma modalidade de elocução, um ornamento do discurso, como dispositivo de expressão de preceitos em metáforas que substituem ou intesificam o sentido que oculta a chave de conteúdos censurados, ou de denúncias contra a opressão, dominação ou questionamento de verdades consolidadas pela religião, filosofia e política.

A definição de alegoria na retórica antiga, por Aristóteles, como informa Curtius (1996), é essencialmente lingüística e centrada no sentido figurado, no âmbito da metáfora; como tropo ou figura de linguagem, que era relevante para a construção e interpretação do ornamento do discurso. Neste ângulo, o tropo é o

sentido figurado (em que as palavras sofrem uma mudança nítida de significado, como acontece na metáfora) e o literal, ou próprio é o implícito no léxico (o sentido dicionarizado).

Henrich Lausberg (1981) explicita que ‘tropo’ provém do verbo grego *τρόπος*, que significa girar; é uma figura de linguagem onde ocorre uma mudança de significado, seja interna (pensamento – associação de idéias, denominada perífrase); ou externa (palavra – associação de idéias de caráter comparativo), que produz a metáfora, o tropo por excelência. No sentido dicionarizado, por José Lello e Edgar Lello (1958:1207), tropo é o emprego de uma palavra em sentido figurado, metáfora. A obra de Quintiliano (séc. I - IId. C.), na ótica de Hansen (1978), apresenta uma síntese da tradição retórica antiga, na qual apresenta a definição de alegoria, a partir da etimologia do termo em latim, *inversio*, como sentido diverso, às vezes contrário, ou irônico.

O desdobramento da alegoria em relação à metáfora, para Quintiliano, se estabelece na relação de extensão continuada e interligada sintática e semanticamente. Isto é, enquanto a metáfora é um tropo léxico, um termo isolado que substitui outro, a alegoria equivale ao significado do enunciado; portanto equivale ao pensamento que poderia ser expresso por um discurso sem ornamento; ou conforme Todorov (1977), um discurso em que as palavras conservam o seu sentido próprio, mas que na totalidade revelam um sentido simbólico.

A concepção e a interpretação de alegorias, apesar do significativo retorno do interesse sobre o alegórico nas diversas manifestações culturais, esbarra em diversas lacunas epistemológicas sobre a identificação e a relação deste termo aos demais elementos textuais; conforme Flávio Kothe (1986:19), a alegoria, na retórica antiga, "oscila entre dois pontos: apresentar sinais que revelem ou explicitem o pensamento intencionado, ou mostrar-se mais obscura, fechada, hermética, dificultando o acesso a seu nível mais substancial".

Na Idade Média - diante da decadência econômica e moral advinda da urbanização desordenada e deteriorização do campo - a conceituação e a caracterização do universo, da doutrina cristã, da natureza, da história, da filosofia e das ciências foram construídas pela ótica simbólico-alegórica do tecido lingüístico com a adaptação dos símbolos para explicar as providências do Criador. Assim, a retórica antiga e o jogo hermenêutico da interpretação do mundo cristianizado, transformou-se pelo simbolismo teológico em alegorias para a tradução de imagens

e noções evangelizadoras preconizadas pela Bíblia Sagrada como verdades imutáveis escritas pela própria mão de Deus.

No Renascimento, vários humanistas relêem textos da tradição clássica greco-latina e deles retiram elementos que transformam a alegoria como instrumento de interpretação de enigmas, de invenção de combinações, ornamentação e transposição do discurso. Os sentidos de interpretação medieval foram unificados como 'alegóricos' em correspondência ao sentido que Tomás de Aquino lhes atribuía.

Na cultura renascentista, a alegoria abandona a construção hermenêutica medieval sob a ótica cristã e volta-se para saberes da religiosidade antiga através do pressuposto de que o divino se revela de várias formas, na religião e na filosofia. Porém, a alegoria perde a grandiosidade e, na ótica de Hansen (1994: 69), "ganha a aparência de descrição de realidades modestas e inferiores, ou de divertimento com simples fábulas para encantar ouvintes; é sobretudo agora que a alegoria exprime coisas ocultas nas fontes mesmas do divino".

Nesta perspectiva, o sentido alegórico se reveste de um caráter mágico que translada-se para as artes, expressões numéricas, combinações físico-químicas, astrologia, rituais religiosos e misteriosos jogos com significados dotados do ecletismo humanista.

A interpretação de eventos, episódios e mensagens do texto bíblico desdobrava-se em quatro níveis de significado: o literal, pelas referências do discurso; o alegórico, que torna uma palavra ou episódio como expressão de algo divino ou oculto; o moral, que enfoca o afastamento ou aproximação entre o homem e o Criador e o anagógico que alude às verdades metafísicas ou espirituais e se pronuncia sobre os castigos pelos pecados e recompensas pelas virtudes teológicas. A perspectiva anagógica busca o sentido místico celestial sobre a origem divina ou sobrenatural para a interpretação de textos sagrados, principalmente da Bíblia.

A tipologia bíblica apresenta personagens e eventos como prenúncio de outros formando equivalências paradigmáticas que se estendem no sintagma do texto sagrado; entre os quais Kothe (1986) cita o cordeiro como representação alegórica do sacrifício de Isaac e promessa do sacrifício de Cristo.

A rede de alegorias bíblicas foi objeto dos estudos de Santo Agostinho, o primeiro a elaborar uma teoria do signo, como aquilo que traz à mente algo mais que

a impressão causada pela própria coisa aos nossos sentidos. Segundo ele, "nem todas as coisas são signos, mas certamente todos os signos são coisas, e ao lado dos signos produzidos pelo homem, para significar intencionalmente, há também coisas e eventos que podem ser admitidos como signos". Portanto, interpretam-se os signos por signos que a linguagem humana produz sobre as coisas criadas por Deus e as coisas criadas pelos homens.

A teorização da linguagem alegórica encontra maior rigorismo na abordagem de Santo Tomás de Aquino, que determina o fim do alegorismo universal, assim dissipa-se a plurissignificância dos signos, através da visão racional que exclui o sentido figurado do sentido espiritual. A teoria tomista distingue o simbolismo das palavras do simbolismo das coisas, cabendo à alegoria divina a virtude da arte autêntica. Portanto, para ele, a poesia e demais relatos que não foram predispostos por Deus apresentam somente o sentido literal.

No barroco, a retórica foi incorporada ao discurso da Contra-reforma pela adoção do conceito de alegoria como metáfora continuada em manifestações literárias e artísticas ligadas a temas associados ao luto, à efemeridade do tempo, à vaidade e à morte. Neste período, para Jameson (1985: 62), "não pertencendo essencialmente à ordem mundana da história nem se revelando totalmente na natureza, a significação última que a alegoria barroca religiosamente se refere está sempre além, como verdade consumada no tempo".

Na concepção de Kothe (1986): "a alegoria costuma ser composta por elementos de diferentes setores; a alegoria global é constituída num processo de suplementação mútua, por vários elementos alegóricos". Para este autor, "quando se faz uma leitura alegórica da própria alegoria, chega-se a um novo desabrochar de significados: aquilo que parecia velho torna-se novo, inova-se. Porém, a chave da alegoria não se encontra apenas nela própria, mas também na realidade".

Kothe (1986) explicita aspectos esclarecedores sobre a noção de alegoria como "representação concreta de uma idéia abstrata através da linguagem, da pintura ou da escultura". Neste sentido, os elementos alegóricos remetem a outro sentido além dos significados subjacentes; portanto, alegoria é mais que a substituição de semelhanças em figuras de linguagem integrantes da retórica.

A duplicidade semântica do termo é abordada por Paul Ricoeur (1976), para o qual, alegoria é a tradução concreta de uma idéia difícil de captar ou expressar em

forma simples. Entre os significados desdobram-se o aparente e o oculto, os quais podem ser interpretados hermeneuticamente através da analogia.

Para ampliar esta abordagem, recorre-se a Carlos Ceia (2006), ao esclarecer que alegoria significa “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”. Este autor propõe uma forma de distinguir metáfora de alegoria que é recomendada pelos retóricos antigos: na primeira consideram-se apenas os termos isolados; na segunda, ampliam-se a expressões ou a textos inteiros.

As imagens dos mitos emergem no inconsciente coletivo, o qual não se manifesta de forma conceitual, mas através de símbolos. Destaca-se a origem etimológica de *símbolo*, do grego *sýmbolon*, do verbo *symbállein*, que significa lançar com, arremessar ao mesmo tempo, reunir. Portanto a obra é símbolo; construída por diversos outros símbolos dos quais emanam significados e expectativas de outras significações.

Nos tempos ancestrais, símbolo era um sinal de reconhecimento: um objeto dividido em duas partes, cujo ajuste permitia aos portadores se reconhecerem. Entretanto a evolução dos estudos literários afastou o sentido da gênese ao sentido predominante em vários períodos, entre os quais se destaca a estética romântica.

Goethe, citado por Ceia (2006), considera que o símbolo transforma o fenômeno em idéia, a idéia em imagem, de tal modo que na imagem a idéia permanece sempre infinitamente eficaz e inatingível e mesmo que pronunciada em várias línguas, continuaria indizível. Entretanto, a alegoria transforma o fenômeno num conceito, o conceito em imagem, de modo que na imagem o conceito permanece limitado e susceptível de ser completamente apreendido e pronto para ser expresso por essa mesma imagem.

Na perspectiva de Goethe, como refere Ceia (2006), de acordo com o princípio geral romântico, o símbolo é dotado de maior amplitude de significação que a alegoria, porque parte de imagens poéticas para construir a sua significação final, enquanto a alegoria é mera tradução de idéias abstratas; esta valorização do símbolo em detrimento da alegoria foi rejeitada por Walter Benjamin. Neste diapasão, recorre-se à concepção de Eliade (1991: 8):

o símbolo revela certos aspectos da realidade - os mais profundos - que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser.

Claude-Henri Rocquet (1987) refere que Eliade considera os ritos e os mitos do homem arcaico - a sua religião - como tantas outras obras de arte e obras primas. Ele afirma que Eliade reconhece o inegável valor do imaginário, bem como o fato de não haver outro meio de conhecer os imaginários, abandonados ou estranhos, senão pela sua recriação imprevisível.

A obra de Heidegger (1992) esclarece que a natureza da obra de arte é constitutiva de uma realidade alegórico-simbólica indivisível: a obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa [...]: ela é a alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro.

Na sua *magnum opus*, *Wahreit und Methode* (1960), Hans-Georg Gadamer estabelece as semelhanças entre alegoria e símbolo: ambos se referem a algo cujo sentido não consiste na respectiva aparência externa ou imagem acústica, mas numa significação que os supera; em ambos, uma coisa quer dizer outra. E conclui que a principal diferença reside no fato de o símbolo se opor à alegoria da mesma forma que a arte se opõe à não-arte.

Paul de Man, ao abordar o debate romântico sobre a alegoria e o símbolo em *Allegories of Reading* (1979), apresentou suas próprias leituras como alegorias, e destacou que o senso comum vê o Romantismo como a afirmação do símbolo em detrimento da alegoria, e explicita a diferença entre ambos os termos (1989: 207):

Enquanto o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou identificação, a alegoria designa acima de tudo uma distância em relação à sua própria origem, e, renunciando à nostalgia e ao desejo de coincidência, fixa a sua linguagem no vazio desta diferença temporal.

As diferenças entre símbolo e alegoria foram objeto de reflexões de Walter Benjamin, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer e Paul de Man, que procuraram

estabelecer a conciliação de ambos os conceitos. Os românticos rejeitavam a conciliação e estabeleceram a distinção fundamental em Coleridge no *Statesman's Manual* (1816), em especial por Goethe e Schlegel, o qual expressou: "o belo é uma representação simbólica do infinito"; ele concebia toda a obra de arte como uma alegoria. Porém, para Hegel (1993), só seria assim, se toda a obra de arte representasse uma idéia geral e implicasse uma significação verdadeira. Esta concepção rígida de alegoria ainda persiste como contraposição ao processo criativo.

A estética romântica marcadamente semiótica relaciona-se ao símbolo aberto, não traduzível em conceitos; esta opção marca a oposição entre símbolo e alegoria, a qual fica restrita à exercitação didática. Uma voz dissidente, neste aspecto, foi Schlegel, porque associa a arte romântica à alegoria; para ele: "toda a alegoria significa Deus, e só se pode falar de Deus alegoricamente". Entretanto, ele não refere oposição entre símbolo e alegoria, à qual atribui um sentido genérico.

O símbolo é expressão de um conceito de equivalência. Portanto, para se compreender um mito, que se expressa por símbolos, é preciso fazer uma *equivalência*, uma análise do signo implícito no conceito; porque o símbolo representa mais do que seu significado evidencia. Para Barthes (1976), no mito, encontra-se o esquema tridimensional: o significante, o significado e o signo, constituído a partir de uma cadeia semiológica que já existia antes dele.

Na perspectiva das referências desenvolvidas, a construção e a apreensão do alegórico interligam-se às concepções culturais e ideológicas, que perpassam os processos comunicacionais através de diferentes linguagens empregadas para simbolizar e interpretar o significante expresso e os significados explícitos, latentes ou subliminares; os quais se transformam desde a gênese à contemporaneidade, porém mantêm-se como possibilidade de desvelar o outro texto subscrito.

2.3 A alegoria na mitologia e na literatura: o inferido pela interpretação

Os pensadores no século VI a.C, principalmente Teágenes de Régio, comentador da *Ilíada*, introduzem a alegoria como possibilidade de conciliar seus princípios e questões fundamentais com os enunciados dos deuses e mitos das narrativas de Homero e Hesíodo. Para imprimir veracidade aos mitos e respeito aos

princípios defendidos, era empregada a personificação: Hermes era a astúcia, Athena a inteligência, Afrodite a paixão, Ares a loucura, Poseidon era a água etc.

Porém, a linguagem não estabelecia a reunião do nome à coisa nomeada, mas como uma estrutura em que a palavra era um suporte para as idéias; este pressuposto continuou na base da posterior elaboração das alegorias platônicas, que expressam idéias do pensamento filosófico.

Posteriormente, as exegeses³ alegóricas e moralistas no contexto cristão se embasaram no platonismo, dada a influência desta doutrina na formação do pensamento cristão. Assim, a fábula - a narrativa em si passa e ser considerada como erro, e a verdade, isto é, a moral - o princípio filosófico que jaz sob a camada superficial aparente; então, a essência deve ser descoberta pela exegese ou, deve ser literalmente colocada como base de entendimento da linguagem desprovida de sentido em si; uma vez que esta última é o suporte para as idéias às quais a linguagem se refere.

Curtius (1996) refere que o alegorismo de Homero corresponde a características essenciais do pensamento religioso grego: a crença de que os deuses se comunicavam de forma enigmática, por meio de oráculos e mistérios. Assim, ao homem iniciado cabia penetrar nesses véus e invólucros que escondiam aos olhos humanos o segredo, uma idéia que ainda aparece na postura alegórica medieval para a harmonização entre mitos antigos pagãos e evangelização ao *ethos* cristão.

O tratamento do mito como alegoria permitiu exegeses que imputavam aos mitos pagãos um sentido de moral cristão, como acreditavam Boccaccio e S. Paulo; enquanto o filósofo Sêneca, contemporâneo de Jesus Cristo e, séculos depois, o empirista Francis Bacon autor de O elogio do Conhecimento (1492), consideravam, respectivamente, haver uma ou diversas doutrinas filosóficas ocultas sob a aparência fabular dos mitos. As leituras alegóricas e moralizantes, aplicadas pelos pagãos aos mitos e, pelos cristãos, à própria bíblia, não se confrontam como antitéticos.

A partir do poema de Horácio, Ode XIV - À República: "Ó nave, levam-te ao mar novas ondas", Quintiliano estabelece uma série de metáforas que possibilitam a leitura do discurso alegórico: nave é o termo que substitui a palavra estado,

³ Exegese: O conceito de exegese deriva da interpretação gramatical e histórica de textos, particularmente das escrituras bíblicas, consoante Lello (1958: 488)

enquanto ondas se refere às guerras. Assim, o discurso simples seria: "Novas guerras ameaçam a República". Neste exemplo, Hansen (1987:19) identifica a simultaneidade de "um diagrama de operações predicativas que vão substituindo um sujeito pela personificação e substituição pontual e continuada em sentido figurado diferido de um sentido literal.

Na rede de sentidos, Hansen (1978:18) identifica três níveis na alegoria do poema de Horácio: o sentido literal ou referencial de 'nave' e 'mar'; o sentido figurado pela substituição conceitual destes termos e o sentido literal ausente que concentra a substância da temática do poema: 'a república em perigo'. No livro III, de *A República* (2001), Platão faz restrições à obra de Homero, porque atribuía ao "encanto poético" a possibilidade que prejudicaria a formação de crianças e homens, pois as palavras produziriam uma deformação no caráter. Para este filósofo, o poeta precisa conhecer muito bem a realidade sobre a qual se expressasse.

No mito da caverna, Platão apresenta uma série de metáforas de luz e sombra; a partir do conceito de mundo exterior, o mundo das idéias verdadeiras, sobre as quais o prisioneiro vislumbra a luz para se libertar; porém os outros amedrontados o matam. Alegoricamente, Platão declara que as falsas imagens na sombra ocultam a verdade da não-ilusão, e alude que o poeta pode corromper a sociedade pelo artifício da arte.

Este mito, após milênios inspira questionamentos e reflexões, como explicita Jaeger (1989): a alegoria da caverna é "uma alegoria da paideia (cultura). (...) Uma alegoria da natureza humana e da sua atitude perante a cultura e a incultura"; Marilena Chauí (1999:41) endossa o raciocínio de que *A caverna*, o texto mais conhecido de Platão e dos mais comentados em toda a história da Filosofia, revela a enorme riqueza das questões filosóficas presentes na oposição entre a sombra e a luz, sobre as quais há sempre novas perspectivas para análise.

A diferenciação entre mito e alegoria, por vezes, envolve conceitos e interpretações diversas; por exemplo: - a caverna de Platão é mito ou alegoria? Responde-se com as palavras de Eudoro de Souza (1981:64-65), ao considerar a dimensão filosófica das palavras de Platão: "na caverna muito do mito se mistura com o alegórico e muito do alegórico intervém no mítico." Para este autor, o mítico está em tudo que se passa no domínio da sensibilidade e da natureza e o alegórico no convite à transposição para o árduo *ascensus* do sensível e do natural ao inteligível e sobrenatural.

A decifração de uma alegoria, como defende Ceia (2006) depende sempre de uma leitura intertextual, que permita identificar num sentido abstracto um sentido mais profundo, sempre de carácter moral. Para este autor, não é suficiente dizer que a alegoria é um desenvolvimento de uma fábula; ele exemplifica com o enigma da Esfinge, no mito de Édipo. A questão central é esta: “Qual é o ser que, tendo uma única voz, ora caminha com dois pés, ora com três, ou ainda com quatro, e que é tanto mais fraco quantos mais pés tiver?” Quando Édipo chega a Tebas, resolve o enigma, respondendo: “É o homem, que gatinha a quatro patas enquanto é criança, caminha erecto nas suas duas pernas quando é jovem, e se encosta a uma bengala na velhice.” A Esfinge, derrotada, suicida-se.

A articulação desta fábula grega depende de duas condições essenciais para se constituir como alegoria: não estar limitada a um fim didático (sem a conclusão do enigma, a tragédia de Sófocles não poderia progredir); não jogar com a significação metafórica, isto é, não produzir mais do que uma leitura do sentido abstraído, porque era próprio da alegoria não usar da ambiguidade ou da plurissignificação, sob pena de se perder a ilação moral procurada; isto é, tinha um certo imobilismo, pelo menos até o Romantismo.

Como defende Ceia (2006), a fábula da Esfinge torna-se alegórica apenas no ato hermenêutico, pelas abstrações que determinam o sentido alegórico de imediata compreensão: o enigma da Esfinge é a história do drama existencial humano. Se introduzíssemos algum dado que pudesse desviar o leitor desta conclusão, construiríamos uma metáfora e não uma alegoria.

Erich Auerbach (1953) referencia que a conceituação de *Mímesis* surge com Platão sobre a representação da natureza. Para ele, toda a criação era uma imitação, até mesmo a criação divina era uma imitação da natureza verdadeira, o mundo das idéias. Assim, o mundo físico seria uma imitação de idéias. Este conceito se transforma por seu discípulo, Aristóteles, que considera a *mímesis*, como representação com verossimilhança. Como rejeita o mundo das idéias, ele valoriza a arte como representação do mundo pela ação humana para representar o universal, através do verbo na poesia, ou da ação no drama.

A redescoberta da *Poética*, no século XV, leva à redefinição de alegoria pela concepção aristotélica como simples tropo convencional, e esta fórmula permite a

regulação técnica da alegoria no campo da mímese⁴ e na formulação lógica de um conceito sobre três pressupostos: invenção, imitação e arte. Assim, o produto da invenção do artista parte da imitação de coisas e modelos pela execução da arte.

Em todas as alegorias das narrativas clássicas, podem-se encontrar sentidos mais ou menos fixos em certas representações, como os hieróglifos, cujas figuras obedecem sempre a um processo inalterável de descodificação: um olho simbolizará sempre Deus e um abutre designará a Natureza.

As possibilidades significativas da alegoria só podem ser ampliadas quando as exegeses não estão a serviço de colégios hermenêuticos, mas do poder criativo de leitores descomprometidos, como na conquista da abertura do sentido da alegoria pela teoria da literatura do século XX, onde se inserem exemplos da literatura universal contemporânea: *O Mandarim*, de Eça de Queirós, inspirado nas alegorias renascentistas; *Between the Acts*, de Virginia Woolf, *Animal Farm*, de George Orwell, *Watership Down*, de Richard Adam, *O Processo* e *O Castelo*, de Kafka.

As diferentes concepções elencadas sobre alegoria completam-se na indicação de uma mensagem oculta sob a mensagem explícita; este recurso foi usado para a transmissão de conceitos religiosos cristãos pela Reforma e Contra-reforma. Na modernidade, a alegoria foi explorada em diferentes manifestações das artes para difundirem-se ideologias político-sociais com conteúdos contra e/ou a favor das transformações culturais e econômicas advindas da expansão capitalistas, da marcha socialista e da comunista em vários países.

A evolução do termo, a transformação do emprego e o sentido atual da alegoria, inserem-se na construção de Walter Benjamin, a partir do ensaio *O narrador* (in *Illuminationen*, 1969), no qual distingue alegoricamente dois tipos ideais de narrador: o marujo, que permite a aproximação a lugares distantes e exóticos, e o velho camponês, que conta histórias antigas; e defende, como Northrop Frye em *The Anatomy of Criticism* (1957), que toda a análise literária deve ser alegórica. Nesta obra, Frye apresenta a chamada crítica arquetípica, elaborada a partir das teorias de J. G. Frazer, como um tipo de abordagem que procura analisar o texto

⁴ Aristóteles (sd.) considerava a obra de arte como imitação, *mimesis*; assim separava o imitado, o meio de imitação e a maneira pela qual essa imitação se efetuava. A poesia, como imitação verbal de atos e fábulas, pode através de eventos ou objetos, alcançar uma realidade mais profunda que aquela expressa na realidade comum.

literário em função dos elementos nele representados que pertencem ao inconsciente coletivo e que constituem modelos ou protótipos do modo de ser do homem.

2.3.1 A alegoria sob a ótica de Walter Benjamin

A interpretação da alegoria foi ressignificada a partir das concepções elaboradas por Walter Benjamin (1928) em seus estudos sobre a arte barroca, como expressão de um mundo estilizado, marcado pela finitude e pela fatalidade. Para ele, coisas e significados estão separados; assim projeta-se um distanciamento entre o enunciado e o que se quer enunciar como reflexo da consciência da alienação.

Benjamin extrai significados ou definições de conceituações anteriores e aproxima a concepção sobre a alegoria barroca da forma como era percebida na retórica greco-latina, isto é a transmissão de um sentido oculto; porém acrescenta-lhe elementos ligados à destruição, à catástrofe, à efemeridade, à morte, às ruínas da história em uma escritura imagética.

As conceituações de diversos autores contemporâneos, referenciados nesta pesquisa, derivam das concepções de Walter Benjamin (1984): a alegoria é a decifração histórica da escrita, que significa o seu outro; enquanto escrita, compreendida pela convencionalidade de signos é capaz de expressar algo diferente daquilo que representa. Portanto, todo texto literário é também alegórico, pois os significados podem tornarem-se significantes de outros significados.

Os estudos de Benjamin, conforme Orlando Fonseca (1997:50), abordam a alegoria barroca como índice de uma perda, buscando compensar seu valor na forma de enigma, como ruína, como vestígio de uma verdade fugidia.

Benjamin, em *Origens do Drama Trágico Alemão* (1928), apresenta a alegoria como revelação de uma verdade oculta, a representação das coisas não como são, mas como uma versão estética de como foram ou podem ser; enquanto a obra de arte, para ele, é um índice da perda da felicidade, contudo não toma o objeto artístico como mero documento, mas como registro da busca das ruínas das potencialidades não construídas na história, ou da representação alegórica do não ter-sido da história.

Benjamin (1984) se distancia da retórica clássica e adentra a melancolia, ao assegurar que a alegoria se encontra entre as idéias, como as ruínas entre as coisas. Na concepção dele, quando o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade; assim, o objeto é incapaz de irradiar sentido, a não ser aquele que o alegórico lhe conceda.

O fundamento da estética de Benjamin valoriza a alegoria que passa de objeto de interpretação à categoria analítica, para a construção do próprio método benjaminiano, predominantemente alegórico, como demonstra Adorno (1985) em *Notas de Literatura I*.

O filósofo alemão distinguiu dois tipos de alegoria: a “cristã”, que se atesta no drama barroco e que dá visão da finitude do homem na absurdidade do mundo, e a “moderna”, atestada na obra de Baudelaire, colocada ao serviço da representação da degenerescência e da alienação humanas. É importante a distinção que Benjamin faz entre alegoria e símbolo, recuperando a oposição romântica: a primeira, enquanto revelação de uma verdade oculta; ou na célebre definição de Dante em *Convívio* “uma verdade escondida sob bela mentira”, é temporal e aparece como um fragmento arrancado à totalidade do contexto social; o símbolo é essencialmente orgânico.

O exame da relação entre o simbólico e o alegórico no Romantismo alemão teria continuado na *Estética* por Lukács, em um diálogo distanciado com Benjamin, investigando o conceito de alegoria à luz de um dos paradigmas marxistas: a ideologia.

Jameson (1985:53) afirma que o pensamento de Benjamin “é melhor apreendido como pensamento alegórico, como um conjunto de planos paralelos e descontínuos de meditação” e acrescenta em *Marxismo e Forma* que “a alegoria é pela primeira vez recuperada para nós - não como a monstruosidade gótica de interesse puramente histórico, ou (...) um signo de vigor medieval do espírito essencialmente religioso, mas como uma patologia familiar a nós, no mundo moderno”; ao afirmar que “o que é observado na alegoria barroca por Benjamin é válido para a alegoria dos tempos modernos, (...) em relação à noção de culpa diante da própria fragilidade, manifesta na razão moderna”.

Os estudos de Benjamin, sobre o alegorismo barroco, reunidos em vários ensaios sob o título *O Trabalho das Passagens*, apresentam reflexões sobre a relação entre o homem, o tempo, arte e a história e, principalmente, sobre a morte e

seus aspectos destruidores; sobre a perda da aura nas diversas artes em decorrência da modernização e das formas de consumo da sociedade do século XIX, através das tecnologias de construção arquitetônicas, da reprodução e comercialização de obras de arte e emprego de materiais antigos e modernos.

A morte é conteúdo e princípio estruturador da alegoria no contexto barroco, sob a concepção de Benjamin (1984 :31): "as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas". Sobre este aspecto, Rouanet (19 :40) afirma: "O martírio que desmembra o corpo, prepara os fragmentos para a significação alegórica. Os personagens morrem, não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria".

A supervalorização dos produtos artísticos em exposição como mercadoria, na concepção de Benjamin assinala a perda da aura, que no mundo moderno perde a forma idealizada de culto ao belo, enquanto para as sociedade primitivas equivale ao sentido sagrado; assim, a aura traz ao presente um antigo ideal sacralizado. Para este autor, na sociedade de consumo, alegoria e aura guardam semelhanças na representação do outro; porém, na alegoria, o outro é o reprimido; enquanto na aura, o outro é a representação de uma superioridade sacralizada. Nesta ótica, o objeto aurático liga-se à arte simbólica; a alegoria aponta uma possibilidade apenas sugerida.

Em oposição à concorrência de mercado, Benjamin relaciona o ideal da "arte pela arte" através da poesia de Baudelaire, que apresenta desprezo ao progresso como uma doutrina enganosa e delata a desumanidade das grandes metrópoles. Na poesia de Baudelaire, segundo Rouanet (1987: 90), Benjamin detecta o amontoado de ruínas da destruição e reconstrução de Paris: "a nova Paris não destruiu a antiga, mas fundiu-se com ela".

A consciência sobre a imersão da história na catástrofe está impregnada na obra fundamental de Benjamin *As Passagens*; ao considerar a estrutura arquitetônica da cidade de Paris do século XIX, este autor criaria o *método da montagem para a análise dos elementos fundamentais*, que segundo ele, constituem a essência da modernidade.

Ele estabelece o jogo entre o bizarro e o alegórico para a compreensão dos elementos paradigmáticos, como a melancolia na relação entre o presente e o passado, na lírica de Baudelaire, principalmente sobre os poemas *As Flores do Mal* e *Spleen e Ideal*. Sob sua ótica, Benjamin analisou Marcel Proust, Kafka, Nietzsche

e Marx, sobre os últimos assenta as afirmações sobre as crises dos fundamentos, da experiência e do historicismo imersos em decadência.

As concepções de Benjamin alicerçam o raciocínio sobre alegoria, no presente estudo, como a procura do *alter*, como alternativa possível para desvelar o dito e o interdito, sobre a reconstrução da história e da mitologia, que se ficcionalizam nos universos literários e míticos de *O Continente* e da *Ilíada*; obras que apesar dos diferentes contextos de produção tematizam a destruição e a morte de um universo e de suas utopias.

As possibilidades de construção de uma concepção de alegoria demandam a compreensão da relação do homem com o mundo em determinada época; a identificação de uma alegoria passa por uma rede tecida com a sensibilidade e o conhecimento; a decifração da alegoria se estabelece entre o conteúdo manifesto e o conteúdo oculto percebido no objeto, artístico ou literário, através da leitura intertextual entre o conhecimento teórico, métodos e princípios utilizados para a análise.

2.4 Da epopéia ao romance

Como as demais epopéias, a *Ilíada* deriva do carácter espontâneo, popular e coletivo pelos quais as lendas surgiam e eram transmitidas pela tradição oral. Esta prática garantia a divulgação de conceitos e de valores os quais se encontravam na base da sustentação sócio-cultural das sociedades arcaicas, como a Grécia antiga.

Epopéia e romance, sob a influência da dialética histórica de Hegel, são abordados por Lukács (2000: 55), "como objetivações de grande épica, que não diferem pelas interpretações configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração". Este autor refere a célebre frase de Hegel (1964), ao considerar:

O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, mas para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.

Lukács (2000) destaca que a epopéia mostra o homem em harmonia com seu universo fechado, entretanto o romance indica o rompimento desta consonância pelo naufrágio das instituições da idade burguesa européia e a degradação da consciência em um mundo caótico.

Em síntese, Hegel e Lukács, em relação ao romance, abordam o fluir do tempo através da consciência das personagens na busca de solução de seus próprios dilemas; ao contrário do que acontece na épica, onde o tempo é estático, não vivido psicologicamente; isto é, as características das personagens são imutáveis em um paradigma onde o herói representa o coletivo como portador da ação épica.

Em *A Teoria do Romance*, Lukács (2000) explicita que o universo fechado em que se construíam epopéias precede à filosofia, quando os gregos ainda não se questionavam, não buscavam resposta, porque os mitos possibilitavam todas as respostas; portanto a realidade estática homogeneizava o homem, o mundo e os mitos. Entretanto, a fragmentação do pensar, sentir, buscar e transformar a realidade rompeu com a harmonia e, assim, a epopéia desapareceu. Neste contexto, surge o romance em uma paradoxal fusão de fatores heterogêneos e descontínuos a romper a consonância entre o sujeito e o mundo.

Em Gilgamesh, epopéia babilônica que precede a *Ilíada* em aproximadamente mil anos, encontra-se um herói em busca de autoconhecimento, tal como Ulisses na Odisséia, ou como os heróis de romances atuais a procura do 'eu' como código para a decifração da dinâmica do tempo.

Na composição léxica, o termo epopéia compõe-se de duas palavras gregas: - *to epós* (*to epov.*) que significa palavra, no plural varia para *ta epea* (*ta epeva*), o discurso, a narrativa, o verso; a outra é *poié* (*poieîn*) que denota o ato de criar, fazer. Etimologicamente, epopéia refere-se ao criar narrativo disposto em verso. A manifestação da epopéia obedece a uma medida no verso, o hexâmetro dactílico, métrica eleita pelos aedos para melhor desempenho na memorização.

As características entre o épico e romance são semelhantes, sob certos aspectos; porém distinguem-se: o romance grego surgiu da contestação, do questionamento sobre as rígidas instituições, em forma de novas estruturas narrativas. O romance como se conhece atualmente começou a formar-se a partir do inconformismo e da subversão, tal como nos tempos clássicos, ao divulgar paródias contra o sistema político-social da época.

A *Arte Poética* de Aristóteles (1987) apresenta a concepção clássica de três divisões: Épico, Lírico e Dramático. No épico, geralmente, há um narrador contando de forma distanciada uma história longa sobre aventuras, guerras e feitos heróicos realizados por terceiros para uma platéia de ouvintes.

No gênero lírico, geralmente em forma de poema, a voz do autor nem sempre corresponde ao “eu lírico”, há o predomínio da função emotiva (ou expressiva: o emissor é o ponto em destaque) da linguagem; o lírico também pode ocorrer na prosa. A expressão lírica na arte, ligando emoção e subjetividade, era um conceito já citado por Horácio (65 a.C. – 8 a.C.). Aristóteles classificou a poesia em dramática e narrativa. No gênero dramático, a chave se faz na integração ator/texto/público, na representação de uma narrativa. O texto teatral exemplifica o drama.

A realidade aludida por Aristóteles desapareceu com a transformação da cultura e dos meios de produção e consumo de bens culturais; desta forma, atualmente, o texto épico, pode apresentar-se em forma de romance, novela, poema, conto, crônica e peça teatral sobre a história de um povo, sua origem, confrontos, defesa de valores culturais e patrimoniais.

Roman Jakobson interliga os gêneros às funções da linguagem: a *função referencial* (centrada na 3ª pessoa), que é a empregada na Épica; a função emotiva, como expressão da subjetividade (1ª pessoa), na lírica e a função conativa / apelativa (2ª pessoa), no drama.

A pluralidade da narrativa épica persiste no romance, nas palavras de Hegel (1964), a epopéia burguesa manifesta-se de maneira semelhante aos épicos gregos, principalmente na exposição do tratamento e do enredo e, também, nas instâncias narrativas mais comuns como o espaço, tempo, personagens e o narrador. O narrador do romance, geralmente, expressa-se em terceira pessoa com o ponto de vista onisciente, herança do legado épico; mas estabelece outras perspectivas para narradores, fato que distingue o romance moderno do seu ancestral.

Para complementar este tópico, referenciam-se os estudos de José Hildebrando Dacanal (1973), que considera as teorizações de Hegel e Lukács sobre romance e épica para ancorar um ensaio intitulado *Nova Narrativa Épica no Brasil*, o qual se amplia para a narrativa épica latino-americana. Os estudos de Dacanal apresentam coordenadas históricas da estrutura conscencial semelhantes àquelas do contexto em que surgiu e desapareceu o romance no mundo europeu. Para

fundamentar sua tese, este autor realiza a análise de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa; neste processo ele considera as evidências de valores épicos e as especificidades históricas do Brasil, sem desconsiderar as categorias críticas aplicadas à épica geral por Hegel e Lukács.

Consoante Dacanal (1973), os três momentos aos quais é comumente aplicado o conceito de épica referem-se a três mundos ficcionais de natureza diversa que surgem em estruturas conscienciais também diversas: o grego, o da alta Idade Média e o da moderna idade burguesa européia, nos quais é celebrada a ação do homem sobre o mundo - fórmula que poderia definir a característica da épica. Ao integrar *Grande Sertão: Veredas* ao *status* de épica, este autor inaugura outro momento, para o qual preconiza características próprias "sem forçar relações falsas com o romance real-naturalista europeu e derivados".

Dacanal esclarece o emprego dos termos utilizados, em seu estudo, de forma inter-relacionada: o substantivo 'épico', em sentido amplo e aproximado de romanesco; 'nova' indica a existência de uma narrativa épica (romanesca) anterior e qualitativamente diversa no espaço latino-americano; 'narrativa' refere-se à forma sob a qual se apresenta o fenômeno em questão como definida pelo romance europeu do real-naturalismo; o adjetivo 'épica' refere-se à narração da ação do homem no e sobre o mundo, no sentido mencionado por Hegel e Lukács sobre o romance real-naturalista europeu.

Entre as obras que Dacanal enquadra na nova narrativa épica latino-americana, além de *Grande Sertão: Veredas* encontram-se as seguintes: *O Coronel e o Lobisomem*, de José Candido de Carvalho; *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro; *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna; *Cem anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez - Colômbia; *O Reino deste Mundo*, de Alejo Carpentier - Cuba; *Hombres de Maíz* e *Mulata de tal*, de Miguel Angel Asturias - Guatemala; *Pedro Paramo* e *El Llano em Llamas*, de Juan Rulfo - México; às quais se acrescentaram os autores e as nacionalidades estrangeiras, que foram omitidos por Dacanal.

As palavras de Dacanal esclarecem sua posição sobre a épica latino-americana, mas não situa *O Continente* de Erico Verissimo como épica. Ele deixa um alerta sobre a inconclusão de sua teorização sobre conceitos e fundamentos para a nova narrativa épica latino-americana e desafiam outros à discussão, sob a perspectiva de críticos literários brasileiros.

2. 5 Transtextualidade: conceituação e características

As concepções de intertextualidade centradas nas relações entre autores e obras, configuradas como dialogismos, surgiram com os estudos de Mikhail Bakhtin, no início do século XX, em torno da linguagem e da relação do homem com o outro (1992:35-36): “a vida é dialógica por natureza”.

Beth Brait (2005) esclarece que para este teórico russo, o dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido; assim, o diálogo e o sentido se constroem entre interlocutores em relação a outros discursos. Nesta perspectiva, três pontos devem ser observados: - as relações do discurso com a enunciação, com o contexto histórico ou com o ‘outro’; - o texto é um tecido de muitas vozes, de muitos textos e discursos que se entrecruzam; - o caráter ideológico dos discursos.

As relações dialógicas, conforme Brait (2005), foram estudadas por Bakhtin em literatura e lingüística em obras de François Rabelais e Dostoievski; os quais possibilitariam outros estudos, como Robert Stam (1992) em relação a outras mídias, como o cinema e artes plásticas.

A intertextualidade, como foco de estudo surgiu inicialmente na literatura, como esclarece Stam, citado por Brait (2005), através de três processos: - citações textuais, como a inclusão de um texto em outro, para efeitos de reprodução ou transformação de discursos para o teatro, cinema ou artes plásticas; - alusão, como uma construção que reproduz a idéia central de um discurso já conhecido; - estilização, como forma de reproduzir a estilística de elementos do conteúdo ou da forma de um discurso já existente.

Genette (1982) emprega como conceito amplo o termo transtextualidade, ou seja a presença de elementos que explicita ou implicitamente relacionam o texto a outros, os quais se comunicam e se complementam em numerosas e decisivas relações pela co-presença entre dois ou vários textos através de elementos de intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade, como possibilidades de substituir a leitura linear pela

multiplicidade de significados que interligam contextos históricos e textos literários como forma de interpretar as narrativas ficcionais e dimensionar a literatura.

Os elementos que remetem à paratextualidade situam-se em um vasto campo de relações, como título; subtítulo; notas marginais, ou de rodapé, ou explicativas e outros sinais que cercam o texto. Reis (2003) explicita que o texto literário recorre, muitas vezes, a elementos de caráter paratextual, no sentido mencionado por Genette, como forma de se integrar num contexto cultural em que pode constituir-se como obra literária. Para este autor, o título desempenha funções primordialmente semântico-pragmáticas, pois se conecta com os sentidos dominantes do texto; além disso, sustenta-se em uma relação de natureza diversa quanto à motivação.

Genette sistematizou dois tipos dominantes de títulos: os temáticos, que remetem para elementos de conteúdo do texto (personagens, espaços, situações etc.) e os remáticos, aludem às características de natureza formal, não raro a atributos de gênero. A metatextualidade, para Reis (2003) é a relação crítica por excelência, que se estabelece pela interpretação, pelo comentário que une um texto a outro pela relação, ou inclusão de citações.

A architextualidade, para Genette, estabelece uma relação do texto com o estatuto a que pertence, entre os quais os tipos de discurso, os modos de enunciação, os gêneros literários etc. em que o texto se inclui. Reis (2003) acrescenta que designa uma propriedade ou um conjunto de propriedades articuladas entre si, como referência para explicar certas semelhanças que congregam muitos textos literários.

No âmbito da teoria de Genette, Reis (2003) postula que a architextualidade é entendida a par da intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade e hipertextualidade; como um conjunto de categorias gerais ou transcendentais (tipo de discurso, modo de enunciação, gênero literário etc.) de onde decorre cada texto singular.

Nos tempos primordiais, a poesia épica era cantada, repetida por gerações que a guardavam na memória como herança da tradição oral; enquanto o romance prosperou como mercadoria cultural, principalmente, a partir da impressão e reprodução de textos em papel. A revolução industrial e as novas formas de comunicação e informação possibilitam a distribuição e comercialização, tanto do romance atual como das antigas épicas, sob rótulos de apelo ao consumo, à

manipulação das massas e homogeneização da cultura no ritmo da expansão da globalização sócio-cultural e econômica.

Talvez, no ínterim, entre a cronologia das épocas e a temporalidade mítica, construam-se heróis e heroínas em enredos que ultrapassam espaços geográficos para transitarem na carona da alegoria desde a mitologia ao universo do romance; onde mitos e heróis co-existem em intertextos protagonizados na dinâmica das ações narradas nas obras *O Continente* e *Ilíada* que são objetos deste estudo.

3 O CONTINENTE E ILÍADA: CONEXÕES TRANSTEXTUAIS E ALEGORIAS

A retórica tradicional já propunha a alegoria
como um princípio de interpretação,
à medida que propiciava uma
nova leitura de um texto já conhecido.
Kothe

Os textos que compõem as narrativas, focalizadas nesta pesquisa, conduzem às raízes do idealismo, da civilização e da barbárie, da convicção apaixonada e da traição, da nobreza e da pobreza, da épica e do romance, em similitudes sobre a destruição de universos e de utopias, entre o real e o ficcional, o histórico e o mítico, o ancestral e o contemporâneo vívidos na memória literária.

O empreendimento, que se realiza sobre as obras literárias investigadas, coincide com a expressão de Grawunder (1996), ao destacar que "a arte alegórica tem assumido grande importância no estágio atual dos estudos de literatura e teorias da interpretação". Esta autora lança uma reflexão sobre o porquê da alegoria ressurgir na modernidade e propõe o exame da inversão de padrões consagrados da arte pela arte para a recuperação das funções artísticas que apontam para aspectos asseguradores da permanência e da transcendência de textos.

A *práxis* entre alegoria e conexões transtextuais entre o romance e a épica - eleitos para esta abordagem, inspira-se em Barthes (1976), ao afirmar que o texto não é uma sucessão de termos envolvendo um único sentido, mas uma tessitura de empréstimos textuais de vários cenários culturais onde circulam escritos; os quais se entrecruzam e se chocam; embora haja apenas um lugar onde se centra essa multiplicidade – o receptor, no instante em que se efetiva a interpretação da leitura.

A paratextualidade se estabelece entre a relação dos nomes do romance e da épica, que remetem ao espaço geográfico sobre o qual se desenrolam as

narrativas: O Continente de São Pedro, antiga denominação do Estado do Rio Grande do Sul e Ílion, ancestral nome grego de Tróia. Desta forma, os sinais paratextuais, entre os títulos desta obras, inserem-nos como temáticos, segundo referência de Genette (1982).

Entre *O Continente*, a metatextualidade em relação à *Ilíada*, emana em diversas cadeias de significados, principalmente em críticas emitidas por personagens sobre as tempestuosas desventuras dos protagonistas; as quais estão articuladas a grandes eventos de guerra e à interferência de forças independentes das ações dos personagens nas decisões sobre seus destinos, como a conspiração dos deuses na *Ilíada* e a política de confronto bélico para a consolidação federativa em *O Continente*; além da opressão e derrota dos povos sob o domínio dos oponentes nos episódios transcorridos da Revolução Farroupilha em Santa Fé e na guerra de Tróia em Ílion.

A arquiteitualidade se estabelece entre o romance de Verissimo e a épica de Homero, por diversas características indicadas por Genette, como enunciação e enunciado:

- na enunciação emerge uma terceira pessoa, não participante do enredo, como recurso que garante credibilidade aos fatos ficcionalizados: na épica, a voz enunciativa pertence à deusa, como inquestionável, no romance, a reflexão e a versão de Floriano Cambará sobre a trajetória de sua família. O crédito à tradição imprime veracidade aos fatos passados.

- a deusa, na *Ilíada*, detém a onipresença e a onividência dos fatos que se passam em lugares diferentes, inclusive no Olimpo, onde um humano não teria acesso e onisciência dos pensamentos e sentimentos dos deuses e dos homens que participaram dos eventos. Os dons divinos possibilitam a verossimilhança de fatos irrealis e maravilhosos, que não poderiam ser vivenciados pelas limitações humanas.

- em *O Continente*, o narrador apresenta-se no terceiro volume da trilogia, nos quais o verossímil se faz pelos relatos históricos;

- o relato retrospectivo da seqüência narrativa sobre a origem e (in)volução de gaúchos e troianos; das quais Verissimo e Homero não participaram;

- pela alternância de vitórias e derrotas em batalhas, pela grandeza dos heróis em defesa dos companheiros;

- pela excelência da estrutura textual cíclica e espelhada, com episódios centrados em um personagem aos quais os demais se relacionam na construção do enredo e da trama.

Estes elementos transtextuais interligam-se pelas características dos universos primordiais de *O Continente* que se configuram pelas características míticas do amanhecer da sociedade gaúcha, em relação à *Ilíada*. Nestas narrativas, o tempo corria sem calendários e a lei era ditada pelo mais forte; porém a gênese de Ana e Pedro se aliou à história marcada por períodos de evolução e derrota de uma sociedade em transformação política, econômica e social; enquanto a narrativa de Homero esgota-se com a derrota e dizimação dos troianos.

A reflexão e a *práxis* sobre intertextualidade, inovação e tradição, neste capítulo, desenvolve-se na perspectiva das palavras de F. Pessoa e Ricardo Reis, apresentadas por Carlos Reis (2003:507): “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero. A novidade em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu.”

Desta forma, exploram-se elos entre o sentido figurado e o expresso sob o texto literal, como denúncia de preconceitos e repressão; jogo de poder entre dominados e dominantes; ideologias de expansionismo territorial; destruição de instituições e de modos de viver, ou simplesmente a expressão de conceitos imobilizados no passado e ressignificados ao lume da transtextualidade.

3. 1 Arquitetura textual de *O Continente* e da *Ilíada*

Para a inter-relação da estrutura dos textos em tela, faz-se necessário apontar algumas características das épocas e dos espaços geo-históricos de produção. A ficcional Santa Fé situa-se, pela biografia dos personagens, em um período histórico da saga rio-grandense; entretanto é difícil traçar o perfil da distante Tróia, palco da *Ilíada*. Sabe-se que os mitos e os eventos que compõem a épica surgiram antes das indagações filosóficas e de todas as concepções de arte, história, ciência e religião como se apresentam hoje.

A trilogia - *O tempo e o vento* - compõe-se por três títulos: *O Continente*, *O retrato* e *O arquipélago*, publicados entre 1949 e 1962; cada livro apresenta uma estrutura narrativa independente, mas inter-relacionada por personagens e eventos que mesclam ficção e história sob uma perspectiva realista.

Para Zilberman (1985), a presença de Maria Valéria, testemunha e elo estrutural a unificar as partes da trilogia, confere-lhe um caráter cíclico: ela termina com a frase que começara, segundo um permanente vaivém, que remete ao início, ou seja, ao *O Continente*, que confirma a presença do componente circular, porque sua estrutura narrativa se associa à do mito enquanto modo de contar eventos passados, sendo um aspecto claramente tautológico.

Na estrutura temporal de *O Tempo e o vento*, como sintetizam as palavras de Chaves (1981), o passado é reconstruído como possibilidade de esclarecer o presente. As linhas de continuidade, entretanto, não se oferecem na atividade dos guerreiros ou dos caudilhos, neste segundo arquétipo para onde convergem as manifestações de vitalidade de um mundo constantemente ameaçado pela destruição e pela morte.

Zilberman (2004: 44) esclarece que a estrutura do romance, *O Continente*, abre e fecha com uma moldura, o cerco ao sobrado, que se desdobra com seu ritmo próprio em relação ao conjunto do texto, no qual se salienta o jogo moldura/seqüências internas, que seguem com integridade o fechamento da narrativa; outro jogo se estabelece pelo cotejo entre a história do Rio Grande do Sul, do início da colonização, passa pela Revolução Farroupilha (1835 -1845) até o apogeu do castilhismo, com a vitória de seus adeptos na Revolução Federalista em 1895, ano em que Licurgo conquista a hegemonia política sobre Santa Fé.

O Continente apresenta cenários e temas que transversalizam a obra em desdobramentos e espelhismo, por exemplo: o livro inicial progride intercalado aos demais com destaque para a ação de Licurgo - o herói construído sobre um molde diverso do Capitão Rodrigo - luta para assegurar o pódio social representado pela propriedade, isto é o sobrado, que antes pertencia à família Amaral, opositores dos Terra Cambará, em relação a princípios morais e ideais políticos. Além de grandes contendas, o sobrado é o palco onde se instalam e se desenvolvem vários episódios como a: disputa entre Bibiana e Luzia pela atenção e carinho de Bolívar; o nascimento, a vida e a morte de representantes de várias gerações; a derrota e a vitória de heróis em diversas guerras.

Ao abordar a estrutura de *O Continente*, Zilberman (2004: 29) explicita que esta obra estava destinada a ser um único volume, no qual Erico Verissimo desejava reunir duzentos anos de história do Rio Grande do Sul. Ela afirma que a biografia de todas as personagens se encerra, em termos de necessidade narrativa, com o

término dos episódios. Os demais livros da trilogia não constavam do plano original de Verissimo; porém, embora construídos em décadas diferentes, os três volumes se estruturam em torno de um eixo sólido que sustenta a progressão da história dos Terra Cambarás sobre a historicidade do Rio Grande.

Em *O Continente*, consoante Zilberman (2005: 30-31), textos em itálico antecedem os capítulos de *O Sobrado*, para referir acontecimentos históricos, oportunizar a manifestação de uma personagem coletiva, os efeitos das inúmeras guerras que sacrificavam a população, a trajetória dos Carés, que representam o segmento dos excluídos sociais; nesta condição, eles desempenham papéis secundários até o volume II, quando passam a ser agentes de transformação política.

A estratégia de Verissimo, para preencher as lacunas apontadas por Zilberman (2004), reside na interligação de personagens por objetos herdados ou presenteados, como o punhal de Pedro Missioneiro - representando a masculinidade, e a tesoura de D. Henriqueta – símbolo de feminino, com a qual Ana Terra trouxe à luz muitas crianças e depois a legou para Bibiana; as novas gerações assegurariam a continuidade aos Terra Cambará, que protagonizariam os demais livros da trilogia: *O Retrato* e *O Arquipélago*. Estes elementos interligam-se aos personagens, à trama e à estrutura da obra sob uma emblemática estampa de continuidade e saudosismo.

A estrutura da *Ilíada* como indicam as referências de Schüller (1972) evolui sobre um esquema planejado em torno da fúria de Aquiles; desde o início da ação no proêmio, com a invocação à deusa e a apresentação do motivo inicial da discórdia entre ele e Agamenon. A ferocidade do herói grego se manifesta no desenvolvimento das batalhas, mesmo sem a presença de Aquiles e se desloca impetuosamente até a conclusão com a morte de Heitor. Embora, esta fórmula pareça inacabada, este desfecho deixaria Aquiles satisfeito ao provar sua supremacia e sua estratégia para possibilitar a vitória dos gregos pelo enfraquecimento do exército troiano desfalcado de seu maior comandante.

Ao iniciar o poema, Homero apresenta a invocação das musas como crédito à tradição épica pela transmissão do objeto cantado; assim, volta-se para fora e acolhe a inspiração que imprime beleza e veracidade aos fatos dos quais o poeta não é testemunha ocular. Algumas lacunas surgem, pela inquestionável palavra das

musas, as quais são esclarecidas pela atuação dos deuses que favorecem a ação dos lutadores, principalmente dos heróis, como Aquiles e Heitor.

Sobre o preenchimento de lacunas por atuação divina, Schüler (1972) esclarece que ao contrário do que acontece na idade da razão, na cultura mítica os ouvidos são testemunhas mais verdadeiras que os olhos. O mito se sustenta na palavra inspiradora das musas, da tradição, do passado; diante do qual o poeta não é mais que um instrumento da verdade que lhe é exterior e eterna.

A *Ilíada* é o canto das musas, que falam a linguagem dos antepassados e os estereótipos de sempre; o poema épico valoriza a realidade exterior, a constância de um mundo fixo, de um tempo em que o homem não tem consciência individual e se percebe pelos ouvidos do outro; portanto não possibilita a subjetividade, nem permite comentários do poeta, como a poesia lírica. Pelas características da épica, a ausência do poeta é tamanha que muitos duvidam de que os poemas homéricos sejam obra de um poeta individual.

Tal como em *O Continente*, na *Ilíada*, há uma liturgia relativa aos objetos pessoais das protagonistas. A armadura de Aquiles é um elemento presente em vários momentos; desde que sua mãe lhe presenteia com a preciosa e simbólica veste de ouro elaborada por Hefesto; a qual se tornou objeto de identificação do herói. Protegido por suas armas, Aquiles enfrenta e mata muitos inimigos, tornando sua figura resplandecente um sinônimo de implacável vitorioso. No canto XVI, ao ver a recusa de Aquiles em lutar, Pátroclo pede a armadura dele, veste-a e combate com Heitor, que reconhece pela armadura seu maior oponente; porém ela escondia Pátroclo, que a usou com o propósito de atrair o troiano.

Após a vitória, Heitor portando a armadura do inimigo morto, esperou que Aquiles o enfrentasse para vingar Pátroclo. Despojado de suas armas, Aquiles vê-se impedido de lutar; para que ele retorne à batalha Homero dedica quase todo o canto XVIII às novas armas do grego, principalmente ao detalhamento do escudo. Corajosamente Heitor lutou contra Aquiles, que após vencê-lo, tomou-lhe a armadura e arrastou o corpo do troiano pela arena em torno do castelo de sua família em comemoração à desforra pela perda de Pátroclo.

A permanência da *Ilíada* e da *Odisséia* na literatura contemporânea, na apreciação de Schüler (1972), reside na eloqüente narrativa que progride sobre a arquitetura poética aliada a fatos históricos que eram preservados pela tradição oral, constituindo-se em obras de arte não fixadas a contextos exteriores. Especialmente,

a *Ilíada*, cuja estrutura se constrói com a incorporação de personagens da tradição épica, no entanto, o poema dá-lhes personalidade própria conforme seus propósitos para detalhar os feitos de Aquiles durante o cerco ao castelo de Tróia.

Schüler (1972) apresenta possibilidades levantadas por homerólogos em torno da não unidade da *Ilíada*; para eles há evidência sobre a existência de um poema primitivo sobre a fúria de Aquiles em um conjunto de cantos em que o herói efetivamente luta em Tróia, ao qual se teriam acrescentado outros poemas do ciclo troiano, compondo a *Ilíada*, como se conhece. Entretanto, Schüler argumenta que o objeto do canto de Homero não era Aquiles, mas a fúria do herói, que move Zeus a castigar os gregos com a morte de seus companheiros, enquanto ele pedia socorro sem ser ouvido.

A originalidade de Homero, para Schüler (1972), consiste na estruturação de uma série de episódios do ciclo lendário das guerras troianas em torno da fúria de Aquiles; porém Ernest Howald (1946) apresenta a hipótese de que o paradigma mítico de comportamento ético do Canto IX seria anterior à *Ilíada*, pertenceria à história de Meleagro, da qual Homero teria apreendido o motivo da ira e o teria reelaborado na construção de seu poema; entretanto a comprovação da suposição de Howald seria objeto de outros estudos que escapam à tematização desta pesquisa.

A inter-relação entre a arquitetura textual das obras em estudo se evidencia pelas características heróicas dos personagens - sobre os quais a estrutura do texto se desenrola em contextos primordiais de guerras, pela transgressão de códigos rígidos de conduta moral; por romances proibidos e, principalmente, pela ação de protagonistas, que se tornaram parte da história e da mitologia de suas épocas.

A alegoria da transitoriedade, da efemeridade do tempo, isto é, além da grandiosidade dos eventos e da supremacia de um povo sobre o outro, tudo termina; a morte celebra o réquiem final; somente ruínas imemoriais possibilitam a reinterpretção do heróico passado de Santa Fé e de Tróia.

3.2 O universo mítico, aspectos épicos, históricos e literários

O romance *O Continente* e a épica *Ilíada* referem-se a universos distintos em relação ao tempo, ao espaço e aos eventos narrados, sobre os quais não se

podem dimensionar semelhanças ou diferenças, porém ambos apresentam similitudes em um tempo primordial dos povos protagonistas destas narrativas.

A narrativa inicial em *O Continente* prossegue descompromissada do calendário, longe do alcance das esferas do poder político; porém, o rompimento deste cosmo pelas ações dos Terra Cambará em movimentos e lutas nos eventos de expansão de fronteiras, guerras fratricidas e disputa pela ascensão social e poder político, transfere o desenrolar da narrativa para um espaço histórico, primordial mas entrelaçado à história do Rio Grande do Sul.

No *Continente*, sob a crônica da história, a qual para Chaves (1981) é secundária enquanto conteúdo; embora, indispensável enquanto arcabouço episódico - há o nível mítico do texto, que propõe como tema recorrente a oposição entre o transitório e o perene um combate entre a morte e a vida, uma diferenciação crucial que vem a projetar-se na antítese entre os arquétipos geradores das demais personagens.

O universo mítico, no início da narrativa em *O Continente*, desenha-se em um local com características primordiais durante a fundação e construção dos rudimentos culturais da Província de São Pedro durante as disputa disputas pelas Missões entre portugueses e castelhanos. Neste local isolado, Ana Terra e Pedro Missioneiro concebem o início de uma estirpe; após o assassinato de Pedro, outra tragédia se abateu sobre Ana: os castelhanos atacam e exterminam todos os homens da família; sobrevivem somente ela, uma cunhada e os sobrinhos, que viajam para um local que viria a ser Santa Fé.

Ao romper-se este cosmo primitivo da fazenda de Maneco Terra, Ana ingressa em uma realidade onde sua descendência atua em um universo histórico, que se transforma em um difusor da desmitificação de um passado real e, literariamente, reconstruído sob a ótica de Verissimo.

Zilberman (1985) afirma que o mito preside o processo de apresentação da história dos Cambarás e aparece sob diversas maneiras em *O Continente*, onde se destaca a concepção de história circular, com a repetição de ações no tempo e no espaço por gerações que se sucedem.

- a narração da fundação de uma família e de uma sociedade a partir da ação de um herói, Pedro, que apresenta traços incomuns de personalidade, caráter e crenças. Além de suas premonições, inclusive da própria morte, considerava-se

filho de Maria, isto é, de natureza divina, e de certo modo, ele repete o sacrifício de Jesus;

- Ana e Pedro, o casal primordial, núcleo gerador do clã - vivem em regiões primitivas no tempo dos inícios. As Missões Jesuíticas, onde ele passou a infância, configura-se como espaço sagrado, onde pagãos e cristãos se harmonizam;

- como é próprio do mito, o tempo das origens pode ser recuperado através da repetição ritualística da ação dos ancestrais, o que acontece através da transmissão às gerações subseqüentes de objetos, como o punhal de Pedro e a tesoura de Ana;

- a repetição de nomes próprios nas gerações mais jovens e a transmissão de traços hereditários paternos e maternos aos descendentes, como Pedro Terra, semelhante ao avô materno; Bibiana, que se assemelha a avó, Ana, da qual recebe o nome após o prefixo que indica duas vezes.

- Bolívar repete o gesto de Rodrigo Cambará; e Licurgo, representante da última geração dos Cambarás em *O Continente*, é o somatório físico e psíquico dos antepassados;

Zilberman (1985) aponta o desenrolar das ações na trilogia, a partir de um novo herói que contradiz o primeiro modelo narrativo: Licurgo, que vive uma paixão proibida por Ismália; enfrenta a luta, protege as mulheres e vence o inimigo e garante a continuidade da família; porém sacrifica a filha Aurora, que não sobrevive ao cerco do sobrado. O caráter de Licurgo confirma a hegemonia política e social obtida com a conquista do poder e a aliança com Júlio de Castilhos.

Estas modificações, assegura Zilberman (1985), determinam marcas em *O tempo e o vento* que impedem o emprego narrativo do mito, pois o vínculo com a origem rompeu-se, quando os ritos primitivos deixaram de ser obedecidos. Para ela, ao apropriar-se do mito, Verissimo teve condições de concretizar seu objetivo: retornar as origens de formação social do estado, sendo fiel ao modelo mítico de pensar a realidade naquele contexto primitivo, e revelar o momento da transformação, sintetizada na atuação Licurgo, denunciando assim o processo histórico de esgotamento de uma época e de uma prática política.

A história da Província de São Pedro evolui desde a presença de Pedro Missioneiro nas Missões Jesuíticas durante a disputa destas reduções por portugueses e espanhóis e nas invasões de Santa Fé por castelhanos; as demais gerações de familiares deste casal presenciariam a imigração alemã, a Revolução

Farroupilha, onde lutou o capitão Rodrigo e a Revolução Federalista onde Licurgo estava no lado vencedor.

Para ampliar a relação entre aspectos históricos e literários na composição dos motivos e da estrutura de *O Continente* v. 1, apresenta-se no Apêndice 1, a cronologia de eventos extraliterários, a partir de indicações de Zilberman (2004:30) e fatos da vida ficcional dos personagens na progressão dos episódios construídos por Verissimo.

O universo onde se desenrola a *Ilíada* constitui um cenário ancestral composto de elementos primordiais em eventos colossais, onde homens deuses e semideuses partilham as mesmas vaidades e as mesmas fraquezas, como se exemplifica com passagens no Livro I: a intervenção de Tétis em favor de Aquiles mostra seu desejo de vingança, quando ela pede a Júpiter que favoreça a vitória dos troianos para vingar a ofensa dos gregos contra seu filho.

Em Tróia, na última batalha narrada na *Ilíada*, os homens da família de Heitor foram mortos pelos gregos, porém Andrômaca e algumas mulheres e crianças foram poupadas. Sabe-se que Tróia desapareceu por relatos de outros autores; como Virgílio (35 a.C.), ao contar em *Eneida* que Andrômaca deixou este espaço mítico e saiu com alguns sobreviventes para fundar um vilarejo, onde nasceriam os gêmeos que iniciariam a construção de Roma.

Somente no tempo/espaço mítico criado por Homero seres divinos poderiam co-existir com humanos; como Helena, filha do próprio Zeus, que despertava a paixão dos homens e ocasionava a destruição de reinos, e Aquiles, o maior herói grego, também tinha ascendência sobre-humana, seria filho da deusa Tétis e de um mortal Peleu. A origem de ambos, ou seus destinos, após a guerra, não são abordados na *Ilíada*.

Zeus, ao observar a guerra entre aqueus e troianos, sofreu quando Sarpédon, considerado perfeito, foi atingido mortalmente por Pátroclo. Esta fraqueza do deus dos deuses não o desmitifica, mas o aproxima dos heróis por seus sentimentos semelhantes aos dos lutadores. Calasso (1990:70) afirma que “a eqüidade homérica não distingue entre as vaidades funestas que golpeiam os deuses e as que atingem os homens”.

As características míticas dos heróis, dos seres divinos e do universo da *Ilíada* são elementos indissociáveis do cenário imutável em um passado distante, no

qual os personagens viviam cada dia sem questionar o presente ou o futuro, pois para os seres Homéricos tudo acontecia por vontade divina.

Calasso (1990: 68) refere que a dor e a enfermidade para os gregos, na cultura ancestral, era a presença do invisível pela interferência divina, *até*, que trazia consigo freqüentemente a ruína; segundo ele com o tempo, o termo *até* passou a significar 'ruína'. A idéia de destruição e ruína de um povo, ou de uma nação é associada à morte de pessoas, como demonstração de força e derrota de instituições de poder, como ocorria nas revoluções e guerras das narrativas em análise.

Pelas características da epopéia, e principalmente pela ausência de fontes históricas, sobre a existência e a localização de Tróia, ou sobre as causas reais da guerra que teria ocorrido no século XIII a.C.; ou ainda as incertezas sobre a autoria da *Ilíada* Homero, tornam esta narrativa mais fascinante.

Dentre os autores pesquisados, a questão épica e a histórica são abordadas por Pierre Grimal (1982) ao esclarecer que "um ciclo épico, como o relato da guerra que contrapôs os aqueus e os frígios de Tróia, compreende um núcleo indubitavelmente histórico"; sendo ele o único autor que atribui o termo 'histórico' ao poema de Homero.

Com a derrota de Heitor e a invasão do castelo de sua família, o universo mítico se desfaz e a narrativa de Homero esgota-se. De modo inverso, em *O Continente*, o universo mítico do início da narrativa rompe-se para que a literatura ficcionalize a história de uma família e a história heróica de um povo, o povo sul-riograndense.

A alegoria da destruição evidencia-se com a desfragmentação dos universos das narrativas em análise, portanto restam apenas frágeis e longínquos indícios de seres lendários, de aspectos mitológicos e ideologias que moveram guerras como sustentáculos da arquitetura do romance e da épica.

3.3 Motivos literários, fábula, trama e tempo narrativo

Nas obras em análise, os motivos - que compõem a psique dos protagonistas através de atributos de caráter, concretizam-se na liderança, no comando dos guerreiros, na coragem e no comprometimento em defender os aliados e aniquilar os inimigos - interligam-se às características de Aquiles, Heitor e

Rodrigo; enquanto as heroínas, como Helena e Ana Terra, amavam e sofriam pela escolha de um homem estranho às suas comunidades.

O amor impossível, a guerra, a destruição e a morte, encontram-se no âmago dos motivos que constituem a fábula e a trama destas narrativas imemoriais. Empregam-se, neste estudo, concepções de Tomachevski (1925): o termo motivo corresponde à “unidade temática” em um conjunto ordenado de subunidades que formam a trama. Para este autor (1925: 177), “a fábula exige um índice temporal e causal, em uma sucessão cronológica de causa e efeito que constitui o conjunto de acontecimentos” que compõe a narrativa. A trama é uma construção artística constituída pelos mesmos acontecimentos, na ordem em que aparecem na narrativa.

Em *O Continente v. 1*, os motivos tecem uma trama que avança e recua por quase cem anos. Do assalto ao sobrado, onde Licurgo defendia seus ideais republicanos contra o ataque dos federalistas em 1895, a seqüência narrativa desloca-se ao capítulo denominado *A fonte*, onde nasce e vive Pedro Missioneiro até a expulsão dos indígenas pelos portugueses em 1756.

Dois principais motivos interligam-se em *O Continente*: a história da família Terra e a história da gênese e evolução de um povo em sucessivas guerras, das quais a mais longa estendeu-se entre 1835 a 1845, a Guerra dos Farrapos; quando o povo gaúcho teve seu território invadido por compatriotas que defendiam a integridade da federação em batalhas entre federalistas e republicanos.

Na *Ilíada*, motivos, trama e fábula progridem cronologicamente durante a narrativa através do recurso de delimitar aproximadamente cinqüenta dias do último ano da guerra de Tróia. A partir da eclosão da ira de Aquiles, que se introduz por suas conseqüências sobre o segundo motivo: a superioridade dos gregos sobre os troianos nas batalhas travadas e nas façanhas dos heróis, que estão descritas no campo visual do leitor; as respostas e os revides a ataques entre os contendores são detalhadas para evidenciar o heroísmo do mais bravo entre os gregos em Ílion; para Donald Schüler (1972), “a fúria está presente mesmo na ausência de Aquiles”.

O jogo temporal demarca, como referencia D'onofrio (1990), o plano da enunciação e o plano do enunciado. Nesta obras, há uma distância de mais de dois séculos entre a ocorrência dos primeiros episódios em *O Continente* e a edição do romance por Verissimo e uma distância temporal de quatro séculos, desde a guerra de Tróia até a composição do poema por Homero.

As origens e as conseqüências do amor transgressor com final trágico apresentam-se na gênese da épica, tal como no romance em tela; nos quais os motivos dos quais eclodem e se desenvolvem as fábulas das respectivas tramas. Em *O Continente*, Ana Terra apaixonou-se por um índio vindo das Missões, que se hospedou na casa da jovem; deste amor origina-se a trama amorosa e a gravidez dela. Por estes motivos, cresce a revolta da família que sentencia o rapaz à morte. Destes eventos, origina-se um novo ciclo para a história de Ana e de seus descendentes por duzentos anos.

Na *Ilíada*, ocorre o rapto, ou da saída de Helena da Grécia com Páris, o príncipe troiano, que ao hospedar-se na casa de Menelau, apaixonou-se por sua mulher, mantém com ela um romance secreto e a leva para Tróia. O relacionamento de ambos ocasionou a invasão do território de Ílion pelos gregos em uma guerra que se estendeu por dez anos.

Os amantes destas protagonistas, Pedro, o índio missioneiro, e Páris, o nobre príncipe, mesmo sendo personagens decisivos para a construção motivacional das tramas, caracterizam-se apenas como coadjuvantes das séries de eventos oriundos de suas relações amorosas, as quais chocaram os padrões de comportamento ético e social de suas épocas.

A passagem de Pedro Missioneiro pela obra é marcante pelas conseqüências que provocaria na vida de Ana, mas ele é insignificante como personagem; tal como Páris, que ao raptar Helena se tornaria o estopim da Guerra de Tróia, porém sua personalidade frágil o esconde na narrativa que se desenrola sem sua presença, pois ele é obscurecido pela bravura e heroísmo de Aquiles e de Heitor.

Nestas narrativas, as causas e as conseqüências cronológicas interligam-se à fábula construída sobre amores proibidos: o missioneiro era um ser não assimilável pela família Terra, por ser considerado marginal e excluído; enquanto o troiano, malgrado sua origem nobre, apaixonou-se por uma rainha, que era casada. Por amor, ambos desconsideraram as diferenças étnicas, sociais e morais e, assim, selam um destino fatal já traçado previamente por seus delitos.

Pedro e Páris são sentenciados a destino fúnebre porque incorreram em transgressões, cujas conseqüências extrapolam a si mesmos, atingindo inocentes que pagaram um ônus altíssimo que alteraria fronteiras emocionais e comportamentais. O enredo amoroso entre Helena e Páris se confunde com a causa

explícita e com o desenrolar da Guerra de Tróia; a separação de ambos, com a volta dela ao rei consorte, marcaria o final desta guerra; que não é narrado na *Ilíada*, que encerra com a morte de Heitor, como premissa da superioridade dos gregos, representados por Aquiles.

Em *O Continente*; a morte de Pedro e dos familiares é o motivo da saída de Ana do espaço fechado e distante dos núcleos de urbanização da época. As primeiras gerações dos Terra Cambarás progredem econômica e socialmente através do trabalho, porém as demais envolvem-se em eventos que associam desagregação político-social, até o último episódio da trilogia.

No mítico relato de Homero e na ficção de Verissimo, alguns objetos revestem-se de valor sentimental, ou de identificação dos personagens que os possuem; os quais constituem motivos de episódios significativos e centrados ao eixo estrutural das narrativas, como o punhal e a tesoura em *O Continente* e o escudo e a armadura de Aquiles na *Ilíada*, como significado de oposição entre submissão e domínio, ou sobre a origem humilde do missioneiro e a condição de nobreza e de comando dos gregos.

A ação de Aquiles, em um ou outro dos poemas da *Ilíada*, consoante Schüler (1972), “situa-se em limites temporais, mais ou menos determinados e se concentra em personagens precisas”. Para este autor, Homero “cria a unidade de tempo e de ação, muito antes de os teóricos refletirem sobre a estrutura da obra literária”.

A *Ilíada*, na análise de Schüler (1989), desenvolve-se num plano teleológico, com múltiplos episódios encadeados em unidades abertas que remetem a um fim, que é determinado pela fúria de Aquiles que eclode e se desdobra em incidentes paralelos no início e no final do poema; isto é, o Canto XIX, próximo ao fim, corresponde antiteticamente ao canto I, nos quais se realizam assembléias nas quais Agamenon e Aquiles se defrontam. No final, seus sentimentos se abrandam; ao recuperar sua escrava que lhe fora tomada no por Agamenon.

Desta forma, os conflitos iniciais são solucionados próximo ao final do poema; por este plano, Schüler (1989) afirma que a *Ilíada* fecha-se em círculo, com Ulisses reintegrado ao exército; Tróia resistindo como sempre: o fim remete ao início em uma circunferência sobre o universo humano, o amor e o ódio, os sentimentos do homem e da mulher; a fragilidade humana, o destino e a liberdade, a lealdade à sua comunidade.

A épica homérica inaugura um gênero de características sólidas, que apresenta variação e transitoriedade no ato de contar e da representação de diferentes subjetividades, sob pontos de vista que assinalam a polifonia no foco narrativo. O tempo homérico, como observa Schüller (1989:42), distingue-se do tempo psicológico do romance moderno: “o tempo psicológico se opõe ao tempo medido pelos relógios [...]; distinguimos o tempo exterior do tempo interior e sabemos que um não coincide com o outro”. A noção de tempo e a experiência de medi-lo eram estranhas a Homero e aos demais homens de sua época, que se orientavam pelo sol e pelas estações do ano.

Schüller (1989; 44-45) destaca que “o tempo homérico é sempre um tempo concreto, humano e vivido [...], o homem experimenta o futuro como aniquilamento nas vidas que se extinguem em torno dele [...]”. A morte é o futuro dos heróis nas passagens da *Ilíada* que apresentam a ação presente como a previsão das conseqüências em um futuro próximo, como se destaca nos versos do canto VI: 460 “E alegre Heitor: Quem sabe avaliar-te, far-te-á justiça, ó caro [...]”. Este verso alude ao reconhecimento do herói após sua morte em batalha.

Os diversos episódios que constituem a *Ilíada* interligam-se pela presença dos heróis, ou pela causa e efeitos das ações heróicas, que são coordenadas na composição estrutural da unidade estética do texto. Os procedimentos empregados por Homero - ao apresentar e encadear os motivos, que constituem a temática da *Ilíada* - correspondem aos diversos tipos de motivação os quais seriam dois milênios depois teorizados por Tomachevski (1925).

Uma rede de motivos compõe a psique dos protagonistas de Homero, através de atributos de caráter que se concretizam na liderança, no comando dos guerreiros, na coragem e comprometimento em defender os aliados e aniquilar os inimigos. A motivação composicional emprega o recurso de delimitar as ações de gregos e troianos ao último ano da guerra de Tróia, que é descrita no campo visual do leitor; porém remete a eventos anteriores ao tempo do enunciado, como o rapto de Helena por Páris, que causou a invasão de Tróia pelos gregos para resgatá-la e devolvê-la ao marido, o rei Menelau. Esta seqüência de fatos pertence à fábula. Entretanto, as conseqüências, deste rapto, como a guerra, o sofrimento, as privações e a derrota do povo troiano, como preço que os deuses impuseram pela traição dos amantes, pertencem à trama.

A *Ilíada* insere-se no cenário atual como fonte do conhecimento histórico sobre a sociedade e a cultura grega antiga; o poeta narra episódios do final da Guerra de Tróia para descrever a ferocidade de Aquiles, que se manifesta em seu espírito guerreiro primitivo que o cinge de glórias e infortúnios em um destino trágico, individual e determinado pela vontade dos deuses. Sobre este aspecto, Jaeger (1989) aponta a duplicidade na *Ilíada* sobre as ações que devem ser encaradas sob o ponto de vista humano e sob o divino.

Em *O Continente* e na *Ilíada* o mosaico de motivos, trama e fábula, constroem-se sobre o caráter épico da origem e consolidação dos territórios sul-rio-grandense e troiano; diversos episódios transcorrem durante vitórias e derrotas em batalhas desumanas, enquanto amores considerados inadmissíveis pelos padrões culturais de épocas primevas envolviam os amantes, porém as tramas de destruição e morte abreviam seus destinos.

As relações ideológicas entre os heróis e as instituições, a força e a fragilidade humana devastadas pela paixão destacam-se nos episódios que incidem sobre a alegoria punitiva da transgressão pela quebra do código amoroso e ético exigido pelas sociedades fechadas e estratificadas onde viviam Ana e Pedro, Helena e Páris, nas quais a lei era imposta pela violência, exclusão e morte.

3.4 Personagens, cenários, ações, duelos e guerras

Entre *O Continente* e a *Ilíada* podem ser identificadas diversas cadeias de significados, como: características primordiais em lutas pela defesa e consolidação dos territórios, amantes que arriscam a vida por suas amadas, contendidas por ampliação de domínios pelos Amarais em Santa Fé e por Agamenon em Tróia; valores de honra e glória, valorização de ideais comunitários acima da vida individual, como Rodrigo Cambará e Heitor que em universos de milênios distantes rompem limites e convenções para lutar pela vitória e para superar as trágicas desventuras de suas biografias ficcionais.

No universo em *O Continente* v. 1, as personagens e os cenários ficcionais situam-se em um passado distante da realidade vivida por Verissimo, que lhes concedeu características e estilos de vida compatíveis com os costumes dos séculos XVII e XVIII, na fase inicial de povoamento e de organização político-administrativa do estado. Os personagens atuam em fatos reais, sobre os quais o autor relaciona

datas e lugares coincidentes com os registrados por livros e documentos da história do Rio Grande do Sul. Estes indícios mostram a preocupação em compor episódios capazes de levar o leitor a estabelecer correspondência com a realidade da época narrada.

Chaves (1981) constata uma nítida divisão entre o mundo dos valores sociais, encarnado na tradição épica dos guerreiros e no arquétipo do capitão Rodrigo, e os valores que o narrador prefere observar na luta entre Bibiana e Luzia. Este crítico lembra que a posição humanista do autor está longe de projetar uma crítica que abale a superestrutura social⁵; não obstante revela a má consciência da sociedade e a partir daí se atribui uma função restauradora do reconhecimento crítico do mundo narrado.

Em *O Continente*, as personagens ficcionais, principalmente, Rodrigo, a síntese do herói/anti/herói, morto em combate no sobrado, e Licurgo que, décadas mais tarde, fez do mesmo sobrado, o espaço de luta por seus ideais; ambos são identificados por detalhes característicos de protagonistas que defendem suas comunidades, como representantes da tipologia gaúcha; seus arquiinimigos, Bento Amaral e seu pai Cel. Ricardo Amaral, apresentam-se como protótipos da elite local, caracterizada como opressora e contrária aos interesses da maioria da população de Santa Fé. Enquanto os personagens não-ficcionais, como Bento Gonçalves e Bento Manuel, apenas atuam em fatos históricos.

Em *O Continente*, Pedro Missioneiro evoca sua mãe na figura de Nossa Senhora, como estratégia para compensar sua origem humilde com os atributos de uma filiação divina; além disso, o indígena demonstra poderes de premonição, como a visão de sua inevitável morte. Estas características distinguem Pedro dos homens comuns e o aproximam da origem sobrenatural dos heróis de Homero.

As referências de Tomachevski (1925: 193) esclarecem que o “caráter dos personagens pode apresentar-se de forma direta e indireta”. As características dos heróis de Veríssimo são apresentadas diretamente pela fala, ação e bravura em atos cotidianos ou heróicos, também, de forma indireta pela descrição dos sentimentos, emoções e impressão que causam nas demais personagens.

⁵ ALTHUSSER, Louis (1998) . A estrutura social, para Marx, é constituída pela infraestrutura ou base econômica e pela superestrutura, que comporta duas instâncias: a jurídica (o direito e o Estado) e a ideologia (religião, moral, política etc.).

Na *Ilíada*, as características de Heitor e de Aquiles, são mostradas de forma direta pela fala do narrador ao enumerar as qualidades destes guerreiros e indiretas através das condutas que demonstram seus caracteres, coragem, bravura e heroísmo.

Homero valoriza as formas fixas de sempre; na construção dos protagonistas, mas por vezes rompe as fórmulas tradicionais da épica e apresenta traços do caráter, dos sentimentos e da individualidade dos heróis; portanto não derivados exclusivamente do modelo estático manipulado pelos deuses ou pela comunidade.

Os heróis de Ílion, apesar de se identificarem com estereótipos épicos são dotados de paixões, determinação e vontade própria, como demonstra Aquiles, ao escolher morrer moço na guerra a viver uma vida tranqüila e feliz; esta escolha se confirma no duelo em que o grego despojado de ajuda divina enfrenta Heitor e triunfa sobre a morte do inimigo.

As personagens homéricas voltam-se ao espaço exterior, à realidade concreta, porém deixam-se dominar por sentimentos e emoções; salienta Schüller (1989: 43) que “quando percebe dentro de si fenômenos que não sabe compreender, atribui-os a forças sobre-humanas; [...] também os deuses, para serem reais participam desta realidade material e perceptível.”

Para Schüller (1989), na *Ilíada*, as personagens não se analisam e o autor não as analisa, elas são vistas de fora, pelo modo de proceder e não de ser; na descrição predomina a observação das características típicas da classe a que pertence o personagem e não são consideradas a subjetividade, porque a interioridade individual só surgiria muitos séculos após Homero.

A construção do herói na *Ilíada* nutre-se do ideal transmitido pelas sagas e pelas fórmulas incorporadas aos cantos e às tradições da aristocracia grega através da concepção do herói como sobre-humano. Os heróis da *Ilíada* revelam seu gosto pela guerra e pela honra, como autênticos representantes da nobreza.

A ausência de Aquiles em alguns poemas não compromete a unidade e permite espaço para destacar outros heróis, como Pátroclo, seu amigo, que se projeta no cenário, apenas, quando se afasta do mais bravo dos gregos. Conforme Jaeger (1989) é impossível imaginar o herói homérico vivendo em paz; ele pertence ao campo de batalha.

A condição do herói, para Schüler (1989), não se herda, simplesmente se adquire com feitos; conforme seus atos, o homem pode ser igual, inferior ou superior aos antepassados; porém nunca é herói definitivamente; o heroísmo é constantemente posto à prova. Para ele, a morte conclui a imagem que o homem esculpiu na lembrança de seus semelhantes e assim concluída se perpetua. Ele acrescenta que o passado épico não produz saudosismo romântico, porque não é paradisíaca a existência do herói.

Os heróis, Heitor e Aquiles, principais suportes e condutores da narrativa, representam protótipos de homens moldados pela honra e pela glória do passado, que deveriam ser modelos para os demais. A atuação deles entre os guerreiros destaca-se pela liderança e coragem em defender os aliados e aniquilar os inimigos.

O príncipe Heitor representava os valores da cultura de Tróia; era um governante justo e sábio, um devotado pai de família, que lutou para defender sua cidade invadida. Aquiles, o maior herói grego em Tróia, era um semideus, jovem, impetuoso, dotado de grande força física e de habilidades bélicas. Aquiles representava a oposição ao autoritarismo de Agamêmnon, o violento e vaidoso chefe da expedição.

Pela bravura, pelos sentimentos de alegria, dor e prazer, os heróis da *Ilíada* despertaram simpatia por suas qualidades, ou a tristeza, como no momento da morte de Heitor, pela espada de Aquiles. Após disputarem violentos combates, o destino de ambos foi selado, como estava previamente determinado: a morte de Heitor representou simultaneamente a derrota de Tróia e a vitória de Aquiles.

No transcurso das cenas no sobrado dos Terra Cambará e no castelo de Príamo, descortinam-se batalhas em construções fortificadas que ostentam a situação patrimonial, a influência e o controle exercido pelos proprietários diante de suas comunidades, além da arquitetura voltada ao controle do mandatário sobre subordinados em locais que permitem longo alcance à visão.

O sobrado representa o patrimônio físico e cultural pelo qual Bibiana lutaria para assegurar a expressão do poder advindo da ascensão da família, como herança às novas gerações; enquanto a fortaleza de Tróia, palco e arena de luta entre gregos e troianos, remete à imagem de soldados vencidos e da população dizimada na cidade sitiada.

Na *Ilíada*, o plano narrativo transcorre sobre múltiplos episódios encadeados sobre o sítio ao castelo real, onde se encontra o objeto da invasão: Helena, esposa

de Menelau, raptada por Páris. Neste embate, gregos e troianos lutam e perdem a vida na fortaleza de Tróia, que era constantemente atacada pelos inimigos em longos combates até o último instante da épica; tal como o sobrado em Santa Fé, que foi palco de lutas em várias revoluções.

A figura de um personagem conselheiro emerge das duas narrativas; em *O Continente*, o padre Lara aplaca os ímpetos de Rodrigo; abrandando sua cólera, tenta catequizá-lo segundo suas crenças católicas e torna-se seu mediador na defesa do relacionamento do herói com Bibiana em tratativas com o pai dela.

Na *Ilíada*, Nestor intervém junto a Aquiles, para incentivá-lo a lutar, ou para persuadi-lo a conciliar, como nos cantos I e IX; é ele quem sugere prudência e estratégias para a reconciliação entre Agemênon e Aquiles; no livro VII o conselheiro intervém com seu discurso para que ambas as partes interrompam a guerra e enterrem os mortos. A relevância destes conselheiros esbarra na teimosia dos heróis que raramente acolhem suas precisas sugestões e sábias palavras.

A amizade e confiança entre o Padre Lara e o capitão Rodrigo em Santa Fé e de Nestor com seus heróis interlocutores em Tróia mostram a composição de caracterizações psicológicas opostas e revelam planos ideológicos distintos em indivíduos integrantes de segmentos sociais diferentes, porém partícipes da mesma comunidade. Exemplifica-se com um diálogo entre Rodrigo e o vigário; antes de começar o ataque ao casarão (2005: 359):

- Olhe aqui. Vou lhe dar uma idéia. Antes de começar o assalto, porque vosmecê não me deixa ir ao casarão ver se o Cel. Amaral consente em se render pra evitar uma carnificina?

- Não, padre. Não façam aos outros aquilo que não queres que te façam a ti. Não é assim que diz nas Escrituras? Se alguém me convidasse pra eu me render, eu ficava ofendido. Um homem não se entrega.

Nas duas obras em estudo, as personagens organizam-se em segmentos populacionais diferenciadas, nas quais representam papéis típicos. A estratificação sócio-econômica em Santa Fé é representada pelas famílias Terra e Caré, que se originam na periferia ruralista, migram para uma célula populacional, que se urbanizava e, através do trabalho e inserção nos valores comunitários traçam sua

ascendência em disputas pessoais e partidárias; a elite local é representada pela família Amaral, detentora do domínio e do poder político sobre a comunidade.

Na Ilíada, além da divisão de castas entre nobres e plebeus, entre os quais estavam soldados e escravos; há a diferença entre a natureza humana e a divina; os deuses, considerados perfeitos e majestosos, exerciam sua influência para a vitória ou derrota dos exércitos e, conseqüentemente, sobre os destinos dos troianos e dos aqueus, entre os quais os heróis, que se originam na nobreza e exercem o comando sobre soldados, escravos e reféns derrotados. Os míticos heróis Aquiles, Ulisses e Heitor obtiveram vitórias e sofreram derrotas sob a ação dos deuses.

A intervenção dos deuses no Olimpo e dos governantes em Santa Fé é decisiva sobre o destino das personagens. Os seres ficcionais de *O Continente* tiveram suas histórias definidas por eventos que ocorreram antes, durante e após as guerras, nas quais as estratégias de personagens históricos, como Bento Gonçalves e Garibaldi, decidiam a batalha e, assim, a vida e a morte dos personagens, como Rodrigo.

Nos primeiros versos, a voz da deusa conta as aventuras do herói em sua ira. A presença do narrador neste canto épico evidencia-se pela elocução que enfatiza o tempo presente do transcorrer da ação: “canta”; porém, o passado emerge no terceiro verso, pelo verbo “lançou”, que se refere a fatos já transcorridos na origem da ira de Aquiles, o qual luta com o auxílio dos próprios deuses.

Páris teve seu destino traçado antes do nascimento em uma profecia que afirmava que ele destruiria Tróia pelo fogo. Por este motivo, sua mãe, Hécuba, mandou matá-lo, mas a criada encarregada da tarefa o abandonou. Ele foi encontrado, criado por pastores e depois voltou para a família. Estes fatos, entretanto, não são narrados por Homero, mas se ligam à sua atitude em raptar Helena e a conseqüente causa da guerra de Tróia.

A cadeia de eventos desde a origem de Páris até o início da guerra de Tróia evidencia o caráter de determinismo para o cumprimento do destino manipulado pelos deuses. Talvez, por ser um transgressor, Páris é apresentado, *na Ilíada*, como fraco e covarde, que prefere a companhia da amada à luta. Portanto ele é destituído das características dos heróis e assemelha-se ao homem inferior, sem ideais, um homem dominado por paixões.

O poema homérico, em algumas versões, conclui com a anunciada destruição de Tróia pelo fogo, o qual como fora previsto, seria provocada por Páris.

Para este ponto, convergem diversos motivos que compõem a fábula e a trama. A *Ilíada*, além de ser um marco literário, mescla com genialidade, ficção, fatos históricos, episódios irrealistas e maravilhosos, retrata costumes e crenças, ambições e fraquezas, aventuras e desventuras, sucessos e fracassos dos povos ancestrais e revela que o homem deixa marcas nas palavras construídas pela ficção.

As guerras das narrativas analisadas impõem limitações e árduas renúncias aos protagonistas do cerco ao sobrado, em *O Continente*, e aos invasores do castelo de Príamo, em episódios que ceifaram muitas vidas, entre as quais das filhas dos contendores, em um lúgubre intertexto.

Durante o cerco ao sobrado, apesar dos esforços de Maria Valéria, a filha de Licurgo, morre ao nascer, por falta de assistência médica; pois o pai não se arriscou a transladar a esposa grávida para um hospital. O personagem da *Ilíada*, Agamenon, antes de sair para a guerra, sacrificou sua filha, Ifigênia, à deusa Ártemis para que ela o favorecesse com o vento para tornar propícia a navegação; este ato cruel não é narrado na *Ilíada*, mas na peça *Agamêmnon*, de Ésquilo e também na obra máxima de Virgílio, *Eneida*, escrita aproximadamente em 30 a.C.

Estas imolações remetem ao sacrifício que se originou e se difundiu no paganismo e foi substituído no cristianismo pela oferta de pão e vinho, simbolizando o corpo e o sangue de Cristo, em um simbólico ritual de morte e ressurreição; os quais se propagam na mitologia, na arte, na literatura de todos os períodos históricos.

Os elementos naturais dos cenários das narrativas em análise interagem na dinâmica cotidiana dos seres ficcionais, como as estações do ano, o frio, o passar dos dias e o vento. O vento, que não raramente personifica-se e entra em cena com os personagens, ao aguçar-lhes os sentidos; como em *O Continente*, expressa a velha Bibiana: "Noite de vento, noite de mortos", em Verissimo (2002); na *Ilíada* o vento atua diversas vezes como um personagem invisível e alia-se aos desejos dos deuses para ofuscar a visão dos inimigos.

Transcrevem-se os períodos introdutórios de *O Sobrado I* em *O Continente* e do Livro III da *Ilíada*, que narram confrontos entre exércitos inimigos; porém antes situam o leitor no cenário onde o silêncio e o frio dominam o exterior do sobrado em Santa Fé e da Fortaleza real em Tróia.

No interior destes parágrafos encontram-se palavras que remetem à metáfora de derrota, como cemitério, ruína e morte; estas premissas se confirmam

no jogo alegórico que se desenrola em diversos combates narrados. Erico escreveu (2005:21)

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

Homero (2005:91) versificou:

Os Teucros em batalha, após seus cabos,/ gritando avançam: tal se eleva às nuvens/ o grasnar de aves pernaltas, que em áreas turmas,/ da invernada e friagem desertores,/ contra o povo Pigmeu com ruína e morte,/ o Oceano transvoam. Desejosos de entreatar-se, em silêncio os gregos/ força e coragem respirando marcham.

Em *O Continente* v.l, em 1836 o sobrado foi palco de várias mortes, como a do capitão Rodrigo pela causa farroupilha em combate com seu maior opositor; posteriormente outra luta transcorreria no mesmo sobrado, em 25 de julho de 1895, entre federalistas e republicanos, enquanto vários fatos ocorrem com a família de Licurgo: Maria Valéria assiste a cunhada no parto e providencia o enterro da sobrinha que não sobreviveu; os soldados se enfrentam no fogo cruzado em confrontos que se desenrolam em vários capítulos intercalados aos demais sob o título *O Sobrado*.

Na *Ilíada* a narrativa dos embates armados prossegue, durante alguns dias com diversos episódios de luta e dor, de cerimônias fúnebres e enterro dos mortos, como Pátroclo pela espada de Heitor e deste pela espada de Aquiles no ponto final da epopéia.

Os duelos narrados no romance e na epopéia apresentam coincidentes desfechos. O capitão Rodrigo, forasteiro que se instala em Santa Fé, trava um duelo com Ricardo Amaral em disputa pelo amor e pela sorte de Bibiana no início do capítulo ao qual empresta seu nome, *Um certo capitão Rodrigo*. Armado com uma espada, ele iniciou a forja de sua inicial no rosto do rival, que violou a honra de conduta e atingiu Rodrigo com um tiro, que lhe seria fatal sem a ação salvadora do amigo Juvenal Terra.

No capítulo III da *Ilíada* é narrado o confronto entre o exército das forças gregas e o troiano, liderados por Menelau e Páris, que se enfrentariam em duelo na disputa pessoal por Helena; porém Afrodite o livra dos golpes de Menelau e o transporta para os braços da amada no leito, onde Páris esquece o rival. Entretanto, Agamenon reclama o prêmio da vitória a seu irmão.

Nos dois enfrentamentos, os contendores, Rodrigo em Santa Fé, Páris e Heitor em Tróia, foram poupados da morte, tornando as mulheres vencedoras nesta disputa amorosa; porém a morte os esperava em outro ponto das narrativas. As derrotas de Rodrigo e de Licurgo em Santa Fé, de Páris e Heitor em Tróia antecedem o desfecho de guerras perdidas; que remetem à alegoria da decadência, da perda, da desfragmentação do universo das respectivas narrativas.

No Livro VII, o troiano Heitor vence o representante grego Ajax, após a vitória dos troianos em uma batalha sangrenta; porém, o mais formidável foi o último e derradeiro duelo que aplaca a ira de Aquiles ao matar cruelmente Heitor, o responsável pela morte de Pátroclo.

A derrota no desfecho da guerra de Tróia não é abordada na epopéia de Homero, nem o final da revolução federalista em 1895, ou a rendição da Revolução Farroupilha em 1845 são relatados por Verissimo; pois as histórias dos personagens eram focos centrais das narrativas, enquanto as batalhas constituíam motivações para os episódios e cenários para a ação ficcional.

Nas batalhas entre os gregos e os troianos, os homens comuns formavam a massa anônima, tal como os homens, na retaguarda de Licurgo no casarão, onde lutavam e perdiam a vida sem honra e sem glória por uma causa alheia a seus propósitos, entretanto ligada a seu destino.

Para Chaves (1981), a mais profunda oposição na estrutura de *O Continente* não está na divisão de personagens históricas e imaginárias; mas na dialética entre o transitório e o permanente, que intercalam a narrativa através do tempo histórico com guerras, massacres e violência, Neste contexto, surge o Capitão Rodrigo Cambará, como protótipo deste comportamento coletivo e como matriz de outros vultos guerreiros, que se alternam na obra. Para fundamentar esta reflexão, ele apresenta um comentário de Erico Verissimo sobre esta personagem no prefácio de um artigo em 1970:

Existe na mitologia oral gaúcha uma imagem que é uma espécie de súpula de todos os heróis da sua História e de seu folclore: o macho, o bravo, o guerreiro, o mulherengo, o homem gênero, impulsivo e livre, principalmente livre. (...) Desde o primeiro momento, o inconsciente me mandou informações, dados, imagens, frases, gestos referentes à figura deste gaúcho ideal.

Em outro pólo da dialética, Chaves (1981) situam-se os caudilhos que se destroem na coxilha enquanto a continuidade da existência fica assegurada pelas mulheres que defendem o sobrado e esperam o tempo passar até que a paz se restabeleça.

O universo recriado por Verissimo possibilita a vida ficcional dos personagens que constroem suas memórias e testemunham o destino de gerações interligadas ao modelo institucional gestado pela classe dominante; a qual decide a guerra e a paz em alegorias sobre as possibilidades de questionar e refletir sobre a origem, a ascensão e o esfacelamento da sociedade retratada em *O Continente* e, também, sobre a atuação dos personagens em disputas individuais pela inserção social e poder político.

Em Santa Fé e em Tróia, enquanto os homens se enfrentam em duelos por disputas de amorosas, ou arriscam suas vidas nas fileiras dos exércitos em guerras, são as mulheres que vivem o presente, mantêm vivo o passado, concebem e preparam as gerações futuras.

Bielsa (1999:157) revolve a memória universal, ao citar a famosa fala de um dos mais famosos imperadores: “Júlio César quando guerreava nas gaias escreveu que as batalhas devem ser ganham com o estilo de um poema lírico”. O lirismo permeia o romance *O Continente* e a épica *Ilíada* através dos amores proibidos, da bravura do Capitão Rodrigo e de Aquiles, da resistência de Licurgo no sobrado e de Heitor no castelo de Príamo, na solidão e na espera das mulheres em Santa Fé, ou em Tróia durante as guerras.

Nos cenários das fortalezas, o sobrado em Santa Fé e o castelo em Tróia, alegorizam-se o cerceamento da liberdade humana e a fragilidade do indivíduo diante do poder da força armada do invasor em guerras que ceifaram muitas vidas. Estas paradigmáticas mortes remetem à alegoria da oferenda humana aos deuses em barganha por conquistas e vitórias.

A composição épica impede a reflexão sobre a ideologia e os valores que impulsionavam os personagens, pois a imutabilidade se impõe sobre a inquestionável verdade apresentada por uma deusa e protagonizada por heróis caracterizados como semideuses, reis e príncipes, cujos destinos satisfaziam aos deuses. Entretanto, a solidez destas verdades recebe novos contornos sob a intertextualidade e a interpretação alegórica.

O caos e a transitoriedade presentes nas concepções de Benjamim podem ser associados às narrativas das duas obras analisadas, sobre o relato dos vencidos e a decadência dos universos narrativos; na *Ilíada* configuram-se características de um passado mítico e imutável; enquanto em *O Continente* a ficcionalidade apresenta eventos extraficcionais como possibilidade à reflexão sobre os primórdios da evolução histórica, social e institucional do Rio Grande do Sul, onde os Terra Cambará protagonizam a ascendência e a falência política e econômica de uma família, que espelha a desfragmentação da sociedade retratada por Verissimo.

3.5 Oikós: as mulheres, a espera e a solidão

A vida das mulheres em *O Continente* e na *Ilíada* restringia-se ao Oikós, espaço doméstico, onde Ana Terra e Bibiana em Santa Fé, Helena e Andrômaca em Tróia, dedicavam-se às tarefas na roca e no fuso, símbolos das virtudes femininas e da habilidade para prover o vestuário da família; estas mulheres em culturas e milênios diferentes enfrentam grandes conflitos por suas escolhas amorosas, viveram intensas paixões e sobreviveram à morte heróica de seus amados.

Nos espaços das coxilhas, Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria viviam a espera, suportavam a ausência e enfrentavam as conseqüências das batalhas travadas por seus pais, irmãos, maridos e filhos. Durante a ausência deles, elas os substituíam cuidando dos bens familiares, administrando, suprimindo as necessidades da casa; ao mesmo tempo, mantinham integralmente as *lides* consideradas 'femininas', impossíveis de serem delegadas a outrem, como a maternidade e a educação dos filhos.

Na trilogia de Verissimo, as personagens femininas apresentam características biográficas, interação familiar e isolamento social; porém a determinação, a capacidade de superar problemas e a grandiosidade do caráter lhes permitem uma caracterização peculiar. A capacidade de luta, de força e de combate

são indicativo das características das mulheres da obra de Verissimo em oposição ao domínio masculino, como descreve Mozart Pereira Soares (1973:23):

É justamente nesta atmosfera de modelos masculinizantes que ele recorta o mais vivo e denso conjunto de mulheres de toda a literatura brasileira. Cheias de heroísmo silencioso nos embates de coragem, resignadas na adversidade, constantes e tenazes, apegadas ao seu torrão onde armam suas moradas de espera e renúncia, que as tormentas da vida não abalam, são como poderosa força centrípeta a conter o tumulto movediço dos peleadores aventureiros e a fixá-lo socialmente à terra.

As mulheres em Santa Fé vivem em sobressalto pelo temor das guerras que assolavam o Continente de São Pedro. Ao se concretizar o temor da convocação, ou a adesão espontânea à guerra de filhos, maridos, irmãos e pais, as presenças femininas se tornavam estáticas pela espera do amado e pela possibilidade de perdê-lo no campo de batalha. Chaves (1981:76) exalta as mulheres descendentes de Ana Terra como portadoras da mensagem e do código de uma família, de uma história e de uma época distante:

Bibiana em *O Continente* e Flora de *O arquipélago* derivam de uma só raiz que está localizada na personalidade de Ana Terra _ inicialmente presença física, mais tarde memória viva daquele universo mítico de natureza tão cerrada, que uma vez rompido na arremetida da civilização, já não pode ser recomposto nem restaurado.

As características de heroínas e de esteio da família das personagens femininas permitem-lhes o desempenho de um papel significativo na trilogia de Erico Verissimo, principalmente em *O Continente*; sobre elas o próprio autor declarou simpatia em *Solo de Clarineta*, v. 2 (1976:298):

[...] declaro em voz alta que tenho um fraco pelas mulheres de *O tempo e o vento*, como Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria. Quando esta última ainda era moça, tive lá minhas implicâncias com ela, mas depois que a filha do velho Florêncio envelheceu e ficou parecida com as outras matronas da família, passei a votar-lhe uma admiração temperada de ternura.

Maria Valéria é a primeira personagem feminina a surgir em *O Continente* (2005:22); ela é apresentada pelas lembranças de João Lírio, um federalista, que

revela traços de afeto por ela, entretanto alveja o refúgio onde ela se abriga com a família, enquanto Licurgo, chefe político republicano do município, revida o ataque.

Lélia Almeida (1996) apresenta Maria Valéria como figura central da narrativa, herdeira do conhecimento de Ana Terra e de Bibiana; seus saberes lhes possibilitam intervir e amenizar as questões cotidianas, ou para controlar Flora, quando Rodrigo vai para a guerra, e diminuir a dramaticidade das idas e vindas dos homens às batalhas.

Porém, na linha temporal da seqüência narrativa, Ana Terra constitui o marco inicial de uma genealogia interligada à evolução e à consolidação sócio-histórica ficcionalizada em *O tempo e o Vento*. Sobre ela recai a curiosidade e a atenção de leitores e da crítica, aos quais Erico apresenta uma entrevista simulada no prefácio à edição de *Ana Terra* (1971:19-20), onde se destaca a seguinte pergunta e resposta formuladas por ele:

- Mas sente-se nos leitores de *Ana Terra* a tendência de associar essa personagem a vários símbolos telúricos.
- Ah, isso é diferente. Eu mesmo penso nela como uma espécie de mãe, ventre, terra, raiz, verticalmente (em oposição à horizontalidade nômade dos homens ...), permanência, espera, perseverança, coragem moral.

Esta declaração do autor, segundo Almeida (1996), certamente influenciou a crítica, que repete a idéia de Ana Terra com características relacionadas à mulher/Mãe-Terra. Na fala do autor destaca-se a oposição entre o papel feminino e o masculino nos universos da narrativa conforme a ótica da época, quando a mulher representava a fecundidade e a esperança de reerguer o mundo destruído em revoluções e guerras comandadas pelos homens.

Chaves (1981) delimita os espaços de *O tempo e o vento* pelo domínio dos homens e pela atuação de figuras femininas na apresentação do livro *A sombra e a vela* de Lélia Almeida (1996:14):

De um lado, as mulheres íntegras e perseverantes, na linhagem de Ana Terra; de outro lado, os homens derivados do arquétipo do Capitão Rodrigo, guerreiros viris, aos quais o próprio Erico atribuía uma "horizontalidade nômade". Instaurou-se assim um esquema maniqueísta na leitura do texto, esquema que duplica e repete a ideologia machista mesmo quando pretende impugná-la, pois mantém a separação abissal entre dois mundos, o masculino e o feminino.

A identidade de Maria Valéria define-se em um contorno que desmitifica a idéia da natureza feminina feita indistintamente para a reprodução. Porém, ao acompanhar a personagem da juventude à idade octagenária tateando pela casa com uma vela acesa, traça uma analogia desta chama como conhecimento em oposição ao fogo simbolizado por Luzia, como impulso primitivo e destruidor.

Almeida (1996) refere que a crítica sobre *O Tempo e o Vento* insiste na delimitação de um território masculino e outro feminino, o que asseguraria um fundamento ideológico para a manutenção da família patriarcal, que vê a mulher como elemento meramente reprodutor. Nesta ótica, Maria Valéria, por seu corpo virgem, está à margem da prescrição patriarcal, excluída do rol das mulheres que expiam a culpa do pecado original: "parirás na dor".

A figura de Ana Terra se consolida como arquétipo da heroína, que sonha e conquista, que sofre e supera a dor, que desbrava um novo território e constrói uma família, que molda o caráter de sua descendência e escreve uma história como matriz da história de gerações fictícias, e esta influência transcendente espelha-se na idealização mítica da representação da mulher gaúcha.

Enquanto a morte atingia os homens em batalhas, em combates heróicos; às mulheres de Santa Fé era reservada uma morte sem *glamour*: Aurora foi sacrificada pela possibilidade de conquistas e vitórias de seu pai e de seus correligionários; Ana Terra morreu em uma velhice tranqüila; a filha de Bibiana e Rodrigo morreu sem atendimento médico.

As protagonistas da *Ilíada* choraram a morte de seus amados filhos e maridos, mas sobreviveram durante os episódios de invasão e lutas. A beleza e o poder de atração de Helena conquistaram seu marido, Menelau, rei de Esparta; e antes do casamento seduzira muitos homens que haviam se apresentado como seus pretendentes. Enquanto o marido estava ausente, ela cativou o coração do príncipe Páris, com o qual foi para Tróia. O suposto rapto de Helena por Páris, é o motivo lendário da Guerra de Tróia; na qual morreram gregos e troianos. Helena conquistou inclusive a simpatia de Homero que só atribuiu-lhe qualidades, embora outras narrativas considerem-na falsa, dissimulada e traidora de seus cinco maridos, como refere Ésquilo.

Na *Ilíada*, Helena passa a pertencer à família de Páris, que foi atingida com a morte de muitos filhos de Príamo e de Hécuba. A origem desta mulher, bem como seu destino após a guerra, não são tratados por Homero; porém outras narrativas

contam sua origem e seu destino: ela era filha de Leda e do próprio Zeus, foi rainha de Esparta e voltou a reinar com Menelau, após a derrota de Tróia, como relata Calasso (1990:89). Este autor (1990:89) refere que Helena, antes de ser mulher, simboliza o poder do simulacro, a duplicidade, a visão. A presença dela, para uns representa a paixão e a ruína, como para Páris, para outros apenas uma fantasia, um mito.

As figuras femininas não são alvos das concepções alegóricas de Benjamim, mas não se pode omitir, o caráter alegórico das protagonistas. Nas narrativas em análise, as heroínas sobrevivem à morte dos amados e de sua gente e asseguram a continuidade das gerações com sensibilidade, astúcia, sabedoria e, principalmente, como ponto de equilíbrio ao ímpeto de conquista, à destruição e ao domínio masculino.

Sob a alegoria da chama e da vela, Lélia Almeida (1996) desenvolve um jogo onde as mulheres de *O tempo e o vento* surgem como um corpo fecundo a procriar, a submeter-se à maternidade; porém Maria Valéria é apresentada como sombra; da matriz - Ana Terra - emana a luz em suas ações como mulher, madrinha e protetora, sem ser mãe. Agregam-se, ainda, as palavras de Zilberman no prefácio de *O Continente* (2005), ao considerar Ana Terra e Bibiana a “alegoria da visão de mundo adotada por Erico Verissimo”.

A imagem de Helena desenha-se sob a vertigem de seus atributos femininos e condensa-se sob o simulacro de suas múltiplas personalidades, sob à sombra de uma época de mistérios e enigmas; entretanto estas alegorias não lhes são atribuídas na *Ilíada*, mas por outros autores, como Ésquilo.

O destino das mulheres de Santa Fé e de Ílion foram selados pelas guerras, nas quais Bibiana perdeu Rodrigo e Helena perdeu Páris. Elas são o estopim de disputas amorosas e, principalmente, a imagem da solidão, da espera e símbolo da força sob a fragilidade em alegorias de vida e morte, amor e ódio como faces do mesmo destino em diferentes universos míticos e literários.

CONCLUSÕES

Além dos jogos transtextuais e alegóricos, o nome de Erico ao somar-se ao de Homero totaliza-se no adjetivo homérico; ambos ampliam-se nos universos de *O Continente* e da *Ilíada*, obras sobre as quais se desenvolveu esta pesquisa.

Estas narrativas abordam a história e a mitologia dos povos da Província de São Pedro e de Ílion, os quais em contextos culturais situados em milênios distantes e continentes diferentes lutaram por suas utopias em universos imersos no caos de guerras, destruição e transformações, que foram immortalizadas pelas possibilidades de reatualização de seus enredos.

Na épica, episódios da invasão de Tróia pelos gregos, com a finalidade de resgatar Helena, são cantados com exaltação aos feitos dos heróis em guerras, com destaque para o destemor e a bravura de Aquiles, que derrotou Heitor, enfraqueceu o exército troiano e possibilitou a vitória dos invasores.

Em *O Continente*, o capítulo denominado *O Sobrado* é uma janela que se abre à volta ao passado, desde a fundação das bases territoriais, que coincidem com disputas pelas Missões Jesuíticas entre a Coroa portuguesa e a castelhana na época do encontro de Ana e Pedro em 1777; os descendentes deste casal atuam no desenvolvimento político e social de Santa Fé, lutam contra o poder na Revolução Farroupilha e na Revolução Federalista em 1895, Licurgo Cambará adere ao poder após a confirmação do seu partido à frente do governo da Província.

A partir das referências de Staiger e de Chaves apresentadas neste estudo, considera-se *O Continente* um romance histórico com traços do gênero épico devido à mescla de fatos extraliterários e ficcionais um tempo primordial da mitologia e da história sul-rio-grandense.

A interpretação de Erico sobre o mundo, sobre sua obra e sobre si mesmo, encontra-se em cartas e livros escritos por ele, os quais se transformaram em registros documentais sobre a interioridade do autor e dos nutrientes que deram vida ficcional aos personagens pela simbiose entre a ficção e a realidade ancestral das bases culturais de *O Continente*.

O olhar crítico do homem-escritor emprestou características ideológicas aos personagens, que buscam a humanização das relações entre as pessoas e as instituições políticas e sociais e a promoção da liberdade e da paz idealizadas por Erico, principalmente, em *O Continente*.

Para ancorar as concepções usadas na conexão entre alegorias das narrativas em estudo, optou-se pelas indicações e reflexões de Walter Benjamin, a partir de *Ursprung des deutschen Trauerspiels - Origens do Drama Trágico Alemão*, (1928). Este autor partindo do sentido etimológico do termo, isto é o outro sentido, o oculto, ressignificou o conceito e influenciou o emprego do termo 'alegoria' a partir de estudos sobre a arte barroca, e sobretudo em relação à poesia de Baudelaire e de obras de autores como Kafka.

A figura da morte e seus aspectos destruidores na perspectiva de Benjamin, além de conteúdo da alegoria, é o seu princípio estruturador; para ele, a alegoria "moderna" representa a degenerescência, a alienação humanas, o lamento da imersão da história na catástrofe. Estas reflexões sustentam sua obra fundamental: *As passagens*, na qual (re)constrói e analisa elementos da estrutura arquitetônica de Paris, de suas ruas, galerias e exposições de obras de arte, através do "método da montagem" criado por ele para a compreensão da alegoria na poesia de Baudelaire.

As concepções de Benjamin sobre alegoria estão impregnadas por convicções contrárias ao desenvolvimento do capitalismo e às suas conseqüências destrutivas pela industrialização, produção e comercialização de todos os produtos, inclusive da arte em todas as suas manifestações. Ele considera a alegoria como matéria de reconstrução das ruínas do passado, como uma verdade fugidia, e principalmente como elemento na relação entre o homem, o tempo e a história. Uma história que na visão dele se deteriorava diante das transformações e progressos nas ciências, na tecnologia e nas atividades culturais daquele período.

As tarefas de abordagem entre similitudes partem da obra *O Continente* em relação à *Ilíada*, mediante adaptações de referências de Genette (1996) sobre as categorias e subcategorias de análise definidas a partir de indicações de Carlos Reis

(1985), as quais foram empregadas como elementos de interligação na práxis transtextual.

Esta sistematização metodológica possibilitou a minimização de dificuldade devido a fatores como: convenções e crenças helênicas e cristãs, diferenças espaço-temporais, contextos étnicos, culturais e geo-históricos em que se localizam os autores, os eventos narrados e as diferentes características dos gêneros literários compatíveis com a cultura dos nascedouros da épica e do romance.

Os sinais paratextuais se evidenciam entre os títulos que se relacionam aos antigos nomes dos territórios dos cenários: O Continente de São Pedro, denominação primitiva do Estado do Rio Grande do Sul e Ílion, nome grego da desaparecida Tróia. Elementos de metatextualidade evidenciam-se nas críticas emitidas por personagens sobre a opressão do povo em Santa Fé, tal como em Tróia durante os eventos de guerra em decorrência da política de consolidação federativa em *O Continente* e da conspiração dos deuses na *Ilíada*.

A architextualidade se estabelece, principalmente, na enunciação em terceira pessoa, não participante do enredo; em *O Continente* por Floriano Cambará sobre a trajetória de sua família e na *Ilíada* o crédito pertence à deusa. Ambos imprimem verossimilhança ao enunciado pelo engenho dos autores, Verissimo recorre a eventos e personagens da história e Homero usa a mitologia como pano de fundo em relatos que retornam ao alvorecer da cultura dos sul-rio-grandenses e dos troianos; das quais os autores não participaram.

A estrutura textual cíclica e espelhada transcorre em episódios intercalados e centrados em um personagem aos quais os demais se relacionam na construção do enredo e da trama: em *O Continente*, no capítulo fracionado chamado *O Sobrado*, Licurgo estabelece a conexão entre o presente e o passado ficcional, desde a luta dos farroupilhas e as guerras entre jesuítas e portugueses nas quais os principais derrotados foram os gaúchos, não apenas os da ficção; mas os sujeitos históricos do Estado do Rio Grande do Sul. O círculo se fecha com a vitória de Licurgo em apoio ao federalista Júlio de Castilhos.

Na *Ilíada*, as ações de Aquiles seguem em episódios intercalados aos demais. Ele abandona a guerra em represália contra o seqüestro de sua cativa, que lhe é restituída no final; fecha-se assim o círculo de ações e reações deste Herói, que matou Heitor, o príncipe troiano e garantiu a vitória aos gregos.

Ingredientes mórbidos movem os heróis em duelos: em Santa Fé, Rodrigo tenta marcar seu oponente, Bento Amaral, mas foi derrotado; em outro episódio eles retomam a luta; então, o Cambará com a ponta de sua espada termina a inicial de seu nome no rosto em um ritual de humilhação que lhe abrandava o desejo de vingança. Em Tróia, no duelo final, Aquiles mata Heitor e arrasta o corpo dele em torno das oferendas a Pátroclo, como sinal de escárnio. A fúria de Aquiles se aplaca, então o motivo inicial do poema esgota-se.

Elementos espaço-temporais permitem a identificação de traços semelhantes, na enunciação, no desenrolar e na estrutura das duas tramas: embora Santa Fé seja um universo ficcional, o local criado por Verissimo insere-se no mapa do Continente de São Pedro, assolado pelas guerras em que lutaram heróis reais e ficcionais. Homero não indica a cronologia nem a localização dos cenários das batalhas; mas pelas informações pesquisadas, Tróia situava-se num espaço geohistórico na Costa da Turquia há aproximadamente três séculos antes do nascimento do grego poeta épico.

Os personagens das narrativas em estudo encontram-se distantes no espaço geográfico e temporal, mas se interligam em destinos ficcionais permeados pela emoção, aventura, heroísmo, relações amorosas proibidas, ódios, disputas pelo poder, lutas na defesa territorial, cobiça e vingança; como elementos que são retomados ciclicamente na estrutura, nos motivos das obras e nas alegorias de submissão e opressão, sacrifícios e mortes de protagonistas que lutam em oposição à opressão e ao esmagamento da cultura local pelas forças dos exércitos no Continente de São Pedro e em Tróia.

As batalhas extraficcionais travadas nestas narrativas são marcadas pela destruição em combates bélicos, onde a perda e a destruição são constantes na contenda entre *amicus/hostis*. Nestes embates, o vencedor decreta o fim de uma época pela violência sem negociação, nem intermediações pela paz ou pela preservação da segurança da população, tanto em Santa Fé, como em Tróia, a vida e a morte estão condicionadas à mesma fatalidade.

As guerras narradas apontam para a fragilidade do sentido existencial-individual, pois os protagonistas eram guiados por ideais de lealdade; cujos valores determinavam os motivos das transgressões e as razões do castigo, ou pelo heroísmo e morte inglória de personagens, como Rodrigo Cambará e Heitor que

tombaram como prenúncio da derrota dos exércitos em que eram militantes em Santa Fé e em Tróia.

O pretexto que dá origem aos relatos épicos nascem da rivalidade, à não-adesão, à divergência, à defesa da comunidade e do território, como possibilidade de decisão de conflitos, revoluções e guerras; estes são os principais motivos de divergências entre federalistas e republicanos no Rio Grande do Sul, entre gregos e troianos em Ílion, que eclodem no início dos tempos civilizatórios destes cenários narrativos e se descortinam sobre a história, a mitologia e a ficção entrelaçada a amores impossíveis, como de Ana Terra e Pedro Missioneiro em *O Continente* e de Helena e Páris na *Ilíada*.

A vida e a morte dos heróis das narrativas em estudo denunciam a (des)humanidade imbuída na guerra, no sofrimento, na dor durante grandes confrontos ideológicos e bélicos; nos quais a alegoria do desafio à própria morte se concretiza no desejo persistente de viver a imortalidade, mesmo que seja na brevidade literária.

A narrativa de Erico em *O Continente* reconstitui literariamente as ruínas sobre a origem do processo de consolidação territorial, político e cultural do estado rio-grandense, o qual teve seu destino traçado pelos vencedores dos conflitos na Revolução Farroupilhas e na Revolução Federalistas; nestas lutas se acumulam saldos de milhares de mortos e de excluídos pela ideologia dos sistemas impostos pelos vencedores.

No referencial teórico, apontam-se diversas influências de vários autores sobre a obra do escritor cruz-altense, como a exercida por Aldous Huxley, através de *Contraponto*; também se evidencia a transformação da história em memória ficcional como *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, especialmente constatada na trilogia *O tempo e o vento*.

Além destas influências, acrescentam-se traços da épica *Ilíada*, pelas similitudes que se apresentam na abordagem transtextual em questão; pois na relação que se estabelece, sente a presença de Homero, pelas semelhanças na fábula, no enredo, na trama, na estrutura textual, na construção dos cenários, na composição de arquétipos de heróis e de heroínas, no retorno ao mítico passado, nas batalhas e nas guerras; nas quais heróis defenderam suas coletividades e morreram pelas ideologias que pautavam suas vidas.

Os elementos míticos, os personagens divinos e semideuses que atuam na *Ilíada* dificultam a compreensão sobre o que é mitologia e o que poder ser resquício da história; porém não se pode negar que a guerra de Tróia, ficcional ou real, faz parte da história da humanidade. Os vínculos entre a narrativa de Verissimo e a história do Rio Grande do Sul, e os elos entre a epopéia de Homero com a história universal, possibilitam o relacionamento do homem-autor, do homem-leitor com a mitologia das eras.

Nos elos transtextuais entre *O Continente* e a *Ilíada*, a dimensão humana, os eventos históricos e as concepções sobre valores comunitários inserem-se nas fictícias relações entre os personagens e as instituições de suas épocas. Os episódios expõem a ideologia moldada em valores de um contexto onde a lei e a ordem, por vezes, derivavam da violência, dos desmandos e da transformação de anseios de liberdade em guerras fratricidas.

Embora não se possam aquilatar similitudes ou diferenças ontológicas, sociológicas, históricas etc., entre *O Continente* e a *Ilíada*, ambas narram episódios de amor e ódio durante guerras nos primórdios civilizatórios de seus povos, antes da consolidação territorial e política; em Santa Fé, no Continente de São Pedro.

Em Santa Fé, a ideologia das guerras apresenta-se em causas concretas de expansão, domínio territorial e luta pelo poder; enquanto em Tróia, desenrola-se a luta por Helena, porém o prêmio desejado pelos invasores era a conquista do território e de suas riquezas.

As interpretações sobre o romance *O Continente* convergem para conceituações construídas em um contexto histórico em constantes transformações filosóficas, políticas e sociais; porém o universo da *Ilíada* deriva da mitologia, da grandiosidade dos relatos ocorridos em combates entre gregos e troianos sobre os quais Homero construiu episódios e concepções sobre princípios anteriores às teorias e às ciências atuais que permeiam a literatura e as teorias literárias.

A construção de elementos para a análise do romance e da epopéia situa-se além das possibilidades do texto; não apenas pela impossibilidade de voltar aos primórdios, mas também pelas limitações sócio-lingüísticas advindas da transformação ou extinção de costumes e crenças em diferentes conceitos políticos e culturais inerentes ao domínio de poder estatal e religioso no decorrer dos tempos.

A luta dos protagonistas por suas ideologias expõem o isolamento do universo feminino na dor e no sofrimento destituído de heroísmo, a fragilidade

humana sem metáforas de vitórias ou derrotas, mas com o sentido de desejo de paz acima das glórias passageiras dos combates; elas pagaram com lágrimas o preço dos ideais defendidos pelos homens.

Em Santa Fé, Ana Terra chorou pelo filho; Bibiana esperou pelo marido e o perdeu em combate no sobrado; no mesmo sobrado, Alice deu a luz à filha, que morreu; enquanto Licurgo defendia sua liderança republicana. Em Tróia, Helena, Andrômaca e Hécuba foram testemunhas oculares de vários combates diante do castelo fortificado, elas também sofreram a solidão na espera de seus filhos, maridos e pais, recolheram cadáveres de seus amados, velaram e enterraram os mortos em combates.

As mulheres de Santa Fé e de Tróia sintetizam a força dos vencidos, a voz das minorias e representam o sustentáculo feminino de continuidade da vida, que se encontra em alegorias imbricadas aos motivos e aos desfechos dos episódios de morte e de sobrevivência.

Nas narrativas em análise, amores impossíveis são causas de duelos que se ligam a batalhas em redes de alegorias sobre a violência, o caos, a destruição e a morte, em lutas travadas em períodos de grandes transformações e insegurança para as comunidades dos personagens; tanto em Santa Fé como em Tróia, os destinos de todos são determinados pela ideologia dos vencedores.

Na obra de Erico, as alegorias levam ao sentido da antiviolência, da reflexão sobre a reconstrução de um passado heróico sob mantos de sangue. Na obra de Homero, a morte e a destruição são imortalizadas no término da cultura troiana dizimada pelos gregos. Por estes motivos, elegeu-se a definição conceitual de Benjamin para alicerçar a conexão entre as alegorias selecionadas destas obras que abordam os primórdios de povos protagonistas através de personagens ficcionais e históricos em *O Continente*; míticos e divinos na *Ilíada*.

As paradigmáticas imolações de Aurora, no Sobrado; e de Ifigênia, em Tróia, tecem um lúgubre intertexto e remetem à alegoria da oferenda humana aos deuses em barganha através de sacrifícios rituais; os quais se propagaram desde o paganismo ao cristianismo pela oferta de pão e vinho, simbolizando o corpo e o sangue de Cristo em um simbólico ritual de morte e ressurreição.

Os finais destas narrativas possibilitam uma relação transtextual através do relato das vitórias pessoais dos representantes do poder: em *O Continente*, a vitória de Licurgo no sobrado; na *Ilíada*, a vitória de Aquiles sobre os troianos na fortaleza,

pois as histórias individuais eram focos centrais das narrativas, enquanto a guerra era o pano de fundo sobre o qual se ilustram os episódios. Nestes relatos, o desfecho das guerras é apenas insinuado através do corpo e da alma dos protagonistas.

Assim a morte de Rodrigo antecipa a derrota da Revolução Farroupilha; posteriormente, a vitória de Licurgo anuncia a supremacia dos Federalistas em *O Continente*. A morte de Heitor é um indicativo da derrota de seu exército; enquanto o gesto de Aquiles ao exibir o corpo mutilado do inimigo derrotado confirma a vitória do herói e anuncia a proximidade da vitória dos gregos, embora o final das guerras não seja contado por Erico ou por Homero.

Na relação transtextual que se estabelece, neste estudo, sente-se a influente presença de Homero, pelas semelhanças na fábula, no enredo, na trama, na estrutura textual, na construção dos cenários, na composição de arquétipos de heróis e de heroínas, personagens, no retorno ao mítico passado, nas batalhas e nas guerras; nas quais heróis defenderam suas coletividades e morreram pelas ideologias que pautavam suas vidas.

Diversos componentes trágicos e fatais emergem desde os parágrafos introdutórios de *O Continente* e da *Ilíada*; os quais anunciam o caos, a destruição e a morte, que exterminam inocentes em sacrifícios, invasões, guerras e duelos, como alusão aos embates entre poderosos e oprimidos.

A metáfora biológica que encerra a idéia de vida e morte, para os personagens de *O tempo e o vento*, são partes de um mesmo ciclo interpretado à luz da herança judaico-cristã, onde a culpa e o medo associam morte e castigo; porém entre os gregos, a morte se revestia de razões aceitáveis para o enfrentamento do veredicto a cerca do merecimento ou não para a descida ao Hades.

As alegorias do caos, da decadência, do transitório emergem nas obras em análise, sob dimensões diferentes; em *O Continente*, após as guerras e as mortes dos vencidos; um novo ciclo cultural se inaugurava pela ideologia do vencedor. Na *Ilíada*, a povo e a cultura ancestral troiana desaparecem sob as cinzas da cidade, dos cadáveres como a expressão da finitude de uma cultura, de um povo, de uma época.

A defesa de interesses políticos, amorosos e expansionistas provoca jogos alegóricos entre os dominantes e os dominados na reescritura do passado de seus

ancestrais. Este passado, distante, foi revisto através da reconstrução de universos primordiais e dos relatos orais que Homero coletou, ou das fontes documentais e históricas que Erico consultou para a construção do altruísmo de heróis em vitórias e derrotas na narração épica e do romance em análise.

As mortes dos protagonistas das obras em questão concentram um sentido semelhante ao apontado por Benjamin na alegoria barroca, pois para ele a morte não se resumia apenas ao indivíduo, mas a um ciclo que findava no caos das transformações sócio-culturais.

Os indicativos transtextuais apresentados sobre a caracterização dos universos narrativos e das características das personagens, ao lume das referências teóricas construídas, possibilitam a abordagem da primeira hipótese: - o universo mítico da epopéia *Ilíada* está latente no universo narrativo de *O Continente*.

Nesta perspectiva, citam-se as características de isolamento do espaço-temporal, onde Ana Terra e Pedro Missioneiro viviam distantes das instituições sócio-políticas em um contexto dominado pelas disputas territoriais entre portugueses e espanhóis em eventos extraliterários na formação política e social do Continente de São Pedro, onde se encontra a gênese do povo gaúcho sul-riograndense.

Porém, ao deixar a fazenda de seus falecidos pais, Ana segue para um local que se tornava vila, portanto era organizado por instituições políticas e sociais; assim ela rompe o espaço mítico e ingressa em um tempo histórico. A ruptura do espaço mítico possibilitou a progressão ficcional da trama e, também, a reflexão sobre o passado. As sucessivas gerações, em lutas contra e pelo poder em eventos entrelaçam a história ficcional de uma família à história da Província de São Pedro, que se tornou o Estado do Rio Grande do Sul.

Na *Ilíada*, o universo mítico se apresenta nos cenários do início dos tempos, com leis, valores, costumes e concepções imutáveis durante a guerra de Tróia. Com a morte de Heitor, torna-se iminente o final da guerra, portanto aquele espaço mítico estava sendo esfacelado pelo domínio grego, enquanto o povo era dizimado e seus bens saqueados. A narrativa encerra-se com a vingança e vitória de Aquiles; assim aplaca-se a fúria do grego e a aura mítica permanece sobre os heróis e os vilões mortos em Tróia.

Assim, afirma-se que a hipótese inicial se confirma parcialmente, isto é, o universo mítico da épica *Ilíada* está latente nos episódios iniciais da trama de *O*

Continente de Erico Verissimo através das características de uma realidade primitiva e fossilizada em um espaço distanciado da cadência histórica e cultural. Um espelho reverso se percebe com a ruptura dos cosmos primordiais destas narrativas: a descendência de Ana integra-se ao processo histórico e político da Província de São Pedro. Porém, a destruição do universo e de seus representantes míticos em Tróia, ocasiona o término da trama, isto é, a historicidade não daria sustentação a novos episódios.

A segunda hipótese envolve elementos teórico-conceituais e técnicas de interpretação textual: - a concepção de alegoria de Benjamin, mesmo se restringindo ao período barroco europeu, pode ser empregada para a abordagem de alegorias presentes nas obras *O Continente* e *Ilíada*. Este pressuposto envolve o sentido explícito e o sentido oculto da destruição e da morte que permeiam diversas passagens do romance e da épica em análise; desde os parágrafos iniciais até o final; diante das mudanças impostas no jogo entre a ideologia dominante, a opressão e os dominados.

Os sentidos alegóricos se evidenciam nos jogos de invasão e defesa expressos no sentido literal de decadência da família Cambará, durante as revoluções farroupilha e, posteriormente, na revolução federalista; enquanto a sociedade de Santa Fé se deteriora em disputas e lutas pelo poder econômico e social. A disputa pelo domínio territorial é marcada pela violência, destruição e mortes, que são anunciadas nas palavras iniciais de Floriano em Santa Fé, e pela deusa em Tróia, para aludir ao embate entre vencedores e vencidos que desafiam os desígnios do destino.

Portanto, as concepções apontadas por Benjamin se encontram em elementos alegóricos de destruição, morte e reconstrução das ruínas do passado pela narrativa de guerras como cenário e motivos dos enredos de *O Continente* e da *Ilíada*, que tematizam a decadência de uma cultura diante da guerra e da invasão de seu território. A solidão e dor das mulheres pela ausência e morte dos seus filhos, maridos e pais em conseqüências das catástrofes na Província de São Pedro e em Tróia são imagens análogas que se interligam nos dois textos.

Assim, a alegoria concretiza-se como uma categoria de análise no processo de alusão, como elemento indispensável à interligação das redes visíveis e ocultas de destruição, caos, opressão e morte, como fatores determinantes de

transformações e incertezas nos elos entre a essência do mito ancestral, na *Ilíada* e as metamorfoses do mito em *O Continente*.

Para proporcionar maior visibilidade aos elos estabelecidos, apresenta-se a esquematização das relações realizadas entre elementos transtextuais e das conexões entre alegorias no apêndice 2, como possibilidade referencial a novas pesquisas sobre os tópicos desenvolvidos nestas páginas.

As vozes dos personagens de Erico e de Homero revelam as sagas ocultas pela penumbra, de onde se desentranham circunstâncias subjacentes para se reinterpretar os meandros do poder, das ideologias e das implicações pendentes entre a violência e a efêmera ternura sob a escritura do vento e do tempo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. *Notas de Literatura*. Coimbra: Almedina. 1984.

ALMEIDA, Lélia. *A sombra e a vela: as mulheres d'O Tempo e o Vento*. Santa Cruz do Sul: Editora da UNISC; Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1996.

ALTHUSSER, Louis. "Infraestrutura e superestrutura". In: *Aparelhos ideológicos de Estado*. Lisboa: Editora Presença. 1998.

ARISTÓTELES, *Poética*, tradução Eudoro de Sousa, 6.ª edição, coleção Estudos Gerais Série Universitária-Clássicos da Filosofia, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Novembro de 2000.

_____. *Poética: In: Ética a Nicômano: Poética*. São Paulo: Nova Cultura, 1987.

AGUIAR, Flávio e CHIAPPINI, Lúgia (orgs.). *Civilização e exclusão: Erico Verissimo, Euclides da Cunha, Claude Lévi-Strauss, Darcy Ribeiro*. 2001.

_____. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 1953.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo. Unesp/ Hucitec, 1998.

BARTHES, Roland. *Introdução estrutural à análise da narrativa*. 1976.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, R.Tiedemann, Frankfurt, (1928). Disponível em: www.literatura.pt. Acesso em 23.04.06.

_____. *Origens do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Almedina, 1983.

BIELSA, Rafael. *La justicia por su nombre*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1999.

BORDINI, Maria da Glória. (Org.) *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM; EDIPUCRS, 1995.

_____. *O tempo e o vento. História, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: EDIPUC-RS. 2004.

BOSI, Alfredo. *Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.

BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 2005.

BRUNER, J. *Realidade Mental, Mundos Possíveis*; trad. Marcos A. G. Domingues. - Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

BULTMANN, Rudolf. *Demitologização: coletânea de ensaios*. São Leopoldo: IEPG/Sinodal, 1999.

CALASSO, Roberto. *As núpcias de Cadmo e Harmonia*. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CEIA, Carlos. *Dicionário de Termos de Teoria e Crítica Literária*. Disponível em: www.literatura.pt. Acesso em 10.03.2007.

CHAUÍ, Marilena. *Convite a filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CHAVES, Flávio Loureiro. *História e Literatura*. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1988.

_____. *Erico Verissimo: realismo & sociedade*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado aberto, 1981.

CHAVES, Flávio Loureiro. O narrador como testemunha da história. In GONÇALVES, Robson Pereira (Org.) *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria: Ed. UFSM; Bauru; EDUSC, 2000.

CHIAPPINI, Ligia Moraes Leite. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*, EDUSP, São Paulo, trad. Paulo Rónai e Geraldo Gerson de Souza. (1996).

DACANAL, José Hildebrando. *A nova narrativa épica*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro / Sulina, 1973.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental*. São Paulo: Ática, 1990.

DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virgínia (Orgs.). *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

ELIADE, Mircea. *A provação do labirinto – Conversas com Claude-Henry Rocquet*. Trad. Luís Bragança Teixeira. Publicações Dom Quixote. Lisboa, 1987.

_____. *Mito e realidade*. Trad. Póla Civelli. São Paulo: Perspectivas S.A., 1994.

FRIEDMAN, Norman. *O foco narrativo*. São Paulo, Ática, 1997.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GADAMER, Hans-Georg. *Wahreit und Methode*, 1960.

_____. "The Limits of Erlebniskunst and the Rehabilitation of Allegory", in *Truth and Method* (2ª ed., 1993). Disponível em: www.literatura.pt. Acesso em 13.09.06.

GALEANO, E. *Patatas arriba, la escuela del mundo al revés*. Madrid: Siglo XXI, 1998. www.criticalliteratura.com. Acesso em 13.09.06.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Universidade, 1996.

_____. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GRANDI, Celito. Entrevista com Erico Verissimo, 1996. ALEV.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *A palavra mascarada: sobre a alegoria*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.

GRIMAL, Pierre. *A mitologia grega*. São Paulo: Brasiliense, 1982

HANSEN, João Adolfo. *Retórica* – In Seminário da Universidad Estadual do Rio de Janeiro. UERJ. (Texto mimeografado), 1994.

_____. *Alegoria: construção e interpretação de metáforas*. São Paulo: Atual, 1987.

HEGEL. *Estética*, trad. de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, Guimarães Eds., Lisboa, 1993.

HOLFELDT, Antônio. Erico Verissimo. Coleção 'Esses Gaúchos'. Porto Alegre. Editora Tchê, 1984.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Manuel. Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2006.

HOWALD, Ernest. *Der Dichter der Ilias*. Erlenbach, Zürich: Eugen Rentsch, 1946.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. 4ª Ed. Trad. João Paulo Monteiro. Editora Perspectiva, 1996.

JAEGER, Werner -Paideia. *A Formação do Homem Grego*. Lisboa. Editorial Áster, 1989.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma*. São Paulo, HUCITEC, 1985.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. vol. IX/I. Petrópolis: Vozes, 1987. (Texto original publicado em 1934).

_____. *A vida simbólica*. vol. XVIII/II. Petrópolis: Vozes, 1987. (Texto original publicado em 1935).

LELLO, José e LELLO, Edgar. *Dicionário ilustrado*. Coimbra: Almedina, 1958.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Bom livro, 1986.

LAUSBERG, Heinrich. *Lingüística Românica* (trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

Paul de Man: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. Lisboa: Almedina, 1979.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades. RJ.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

ORMEZZANO, Graciela e BARBOSA, Márcia Helena S. *Questões de Intertextualidade*. Passo Fundo: UPF - Editora Universitária, 2005.

PAVIANI, Jaime. *Linguagem e escrita em Platão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *A narrativa pendular: as fronteiras simbólicas da história e da literatura*. In: AGUIAR, Flávio; CHIAPPINI, Lúcia; VASCONCELOS, Sandra G. T.; (Orgs.). *Civilização e exclusão*. São Paulo: Boitempo, 2001.

PLATÃO. *República*. Livro III. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 1ª ed.- Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

_____ Análise e interpretação da obra literária (Introdução à ciência da literatura). Coimbra: Almedina, 1985.

RIFFATERRE, Michel. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SCHÜLER, Donald e GOETTEMS, Miriam Barcellos. *Mito, ontem e hoje*. Porto Alegre: UFRGS, 1990.

SOUZA, Roberto Acízelo, Retórica. Disponível em:; acesso em 20.12.07.

SOUZA, Eudoro. SOUSA, Eudoro. *Mitologia II: História e Mito*. Lisboa: Almedina, 1981.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1974.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

TOMACHEVSKI, Boris. A vida dos procedimentos da trama. In: _____ et alii. *Teoria da Literatura, formalistas russos*. (1925). Porto Alegre: Globo, 1973.

VERISSIMO, Erico. *O Continente*. Vol. 1. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____ O retrato. Porto Alegre. Globo, 1969.

_____ Solo de Clarineta. 1ª Ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

_____ Solo de Clarineta. 9ª Ed. Porto Alegre: Globo, 1985.

_____ Carta a bordo do navio José Menezes - 19 de setembro de 1945. ALEV 02a0023 -1945.

_____ Carta dirigida a João Raymundo da Silva - ALEV 02a0257 -1945.

VIRGÍLIO. *Eneida*. (sd). Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martins Claret, 2005.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

APÊNDICES

Apêndice 1

Cronologia: fatos históricos e ficcionais de O Continente v. 1

Os episódios protagonizados pelos integrantes da família Terra Cambará progridem em cenários ficcionais nos quais se aludem a fatos extraliterários ocorridos na história do Rio Grande do Sul, como vetores estruturais da obra de Verissimo, de onde se retiraram tópicos ordenados linear e cronologicamente, conforme indicações de Zilberman (2004:30) e complementado com eventos retirados de O Continente (2005, v. I):

Episódios	História da família	História do RGS
<i>A fonte</i>	1725 - A ação do romance começa no dia do nascimento de Pedro Missioneiro em uma missão jesuítica.	1626 - Os jesuítas tentam estabelecer missões no RGS.
	1750 – No sábado de aleluia, Pe. Alonzo recebe a notícia da assinatura do Tratado de Madri.	1682 - Os jesuítas retornam e fundam os Sete Povos das Missões.
	Pedro Missioneiro foge da missão antes da ocupação pelos portugueses, em 1756.	1750 – Assinatura do Tratado de Madri que cedia os Sete Povos a Portugal e expulsava os índios aldeados, em troca a Espanha recebia a Colônia de Sacramento.
<i>Ana Terra</i>	1777 - Ana Terra encontra Pedro Missioneiro. No verão seguinte, ela fica grávida de Pedro, que é morto pelos irmãos dela. Da união de Ana e Pedro, nasce Pedro Terra.	Em 1772, ocorre a fundação de Porto Alegre.
	1787 ou 1788 - Morre Henriqueta, mãe de Ana Terra.	1776 - Em nova fase de disputa, os portugueses retomam o controle sobre o RGS.
	1789 ou 1790 - Castelhanos matam os homens da família de Ana	1801 – O território das missões é conquistado pelos portugueses.
		1807 - O RGS é

Terra e a violentam. Ela, a cunhada e os sobrinhos partem para Santa Fé, fundada pelo cel. Ricardo Amaral.

promovido à capitania-geral, deixando de ser administrado pela capitania do Rio de Janeiro.

1803 - Pedro Terra casa-se com Arminda Melo.

1808 - A família real vem para o Rio de Janeiro, após a dominação de Napoleão sobre a península Ibérica.

1806 - Nasce Bibiana, filha de Pedro Terra e Arminda.

1811 - Pedro Terra acompanha as tropas do cel. Chico Amaral.

1789 - Começa a Inconfidência Mineira.

1811 - Os portugueses invadem o Uruguai, para combater os movimentos pela independência.

Um certo Capitão Rodrigo

1821 - o cap. Rodrigo Cambará participa de agitação popular em Porto Alegre.

1816 - 1820, tropas portuguesas em campanha na região do Prata anexam o Uruguai ao Brasil.

1825 - Morre Ana Terra.

1821 - D. João VI retorna a Portugal e aceita a nova Constituição.

1828 - O capitão Rodrigo Severo Cambará chega a Santa Fé e logo se apaixona por Bibiana.

18.08.1821 - Funda-se o povoado de Cruz Alta, terra natal de Erico Verissimo.

1829 - Rodrigo disputa Bibiana em duelo com Bento Amaral, vence e casa com ela. Nos anos seguintes, o casal teria três filhos, entre os quais uma menina que faleceu enquanto o pai divertia-se.

1822 - O príncipe D. Pedro I, proclama a independência do Brasil.

1824 - É outorgada a primeira Constituição do Império do Brasil.

Em longas conversas com o Pe. Lara, Rodrigo mostra sua descrença em Deus e na religião.

Chegam ao RS, os primeiros colonos alemães.

1833 - Nasce Luzia Silva, que seria esposa de Bolívar Cambará.

1825 - Começa a luta pela independência do Uruguai, para onde se mobilizam forças brasileiras, que são derrotadas em 1827.

Chegam a Santa Fé, os primeiros imigrantes alemães.

1828 - Brasil e Argentina reconhecem a independência do Uruguai.

1835 - O cap. Rodrigo junta-se às tropas de Bento Gonçalves, para lutar contra os federalistas, aos quais os Amarais, senhores de Santa Fé, eram fiéis.

1834 - Os coronéis Bento Gonçalves da Silva e Bento Manuel Ribeiro são absolvidos da acusação de ligações inconvenientes com políticos e militares Uruguaios.

1936 - Rodrigo retorna para libertar Santa Fé. Em combate no casarão dos Amarais, morrem

1834 - Cruz Alta é elevada à categoria de Vila.

Rodrigo e Ricardo Amaral. Bento Amaral foge para o Paraguai.

1840 - Melo Manso, antepassado de Erico Verissimo luta contra os farroupilhas em Santa Catarina e aprisiona Anita Garibaldi.

Este fato verídico foi trasladado para o universo do romance.

1835 - Bento Gonçalves toma Porto Alegre e começa a Revolução Farroupilha.

Em 1836, os imperiais retomam Porto Alegre; em represália, o gen. Netto proclama a República Rio-Grandense. Bento Gonçalves é aprisionado por Bento Manuel que mudara de lado.

Em 1837, Bento Gonçalves foge da prisão na Bahia, volta e assume a presidência da República Farroupilha.

1839 - Os republicanos invadem Santa Catarina, invadem Laguna e fundam a república Juliana, confederada à Farroupilha; porém, o império retoma Laguna. Nestes conflitos Garibaldi conhece Anita, a heroína de dois mundos.

Em 1845, é assinada a paz entre o império e os farroupilhas.

O Sobrado
I, II, III e IV

24 e 25 de junho de 1895 - Os episódios durante o cerco ao sobrado desdobram-se em quatro capítulos que abrem e fecham o romance, desde o início da luta, até a vitória dos Cambarás sobre os Amarais.

Durante o tiroteio, no interior da casa, Maria Valéria assiste Alice no parto e corta, com a tesoura de Ana Terra, o umbigo de Aurora, a menina que morre ao nascer, simbolizando sacrifício e réquiem pela vitória.

As forças republicanas e castilhistas venceriam os federais, em O Continente v. II.

1891 - Júlio de Castilhos é deposto do governo do Estado.

1892 - Funda-se o Partido Federalista Brasileiro com monarquistas, parlamentaristas e dissidentes do castilhismo.

1893 - Castilhos volta ao poder, apoiado pelos chimangos, e enfrenta os federalistas, chamados de maragatos.

24 de junho de 1895, os maragatos são mortos no Campo dos Osórios.

Na guerra federalista morreram cerca de dez mil pessoas.

Agosto de 1895, as facções assinam a paz em Pelotas.

Apêndice 2:

Esquema visual: práxis transtextual e conexões de alegorias

Para possibilitar maior visibilidade a inter-relações obtidas na pesquisa, realiza-se a esquematização a partir de referências de Genette (1996) e adaptação de indicações de Carlos Reis (1985) para a definição de categorias de análise.

Sinais paratextuais

<i>Categoria</i>	<i>O Continente v. 1</i>	<i>Ilíada</i>
Título	- Continente de São Pedro, antiga denominação do RS.	- Ilíon, antigo nome grego de Tróia.

Sinais metatextuais

<i>Categoria</i>	<i>O Continente v. 1</i>	<i>Ilíada</i>
Críticas	- à política de confronto bélico para a consolidação federativa; - à opressão e derrota do povo sob o oponente em Santa Fé.	- à conspiração dos deuses na <i>Ilíada</i> ; - concordância com a humilhação e derrota do povo em Tróia.

Sinais arquitextuais

<i>Categorias</i>	<i>Continente v1</i>	<i>Ilíada</i>
Enunciação em 3ª pessoas	- a reflexão e a versão de Floriano Cambará sobre a trajetória de sua família, que se interliga ao tempo primordial da Província de São Pedro. - O narrador apresenta-se no terceiro volume da trilogia.	- a voz enunciativa pertence à deusa, como inquestionável; - O poema inicia com crédito à tradição épica, que imprime veracidade aos fatos passados.
Relato retrospectivo	- gênese e evolução do povo da Província de São Pedro das quais o autor não participou.	- nascente da civilização grega antiga, não testemunhada por Homero

Principais pontos intertextuais entre o romance e a épica em análise

Categoria: Estrutura textual

Subcategorias	<i>O Continente v. 1</i>	<i>Ilíada</i>
Estrutura cíclica	Maria Valéria, testemunha e elo estrutural a unificar as partes da trilogia, é o sustentáculo de gerações, segundo um permanente vaivém.	A épica evolui em torno da fúria de Aquiles; desde à invocação à deusa e a apresentação do motivo inicial da discórdia entre ele e Agamenon, até a conclusão com a morte de Heitor.
Lacunas na narrativa	- fatos e personagens históricos surgem para situar o leitor quanto à época e a causa defendida pelos heróis.	Lacunas surgem na narrativa, as quais são esclarecidas pela atuação dos deuses que favorecem a ação dos lutadores, principalmente dos heróis, Aquiles e Heitor.
Repetições e espelhismos	- Nomes próprios de uma geração à outra, como: Ana e Bibiana; capitão Rodrigo e seu neto Rodrigo. - Reflete a realidade ficcional e histórica dos antepassados nas seqüências narrativas.	- Nomes próprios da mitologia na épica, como: Tétis; Aquiles; Helena, Páris e Heitor. - Espelha a mitologia, obras épicas e dramas que repetiam eventos e personagens interligados à estrutura da narrativa.

Categoria: Universos mítico, histórico e aspectos literários

Subcategorias	<i>O Continente v. 1</i>	<i>Ilíada</i>
Universo mítico	Nos episódios iniciais, o universo primordial se configura pelas características míticas do amanhecer do povo sul rio-grandense onde o tempo corria ao ritmo da natureza e a lei era ditada pelo mais forte.	Os cantos estruturam-se em episódios do ciclo lendário das guerras troianas com aspectos míticos em sucessivos ataques em que derrota e vitória se alternam em eventos colossais, onde homens deuses e semideuses partilham as mesmas fraquezas.
Ruptura do universo mítico	O espaço fechado em que se desenrola a primeira parte do romance, intitulado <i>Ana Terra</i> , é destruído durante um ataque dos castelhanos que massacram todos os homens válidos.	A morte de Heitor e a destruição de Tróia pelos gregos; após lutas sangrentas, leva á ruptura do universo mítico e ao conseqüente final da narrativa.
Espaço histórico	O rompimento do cosmo mítico pela saída de Ana Terra abre um ciclo de lutas e disputas na história primordial do Rio Grande do Sul. Desmitificação de um passado real, histórico, literariamente, reconstruído.	A narrativa de Homero esgota-se no universo mítico, onde seres divinos co-existiam com humanos. Este relato não se sustentaria em um universo histórico.

Categoria: Motivos literários, fábula, trama e tempo narrativo

Subcategorias	<i>O Continente v. 1</i>	<i>Ilíada</i>
Tempo na narrativa	A trama avança e recua em episódios de amor e de guerra por quase cem anos (1895: o cerco ao sobrado – 1756: nascimento de Pedro Missioneiro).	Os episódios transcorrem linearmente por aproximadamente 50 dias, durante a guerra de Tróia.
Motivos das tramas	O <i>ethos</i> épico do alvorecer do povo sul-rio-grandense mescla-se a diversas guerras na consolidação do território.	A fúria de Aquiles é o primeiro motivo e ocasiona o segundo: a superioridade dos gregos sobre os troianos nas batalhas e nas façanhas, em Ilíon.
A fábula	As conseqüências do amor de Ana e Pedro deflagram o destino de seus descendentes.	O enredo amoroso entre Helena e Páris se confunde com a causa e o desenrolar da Guerra de Tróia.
As guerras	As guerras em <i>O Continente</i> eram pano de fundo: a derrota de Rodrigo e a vitória de Licurgo antecipam o desfecho das causas pelas quais lutavam.	A guerra de Tróia é o palco da superioridade grega, a consagração de Aquiles sobre Heitor e demais troianos.

Categoria: Personagens, cenários, ações, duelos

Subcategorias	<i>O Continente v. 1</i>	<i>Ilíada</i>
A construção dos heróis: honra, glória e ideais comunitários	Os representantes da tipologia gaúcha seguem os moldes de herói e anti-herói, como Capitão Rodrigo e Ricardo Amaral.	Homero usa formas fixas da cultura grega para os protagonistas, porém apresenta traços de individualidade dos heróis.
Natureza das personagens	Pedro atribuía-se características divinas.	Personagens divinas e semidivinas: Tétis, Helena, Aquiles e outros.
Oposições psicológicas e ideológicas	As concepções emitidas por Pe. Lara aos fiéis, principalmente a Rodrigo. - o jogo: dominantes e dominados.	A observação e ensinamentos de Nestor aos interlocutores, principalmente a Aquiles. - o expansionismo grego / opressão dos troianos.
O vento	O vento aguça os sentidos de Bibiana que expressa: "Noite de vento, noite de mortos", em Veríssimo (2002).	O vento atua diversas vezes, como personagem invisível, ao aliar-se aos desejos dos deuses para ofuscar a visão de inimigos.

Destino	O destino de Ana Terra e de Maria Valéria é indissociável de sua família, que por sua vez, associa-se às decisões governamentais que decidem a história do <i>Continente</i> .	Apesar de sua supremacia, o destino de Aquiles está arraigado ao exército grego, como de todos os demais personagens, sobre os quais a vontade dos deuses conduz suas vidas.
Sacrifícios humanos	Pedro foi sacrificado pela transgressão do amor por Ana Terra e Aurora pela vitória de Licurgo no sobrado.	A família de Páris foi sacrificada pelo amor proibido de Páris e Helena e Ifigênia para que o vento soprasse na partida de Agamenon.
Objetos emblemáticos	A interligação de personagens é tecida por objetos que passam de geração à geração: - o punhal de Pedro Missioneiro, e a tesoura de Ana Terra.	Objetos interligam ações heróicas: - a armadura e o escudo de Aquiles - objetos de identificação do herói - foram usados por Pátroclo e por Heitor e voltaram para Aquiles.
Os duelos	O capitão Rodrigo trava um duelo com Ricardo Amaral em disputa por Bibiana.	Menelau e Páris se enfrentam em duelo na disputa pessoal por Helena.
Cenário	O sobrado, símbolo de <i>status</i> sócio-econômico, é o eixo estrutural sobre os ciclos temporais onde se desenrolam disputas pelo poder político por inúmeras gerações.	A fortaleza, o castelo de Príamo, sinal de arquitecturalidade, abrigava Helena, alvo da invasão dos gregos.

Categoria: Oikós: as mulheres, a espera e a solidão

Subcategorias	<i>O Continente v. 1</i>	<i>Ilíada</i>
Modelos femininos	A figura de Ana Terra se consolida como protótipo da heroína sul-rio-grandense e se relacionada às características de mulher/Mãe-Terra.	Helena, eternizou-se como arquétipo de beleza e feminilidade. Para muitos, ela representa a paixão e a ruína, para outros apenas uma fantasia, um mito.

Correlação entre alegorias

Entre as múltiplas redes de significados ocultos em imagens, símbolos e eventos nos textos de *O Continente* v. 1 e da *Ilíada* selecionaram-se variáveis que possibilitam conexões com as alegorias indicadas por Benjamin (1928).

Alegorias: <i>Continente</i> / <i>Ilíada</i>	Alegorias apontadas por Benjamin na arte barroca
- Destruição dos universos míticos e históricos	- Destruição
- A memória do caos e da morte na gênese de um território e de sua gente. - Os povos derrotados constataam a ruína das suas instituições de poder.	- Caos
Catástrofe dos povos protagonistas da épica e do romance	- Catástrofe
- A transitoriedade da vida em cíclicas batalhas com vitórias, derrotas e mortes.	- Finitude e efemeridade.
- Mortes - paradigmáticas, violentas e heróicas: por ideologias, por poder, pela expansão territorial, pela transgressão do código ético, em sacrifícios pela vitória.	- Morte
- Reconstrução épica e literária através do retorno às origens primevas dos povos aos quais pertenciam os autores.	- Reconstrução das ruínas do passado.