

UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”  
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

**RAFHAEL BORGATO**

**MANIFESTAÇÕES DO HERÓI TRÁGICO EM *O TEMPO E O VENTO***

Araraquara – SP

2011

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ARARAQUARA

**RAFHAEL BORGATO**

**“MANIFESTAÇÕES DO HERÓI TRÁGICO EM *O TEMPO E O VENTO*”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários

**Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa**

**Orientação: Profa. Dra. Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas**

Araraquara – SP

2011

Borgato, Rafael

Manifestações do herói trágico em "O tempo e o vento" / Rafael

Borgato – 2011

88 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

1. Veríssimo, Érico, 1905-1975. 2. Romance moderno.  
3. Trágico. 4. Questão autoral. 5. Idealismo alemão. I. Título.

RAFHAEL BORGATO

“MANIFESTAÇÕES DO HERÓI TRÁGICO EM *O TEMPO E O VENTO*”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa

**Orientação:** Profa. Dra. Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas

Data de aprovação: 20 de maio de 2011

**Membros componentes da banca examinadora:**

---

**Presidente e orientador:** Professora Doutora Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas  
Universidade Estadual Paulista

---

**Membro titular:** Professor Doutor Mario Luiz Frungillo  
Universidade Estadual de Campinas

---

**Membro titular:** Professora Doutora Márcia Valeria Zamboni Gobbi  
Universidade Estadual Paulista

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus Araraquara

## Considerações iniciais

Este trabalho de Mestrado é fruto de uma pesquisa que me acompanhou praticamente desde o segundo ano de graduação, a partir de uma bolsa de iniciação científica. Completo desconhecedor da linguagem e dos métodos científicos, recebi de minha orientadora a oportunidade de levar em frente um projeto já em andamento, fato que me auxiliou na familiarização com os procedimentos de pesquisa nas ciências humanas e me norteou na tentativa de encontrar um caminho próprio. Inicialmente, o objeto de pesquisa era a recepção de Shakespeare na Alemanha, sendo seu objetivo central demonstrar o contexto de surgimento da literatura moderna burguesa alemã. Minhas primeiras leituras, no entanto, foram suficientes para demonstrar a amplitude do projeto, demonstrar que a incipiente literatura moderna alemã era um momento de definição, uma fonte de influência que ajudaria a caracterizar o individualismo da modernidade literária ocidental. A análise da recepção do texto shakesperiano por autores e críticos alemães transformou-se num projeto da FAPESP, em que o objetivo central era analisar o texto shakesperiano como gênese de representação do sujeito cindido, tão caro aos autores do mundo burguês. Nesse momento, surgia um esboço das possibilidades levantadas por esta dissertação de Mestrado, visto que me propus a analisar (ainda de forma pouco aprofundada) a relação do trágico com a condição do herói moderno. Além disso, dedicava-me também a estudar a presença do trágico no romance (*Werther*, de Goethe), o que acabou se tornando o mote deste trabalho final. A ideia de estudar *O tempo e o vento* foi-me dada de forma casual, pela professora Maria das Graças Gomes Villa da Silva, em um debate de projetos. Muito provavelmente, sua intenção era apenas dar uma sugestão, levantar uma possibilidade, ampliar meus horizontes com uma opinião externa sobre meu objeto de estudo. Curioso, decidi me dedicar à leitura do romance. Uma trilogia extensa, mas que me instigou pelo prazer de sua leitura e por todas as possibilidades literárias apresentadas. Resolvi, então, que este seria meu objeto de trabalho no Mestrado. Foram, portanto, as leituras cuidadosas de uma pesquisa bibliográfica de cinco anos e algumas sugestões e oportunidades dadas ao acaso que me auxiliaram a alcançar o produto final aqui apresentado.

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, pelo suporte dado enquanto eu ainda não conseguia me sustentar sozinho em Araraquara e também pelo apoio dado depois que eu já podia me sustentar, sempre dispostos a me dar um alento em momentos de dificuldade.

A minha esposa, Adriana, por estar sempre ao meu lado, por ler e ouvir pacientemente meus textos quando eu lhe peço e por sempre estar pronta a dar uma opinião.

A minha orientadora, Wilma Patricia Maas, pela confiança em mim depositada, desde quando me selecionou para ser seu orientando em uma prova que envolveu várias outros candidatos; sua confiança aparentemente inabalável, dando-me total liberdade nas leituras, interpretações e na escrita do texto.

Aos meus professores de graduação e pós-graduação, especialmente às professoras Maria das Graças Gomes Villa da Silva (que me deu a ideia de trabalhar com *O tempo e o vento*), Márcia Valéria Zamboni Gobbi (pelas sugestões detalhadas apresentadas no exame de qualificação), Sylvia Helena Telarolli (pelas sugestões no exame de qualificação e pelas possibilidades levantadas em sua disciplina) e ao professor Fernando Brandão dos Santos (pelas indicações bibliográficas para o melhor entendimento da tragédia grega).

## RESUMO

BORGATO, R. *Manifestações do herói trágico em “O tempo e o vento”*. Araraquara: FCLAR-UNESP, 2011.

**Resumo:** O presente trabalho tem o objetivo de analisar a presença do elemento trágico no romance *O tempo e o vento*, do escritor brasileiro Erico Verissimo. Tal proposta justifica-se não apenas por abordar um aspecto pouco estudado em relação à obra selecionada, mas também por possibilitar o levantamento de questões teóricas relevantes em relação ao gênero romance. A metodologia de pesquisa consiste de etapas distintas. Primeiramente, foi feito um levantamento histórico do conceito de trágico, desde o surgimento da Tragédia Grega até sua apropriação pelos filósofos do idealismo alemão pós-kantiano, com o intuito de formular uma concepção sobre o conceito de trágico. Em seguida, discute-se a possibilidade de manifestação do trágico dentro da forma romance, especificamente por meio da figura do herói; para isso, são abordadas possíveis relações entre três obras modelares da literatura moderna: *Hamlet*, *Werther* e *Mrs. Dalloway*. Na terceira etapa do trabalho, são analisados aspectos de *O tempo e o vento* que situam a obra na tradição do trágico no romance e, ainda, os elementos da narrativa que demonstram o quanto a narrativa de Verissimo pode ser original dentro dessa tradição. Conclui-se, então, que o fator de originalidade da trilogia é a forma de abordagem da questão autoral. Por meio desta, há a mediação do conflito trágico central do romance, além da busca por trazer unidade à realidade representada através do trabalho estético. Sendo assim, o romance mostra-se capaz de conciliar elementos épicos (busca da unidade) e trágicos (processo dialético representado no conflito do herói).

**Palavras-chave:** trágico; romance moderno; *O tempo e o vento*; Erico Verissimo; questão autoral; idealismo alemão.

## ABSTRACT

BORGATO, R. *Manifestations of the tragic element in “O tempo e o vento”*. Araraquara: FCLAR-UNESP, 2011.

**Abstract:** : It is this work's objective to analyze the presence of the tragic element in the novel *O tempo e o vento* (written by Brazilian novelist Erico Verissimo). The proposal is justified not only because it approaches a seldom studied aspect about the selected work, but also because it enables the surveying of relevant theoretical questions about novel as a literary genre. The research method consists in different steps. First of all it was made a historical survey about the tragic concept, since the raising of Greek Tragedy until its appropriation by the German idealistic philosophers of the post-Kant era, in order to formulate a concept of tragic. Then it is discussed the possibility of tragic manifestation into the novel's form, specifically through the hero's figure; in order to illustrate this possible relations, three archetype works of modern literature (*Hamlet*, *Werther* and *Mrs. Dalloway*) are approached. In the third step of this work some aspects of *O tempo e o vento* are analyzed, in order to situate the novel in a tradition of the tragic into modern novel, and still elements of the narrative which demonstrate the originality of Verissimo's work to this tradition are also analyzed. So it is concluded that the factor of originality in Verissimo's trilogy is the form under which the authorial question is approached. It enables the mediation of the central tragic conflict in the novel, and conveys unity to the reality represented throughout the aesthetic work. In doing so the novel shows itself capable of conciliate epic (the pursuit of unity) and tragic (the dialectic process represented in the hero's conflict) elements.

**Keywords:** tragic; modern novel; *O tempo e o vento*; Erico Verissimo; authorial question; German idealism.



**SUMÁRIO**

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 – CONCEITOS DE TRAGÉDIA E DO TRÁGICO.....</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 2 – TRAGÉDIA E ROMANCE.....</b>	<b>39</b>
<b>CAPÍTULO 3 – A IRONIA DO AUTOR FICTÍCIO EM “O ARQUIPÉLAGO”.....</b>	<b>50</b>
<b>CAPÍTULO 4 – ÉPICO E TRÁGICO EM <i>O TEMPO E O VENTO</i>.....</b>	<b>70</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>82</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	
<b>BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>85</b>

## Introdução

A proposta deste trabalho de Mestrado é analisar a forma como se manifesta o trágico na trilogia *O tempo e o vento* de Erico Verissimo. Quando aqui nos referimos ao trágico, pensamos especificamente na filosofia do trágico, expressão própria do idealismo alemão pós-kantiano de fins do século XVIII. Afirmamos que as ideias dessa filosofia se incorporaram, com o tempo, à forma de se enxergar a elaboração do texto trágico e que sua teorização foi importante para estudos posteriores sobre a arte literária (até mesmo para as teorias do romance). Esta importância deve-se, principalmente, ao entendimento da tragédia e do romance como **processos dialéticos**, em que são confrontadas as forças do mundo comum e automatizado com uma força oposta que geralmente se manifesta num herói crítico, fruto típico da modernidade burguesa. Tal influência é notável no entendimento da literatura, porém, nem sempre se volta à filosofia do trágico para buscar uma fonte relevante de percepção da literatura como dialética.

Não afirmaremos em nosso trabalho que a gênese da relação entre literatura e dialética se dá com Friedrich Schelling (o precursor da filosofia do trágico). Assumimos que os tragediógrafos gregos já concebiam sua tragédia de forma dialética. A tragédia grega se constrói num contexto de afirmação do caráter religioso-ritualístico desse povo, além de assumir ares de espaço do exercício de um tipo de debate jurídico – visto que a civilização grega não possuía um Direito organizado sistematicamente como o Direito romano. Essas duas características em si já nos colocam diante de uma situação dialética, mas, como veremos no capítulo “Conceitos da tragédia e do trágico” (mais adiante neste trabalho), as diferenças entre a visão que os gregos tinham de sua própria tragédia e a releitura feita pelos modernos criam uma distância significativa entre as formas de se conceber a arte trágica; para os gregos, a tragédia relacionava-se ao debate social, ao levantamento de questões éticas pertinentes a todos os cidadãos; o conflito trágico moderno estrutura-se na individualidade exacerbada, própria da sociedade burguesa.

Estudar o romance moderno – um tipo de texto tipicamente burguês – é tomar como pressuposto o fato de que suas principais características, sua forma de ver e reproduzir o mundo se dá dentro do contexto específico da modernidade burguesa.

Sendo assim, teorizar determinado elemento que se encontre presente na obra de arte romanesca é retomar um fato que corresponda à manifestação dessa modernidade burguesa dentro da literatura. Seria, pois, um método artificial se buscássemos na gênese do pensamento grego as características que justificassem o efeito trágico em *O tempo e o vento*.

Portanto, é dentro da visão moderna de literatura que norteamos as questões que movem nosso trabalho. Estrutturamos os capítulos de forma a construir gradualmente o entendimento de como consideramos que se manifesta o caráter trágico na trilogia de Erico Verissimo. O primeiro capítulo, “Conceitos de tragédia e do trágico”, aborda as diferentes visões do conceito no decorrer do tempo: analisamos as diferenças entre a visão da filosofia do trágico – iniciada por Friedrich Schelling – e o entendimento de arte trágica defendido pelo neoclassicismo; ambas as interpretações pretendem-se desdobramentos da tragédia grega, no entanto, como veremos no decorrer do capítulo, tratam-se de movimentos que não podem ser completamente compreendidos quando analisados fora do contexto sócio-cultural que os justifique. Utilizamos como bibliografia de base nesse primeiro capítulo as obras *Interpreting Greek Tragedy* de Charles Segal, *On Aristotle and Greek Tragedy* de John Jones e o livro *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, que reúne ensaios de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet. Esses autores abordam a tragédia grega tomando como pressuposto a relevância de uma interpretação que se dedique a reconstruir o contexto sócio-cultural da civilização produtora desse fenômeno artístico. Não pretendemos, com isso, realizar um estudo aprofundado sobre o contexto de produção e recepção original da obra de arte trágica, mas evidenciar o modo como as interpretações da arte grega realizadas pelo neoclassicismo francês e pelo idealismo alemão são reconstruções. Schelling, por exemplo, faz uma análise do *Édipo Rei* de Sófocles. No entanto, sua descrição (que aborda o conceito da liberdade humana e seu conflito inexorável com o poder do mundo), poderia muito bem ser utilizada para falar do *Hamlet* de Shakespeare. Este último norteia a crítica de Lessing quanto à concepção de drama do teatro neoclássico francês: o crítico alemão contrapõe o gênio do dramaturgo inglês ao normatismo exacerbado e sem imaginação dos autores franceses. Lessing baseia sua crítica, principalmente, voltado para sua própria maneira de conceber as ideias da *Arte Poética* de Aristóteles, em oposição ao modo como os neoclássicos franceses interpretavam a obra do filósofo grego. Novamente, o texto original serve de modelo para que cada corrente estética confirme seu modo de pensar. Abordaremos mais detalhadamente o

assunto no capítulo em questão, porém, nesta introdução gostaríamos de salientar o caráter historicizante das concepções da obra de arte literária. Faremos isso no tópico seguinte, analisando o diálogo travado pelo romance de Erico Verissimo com outras obras e estéticas literárias relevantes ao seu contexto de produção.

### **Fortuna crítica de *O tempo e o vento***

Não é apenas a tradição do trágico que Erico Verissimo retoma em sua trilogia. O caráter épico de *O Continente*, a descrição do comezinho esmiuçada em *O retrato* (realismo-naturalismo), os resquícios do *stream of consciousness*, dos efeitos da memória proustiana, a metaficção, a ironia do texto que confunde realidade e ilusão mimética (*Dom Quixote*, *Tristram Shandy*, *Werther*, *Dom Casmurro*, *São Bernardo*...) em *O arquipélago*. Estas são possibilidades de percepção que saltam aos olhos de qualquer iniciado em estudos literários. No entanto, consideramos que a melhor forma de se abordar as características que uma obra compartilha com determinada tradição artística e com seu contexto sócio-cultural é por meio da análise da fortuna crítica concebida por estudiosos ao longo do tempo de recepção da obra, desde a sua concepção. No caso de *O tempo e o vento* (publicado entre 1949 e 1962) essa fortuna crítica atravessa praticamente meio século. No entanto, apesar de se tratar de um romance relativamente jovem, muito já foi estudado sobre a trilogia de Erico Verissimo.

Na coletânea de ensaios *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose*, Maria da Glória Bordini e Regina Zilberman dedicam-se, no início do livro, a um levantamento das abordagens pelas quais a trilogia passou no decorrer da segunda metade do século XX e início do século XXI. Reproduzimos aqui, brevemente, as principais informações desse levantamento para que o leitor de nosso trabalho possa se situar dentro da tradição crítica do romance de Érico Verissimo.

Primeiramente, é citada a opinião defendida por Alfredo Bosi, na sua *História concisa da literatura brasileira*, assumindo uma posição conservadora, que nega ao escritor [Erico Verissimo] uma posição além da mediedade entre crônica de costumes e notação intimista” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 14). Flávio Loureiro Chaves, por sua vez, além de “desautorizar essa perspectiva [defendida por Bosi] que manteria a trilogia ao nível dos romances regionalistas tão comuns após a década de 30” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 14), ainda defende que Erico Verissimo deu ao

romance histórico no Brasil “[...] ‘a chave de sua resolução formal’ [...]” (CHAVES apud. BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 15) e aponta *O tempo e o vento* como um dos “[...] ‘livros cruciais para o destino das nacionalidades’ [...]” (CHAVES apud. BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 15) “[...] por serem capazes de expressar simbolicamente as características de um momento histórico” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 15). Chaves posiciona, assim, a trilogia de Erico Verissimo ao lado de obras como *Guerra e Paz*, *A comédia humana*, *Os Maias*, *A montanha mágica* e *Cem anos de solidão*.

No ano de 1972, encontramos uma profusão de análises (reunidas no livro *O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo*, cuja organização foi de responsabilidade de Flávio Loureiro Chaves) sobre a estatura da trilogia dentro da literatura nacional. Antonio Candido, analisa “[...] a raiz do fascínio da trilogia em termos de sua mestria técnica, justapondo sincronia e diacronia [...]” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 15), citando “[...] a história como destino dos grupos” (CANDIDO apud. BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 15); Otto Maria Carpeaux, percebe no romance de Verissimo “[...] um esforço de integração das letras sulinas à literatura nacional [...]” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 15); analisa ainda a recepção da trilogia “[...] no esquadro de estilos da grande literatura ocidental que conquistaram o público para o romance desde o século XIX” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 16); Tristão de Athayde refere-se à recepção internacional da trilogia, lembrando as diversas traduções estrangeiras “[...] e acredita que sua capacidade de encontrar eco além-fronteiras se deve à denúncia do mito do machismo, tema dos movimentos libertários dos anos 60 em diante [...]” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 16); por fim, Donaldo Schüller, encontra a razão da popularidade de Verissimo “[...] na originalidade com que trata o tempo, não como apego ao passado, à maneira de Proust ou de Joyce, tentando recuperá-lo por anamnese” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 16). Pelo contrário, Schüller defende a tese de que as personagens de *O tempo e o vento* “[...] procuram libertar-se do passado, entregando-se a um futuro incerto e sem respostas” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 17). Percebemos por este levantamento o esforço dos críticos citados em analisar a importância do romance de Verissimo não apenas no contexto da literatura brasileira do século XX, mas também como obra pertencente à tradição do romance ocidental, tanto por seus aspectos formais quanto pela gama de temas caros à literatura (panorama

social, a estetização da passagem do tempo e a relação dos indivíduos com esses aspectos).

Nos anos 90, encontramos outros importantes teóricos que seguem caminho semelhante, porém, menos preocupados em situar Verissimo na historiografia das letras nacionais (afinal, tal trabalho já fora empreendido pelos críticos contemporâneos à produção literária do escritor). São teóricos mais preocupados com o estudo das questões estéticas concernentes à obra. Paul Teyssier, por exemplo, retoma a questão anteriormente levantada por Donaldo Schüller do “[...] tempo a ser esquecido ao encontrar na obra uma outra forma de história de origens” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 17). Para ele, a metáfora do vento não se refere apenas à permanência, como ocorre em Schüller, “[...] mas como o nada, a partir do restante da citação bíblica do Eclesiastes que abre a trilogia” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 17). Já Didier Gonzalez focaliza o espaço como fator de originalidade do romance, “vê o espaço na trilogia tanto como continuidade entre os seres e os lugares representados quanto como um resultado semiótico das relações de movimento entre eles” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 17). Outro esforço crítico é o de Lucia Helena, que qualifica *O tempo e o vento* como “[...] romance fundacional, exaltando seu sentido dialógico, que evita a conciliação dos contrários, em termos das vozes culturais que nele soam” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 17-18). Afirma, ainda, que o centro da discussão do romance é ético; mostra o “[...] quanto podem ser nefastos, na postulação da nacionalidade e na existência do tecido social, o preconceito, a recusa de integrar o outro e a incapacidade de conviver com a diferença sem reduzi-la, sem oprimi-la, nem idealizá-la” (HELENA apud. BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 18). Por fim, já na década de 2000, José Aderaldo Castello “[...] sugere a inclusão de Erico Verissimo entre aqueles romancistas que [...] tentaram efetuar sínteses totalizantes dos processos de ocupação e fixação de partes do território brasileiro em criações ‘de conteúdo épico-lírico’” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 18). Bordini e Zilberman ressaltam, contudo, o fato de que Castello exerce sua crítica sem especificar [...] a qualidade do empreendimento de Verissimo [...]” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 18);

Nessa coletânea de ensaios de que reproduzimos parte da fortuna crítica do romance de Erico Verissimo, encontramos ainda os estudos realizados pelas autoras em questão. Maria da Glória Bordini e Regina Zilberman voltam-se para a análise esmiuçada dos elementos da narrativa em si e para a relação do texto de Verissimo com a produção literária de seu tempo. Ressaltam o fato de que o romance “[...] vai antecipar

uma vertente da estética pós-moderna, que, no âmbito do romance, caracterizar-se-á pela busca de revisão, desconstrução e reconstrução da narrativa histórica” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 19). Para elas, *O tempo e o vento*:

[...] se inscreve também na corrente que, depois dos anos 80 do século XX, se tornará mais nítida para a historiografia da literatura e que terá, entre seus expoentes em língua portuguesa, escritores do porte de José Saramago: a que se inscreve na história para alegorizar a atualidade e discutir os paradigmas por meio dos quais a sociedade se mede e avalia (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 19).

Diante deste levantamento bibliográfico, julgamos poder afirmar que a presença do trágico na trilogia é uma característica pouco estudada. Talvez salte aos olhos a construção do capítulo “A Teiniaguá”, d’ *O continente*, estruturado de forma a remeter o leitor a uma tragédia grega: o coro representado pelo médico alemão Carl Winter, o conflito instaurado na disputa feminina entre Bibiana e Luzia pelo poder no Sobrado, a encruzilhada em que é colocado Bolivar Cambará, personagem trágica que sucumbe subjugado pelo fatalismo dos acontecimentos, pela impossibilidade de encontrar outra forma de escapar da prisão de seu destino. Seria um interessante objeto de análise, porém, preferimos ampliar nosso recorte e abarcar a manifestação do trágico na totalidade da trilogia.

Para isso, primeiramente, nos dedicamos a analisar no segundo capítulo de nosso trabalho as possibilidades da arte trágica dentro do gênero romance. Utilizamos como base o artigo “The novel as a medium of modern tragedy”, de Sidney Zink, em que o autor discute justamente como as oportunidades estéticas oferecidas pelo gênero romance revelam-se mais adequadas ao aparecimento de uma dita “tragédia moderna” do que o espaço da encenação teatral. Não ignoramos, ainda a esse respeito, o livro *Tragédia moderna*, de Raymond Williams, no qual o autor vale-se, em um dos capítulos, de dois romances – *Anna Kariênina* de Tolstoi e *Mulheres Apaixonadas* de D.H. Lawrence – para exemplificar os conceitos que levanta sobre tragédia moderna. É nesse capítulo também que descrevemos resumidamente o enredo da trilogia, atentando-nos para a questão central do nosso trabalho: a organização do conflito trágico em torno daqueles que tomamos como os três protagonistas do romance (o capitão Rodrigo Cambará, o doutor Rodrigo Terra Cambará e Floriano Cambará). Mais adiante, nos capítulos “A ironia do autor fictício em *O arquipélago*” e “Dimensão do épico em *O tempo e o vento*”, buscamos uma análise pormenorizada do papel de cada

um dos protagonistas dentro da construção do efeito trágico do romance e suas semelhanças ao tipo de herói trágico canonizado pela estética neoclássica e pela estética moderna. Utilizaremos como procedimento para a análise da trilogia, de forma a estabelecer a relação entre as três partes da obra, o modo como este conflito trágico se constitui a partir da subjetividade autoral do narrador Floriano Cambará. Os conceitos e a bibliografia central utilizada para essas análises são:

- em “A ironia do autor fictício em *O arquipélago*”: conceitos de ironia de Friedrich Schlegel (por meio do artigo “Understanding Irony: Three Essays On Friedrich Schlegel” de Georgia Albert, *Linguagem e mito* de Ernst Cassirer, *Problemas da poética de Dostoiévski* de Mikhail Bakhtin, *Ironia e o irônico* de Douglas C. Muecke;
- em “Dimensão do épico em *O tempo e o vento*”: o ensaio “A cicatriz de Ulisses”, do livro *Mimesis* de Erich Auerbach; *A teoria do romance* e o ensaio “O romance como epopéia burguesa” de Georg Lukács; *Os filhos do barro* de Octavio Paz, o ensaio “O tempo em *O Continente*” de Donald Schüller, *História da eternidade* de Jorge Luis Borges, *Criação literária em Erico Verissimo*, de Maria da Glória Bordini.

As outras obras utilizadas como base de nossa pesquisa são citadas na **Bibliografia**, que pode ser encontrada nas páginas finais desta dissertação.



## CAPÍTULO 1 – Conceitos de tragédia e do trágico

### Filosofia do trágico

Peter Szondi (2004) nos lembra logo na primeira frase da introdução de seu *Ensaio sobre o trágico* que: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (SZONDI, 2004, p. 23). Para Schelling:

O essencial da tragédia é ... um conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva. Esse conflito não termina com a derrota de uma ou de outra, mas pelo fato de ambas aparecerem indiferentemente como vencedoras e vencidas (SCHELLING apud. SZONDI, 2004, p. 31).

Este pensamento se insere no contexto do idealismo alemão pós-kantiano, corrente filosófica cujos principais representantes são Johann Fichte e o próprio Friedrich Schelling. Este período filosófico, próprio da cultura alemã, marca-se pela tentativa de “[...] evitar o caráter excessivamente crítico da filosofia kantiana, considerando a crítica como tarefa meramente negativa da razão, ou seja, tendo um papel apenas propedêutico, preparatório” (MARCONDES, 2007, p. 243). Como alternativa, esses filósofos buscam “[...] dar à filosofia uma elaboração que signifique de fato a produção de um saber” (MARCONDES, 2007, p. 243). Fichte busca superar a dicotomia sujeito-objeto, unificar o mundo do sensível e o mundo do inteligível, atingir o saber absoluto. Da mesma forma, Schelling procura superar esses limites do conhecimento teórico e atingir o saber absoluto:

Sua filosofia da natureza, seguindo a tendência da época, rompe com o mecanismo típico do início da modernidade, passando a considerar a natureza como um organismo vivo, dotado de um princípio vital. A arte tem para ele um papel unificador, superando a oposição sujeito-objeto, espírito e natureza, e tornando possível uma integração com o real através do elemento estético. A filosofia da identidade tem aí seu ponto de partida, unificando espírito e natureza, o absoluto sendo entendido como unidade e identidade (MARCONDES, 2007, p. 244).

A conceituação de Schelling sobre o trágico insere-se diretamente no contexto de seu projeto filosófico. O filósofo diferencia a filosofia crítica da filosofia dogmática,

afirmando que “[...] a primeira tem como ponto de partida o Eu absoluto (ainda não condicionado por nenhum objeto), enquanto a segunda tem como ponto de partida o Objeto absoluto, ou Não-eu” (SCHELLING apud. SZONDI, 2004, p. 30). Sobre isso, Szondi diz que: “Essa diferença corresponde às significações opostas que são atribuídas à liberdade em cada uma das doutrinas, e é na liberdade que Schelling vê ‘a essência do Eu’ (SZONDI, 2004, p. 30). Para Schelling, no entanto, faz-se necessária uma terceira possibilidade de compreensão da realidade, uma vez que tanto a filosofia dogmática quanto a filosofia crítica não se atentam devidamente para o poder do elemento objetivo. Schelling diz que: “[...] ainda resta uma coisa: *saber* que há um poder objetivo que ameaça aniquilar a nossa liberdade e, com essa convicção firme e certa no coração, lutar *contra* ele, mobilizar toda a nossa liberdade e perecer” (SCHELLING apud. SZONDI, 2004, p. 30, grifo do autor). Essa terceira possibilidade “[...] não provém mais das pressuposições de um sistema filosófico, mas da vida e de sua apresentação na arte” (SZONDI, 2004, p. 30). Dessa forma, a arte trágica se torna um produto estético em que o reconhecimento da atuação do poder objetivo se manifesta plenamente. Não é de se estranhar que o jovem Schelling, aos vinte anos, tenha dedicado a última das “Cartas filosóficas sobre dogmatismo e criticismo” a uma interpretação do “Édipo Rei”, baseada em suas incipientes concepções filosóficas. Sobre a peça de Sófocles, Schelling diz que:

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando *contra* a fatalidade e no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino! O *fundamento* dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, encontrava-se em um nível mais profundo do que onde a procuraram, encontrava-se no conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, em que o mortal, sendo aquele poder um poder superior – um *fatum* – tinha *necessariamente* que sucumbir e, no entanto, por não ter sucumbido *sem luta*, precisava ser *punido* por sua própria derrota. O fato de o criminoso ser punido, apesar de ter tão-somente sucumbido a um poder superior do destino, era um reconhecimento da liberdade humana, uma *honra* concedida à liberdade. A tragédia grega honrava a liberdade humana ao fazer seu herói *lutar* contra o poder superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo *sucumbir*, mas, para também reparar essa humilhação da liberdade humana imposta pela arte, tinha de fazê-lo *expiar* – mesmo que através do crime perpetrado pelo *destino* ... Foi *grande* pensamento suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime *inevitável*, a fim de, pela perda da própria liberdade, provar justamente essa liberdade e perecer com uma declaração de vontade livre (SCHELLING apud. SZONDI, 2004, p. 29, grifo do autor).

Devemos nos lembrar, no entanto, que Schelling não intenciona interpretar a tragédia de Édipo tendo em vista o modo como a cultura grega a concebeu. A recepção do texto pelo pensador alemão é indissociável de seu projeto filosófico e não somente um estudo da obra literária em si. Mas mesmo que nos esqueçamos dos conceitos que apresentamos anteriormente e nos concentremos somente nesse último excerto, no comentário de Schelling sobre “Édipo Rei”, ainda assim, estaríamos diante de uma interpretação historicizada, indissociável dos elementos que definiram seu próprio contexto de surgimento. Façamos então uma revisão histórica, que nos fará compreender melhor a leitura de tragédia de Schelling e de outros pensadores do período.

### **Formas modernas do trágico**

No século XVIII, a Alemanha era para o restante da Europa uma espécie de ilha fincada no centro do continente, cercada por um mundo cristão-ortodoxo ao oriente e por um mundo católico ao ocidente, mas se diferenciando tanto de um quanto de outro devido às idéias trazidas pela Reforma Protestante de Martin Lutero no século XVI. Se, por um lado, a Reforma fez com que a Alemanha rompesse com o Papado e com a influência da Igreja Católica, causou ao mesmo tempo um distanciamento dos acontecimentos do Renascimento europeu. Além disso, a Alemanha também não participou da conquista europeia dos oceanos, assim, terminou apenas assistindo ao deslocamento do eixo econômico do centro europeu para as margens do Atlântico, fato que encerrou o domínio das cidades alemãs e italianas no comércio do continente.

Este aparente atraso foi, porém, compensado pela invenção da imprensa por Gutenberg. A impressão da primeira Bíblia Sagrada, em 1456, foi o marco para que a Alemanha se transformasse em um privilegiado centro editorial, o que em muito contribuiu para a elevação do país ao primeiro plano das ciências e da filosofia em um tempo posterior.

Em termos de unidade nacional, a Alemanha permaneceu, até o final do século XIX, subdividida em mais de trezentas unidades políticas independentes e sem muito contato entre si, o que fez com que a produção intelectual se disseminasse por vários locais, diferentemente, por exemplo, do que acontecia em Paris, cidade cosmopolita e lar da intelectualidade francesa, e por que não dizer do Iluminismo europeu, em que as idéias eram discutidas e compartilhadas intensamente pelas figuras intelectuais.

Seria possível mesmo afirmar que a Alemanha formava um mundo diferente do restante da Europa. Apesar disso esse outro mundo apresentou também manifestações da filosofia iluminista, contudo, adaptada ao seu caso específico:

[...] a nova dignidade humana não se exprimia exclusivamente através de um comportamento natural e racional, tal como é o caso principalmente na França. O grande significado do **pietismo** para o desenvolvimento espiritual alemão foi exatamente o fato de que acrescia a essas peculiaridades o fundamento **religioso**, evitando uma luta ateísta ou materialista contra a herança cristã, levando, finalmente, a um equilíbrio **idealista** entre as forças iluministas temporais e religiosas. (BOESCH, 1967, p.190, grifo do autor).

Em outras palavras, a Alemanha não abraçou a ideia de rompimento entre a Igreja e o Estado, do completo rompimento entre o divino e o terreno, configurando-se ao mesmo tempo como um povo que se tornava progressivamente burguês, deixando de lado a velha influência da cortesia e apologia ao espírito nobre da aristocracia. No entanto, no campo da literatura (da arte teatral, mais especificamente), a Alemanha encontrava-se dominada pela ditadura literária de Gottsched, principal influência do teatro alemão da época. Gottsched empreendeu uma reforma no teatro alemão que, antes do início do século XVIII, era dominado por companhias ambulantes de teatro, “imbuídas do espírito do mimo popular que já na Antiguidade se opunha ao teatro literário” (LESSING, 1964, p.15). Por meio dessa reforma, passou a ser defendido na Alemanha um tipo de teatro que seguisse as normas do neoclassicismo francês, como o bom senso, a imitação da bela natureza (pensando-se sempre na natureza aristocrática do homem como bela), a fantasia contida pela razão, a verossimilhança e as três unidades dramáticas (lugar, tempo e espaço). Foi Lessing o teórico responsável pela crítica que buscava um modelo de teatro que correspondesse aos anseios culturais da sociedade alemã. Lessing não desprezava os benefícios da reforma teatral realizada por Gottsched, reconhecendo que esta reforma fora responsável por tirar a Alemanha da Idade Média do drama e colocá-la em um nível mais avançado. Porém, Lessing surge em um contexto posterior, já beneficiado pela reforma e, portanto, pronto para rever conceitos que se revelam insatisfatórios em seu contexto cultural.

São os ensaios da “Dramaturgia de Hamburgo” que trazem essa discussão acerca da influência exacerbada do teatro neoclássico francês na produção teatral alemã, defendendo a criação de um teatro nacional condizente com a realidade burguesa da sociedade alemã do final do século XVIII. É interessante notar a busca por um teatro

nacional numa sociedade tão fragmentada politicamente, ainda tão distante de se organizar como um país. Dessa forma, a discussão transcende o campo artístico e conduz ao debate em torno da busca de uma identidade nacional. Lessing tem consciência das particularidades culturais de seu povo e do modo como essas particularidades rompem as fronteiras da fragmentação política e dizem respeito ao espírito alemão. A crítica ao predomínio da influência neoclássica se dá nesse contexto. Pensador de influência notadamente iluminista, Lessing não propõe um rompimento completo com os ditames clássicos da arte literária. É, assim como os neoclássicos franceses, em Aristóteles que o teórico alemão se baseia em sua crítica, buscando revisar os conceitos que teriam sido interpretados equivocadamente. Lessing diz que:

Os franceses [...] não encontravam nenhum gosto na verdadeira unidade de ação [...] estavam estragados pelas intrigas selvagens das peças espanholas, antes que chegassem a conhecer a simplicidade grega, consideravam as unidades de tempo e lugar não como conseqüências da primeira unidade, mas como requisitos por si mesmo indispensáveis à representação de uma ação, requisitos aos quais deveriam adaptar as mais ricas e enredadas de suas peças com o mesmo rigor que só poderia exigir o uso do côro, a cujo emprego, no entanto, haviam renunciado inteiramente [...] Em vez de um único lugar, introduziram um lugar indeterminado, pelo que era possível imaginar ora um, ora outro sítio; bastava que tais lugares no conjunto não distassem em demasia entre si e que nenhum dêles necessitasse de cenário especial, porém, que o mesmo cenário pudesse de certa forma servir tão bem a um como a outro. Em vez da unidade do dia, introduziram a unidade de duração; e um certo tempo, em que não houvesse nenhum levantar e pôr-do-sol, em que ninguém se deitasse, ou ao menos em que não se deitasse mais de uma vez, teria para êles o valor de **um** dia, por mais numerosos e diferentes que fossem as ocorrências nêle sobrevindas. (LESSING, 1964, p.46-47, grifo do autor).

Na introdução do livro *De teatro e literatura*, Anatol Rosenfeld comenta a necessidade de Lessing em se contrapor aos ditames artísticos do teatro neoclássico valendo-se das mesmas fontes que os franceses:

A tragédia francesa era considerada modelar porque parecia corresponder, de um modo exemplar, às regras estabelecidas por Aristóteles na sua “Arte Poética”. Para destruir a função de modelo da tragédia francesa, era impositivo mostrar que as peças de Corneille e Racine de modo algum correspondiam nem ao espírito, nem à letra do pensamento aristotélico. O ataque de Lessing concentra-se, por isso, na demonstração de que a tragédia francesa deforma idéias essenciais do drama antigo [...] À imitação exterior e mecânica de regras ligadas a determinadas circunstâncias históricas e não transferíveis para outras

épocas e condições, Lessing procura sobrepor a meta essencial da tragédia, sua função fundamental, que reside, segundo Aristóteles (seguido por Lessing), na catarse (ROSENFELD, 1964, p. 19).

É em Shakespeare que Lessing encontra uma resposta para seus anseios, uma manifestação do gênio que deveria guiar a produção teatral alemã e, conseqüentemente, burguesa. Para Lessing, a característica fundamental de Shakespeare é justamente por este ser um artista livre de amarras às quais supostamente deveria se subordinar para pertencer ao cânone clássico. O ponto principal é que Shakespeare estaria mais preocupado com o efeito da obra, enquanto os franceses se dedicariam somente a questões formais, presos às suas próprias normas de criação artística. Podemos afirmar com certeza que Corneille é o principal alvo das críticas de Lessing; isso é notado em diversas partes da “Dramaturgia de Hamburgo”, como nos dois excertos que trazemos a seguir para exemplificar:

1. Aristóteles diz: a tragédia deve suscitar compaixão e medo. Corneille diz: oh, sim, mas segundo convenha; ambos a um só tempo, nem sempre é necessário; contentamo-nos com um só, também; uma vez, compaixão sem medo; outra vez, medo sem compaixão. Pois, do contrário, onde fico eu, o grande Corneille, com meu Rodrigo e minha Chimène? [...] (LESSING, 1964, p. 90).

2. Aristóteles diz: a tragédia deve engendrar compaixão e medo; ambos, compreende-se, por meio de uma e mesma personagem. – Corneille diz: se isso ocorrer, muito bem. Mas não é absolutamente indispensável; pode-se muito bem utilizar diversas personagens a fim de produzir estas duas emoções; tal como fiz em minha *Rodogune*. – Foi o que Corneille fêz: e os franceses com êle (LESSING, 1964, p. 91).

Há de se levar em consideração, porém, que, como nos alerta Anatol Rosenfeld:

A polêmica de Lessing contra a “tragédie classique”, particularmente contra Corneille e Racine (não contra Molière), aos quais opunha o “gênio” de Shakespeare, não poderia ser explicada apenas por razões estético-literárias e cênicas. É impossível que escapassem a Lessing as elevadas qualidades estéticas das obras de Corneille e Racine. A sua crítica é a de um homem “engagé”. Debatendo, em alto nível, problemas dramaturgicos, recorrendo a tôdas as sutilezas da interpretação e análise filológicas, visa, ainda assim, antes de tudo, a fins imediatos, exigidos pela hora histórica. O fulcro e a meta da “Dramaturgia de Hamburgo” é a luta por um teatro nacional e um teatro burguês, por um teatro que participasse dos problemas da burguesia a que se ligava, então, indissolúvelmente o progresso da nação; luta pela emancipação que, na situação concreta, forçosamente

tinha de dirigir-se contra o classicismo francês (e contra Gottsched, seu expoente alemão), por este representar então um teatro alheio, que impedia a eclosão das virtualidades nacionais, e simbolizar, sobretudo, o espírito do absolutismo (ROSENFELD, 1964, p. 16-17).

Tomemos as peças *O Cid*, de Corneille e *Hamlet*, de Shakespeare. Deixemos de lado as questões normativas, as regras aristotélicas tão prezadas pelo neoclassicismo francês e que de fato se encontram na peça de Corneille. Propomos que tais questões sejam deixadas de lado por julgarmos, seguindo Anatol Rosenfeld, que Lessing se valeu delas para enfatizar seus argumentos: partia dos mesmos pressupostos dos neoclássicos franceses a fim de apontar os supostos equívocos que eles teriam cometido em sua interpretação das regras aristotélicas. Pensemos somente no efeito das duas peças selecionadas, no modo como elas tratam seu tema, a tragédia. Para isso, consideremos a questão do fatalismo presente em ambas as obras.

Em *O Cid*, o protagonista, Rodrigo, encontra-se dividido entre a necessidade de vingar a honra de seu pai e seu amor por Chimène, filha do homem contra quem deverá ser perpetrada a vingança. Aparentemente, trata-se de um dilema: Rodrigo deve optar por seu amor ou pela honra familiar. Entretanto, dentro de uma leitura contextualizada, que leve em consideração não apenas a realidade interna da trama, mas também seu momento de produção, logo percebemos que esta situação em que uma escolha deve ser feita não passa de um simulacro. Primeiramente, consideremos o autor da peça:

Para seus críticos mais credenciados, Corneille é o verdadeiro criador da arte clássica no teatro francês. Foi ele quem substituiu o drama da intriga pelo drama de caracteres. Seus heróis, humanos, mas movidos pela preocupação da própria glória, são arrebatadamente atraídos pelos sentimentos mais nobres e assim vencem os obstáculos que lhes impõe o destino [...] Como representante, prático ou teórico, do classicismo, são vários os elementos que podem ser detectados, uma vez que foi um dos seus expoentes. Dentre eles, podemos destacar: imitação dos antigos, presença do moralismo pela descrição das virtudes e dos vícios além de um desfecho moral em suas peças; a busca de verossimilhança no tratamento de um assunto; resolução do conflito criado nas tragédias (GONÇALVES, 1999, p. 123-124).

Algumas dessas características são relevantes para que interpretemos o papel do fatalismo em *O Cid*: os heróis movidos pela preocupação da própria glória, atraídos pelos sentimentos mais nobres que fazem com que vençam os obstáculos impostos pelo destino, a presença do moralismo, o desfecho moral e a resolução do conflito trágico. Qual é o fatalismo presente na peça de Corneille? O desfecho advindo da escolha de

Rodrigo? Concluímos, pensando sobre isso descontextualizadamente: se ele opta por realizar a vingança, cumpre com sua obrigação familiar, mas perde seu amor; se opta pelo amor, desonra a família. Mas então nos lembramos de uma questão fundamental da moral aristocrática: os laços de sangue (da nobreza). Ora, conscientes dessa questão cara ao sentimento aristocrata, percebemos que na verdade não há situação de escolha, simplesmente porque não há dúvidas:

Sim, foi da mente erro tremendo  
 À amada não; a um pai me devo e à sua defesa:  
 Que eu morra em tal combate, ou morra de tristeza,  
 O sangue que lhe herdei, imaculado rendo.  
 Culpado é que eu já fui de pô-lo na balança;  
 Corramos à vingança;  
 E no rubor de ter tanto hesitado,  
 Se esvaia agora a pena;  
 Já que é meu pai neste dia o ultrajado,  
 Se o ofensor é o pai de Ximena.  
 (CORNEILLE, 19--., p. 36)

Rodrigo fala sobre o “rubor de ter tanto hesitado”, porém, se tomamos o monólogo desde o início, percebemos que em nenhum momento existem dúvidas quanto ao fato de que a vingança deverá ser realizada. O monólogo da sexta cena do primeiro ato é o único momento em que o herói reflete sobre sua situação. Uma reflexão rápida, na qual ele apenas evidencia o óbvio: que vingar a honra de seu pai será uma punição ao seu amor por Chimène. A hesitação é breve, pois Rodrigo guia-se pelos princípios da aristocracia. Opta pela vingança, e sua atitude nobre é recompensada: Rodrigo torna-se “el Cid”, o chefe militar do rei, Dom Fernando, liderando as conquistas do exército do reino e, logicamente, ao final da peça presenciamos a resolução do conflito trágico: mediante a intervenção do rei, Chimène se convence a deixar de lado sua sede de vingança contra o assassino de seu pai e rende-se novamente ao seu amor por Rodrigo:

Reergue-te, Rodrigo. A hora à verdade obriga,  
 Meu rei, falei demais, para que me desdiga.  
 Rodrigo prendas tem a que ódio não sei ter:  
 E quando manda um rei, temos que obedecer.  
 Mas, ainda que tenhais julgado já meu pleito,  
 Há de ser por vós mesmos esse himeneu aceito?  
 E impondo a meu dever que tal esforço aborde,  
 Vossa justiça toda há em tal de estar concorde?  
 Se Rodrigo ao Estado é assim tão necessário,  
 Do que ele fez por vós, devo eu ser o salário



E me entregar eu mesma à censura eternal  
De ter banhado as mãos no sangue paternal.  
(CORNEILLE, 19--, p. 87)

Dessa forma, o fatalismo advindo do dilema não conduz Rodrigo à morte. A resolução do conflito trágico não se dá de forma verdadeiramente trágica. Temos um final feliz, justificável por um outro tipo de “fatalismo”, condizente com o contexto aristocrata em que se passa a ação: aqui se trata de um fatalismo referente aos princípios da nobreza; se um indivíduo age de acordo com a tábua de valores defendida pelo pensamento aristocrático, esse indivíduo não falhará em seus propósitos. E não devemos nos enganar: o indivíduo não deixará de agir de acordo com a moral aristocrática, guiado pelos princípios norteadores do Absolutismo. O rei torna-se uma espécie de deus, um mediador com poder suficiente para ajeitar os acontecimentos de tal forma que uma ação que parecia fadada ao final trágico possa ter um final feliz, desde que o código da nobreza seja respeitado.

Em *Hamlet*, também presenciamos, à primeira vista, uma trama sobre vingança. O fantasma do rei assassinado aparece para seu filho, Hamlet, e exige que este vingue sua morte. Diferentemente do que ocorre em *O Cid*, o príncipe da Dinamarca não se encontra diante de um grande dilema: seu tio, Claudio (atual rei e assassino de seu pai), nada representa para ele. Pelo contrário, Hamlet abomina o fato de que sua mãe tenha abandonado o luto tão rapidamente e se casado com o antigo cunhado. Se analisarmos dessa maneira, não haveria motivos para que Hamlet se sentisse numa encruzilhada, como Rodrigo. No entanto, a dúvida domina o espírito do príncipe da Dinamarca muito mais intensamente do que possa ter acometido o herói da peça de Corneille. Como já dissemos, apesar do dilema a sua frente, o momento de dúvida de Rodrigo não ultrapassa uma cena curta. Se compararmos sua hesitação com os cinco atos durante os quais Hamlet se entrega à reflexão sobre a validade de seu ato diante do vazio da vida, podemos afirmar que “el Cid” procede como um herói épico, de forma destemida, fixado num presente perpétuo. Hamlet finge-se de louco, procura descobrir se as acusações do fantasma de seu pai contra o rei Claudio são verdadeiras. Passa, então, a desfilar pela peça como um corpo estranho ao mundo que o cerca: nega e afirma seu amor por Ofélia, filha do conselheiro do rei, Polônio, quando acha que melhor lhe convém; acusa a mãe por sua união incestuosa, ao mesmo tempo em que mantém o amor filial por ela; nutre ódio pelo rei, indicando que realizará sua vingança a qualquer

momento, mas mantém-se inativo até o último instante; termina por matar Polônio, pensando que este fosse o rei escondido ouvindo uma conversa sua com sua mãe.

Sua loucura planejada o leva a montar uma encenação teatral com um grupo de atores que visitava a corte. Nesta, Hamlet adiciona uma cena em que evidencia o crime do rei, a fim de analisar a reação dele frente à reconstituição de seu crime. Claudio decide então enviar o rapaz à Inglaterra, com recomendações de que ele seja assassinado assim que lá chegar. Porém, Hamlet descobre a tocaia e altera a mensagem do rei, fazendo com que seus dois acompanhantes, Rosencratz e Guildenstern sejam sacrificados. A hesitação do príncipe faz com que ele se cerque de mortes. Ofélia acaba por enlouquecer e morre afogada, não ficando claro se ela tinha a intenção ou não de cometer tal ato. Laertes, filho de Polônio, volta de Paris para exigir vingança pela morte do pai e, agora, também a da irmã. Alia-se ao rei em um plano para tirar a vida de Hamlet, mas o que o desfecho da peça nos trás é a extinção de toda a família real dinamarquesa: Hamlet é atingido pela espada envenenada de Laertes, entretanto, em uma inusitada troca de armas, também atinge seu rival; a rainha bebe a taça de vinho envenenada que Claudio dedicara a Hamlet sem saber dos planos do marido; e, perto da morte, o príncipe obriga o rei a tomar o resto do vinho. Horácio, cúmplice de Hamlet até o fim, decide também tirar sua vida para acompanhar o amigo até o outro mundo, mas é impedido pelo príncipe, que exige de que seu amigo relate o que havia ali ocorrido para a posteridade e que entregasse o reino da Dinamarca ao domínio de Fortimbrás, príncipe da Noruega, filho do rei vencido em batalha pelo velho rei Hamlet.

A morbidez presente na peça não é gratuita. A morte ronda a atmosfera desde o início. Hamlet veste luto por seu pai e assim segue durante toda a peça, e a vingança que ele deve perpetrar lhe é exigida por um fantasma. Perdido em uma existência vazia, destruído interiormente pelas baixezas de seu reino, o príncipe dedica a maior parte de seu tempo a refletir sobre a vida. Segue seu plano de investigar se é mesmo verdadeira a acusação do espírito de seu pai, contudo, em seus momentos de solidão, aqueles em que declama seus solilóquios, vemos que seu interior está mais consumido pelas dúvidas metafísicas do que propriamente pela vingança mundana. Suas questões dirigem-se à utilidade do corpo, das convenções sociais, do mundo natural habitado face à inevitabilidade do fim. O primeiro solilóquio, por exemplo, inicia-se da seguinte forma:

Oh, que esta carne tão maculada, derretesse,  
Explodisse e se evaporasse em neblina!

Oh, se o Todo-Poderoso não tivesse gravado  
 Um mandamento contra os que se suicidam.  
 Ó Deus, Ó Deus! Como são enfadonhas, azedas ou rançosas,  
 Todas as práticas do mundo!  
 O tédio, ó nojo! Isto é um jardim abandonado,  
 Cheio de ervas daninhas,  
 Invadido só pelo veneno e o espinho –  
 Um quintal de aberrações da natureza. [...]  
 (SHAKESPEARE, 2006, p. 17-18)

Nota-se aí o sentimento de abandono de Hamlet. Diferentemente do Cid, o príncipe da Dinamarca não se sente próximo ao divino. Na verdade, sequer se sente protegido. O que vemos são palavras de desamparo e de extremo pessimismo em relação à existência. Logicamente, o motivo concreto para tal divagação é a traição de Cláudio, o casamento incestuoso de Gertrudes e a vingança exigida pelo antigo rei. Porém, a personagem aproveita-se de uma situação extrema para refletir sobre o geral. Rodrigo também tinha uma vingança a perpetrar em *O Cid*. Tal ato também lhe causaria apenas sofrimento, mas ele sabia que não poderia hesitar. Seu caráter reto o leva ao caminho da felicidade mundana. No entanto, para Hamlet, esta felicidade é apenas ilusória. A morte continuará existindo. Vingiar seu pai não mudará isso.

Hamlet parece um corpo estranho ao restante da peça, pois o que temos é uma história passada em um meio aristocrático. As outras personagens são também aristocráticas; o que fantasma exige de seu filho é nada mais que a clássica vingança pela sua morte vil. O rei Claudio é uma representação de um homem menor em uma posição maior, logo, o natural seria a sua morte, o restabelecimento do equilíbrio. Entretanto, o instinto de Hamlet não segue essa diretriz. Segundo Harold Bloom:

Figurativamente, a peça é, a um só tempo, prisão e liberdade para o protagonista trágico, que, às vezes, acredita nada poder fazer em Elsinore, outras vezes, teme fazer demais, receia tornar-se um Nero e transformar Gertrudes em Agripina, ao mesmo tempo mãe, amante e vítima. A gama de liberdades disponíveis a Hamlet é atordoante: poderia casar-se com Ofélia, suceder Cláudio no trono (se suportasse a espera), matar Cláudio a qualquer momento, partir para Wittenberg sem permissão, organizar um golpe político (sendo tão querido pelo povo), e até mesmo dedicar-se ao adestramento militar, conforme o fez o jovem Fortimbrás, ou voltar a mente privilegiada, cada vez mais, para a especulação filosófica ou hermética. (BLOOM, 2000, p. 519)

Entretanto, apesar da liberdade que o grande número de opções de ação poderia lhe trazer, Hamlet mantém-se passivo. Sua passividade é fruto de uma mente

desapegada do mundo material; pouco lhe importa o trono da Dinamarca, seus estudos em Wittenberg, seu amor por Ofélia, ou até mesmo a vingança que lhe cabe realizar. Tudo isso se revela vazio de qualquer significado frente ao encontro com o desconhecido, e Hamlet tem consciência disso, o que fica claro em sua visita, junto de Horácio, ao cemitério no quinto ato da peça. Assistindo ao coveiro que realiza seu trabalho sem parecer sem importar muito com os crânios que desenterra, Hamlet põe-se a divagar sobre a existência. Como exemplo, transcrevemos sua reação ao ter em mãos o crânio de Yorick, antigo bobo do rei:

[...] Olá, pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio. Um rapaz de infinita graça, de espantosa fantasia. Mil vezes me carregou nas costas; e agora me causa horror só de lembrar! Me revolta o estômago! Daqui pendiam os lábios que eu beijei não sei quantas vezes. Yorick, onde andam agora as tuas piadas? Tuas cambalhotas? Tuas cantigas? Teus lampejos de alegria que faziam a mesa explodir em gargalhadas? Nem uma gracinha mais, zombando da tua própria dentadura? Que falta de espírito! Olha, vai até o quarto da minha grande Dama e diz a ela que, mesmo que se pinte com dois dedos de espessura, este é o resultado final; vê se ela ri disso! [...] (SHAKESPEARE, 2006, p. 123)

Como se vê, a inatividade de Hamlet se dá, principalmente, por sua consciência do fim inevitável, pelo conhecimento que tem da fugacidade de todas as realizações humanas. Segundo Nietzsche:

[...] O conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão – tal é o ensinamento de Hamlet e não aquela sabedoria barata de João, o Sonhador, que devido ao excesso de reflexão, como se fosse por causa de uma demasia de possibilidades, nunca chega à ação; não é o refletir, não, mas é o verdadeiro conhecimento, o relance interior na horrenda verdade, que sobrepesa todo e qualquer motivo que possa impelir à atuação [...] Agora não há mais consolo que adiante, o anelo vai além de um mundo após a morte, além dos próprios deuses; a existência, com seu reflexo resplendente nos deuses ou em um além-mundo imortal, é denegada. Na consciência da verdade uma vez contemplada, o homem vê agora, por toda parte, apenas o aspecto horroroso e absurdo do ser [...] (NIETZSCHE, 2005, p. 56)

Refletindo sobre o tema, percebemos que Rodrigo também possuía uma gama de opções em *O Cid*: poderia ter escolhido não vingar a honra de seu pai e escolher pelo amor de Ximena, poderia ter voltado para os braços da Infanta a partir do momento em que se tornou o chefe militar do rei, poderia ter realizado a vingança e simplesmente se

deixar consumir pela tristeza da perda de sua amada. Contudo, o que Corneille oferece em sua peça é a única solução que o ideal neoclássico francês poderia aceitar; as escolhas de Rodrigo são previsíveis, se pensarmos de acordo com seu código de conduta nobre. É clara a ode à aristocracia. Protegido pela força divina, o caminho por ele escolhido o levará inevitavelmente à felicidade plena. Hamlet, pelo contrário, não encontrará saída de maneira alguma. Sua liberdade é imensa e, segundo a conduta nobre, a qual ele deveria seguir, por ser membro da família real dinamarquesa, deveria vingar a morte de seu pai sem hesitar. Seguindo a lógica de Corneille, tudo se arranjaria no final. Muito provavelmente, Hamlet assumiria a coroa e casaria com Ofélia, perdoaria sua mãe por ter se unido a um traidor, jamais mataria Polônio e poderia até mesmo eleger Laertes, o melhor esgrimista que já havia visto, chefe militar do reino. Todavia, o príncipe da Dinamarca não recebe a mesma proteção divina do protagonista da peça francesa. Ele jamais se aproximará de Deus, e tem plena consciência disso. Hamlet é a ironia personificada: uma antecipação do homem moderno inserido em um contexto puramente aristocrático e de visão clássica. Para Octavio Paz:

[...] A ironia revela a dualidade daquilo que parecia uno, a cisão do idêntico, o outro lado da razão: a quebra do princípio da identidade. A angústia nos mostra que a existência está vazia, que a vida é morte, que o céu é um deserto: a quebra da religião. (PAZ, 1984, p. 68)

Hamlet é uma figura angustiada, perdida frente à ideia da morte, abandonada na realidade concreta. Ele está cercado de figuras mundanas. Até mesmo o fantasma de seu pai apresenta características de apego aos assuntos terrenos. Então, o príncipe se vê no direito de destilar sua ironia em palavras e ações contra aquele ideal que parece desprezar: o ideal das convenções humanas. Hamlet ironiza o rei, Polônio, sua mãe, os falsos amigos que pretendiam levá-lo à morte em troca de favores reais. Até mesmo Ofélia é alvo de seu humor ácido. Ele poupa apenas seu fiel amigo Horácio, talvez pela cumplicidade demonstrada por este, por sua lealdade servil, ou até mesmo por tê-lo em grande conta devido ao seu conhecimento intelectual. Há de se dizer que o fantasma de seu pai também é poupado de sua ironia, porém, o príncipe vê com desconfiança as declarações da aparição. O fato é que Hamlet se insurge contra aqueles que despreza, não as pessoas em si, mas o ideal que elas representam. Sua arrogância é voltada contra aquele mundo que O Cid defenderia com a vida. Para Hamlet, pouco importam as convenções que o cercam; suas preocupações são outras, metafísicas.

O fatalismo está presente em *Hamlet* da mesma forma que Schelling o interpreta em “Édipo Rei”: a individualidade contrapõe-se ao poder objetivo, num conflito em que está em jogo a afirmação da liberdade. Porém, o príncipe da Dinamarca não se defronta com uma situação impossível, escrita em seu destino desde sempre; o fatalismo de Hamlet concentra-se na questão da mortalidade. Não importa a vingança, não importa restabelecer a justiça, não importam sequer suas divagações: tudo logo estará reduzido fatalmente ao destino de Yorick. Esta é a consciência que “mata a atuação”. A consciência moderna, crítica, como diz Octavio Paz:

Desde seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica e é, assim, uma dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa, pois culmina com a negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora (PAZ, 1984, p. 19).

A modernidade é crítica em relação às concepções religiosas, que têm sua visão tradicional questionada. É crítica em relação aos conceitos sócio-culturais da aristocracia, pois a modernidade é uma expressão da ascensão burguesa, a classe dominante; como se contrapunha às concepções aristocratas e pregava a necessidade de mudanças – para consolidar-se como classe singular, dissociando-se das visões de mundo correspondentes à antiga classe dominante. A filosofia do trágico é um dos desdobramentos do período de formação da modernidade. Não devemos estranhar, portanto, que, quando Schelling escreva uma interpretação do “Édipo Rei”, essa interpretação nos remeta imediatamente a questões também encontradas no *Hamlet*, de Shakespeare. Claro que também não podemos ignorar a influência da tragédia grega na literatura europeia produzida posteriormente – principalmente a partir da Renascença. Isso já é facilmente identificável na necessidade dos neoclássicos franceses de produzirem sua arte segundo os preceitos aristotélicos. Não devemos perder de vista, contudo, que tais retomadas dos conceitos gregos de arte e as interpretações de obras produzidas na Grécia Antiga não escapam ao filtro do contexto sócio-cultural em que se insere aquele que se dispôs a realizar essa retomada.

### **A sociedade grega e sua tragédia**

Como os gregos pensavam seu próprio teatro trágico? Como o conceberam? Não há como afirmar que este assunto não foi objeto de curiosidade dos muitos estudiosos

que se dedicaram ao estudo da tragédia grega, pois, do contrário, não presenciáramos uma influência tão exacerbada da *Poética* de Aristóteles nos diversos estudos sobre a arte trágica e nas diversas concepções sobre sua essência. Numa manifestação moderna como a filosofia do trágico, nos deparamos com tentativas de revisão, com novas formas, próprias de cada autor, de conceber o conceito de trágico. No entanto, devemos levar em conta que os pensadores do período surgem na esteira de uma vertente que encontra suas origens na crítica de Lessing ao neoclassicismo francês e, como já bem frisamos, a crítica de Lessing se baseia inteiramente no estudo de Aristóteles sobre a arte trágica. A influência da *Poética* nos estudos de tragédia grega reforçam a ideia de que sempre houve curiosidade sobre como os gregos antigos enxergavam seu teatro trágico, justamente porque o texto de Aristóteles é o único a se debruçar sobre o assunto que chegou até nós<sup>1</sup>. Porém, foi por muito tempo somente no estudo aristotélico que se procurou a fonte de como os gregos concebiam suas formas artísticas.

É apenas no século XX que ganham força as tentativas de reconstituir a visão de mundo da sociedade grega da Antiguidade e por meio desta entender o que eles possivelmente pensavam de suas tragédias. Não se trata de uma reconstituição exata, visto que a falta de fontes que possibilitem uma reconstrução mais pormenorizada da cultura grega não permite a exatidão desejada. O esforço, no entanto, revela-se relevante por sua originalidade. Charles Segal, em *Interpreting Greek Tragedy*, faz um levantamento das principais correntes teóricas que se dedicaram ao assunto.

Ater-nos-emos especialmente à parte em que o autor analisa a visão dos estruturalistas. Estes defendem que a realidade existe em sua relação com a construção mental, social e linguística do objeto idealizado (pensado); Para Barthes, o sistema social assemelha-se ao trabalho literário à medida que é tomado no tempo presente: o homem social não é um poço de certezas nas questões essenciais, mas um sujeito continuamente voltado à construção de sentido; no caso da Tragédia Grega:

A racionalidade encontrada na forma da Tragédia Grega apenas realça a irracionalidade que ela revela sob a superfície de mito, culto e outras formas sociais. Críticos literários, influenciados tanto por freudianos quanto por frazerianos, atentaram-se a estes sentidos latentes, frequentemente mais obscuros, que trazem consigo a promessa de revelar padrões ocultos e crenças ainda não questionadas da sociedade, ou o conhecimento que a mente consciente se recusa ou não é capaz de enfrentar. Desse modo, o lado mais obscuro da

---

<sup>1</sup> Não ignoramos que *A República* de Platão também disserta sobre a arte e suas funções, contudo, a *Poética* de Aristóteles dedica-se a descrever a obra de arte e analisá-la.

civilização grega, expressado na criação da tragédia, permitiu ao homem moderno confrontar este lado mais obscuro da existência e explorar o que jaz sob a superfície de sua própria cultura racionalizada, dessacralizada e excessivamente tecnológica (SEGAL, 1986, p. 23, tradução nossa)<sup>2</sup>

Unem-se, dessa forma, os sentidos construídos pela sociedade da Grécia Antiga aos reflexos desses sentidos no contexto de recepção do homem moderno: a irracionalidade – o lado negro – refere-se aos sentidos latentes, conhecidos mas não explicitados; o homem grego declara as contradições de sua relação com as formas sociais de seu próprio contexto, a forma ambígua de seu próprio racionalismo. Isso se reflete na sociedade exacerbadamente racional, dessacralizada, excessivamente técnica do homem moderno. Assim, o trabalho literário torna-se flexível, capaz de justificar diferentes meios sócio-culturais. A Tragédia Grega, então, por ser uma forma de arte que leva o indivíduo a confrontar as contradições da existência humana, existe como um produto artístico que permite a construção de sentido para sociedades que se organizam de maneira diversa em torno de um elemento comum que as une. Isso explica, também, a constante retomada do teatro grego como construtor de sentido em modelos culturais tão diferentes entre si quanto o neoclassicismo francês e o idealismo alemão. Contudo, os estruturalistas estão mais preocupados, em sua interpretação da Tragédia Grega e de seus motivos, em reconstruir os sentidos do texto que possibilitem a reconstituição do modelo cultural dos próprios gregos. Mais adiante em seu texto, Segal diz que:

O herói trágico grego, então, não é um “personagem” (*character*) no mesmo sentido em que o herói da ficção moderna vem a sê-lo, ou seja, um indivíduo dotado de personalidade tridimensional, idiossincrática. Ele [o herói grego] é, ao invés disso, um indivíduo imerso em um conflito moral e, ao mesmo tempo, um elemento simbólico inserido

---

<sup>2</sup> Texto original:

“The rationality of the form of Greek tragedy only sets off the irrationality that it reveals just below the surface of myth, cult, and other social forms. Literary critics influenced by both the Freudians and the Frazerians have increasingly probed for these latent, often darker, meanings which bear promise of revealing the hidden patterns and unquestioned assumptions of the society or the knowledge that the conscious mind is unwilling or unable to face. In this way the darker side of Greek civilization, as expressed in its creation of tragedy, has enabled modern man in his turn to confront the darker side of existence and explore what lies beneath the surface of his own highly rationalized, desacralized, excessively technologized culture” (SEGAL, 1986, p. 23).



em uma complexa estrutura sócio-religiosa (SEGAL, 1986, 1986, p. 29)<sup>3</sup>

Especifica-se aqui uma particularidade da arte grega que não encontrará paralelo na forma moderna de arte. Quando Schelling escreve sobre a tragédia de Édipo, tem em mente o **indivíduo** Édipo, um sujeito cuja personalidade se diferencia do caráter generalizador e cuja busca se refere justamente à necessidade de autoafirmação perante a tipificação, em outras palavras, busca a afirmação de sua liberdade individual. No caso grego, a personagem trágica não está dissociada do geral. Jean-Pierre Vernant lembra-nos que:

[...] a verdadeira matéria da tragédia é o pensamento social próprio da cidade, especialmente o pensamento jurídico em pleno trabalho de elaboração [...] Os gregos não têm a idéia de um direito absoluto, fundado sobre princípios, organizado num sistema coerente. Para eles há como que graus de direito. Num pólo, o direito se apóia na autoridade de fato, na coerção; no outro, põe em jogo potências sagradas: a ordem do mundo, a justiça de Zeus. Também coloca problemas morais que dizem respeito à responsabilidade do homem [...] A tragédia, bem entendido, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que em si próprio, vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco (VERNANT, 1999, p. 3).

O indivíduo não assume a mesma conotação moderna que encontramos em Shakespeare ou Schelling. A tragédia tem aqui a característica de modelo para uma construção social. O fato de que não haja um Direito sistemático, – como ocorre na sociedade romana e nas organizações sociais modernas – amplia a relevância do espaço de encenação teatral, na medida em que o palco da tragédia torna-se o espaço em que se discutem valores éticos concernentes à sociedade grega, em que são discutidas as possibilidades de um Direito grego. Quão diferente isso é da visão de Hegel (outro pensador do idealismo alemão) sobre o conceito de trágico! Hegel também se volta para o caráter ético da tragédia. Para ele:

A tragédia consiste nisto: a natureza ética, a fim de não se misturar com sua natureza inorgânica, separa-a de si mesma como um destino e

---

<sup>3</sup> Texto original: “The Greek tragic hero, then, is not a “character” quite as the hero of a modern fiction is a character, an individual with a threedimensional, idiosyncratic personality. He is, rather, both an individual caught in a moral conflict and a symbolic element within a complex socioreligious structure” (SEGAL, 1986, p. 29).

se coloca frente a ela; e, pelo reconhecimento do destino na luta, a natureza ética é reconciliada com a essência divina, como a unidade de ambas (HEGEL apud. SZONDI, 2004, p. 37)

Nessa visão, a tragédia volta a assumir o caráter individualista típico do ideário moderno. Antes do reconhecimento do conflito trágico com que se depara, o herói se deixa guiar por uma ética historicamente adquirida; trata-se do condicionamento social advindo da formação cultural de seu meio. Por meio do reconhecimento de seu destino no conflito trágico, o herói adquire consciência de uma natureza ética profunda, enraizada em seu ser, a sua própria essência. Substitui-se, assim, a ética artificial do condicionamento social pela consciência internalizada de certo e errado. A resolução trágica surge no sentido de conciliar as duas naturezas éticas que haviam se dividido anteriormente ao conflito trágico: a morte do herói é ao mesmo tempo a supressão de seu próprio pressuposto dentro da dialética trágica (em Schelling, este pressuposto é a liberdade individual; em Hegel, a natureza ética orgânica, a essência individual) e a supressão do pressuposto da realidade organizada contra a qual o herói se opõe (em Schelling, esta realidade organizada refere-se ao poder objetivo; em Hegel, à natureza ética inorgânica, socialmente adquirida); a resolução do conflito não é responsável pela destruição dos dois mundos, dos dois pressupostos que se contrapõem no conflito trágico, mas é responsável pela síntese, o surgimento de um novo mundo onde coexistam os opostos inconciliáveis. Pensemos novamente na tragédia de Hamlet: o príncipe é o corpo estranho ao restante da peça, o homem burguês que se insere num contexto ainda aristocrático; o espaço da corte corresponde ao poder objetivo, à ética inorgânica; Hamlet é a representação da liberdade individual, o homem em busca da natureza ética orgânica, de sua essência. A conciliação dos opostos se dá no desfecho da peça: a morte do herói, a extinção de praticamente toda a corte dinamarquesa. Não é apenas Hamlet que deve ser aniquilado, – por se opor à realidade instituída – mas a própria realidade instituída deve perecer, justamente por sua imperfeição denunciada pelo herói. Instaura-se, assim, o processo dialético que permeia, para os pensadores do idealismo alemão, principalmente para Hegel, o conflito trágico. Mantém-se, dessa forma, a qualidade de debate ético relacionado à tragédia. Porém, diante da conceituação hegeliana, percebemos que o confronto entre as naturezas éticas se refere ao âmbito individual; mesmo que a pressuposição da natureza ética inorgânica se relacione ao coletivo, sua manifestação é marcada somente no caráter do herói trágico, aquele a quem é possível desenvolver a natureza ética orgânica. Além disso, esta última

refere-se essencialmente à individualidade, questão que não será posta da mesma forma no contexto da civilização grega.

Pensemos na tragédia do rei Édipo. No início, presenciamos o glorioso rei, aquele que libertou Tebas da Esfinge, aquele a quem os cidadãos recorrem para que se providencie o fim da peste de infertilidade que assola o reino. Édipo comporta-se de acordo com a altivez de sua realeza, desacredita as palavras de Tirésias, o oráculo cego que enxerga em Édipo a culpa pela peste:

TIRÉSIAS. Vou-me embora, sim; mas antes quero dizer o que me trouxe aqui, sem temer sua cólera, porque não podes me fazer mal. Afirmo-te, pois: o homem que procuras há tanto tempo, por meio de ameaçadoras proclamações, sobre a morte de Laio, ESTÁ AQUI! Passa por estrangeiro domiciliado, mas logo se verá que é tebanos de nascimento, e ele não se alegrará com essa descoberta. Ele vê, mas tornar-se-á cego; é rico, e acabará mendigando; seus passos o levarão à terra do exílio, onde tateará o solo com seu bordão. Ver-se-á, também, que ele é, ao mesmo tempo, irmão e pai de seus filhos, e filho e esposo da mulher que lhe deu a vida; e profanou o leito de seu pai, a quem matara. Vai, Édipo! Pensa sobre tudo isso em teu palácio; se me convenceres de que minto, podes, então, declarar que não tenho nenhuma inspiração profética. (SÓFOCLES, 1998, p. 33)

Édipo não só desacredita essas palavras – por revelarem horrores cometidos por ele próprio, o rei de Tebas – como ainda se convence de que o oráculo foi enviado por Creonte num ato de traição à autoridade do rei. No entanto, o desenrolar da ação convencem Édipo da veracidade das palavras do vidente cego. É num diálogo entre Édipo e Jocasta sobre o que foi dito pelo oráculo Tirésias que se dá o reconhecimento:

JOCASTA. Ora, não te preocupes com o que dizes; ouve-me, e fica sabendo que nenhum mortal pode devassar o futuro. Vou dar-te já a prova do que afirmo. Um oráculo outrora foi enviado a Laio, não posso dizer se por Apolo em pessoa, mas por seus sacerdotes, talvez... O destino do rei seria o de morrer vítima do filho que nascesse de nosso casamento. No entanto, - todo mundo sabe e garante, - Laio pereceu assassinado por salteadores estrangeiros, numa encruzilhada de três caminhos. Quanto ao filho que tivemos, muitos anos antes, Laio amarrou-lhe as articulações dos pés, e ordenou que mãos estranhas o precipitassem numa montanha inacessível. Nessa ocasião, Apolo deixou de realizar o que predisse!... Nem o filho de Laio matou o pai, nem Laio veio a morrer vítima de um filho, morte horrenda, cuja perspectiva tanto o apavorava! Eis aí como as coisas se passam, conforme as profecias oraculares! Não te aflijas, pois; o que o deus julga que deve anunciar, ele revela pessoalmente! (SÓFOCLES, 1998, p. 42)

Jocasta escolhe o caminho do ceticismo, justamente para confirmar o ceticismo que Édipo nutria quanto às palavras de Tírésias, entretanto, é nesse ceticismo que Édipo se reconhece como assassino de Laio: “ÉDIPO. Como esta narrativa me traz dúvida ao espírito, mulher! Como me conturba a alma!...” (SÓFOCLES, 1998, p. 42). Mais adiante, adquirimos consciência plena desse reconhecimento:

ÉDIPO. [...] Meu pai é Políbio, de Corinto; minha mãe, Mérope, uma dória. Eu era considerado como um dos notáveis cidadãos de Corinto, quando ocorreu um incidente fortuito, que me devia surpreender, realmente, mas que eu talvez não devesse tomar tanto a sério, como fiz. Um homem, durante um festim, bebeu em demasia, e, em estado de embriaguez, pôs-se a insultar-me, dizendo que eu era um filho enjeitado. Possuído de justa indignação, contive-me naquele momento, mas no dia imediato procurei meus pais e interroguei-os a respeito. Eles irritaram-se contra o autor da ofensa, o que muito me agradou, pois o fato me havia profundamente impressionado. À revelia de minha mãe, e de meu pai, fui ao templo de Delfos; mas, às perguntas que propus, Apolo nada respondeu, limitando-se a anunciar-me uma série de desgraças, horríveis e dolorosas; que eu estava fadado a unir-me em casamento com minha própria mãe, que apresentaria aos homens uma prole malsinada, e que seria o assassino de meu pai, daquele a quem devia a vida. Eu, diante de tais predições, resolvi, guiando-me apenas pelas estrelas, exilar-me para sempre da terra coríntia, para viver num lugar onde nunca se pudessem realizar – pensava eu – as torpezas que os funestos oráculos haviam prenunciado. Caminhando, cheguei ao lugar onde tu dizes que o rei pereceu. A ti, mulher, vou dizer a verdade do princípio ao fim. Seguia eu minha rota, quando cheguei àquela tríplice encruzilhada; ali, surgem-me pela frente, em sentido contrário, um arauto, e logo após, um carro tirado por uma orelha de cavalos, e nele um homem tal como me descreveste. O cocheiro e o viajante empurraram-me violentamente para fora da estrada. Furioso, eu ataquei o cocheiro; nesse momento passava o carro a meu lado, e o viajante chicoteou-me na cara com o seu duplo rebenque. Ah! Mas ele pagou caro essa afronta; ergui o bordão como que viajava, e bati-lhe, com esta mão; ele caiu, à primeira pancada, no fundo do carro. Atacado, matei os outros. Se aquele velho tinha qualquer relação com Laio, quem poderá ser mais desgraçado no mundo do que eu? Que homem será mais odiado pelos deuses? Nenhum cidadão, nenhum forasteiro o poderá receber em sua casa, nem dirigir-lhe a palavra... Todos terão que me repelir... E o que é mais horrível é que eu mesmo proferi essa maldição contra mim! A esposa do morto, eu a maculo tocando-a com minhas mãos, porque foram minhas mãos que o mataram... Não sou eu um miserável, um monstro de impureza? Não é forçoso que me exile, e que, exilado, não mais possa voltar à minha pátria de origem, nem ver os que me eram caros, visto que estou fadado a unir-me à minha mãe, e a matar meu pai, a Políbio, o homem que me deu a vida e me criou? Não pensaria bem aquele que afirmasse que meu destino é obra de um deus malvado e inexorável? Ó Potestade divina, não, e não! Que eu desapareça dentre os humanos antes que sobre mim caia tão acerba vergonha! (SÓFOCLES, 1968, p. 42-43)

São três oráculos: o primeiro se dirige a Laio, o segundo, ao jovem Édipo e o último ao rei Édipo. Laio abandona seu filho para fugir da previsão, mesmo motivo pelo qual Édipo deixa Corinto. O terceiro oráculo surge apenas para que o destino seja reconhecido. O fatalismo se faz presente na peça de forma implacável; Schelling fala sobre a afirmação da liberdade do sujeito por meio do desafio ao poder objetivo, assumindo com isso que é o indivíduo que enfrenta o destino inexorável, consciente de que falhará, mas decidido a lutar somente para afirmar sua liberdade. No entanto, uma interpretação que leve em consideração as concepções sócio-culturais dos gregos põe em cheque o conflito entre “[...] o pensamento jurídico e social de um lado e as tradições míticas e heróicas de outro [...]” (VERNANT, 1999, p. 4).

Que a individualidade não possui na sociedade grega a mesma conotação encontrada na visão moderna, percebemos também na interpretação de John Jones (1980) sobre a *Poética*, de Aristóteles. O crítico atenta para a desfiguração moderna do principal argumento aristotélico: o conceito de herói trágico. Para Jones, tal conceito não encontra lugar na obra do filósofo grego, sendo que os críticos modernos são incapazes de enxergar, devido a um hábito de pensamento, a **autonomia situacional** da mudança de fortuna, do incorrer em erro. Dessa forma, guiados pelo mesmo hábito de pensamento historicizado, que os leva naturalmente a formular qualquer concepção a partir de seu próprio contexto sócio-cultural, estes estudiosos são levados a relacionar o situacional a um indivíduo, ao herói que sofre solitário, postado no centro do palco, como Hamlet<sup>4</sup>.

Édipo não é, então, levando-se em consideração as concepções sócio-culturais da civilização da Grécia Antiga, o herói isolado que se confronta com um poder maior. É um mito recontado de forma a se aproximar da audiência; ao contrário das narrativas

---

<sup>4</sup> Reproduzimos aqui a citação do texto original que ilustra a explicação acima:

Not merely has the importance which certain Romantic-sounding themes had for Aristotle been exaggerated; a much more serious consideration is our silent and innocent perverting of his book's main argument. I mean that we have imported the tragic hero into the *Poetics*, where the concept has no place [...] they [the critics] are unable to ask themselves whether Aristotle means what he says; they are prevented by an almost invulnerable habit of mind which discredits the *situational* autonomy of his “change of fortune”, forces a kind of human dependency on it, attaches it to the heroic, suffering solitary who is supposed to stand at the centre of the stage and of attention, like Hamlet (JONES, 1980, p. 14).

míticas, contudo, o herói é transformado em cidadão, e as situações em que se insere, suas angústias e decisões diante dos conflitos, são compartilhadas com a audiência. Com isso, o teatro grego não pode ser interpretado unicamente como um conflito individual, mas como um espaço de discussão em que se coloca em questão a formação ética do cidadão. Entendendo-se dessa maneira, a tragédia de Édipo não se refere a um indivíduo em busca da afirmação de sua liberdade, mas de uma situação moral. A própria presença dos oráculos e sua infalibilidade nos revelam uma característica própria da sociedade grega: sua relação próxima com a religiosidade, com o fatalismo místico. Claro que não podemos simplesmente negar as interpretações modernas, sequer a forma neoclássica de enxergar o teatro grego. Um texto como “Édipo Rei”, que sobrevive à passagem do tempo e, assim, transcende as concepções de mundo de seu próprio contexto sócio-cultural logicamente receberá diversas formas de leitura, leituras historicizadas que nunca deixarão de se relacionar com o próprio contexto de recepção. Talvez possamos afirmar que o elemento dialético une as diversas leituras ao longo da história da crítica, dizer categoricamente que é este o elemento unificador que nos permite falar sobre um conceito de trágico. Com isso, porém, estaríamos nos esquecendo de que as peças trágicas gregas não são textos literários suspensos no tempo e no espaço, mas obras concebidas em determinado momento, em determinado contexto sócio-cultural. São relevantes, portanto, as leituras abordadas neste capítulo, as tentativas de reconstituição da civilização grega e do contexto de produção das tragédias, como forma de entendimento de obras que nos foram legadas e cuja sofisticação permitiu que se pudessem identificar questões “universais” e “atemporais”, além de fornecer modelos de criação teatral para estéticas tão diversas entre si como a neoclássica e a moderna.

Tais considerações são também relevantes para que abordemos na sequência de nosso trabalho a apropriação que a obra de arte romanesca faz do elemento trágico, pensando-o dentro do contexto individualista próprio da vida doméstica burguesa. Conscientes do papel da tragédia grega como um espaço de discussão cívica de seu povo, como obra em que era abordado, por meio do conflito particular entre heróis nobres, o destino da sociedade em geral, poderemos enxergar com maior clareza o movimento de clausura que sofre o conflito trágico, culminando nos destinos trágicos que nada significam à sociedade em geral, à tragédia individualista do homem que vive e morre somente para si próprio.

## CAPÍTULO 2 – Tragédia e romance

### A tragédia moderna

Compartilhamos com Raymond Williams a afirmação de que as tragédias grega e neoclássica caracterizam-se por levar ao palco o destino dos nobres, os grandes homens que condensam em si o destino de um povo. É assim que na tragédia de Édipo o incesto inconsciente do rei de Tebas se transforma numa maldição catastrófica que interrompe o cotidiano do cidadão comum; é assim que o amor de Rodrigo, impossibilitado pela necessidade de vingar o próprio pai, torna-se o combustível para a ascensão do Cid. Raymond Williams diz que:

Na tragédia grega, a ação dizia respeito a famílias reinantes, embora essas famílias fossem usualmente “heróicas”, no sentido de pertencerem a uma época passada e legendária, intermediária entre deuses e homens. Posição social elevada e estatura heróica eram então condições da importância geral da ação: a um só tempo pública e metafísica. A eminência do que hoje chamaríamos o herói trágico é, neste sentido, uma condição social abrangente e representativa; a ação incorpora uma visão total da vida (WILLIAMS, 2002, p. 41-42).

Sobre a tragédia neoclássica, o crítico britânico comenta:

As regras neoclássicas para a tragédia, embora assumissem que temas trágicos devessem ser históricos, porque era necessário que estivessem relacionados a grandes assuntos do Estado, tendiam mais a discutir a necessária dignidade da tragédia do que a sua qualidade geral e representativa [...] A posição social elevada tornou-se importante, na tragédia, mais por causa do estilo do que pelo fato de o destino da família reinante ser o destino de uma cidade, ou porque a eminência dos reis era a própria representação da secularidade (WILLIAMS, 2002, p. 46).

Como vimos, a tragédia neoclássica, em busca da completa fidelidade aos princípios aristotélicos, ou seja, aos princípios da tragédia grega, acaba por se diferenciar desta e assumir seus próprios princípios estéticos historicizados. É maior, entretanto, a novidade trazida pela tragédia moderna, pelo fato de que esta passa a se interessar pelo homem comum. A ascensão da burguesia à classe dominante representa um rompimento com o nobre elevado. Representar o burguês, o homem de linhagem nenhuma que prospera ou deixa de prosperar por esforço próprio, é alterar o foco de

visão da tragédia dos assuntos de Estado, do destino de todo um povo, para a vida doméstica individual. Este movimento de clausura representa uma ruptura na ação que busca representar a totalidade da vida para a tentativa de incorporação de uma possível totalidade individual. No ensaio “The novel as a medium of modern tragedy”, Sidney Zink afirma que: “Para apresentar o ceticismo do herói moderno, o artista necessita de ferramentas especiais. Estas ferramentas pertencem não ao palco do drama, mas ao romance” (ZINK, 1958, p. 170)<sup>5</sup>, e complementa seu raciocínio mais adiante dizendo que:

O herói moderno, cético, deve ser uma pessoa que se dedica à reflexão, bem como ao sentimento e à ação. Ele se assemelha mais a Hamlet do que a Otelo ou Coroliano. Não quero dizer, com isso, que seu ceticismo se baseará somente em especulação filosófica. Contudo, seu ceticismo, quaisquer que sejam suas fontes psicológicas, culminará em questionamentos hamletianos acerca de seu próprio ser e de como as coisas se organizam. O romance possui vasta vantagem ao retratar tal figura. Enquanto o palco impõe limites claros ao ponto de vista, movimento e variedade de material, o romance é capaz de abranger praticamente tudo (ZINK, 1958, p. 170, tradução nossa)<sup>6</sup>

Seguindo o raciocínio do autor, o herói moderno caracteriza-se fundamentalmente pela ausência de crenças, sejam elas no campo religioso ou no da organização social. Voltar-se para si próprio é a solução encontrada, mesmo que esta se trate apenas de uma meia solução, pois, se nos lembrarmos da tragédia de Hamlet, veremos que esse ceticismo (*disbelief*) do herói moderno passa também pela descrença em sua própria totalidade interna. A fragmentação da realidade é estendida, dessa forma, à internalização, restando ao sujeito somente os questionamentos, geralmente vagos e sem esperança de que algum objetivo seja alcançado. Sidney Zink cita algumas personagens que demonstram tais características e, à lista do autor, poderíamos

---

<sup>5</sup> Texto original: “To present such a modern hero of disbelief the artist requires special devices. These devices belong not to the stage of drama but to the novel” (ZINK, 1958, p. 170)

<sup>6</sup> Texto original:

The modern hero of disbelief must be a person of reflection, as well as of feeling and action. He will resemble Hamlet rather than Othello or Coriolanus. I do not mean that his disbelief will be grounded solely in philosophic speculation. But his disbelief, whatever its basic psychological sources, will eventuate in Hamlet-like questionings of himself and the scheme of things. The novel has a vast advantage in depicting such a figure. While the stage imposes definite limits of viewpoint, movement, and variety of material, the novel can range almost at will (ZINK, 1958, p. 170).



adicionar mais uma lista imensa que abarcaria praticamente todos os heróis do romance moderno. Contudo, citamos aqui dois casos: Werther e Mrs. Dalloway.

O primeiro é fruto da modernidade burguesa ainda incipiente. Jovem artista, aparentemente dotado de gênio criativo, capaz de produzir arte do contato espontâneo com a natureza, Werther vê o início de sua tragédia a partir do momento em que se deixa envolver pela vida social. O amor por Lotte será sua ruína, mas não será o único fator de insatisfação que o cercará. As ocupações burocráticas do cotidiano, a realidade previsível da vida civilizada; não há uma ocupação sequer que satisfaça Werther. As companhias que o felicitam em meio à convivência humana são as das crianças e das pessoas simples, pois ambas ainda não foram de todo corrompidas pela socialização que torna a vida artificial. A percepção do vazio de sua tentativa de vida social o leva ao destino trágico, simbolicamente representado pelo fato de que utiliza as armas que recebeu da própria Lotte para cometer o suicídio. O suicídio, o cortejo do corpo que não é acompanhado por nenhum padre; condensam-se no romance como fatores próprios da visão moderna de mundo, aquela que gradualmente se distancia dos dogmas anteriormente estabelecidos. O protagonista que decide se defender do vazio com o suicídio é uma diferença entre Werther e Hamlet, visto que ao príncipe da Dinamarca é vedada esta opção.

Suicídio que é a mesma arma utilizada por Septimus em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. O destino do sujeito incapaz de lidar com a realidade cotidiana é vedado à protagonista do romance. Acompanhamos um dia na vida de Clarissa Dalloway, apenas mais um dia sem acontecimentos extraordinários. No entanto, é no fluxo de consciência da personagem que se dá o desenrolar da ação, que se constrói o fio condutor do romance. Ação propriamente dita não há nenhuma, porém, o jorrar de pensamentos de Mrs. Dalloway nos faz perceber os anseios intensos de sua vida interna e como o vazio de sua vida externa a consome. Dessa forma, o romance constrói uma tensão entre o esforço da respeitável senhora de sociedade em moldar uma imagem de dona-de-casa satisfeita e a mulher reprimida que poderia muito bem ter dado a si própria destino semelhante ao do jovem suicida. Este modo de desenvolvimento da ação somente na consciência das personagens (que além de Virginia Woolf, tem como precursor James Joyce) leva ao extremo a ideia defendida por Sidney Zink em seu artigo; todo o conflito trágico desenvolve-se internamente e mesmo seu desfecho não ocorre ao dito “herói”, mas a uma outra personagem, que condensa em si as frustrações do verdadeiro protagonista e é capaz de externalizá-las por meio da ação.

Podemos afirmar que é formada, assim, um tipo de tríade do herói moderno: Hamlet, aquele que enxerga o vazio da vida, mas sente que tem a obrigação de suportá-la, de refletir sobre ela, que não pode recorrer a opção do suicídio, como observamos em um dos solilóquios (já citado no capítulo anterior e aqui retomado):

Oh, que esta carne tão maculada, derretesse,  
Explodisse e se evaporasse em neblina!  
Oh, se o Todo-Poderoso não tivesse gravado  
Um mandamento contra os que se suicidam.  
Ó Deus, Ó Deus! Como são enfadonhas, azedas ou rançosas,  
Todas as práticas do mundo!  
O tédio, ó nojo! Isto é um jardim abandonado,  
Cheio de ervas daninhas,  
Invadido só pelo veneno e o espinho –  
Um quintal de aberrações da natureza. [...] (SHAKESPEARE, 2006,  
p. 17-18).

Werther, por sua vez, recorre à alternativa do suicídio para livrar-se do vazio. Além dessa diferença, contudo, a configuração estética da tragédia de Werther se diferencia da peça de Shakespeare, justamente porque o primeiro se trata de uma narrativa, enquanto o segundo é um texto de encenação teatral. Explicar dessa forma é simplificar o fato sem grandes aprofundamentos, mas, analisando o assunto mais detalhadamente, destacamos essa diferença no modo como é contada a tragédia de Werther: por meio da narrativa do romance epistolar. As cartas, escritas pelo próprio protagonista a um interlocutor que não possui voz dentro do texto, intensificam a subjetividade do sentido da ação, pois Werther atua não somente como personagem, mas como filtro dos elementos a serem destacados no processo narrativo. A diferença é clara: mesmo que o drama de Hamlet gire em torno da subjetividade exacerbada do príncipe da Dinamarca, a ação em si se apresenta de forma objetiva – entendendo como objetivo o fato de que a atuação das personagens acontece como realidade diante de nossos olhos<sup>7</sup>; o romance de Goethe, por sua vez, como já salientamos, tem como característica estética fundamental a apresentação dos fatos de forma indireta, subjetiva, que torna menos confiável a verossimilhança da ação descrita.

---

<sup>7</sup> Como um fator de relatividade em relação a essa realidade que se apresenta diante de nossos olhos, poderíamos abordar a loucura de Hamlet, que, simulada ou não, domina a cena praticamente do início ao fim e também o momento da morte do príncipe, em que este incumbe Horácio de legar à posteridade o que aconteceu ali no reino da Dinamarca (característica que pode fazer com que a ação tenha sua objetividade filtrada pela possibilidade de que toda a peça se trate da história que Horácio foi incumbido de contar. No entanto, esta é apenas uma ressalva que necessitaria de um trabalho específico para ser desenvolvida com maior vagar. Aqui, neste trabalho, o que nos interessa é a percepção mais direta de como se organizam esteticamente as obras escolhidas.

Já em *Mrs. Dalloway*, a subjetividade é levada ao extremo; a ação externa dá lugar ao jorrar de pensamentos, o fluxo de consciência que molda uma realidade alternativa, uma resposta caótica e mais intensa a um estilo de vida tedioso e frustrante. Nada mais indireto que esse entrecruzamento de vozes, conduzido de forma aparentemente desordenada, numa polifonia direcionada àquela personagem que ocupa momentaneamente o espaço do foco narrativo, assumindo a voz por meio de seus pensamentos desconexos. A subjetividade desordenada é instrumento eficaz na representação de indivíduos desolados, assim como a mudança constante da focalização é relevante para a construção de uma atmosfera de fragmentação.

Monta-se com essa tríade, que não selecionamos arbitrariamente, uma linha cronológica do desenvolvimento daquilo que se costuma chamar modernidade. Não só da modernidade literária ou artística, que isso fique bem claro, mas de toda a carga semântica carregada por esse termo – a ascensão da burguesia, o descobrimento do “Novo Mundo”, o Iluminismo, as revoluções, resumindo, toda a concepção de **mudança** que substitui a crença na tradição, na manutenção de valores.

A questão do suicídio – também presente nas três obras selecionadas – não escapa à análise desse quadro cultural: se em *Hamlet* ainda é colocado de forma dogmática o moralismo cristão baseado na proibição de certas escolhas individuais, em *Os sofrimentos do jovem Werther* é prezada justamente essa liberdade de escolha. O conceito de liberdade é uma abstração típica do pensamento moderno-burguês. O indivíduo que pode prosperar por esforço próprio, os direitos básicos que se estendem a todos os homens – e não apenas àqueles privilegiados pela família em que nasceram – o individualismo, o triunfo da vida particular; o burguês é responsável pela escolha de seu próprio destino e se ele falha em alcançar objetivos satisfatórios, em se satisfazer plenamente, é também livre para decidir qual o momento em que sua vida termina. O jovem suicida de *Mrs. Dalloway*, completamente alheio à realidade concreta, é um símbolo da decadência desse modo de vida exaltado pela burguesia. Os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade da Revolução Francesa provaram-se uma falácia. A representação artística por meio do fluxo de consciência mostra-se não apenas uma fuga de uma realidade individualizada, vazia de sentido, mas uma forte crítica contra a forma como esse tipo de sociedade se organiza. Se a falha de Werther em se adequar é um indício de que algo caminha errado nesse cotidiano burocrático falsamente chamado de liberdade individual, as perturbações interiores de Clarissa Dalloway e de Septimus e

sua incapacidade de ação na realidade concreta representam a falha completa dessa chamada cultura moderna.

### **O caso de *O tempo e o vento***

*O tempo e o vento* encontra-se num contexto um pouco diferente, digamos, intermediário entre a tragédia de Werther e a tragédia de Clarissa Dalloway (representada em Septimus). Apesar de o romance de Erico Verissimo ter sido publicado anos depois do clássico de Virginia Woolf (*Mrs. Dalloway* é de 1925, enquanto *O tempo e o vento* começou a ser publicado em 1949), a trilogia do autor brasileiro se afasta das experimentações estéticas dos escritores do início de século XX, alinhando-se mais ao romance social, a um modo de narrar mais próximo do realismo do século XIX.

O enredo da trilogia se concentra em torno da história do clã Terra-Cambará. O desenvolvimento familiar passa, conseqüentemente, pelo desenvolvimento de Santa Fé (de povoado a cidade), do Rio Grande do Sul e do Brasil. O tempo cronológico da narração se ocupa de 200 anos, dispostos da seguinte forma:

– em *O Continente*, percorre-se um intervalo de tempo entre 1745 e 1895;

Sobre esta primeira parte da trilogia, Regina Zilberman diz que:

[...] *O Continente* apresenta uma composição acabada, não parecendo, em nenhum momento, uma narração inconclusa. Vários fatores contribuem para isso, a começar pelo fato de a biografia de todas as personagens se encerrar, em termos de necessidade narrativa, com o término dos episódios. Importante também é a estrutura da obra: o romance abre e fecha com uma moldura, o cerco do Sobrado ao final de junho de 1895, com seu ritmo próprio e independência em relação ao conjunto do texto. Dentro dessa moldura desenvolvem-se os vários segmentos, cada um com início, meio e fim, contendo, portanto, vida própria e autonomia no âmbito da totalidade da obra (ZILBERMAN, 2004, p. 29).

São sete episódios (“A fonte”, “Ana Terra”, “Um certo capitão Rodrigo”, “A Teiniaguá”, “A guerra”, “Ismália Caré” e “O Sobrado”). Este último funciona como um tipo de moldura que estrutura a narrativa; os fragmentos do episódio de “O Sobrado” são introdutórios aos outros seis episódios, todos referentes a acontecimentos anteriores

ao cerco do Sobrado durante a Revolução Federalista gaúcha de 1893-1895. Os acontecimentos centrais dos episódios são os seguintes<sup>8</sup>:

- em “A fonte”: nascimento e infância de Pedro Missioneiro, tendo como pano de fundo histórico a Guerra Missioneira e a ocupação portuguesa na região das missões;
- em “Ana Terra”: juventude de Ana Terra e seu relacionamento amoroso com Pedro Missioneiro; morte de Pedro Missioneiro, nascimentos de Pedro Terra (fruto do relacionamento entre Ana e Pedro) e a mudança de Ana para Santa Fé; o pano de fundo histórico é a imigração paulista ao Rio Grande do Sul, o conflito entre pequenas e grandes propriedades e o coronelismo;
- em “Um certo capitão Rodrigo”: chegada de Rodrigo a Santa Fé, a paixão dele por Bibiana Terra, o casamento e o nascimento dos filhos do casal; o episódio se encerra com a morte de Rodrigo e seu pano de fundo histórico são as Guerras Cisplatinas, a imigração alemã e a Guerra dos Farrapos;
- em “A Teiniaguá”: juventude de Bolívar Cambará, seu casamento com Luzia Silva, o nascimento de Licurgo Cambará, as crises matrimoniais, o conflito doméstico entre Bibiana e Luzia e o conflito dos Cambarás com os Amarais; o episódio se encerra com a morte de Bolívar e seu pano de fundo histórico são a Guerra contra Rosas e os conflitos com os países do Prata;
- em “A guerra”: juventude de Licurgo, atritos entre Bibiana e Luzia, doença de Luzia e a permanência de Licurgo em Santa Fé (contra a vontade de sua mãe, que desejava que o filho não se deixasse consumir pelo provincianismo local); o contexto histórico é a Guerra do Paraguai;
- em “Ismália Caré”: a alforria dos escravos do Angico (estância dos Cambará), o caráter abolicionista e republicano de Licurgo, os conflitos com os Amarais e o noivado de Licurgo; o momento histórico do Rio Grande do Sul são as campanhas abolicionista e republicana e a ascensão de Júlio de Castilhos ao posto de figura política mais influente do estado;
- finalmente, em “O Sobrado”: cerco do Sobrado e vitória dos Cambarás sobre os Amarais, tendo como pano de fundo histórico a Revolução Federalista de 1893-1895, que culminou com a vitória do partido republicano de Júlio de Castilhos.

---

<sup>8</sup> O esquema abaixo se baseou no quadro sinótico de Regina Zilberman no artigo “História, mito e literatura”.

A narrativa de *O Retrato* inicia-se em 1945, após a queda do governo de Getúlio Vargas e a conseqüente volta da família Cambará para Santa Fé. O patriarca, Rodrigo, agoniza no leito, o coração sofrendo por sua vida de excessos. Esta é a introdução feita no primeiro capítulo, “Rosa-dos-ventos”. No entanto, é na juventude do doutor Rodrigo Terra Cambará que se concentra a segunda parte da trilogia. Os capítulos seguintes – “Chantecler” e “A sombra do anjo” – abarcam um espaço temporal entre o final de 1909 e o ano de 1915. É mostrada a trajetória do jovem Cambará desde a sua volta para Santa Fé após ter se diplomado em Medicina em Porto Alegre até o trágico desfecho de seu romance adúltero com a artista alemã Toni Weber – romance que culmina no suicídio da garota. Há um motivo evidente para que seja especificamente este o recorte biográfico abordado em *O retrato*: a narrativa se propõe a apresentar o desenvolvimento da personalidade de seu protagonista, o jovem sonhador, cheio de boas intenções que acaba por se tornar, devido à sua personalidade, um tipo de aventureiro romântico, um entusiasta que se deixa consumir por prazeres imediatos. Esse fatalismo tem seu prenúncio no capítulo introdutório, “Rosa-dos-ventos”, no qual já tomamos consciência da falha dos projetos de Rodrigo e já temos indícios de que ele provavelmente será o primeiro Cambará macho a morrer na cama; além disso, presenciamos como são divididas as opiniões dos habitantes da cidade de Santa Fé sobre ele.

Num determinado momento da narrativa, presenciamos o recém-formado Rodrigo, na última noite do ano de 1909, divagando sobre alguns versos de Lamartine:

Rodrigo suspirou. Num ponto o poeta se enganava. Cada homem tem, sim, seu porto. O dele, Rodrigo Terra Cambará, era Santa Fé, onde lançara profundamente sua âncora. O tempo, certo, não tinha margens, deslizava como um rio e o homem passava. Mas quantas coisas grandes e belas podia fazer durante sua passagem pela terra!

Estava decidido a conquistar Santa Fé, a submetê-la à sua vontade, a moldá-la de acordo com seus melhores sonhos. Não se deixaria dominar por ela. Jamais se entregaria ao desânimo e à rotina. Jamais seria um maldizente municipal como o Cuca Lopes, um indolente inútil como o Chiru Mena e muito menos um capacho como o Amintas. Não perderia de vista Paris, e não esqueceria nunca que o mundo não terminava nos limites de Santa Fé (VERISSIMO, 19--b, p. 118).

Trata-se da visão idealizada que Rodrigo faz de seu próprio futuro, a versão de sua personalidade que ele permitirá que o artista espanhol Don Pepe García immortalize no Retrato que dá nome ao livro. O retrato é uma referência irônica a *O retrato de*

*Dorian Gray*; na obra de Oscar Wilde, o jovem Dorian tem seu retrato pintado pelo artista Basil Hallward e, convencido de que sua beleza e sua juventude são os elementos que norteiam o sentido de sua vida, Dorian vende sua alma para garantir que a figura do retrato envelheça enquanto seu corpo se mantenha para sempre jovem. O retrato de Rodrigo, por sua vez, capta a essência de um homem no auge de seu idealismo ingênuo da juventude; enquanto isso, é não apenas o corpo, mas a personalidade do indivíduo real que define lentamente. Mais tarde, o angustiado artista espanhol afirmará que aquele Rodrigo captado por ele no retrato deixou de existir, que aquele homem movido basicamente por paixões burguesas é apenas um espectro da figura imponente que Don Pepe immortalizou em sua obra-prima. Em vários momentos, Pepe se dirige até o Sobrado apenas para contemplar sua obra, para testemunhar novamente o auge de sua plenitude como artista, o momento criativo que não se repetirá. Entretanto, também podemos interpretar esses instantes que Pepe passa apenas observando o retrato como uma forma encontrada por ele para se aproximar novamente daquele Rodrigo de vinte e quatro anos recém chegado a Porto Alegre, o Rodrigo que transpira um futuro brilhante, que nutre o desejo de canalizar toda sua energia intensa para as grandes realizações. Contudo, a última citação que trouxemos, embora demonstre ainda o Rodrigo idealista, já aponta traços da sua personalidade que fatalmente o levarão ao seu destino individualista. Logo depois de pensar em “[...] quantas coisas grandes e belas podia fazer em sua passagem pela terra”<sup>9</sup>, ele afirma categoricamente que “Estava decidido a conquistar Santa Fé, a submetê-la à sua vontade, a moldá-la de acordo com seus melhores sonhos”. A passagem de um parágrafo para o outro condensa a contradição da personagem: a vontade condicionada de Rodrigo o move para as grandes realizações coletivas, porém, sua natureza é a de um homem egocêntrico, um vaidoso-ambicioso.

É na narrativa de *O Arquipélago* que será melhor desenvolvido este conflito. Após a tragédia de Toni Weber, testemunhamos um Rodrigo que se deixa mover pelas contradições da coexistência do seu idealismo de juventude (que progressivamente vai perdendo sua força) e da sua natureza que busca prazeres imediatos (esta se fortalece cada vez mais). Os capítulos-moldura de *O continente* são aqui retomados em “Reunião de Família” (numeradas de I a VI) e no “Caderno de pauta simples”. No primeiro, são mostrados os últimos dias de vida de Rodrigo; após a queda do governo de Getúlio Vargas, a família Cambará retorna do Rio de Janeiro para Santa Fé e, num quarto do

---

<sup>9</sup> Esta citação e a próxima deste parágrafo são retomadas do fragmento citado anteriormente em (VERISSIMO, 19--b, p. 118)

Sobrado, o doutor Rodrigo Terra Cambará agoniza com seus males do coração. Concomitantemente, testemunhamos o processo de autoconhecimento de Floriano Cambará – filho mais velho de Rodrigo, que compartilha com este a posição de protagonista nessa terceira parte da trilogia. Este processo de autoconhecimento passa tanto por reflexões solitárias quanto pelas discussões existenciais de Floriano com um grupo de personagens que contempla representantes de diversas ideologias: seu irmão mais novo, Eduardo, representante da ideologia comunista; o representante da Igreja Católica, Zeca, chamado pelos amigos de Irmão Toríbio, filho de Toríbio Cambará (este, irmão do doutor Rodrigo); o conservador Terêncio Prates, representante da aristocracia rural. É, no entanto, no livre-pensador Roque Bandeira que Floriano encontra um elemento verdadeiramente dialético para seus questionamentos. Bandeira, apelidado de Tio Bicho, atua como contraponto e como reforço – conforme lhe convém para levar o debate adiante – das ideias de Floriano. Logo após o encerramento de cada “Reunião de Família”, a narrativa segue com uma parte do “Caderno de pauta simples”. Nas anotações do Caderno, encontramos considerações de Floriano; um tipo de diário, em que o escritor anota conclusões de seus debates com Roque Bandeira, verbaliza seus conceitos sobre sua forma de enxergar a literatura e a sociedade e relembra fatos de sua biografia que moldaram sua personalidade. Entre estes capítulos-moldura, continua a se desenvolver a saga do clã Terra-Cambará, ainda focalizando principalmente a biografia de Rodrigo. Os capítulos de *O arquipélago* são os seguintes: “O deputado”, “Lenço encarnado”, “Um certo major Toríbio”, “O cavalo e o obelisco”, “Noite de Ano-Bom”, “Do diário de Sílvia” e “Encruzilhada”. O tempo percorrido vai de 1922 até 1945 e concentra-se nas trajetórias paralelas de Rodrigo e de seu filho Floriano.

Parte daí o pressuposto que norteia nosso trabalho: Floriano escreve em busca de sua maturidade como escritor; para ele, o que o impedia de atingir essa maturidade era sua relutância em abordar de forma mais profunda a essência humana – essência esta que, podemos depreender de suas divagações e seus debates com Roque Bandeira, envolve um tratamento aprofundado da subjetividade das personagens, das faces múltiplas das personalidades dos indivíduos. Decidido a retratar a alma humana sem qualquer máscara, o romancista empenha-se na busca de um material romanesco que não soe artificial quando confrontado com o modelo artístico que ele impôs a si próprio. No entanto, Floriano tem certeza de que, primeiramente, deve se dedicar a um processo de autoconhecimento, desnudar-se completamente para si mesmo; se não for capaz de compreender sua própria subjetividade, jamais será capaz de criar personagens que não



sejam meras caricaturas de seres humanos. Logo, sua busca também se refere a alcançar a maturidade como indivíduo. Esse processo passa pelo entendimento do elemento causador de seu receio em viver uma vida plena – entendendo-se por vida plena a satisfação das necessidades subjetivas. Sua conclusão é que o elemento repressor da sua plenitude é a figura paterna; Floriano sente-se capaz de iniciar seu novo empreendimento literário somente após um “acerto de contas” com seu pai, uma conversa em que expõe seus demônios repressores e recupera a paz de espírito. E é na resolução desse “conflito edipiano” que nasce aquela que consideramos a ideia central de *O tempo e o vento*: o romance de autoconhecimento de Floriano desenvolve-se, necessariamente, por meio da biografia do pai.

Tendo isso em mente, estruturamos a análise da trilogia da seguinte forma: o protagonista central é o doutor Rodrigo Terra Cambará, o motivo central do romance é sua trajetória e, mais do que isso, o entendimento dessa trajetória.

Os capítulos seguintes destinam-se, então, ao entendimento da trajetória desse protagonista, à análise de como julgamos que a trilogia se organiza em torno de sua biografia. Após este estudo, retomaremos as referências de outras obras literárias citadas anteriormente neste trabalho, a fim de situar *O tempo e o vento* dentro desse contexto de romance mediador da tragédia moderna.

### CAPÍTULO 3 – A ironia do autor fictício em *O Arquipélago*

#### “Equívocos semânticos”

Na “Reunião de família VI”, de *O arquipélago*, presenciamos mais uma das muitas discussões empreendidas no quarto de repouso do moribundo doutor Rodrigo Terra Cambará. Os amigos debatem sobre os quinze anos do governo de Getúlio Vargas, a situação política do Brasil, o contexto internacional pós-guerra e suas diferentes visões de mundo. Nesse momento em que nos detemos, Floriano Cambará lembra-se de um colega seu dos tempos da Universidade da Califórnia, o professor Mark Kendall; recorda características físicas, pitorescas, do velho conhecido, mas é a parte em que Floriano se lembra da voz do professor Kendall que aqui nos interessa:

Ah! Com que clareza Floriano a “escuta” agora: “*Human behavior, my dear Cambará, is symbolic behavior*”. Mark Kendall, leitor e admirador de Alfred Korzybski, passou todo o tempo do almoço a dissertar sobre a necessidade de estudar-se o comportamento humano à luz da semântica geral (VERISSIMO, 19--d, p. 277, grifo do autor).

É sob essa perspectiva que Floriano se dispõe a seguir com a conversa. Após um breve intervalo na discussão, ele diz a Terêncio Prates: “ – A mim me parece, doutor, que nós no Rio Grande temos vivido todos estes anos às voltas com alguns... *equívocos semânticos*... digamos assim” (VERISSIMO, 19--d, p. 278, grifo do autor) e prossegue mais adiante:

– Para principiar... somos mais dependentes do que pensamos dos hábitos de linguagem de nosso grupo social. Nosso ajustamento ao mundo real é feito por meio de palavras. Vejam bem... Nosso comportamento está condicionado aos símbolos, mitos e metáforas vigentes na linguagem da sociedade em que vivemos (VERISSIMO, 19--d, p. 278).

O diálogo prossegue e agora nos propomos a citar uma parte mais longa:

– É estranho – observa Terêncio – que logo um escritor aí esteja a desprezar, a atacar os símbolos, as metáforas e os mitos. Como seria possível gerarem-se e manterem-se civilizações sem o uso de símbolos? Como poderia o homem transmitir a cultura aos seus descendentes, através dos séculos, sem os símbolos?

– Estou absolutamente de acordo com o senhor – replica Floriano – Como poderia haver arte literária sem símbolos? Como poderia existir arte poética sem palavras, símbolos e metáforas? Mas quero que me entendam... A linguagem figurada pode ser perfeitamente inocente, além de bela e *necessária*. Mas o perigo começa quando o povo toma ao pé da letra, como verdades absolutas, os símbolos e metáforas políticas e sociais engendrados de acordo com o interesse imediato de quem os emprega.

– E é nisso – intervém Bandeira – que reside a força dos demagogos. Eles procuram fazer que o povo reaja, sem a menor crítica, às suas metáforas e mitos, de maneira automática, imediata e apaixonada.

– Essa é a técnica que usamos – acrescenta Floriano – não só para conseguir votos e levar o povo à guerra, como também para vender sabonetes, cigarros, medicamentos, etc... A publicidade moderna alimenta-se duma série de hábeis prestidigitações verbais.

– Ela cria necessidades falsas – reforça Tio Bicho – e também “vergonhas” e “indignidades” convencionais. A vergonha de não possuir o último tipo de refrigerador ou de automóvel... A vergonha de não usar desodorante... A inconveniência de não comprar todos os anos uma cesta de Natal... e assim por diante, até o último dia do mês, em que se vencem as prestações e se acentuam as angústias.

– Por tudo isso – torna Floriano – devemos concluir que a linguagem não é apenas o instrumento que usamos para transmitir nossos pensamentos, pois na verdade ela acaba determinando o caráter da realidade cotidiana. E assim vivemos quase todos num mundo de abstrações metafísicas, dogmas, credences... E por causa dessas abstrações às vezes matamos, morremos e adquirimos úlceras gástricas (VERISSIMO, 19--d, p. 279, grifo do autor).

No livro *Linguagem e mito*, Ernst Cassirer (2003) defende que linguagem e mito são processos naturais humanos, intrinsecamente relacionados, por meio dos quais o homem primitivo tenta apreender os fenômenos do mundo caótico, da realidade hostil ainda alheia a organizações sócio-culturais. Para Cassirer, porém, este é apenas um aspecto que não define plenamente o que esses processos representam ao desenvolvimento da forma como o humano concebe a realidade em que se insere; o autor diz que, além de meios de apreensão de uma realidade ainda incompreendida, linguagem e mito são responsáveis pela criação de uma nova realidade, por uma representação subjetiva que satisfaça a necessidade – também subjetiva – de compreensão desse mundo caótico. A fim de empreender contato com o texto de Cassirer em si, trazemos uma parte do último capítulo – “O poder da metáfora” – em que o filósofo alemão cita Max Müller:

Jamais se conseguirá compreender a mitologia, enquanto não se souber que aquilo que chamamos antropomorfismo, personificação, ou animismo, foi, há muitíssimos séculos, algo absolutamente

necessário para o crescimento de nossa linguagem e de nossa razão. Seria inteiramente impossível apreender e reter o mundo exterior, conhecê-lo e entendê-lo, concebê-lo e designá-lo, sem esta metáfora fundamental, sem esta mitologia universal, sem este ato de insuflar nosso próprio espírito no caos dos objetos e de refazê-los, voltar a criá-los, segundo nossa própria imagem. O princípio desta segunda criação que o espírito faz é a palavra, e na realidade podemos acrescentar que tudo foi feito por esta palavra, isto é, denominado e reconhecido, e que sem ela nada seria feito daquilo que foi feito (MÜLLER apud. CASSIRER, 2003, p. 104).

Para melhor exemplificar, recorreremos ao segundo capítulo do mesmo livro – “A evolução das idéias religiosas” – em que Cassirer se refere à conceituação de Usener sobre as fases de desenvolvimento do pensamento religioso. Num primeiro momento, estamos diante dos “deuses momentâneos”, que “[...] não personificam qualquer força da Natureza, não representam nenhum aspecto especial da vida humana e, menos ainda, fixa-se neles qualquer traço ou teor iterativo, que se transforme em uma imagem mítico-religiosa estável” (CASSIRER, 2003, p. 33-34); numa fase posterior, deparamo-nos com um período do desenvolvimento espiritual em que:

[...] a atitude passiva do homem diante do mundo externo transforma-se em ativa. O homem deixa de ser simples juguete de impressões externas e intervém com querer próprio no acontecer, a fim de regulamentá-lo segundo suas necessidades e desejos (CASSIRER, 2003, p. 35).

Tratam-se, agora, dos “deuses especiais” (*Sondergötter*), os quais “[...] ainda não possuem, por assim dizer, uma função ou significação geral; ainda não penetram o ser em toda sua amplitude e profundidade, permanecendo limitados a um seu setor, um círculo muito determinado” (CASSIRER, 2003, p. 35). Os “deuses especiais” são criações mítico-linguísticas referentes a atividades específicas – como a agricultura – e de acordo com Usener, localizam-se no período do meio do desenvolvimento religioso: a atitude do homem não é mais passiva, os deuses deixam de ser somente respostas para fenômenos momentâneos e tornam-se nomes a serem invocados nas ocasiões em que se fizer necessário. No estágio seguinte (última etapa do desenvolvimento religioso para Usener), vemo-nos diante dos deuses pessoais. Cassirer descreve a evolução do segundo para o terceiro estágio da seguinte forma:

Onde quer que se conceba pela primeira vez um deus especial, onde quer que ele se erga como uma configuração determinada, esta configuração é investida de um nome especial, derivado do círculo de

atividade particular que deu origem ao deus. Enquanto este nome for compreendido, enquanto for percebido em sua significação originária, suas limitações não de estar em correspondência com as do deus; através de seu nome, um deus pode ser mantido duradouramente no estreito domínio para o qual foi, na sua origem, criado. Algo bastante diverso ocorre quando, ou por alteração fonética, ou por desuso da raiz da palavra correspondente, a denominação do deus perde sua inteligibilidade, sua conexão com o tesouro vivo da linguagem. Então o nome não mais desperta na consciência daqueles que o expressam ou ouvem, a idéia de uma atividade singular à qual a do sujeito por ele denominado permaneça circunscrito de modo exclusivo. Tal nome tornou-se nome próprio, o que implica, como o prenome de uma pessoa, a pensar uma determinada personalidade. Constituiu-se, destarte, um novo Ser, que continua a evoluir de conformidade com suas próprias leis. O conceito de deus especial, que expressa mais um certo fazer do que um certo ser, só então ganha corporeidade e, em certa medida, sua própria carne e sangue. Este deus, agora, é capaz de agir e sofrer como uma criatura humana; atua de diferentes maneiras e, em vez de consumir-se em uma atividade singular, enfrenta-a como sujeito autônomo (CASSIRER, 2003, p. 36-37).

“*Human behavior is symbolic behavior*”, lembra-se Floriano Cambará das palavras do antigo colega, Mark Kendall. Poderia muito bem ter recorrido às etapas do desenvolvimento religioso de Usener. Por meio do excerto acima citado, é possível notar a relação entre os “*equivocos semânticos*” da cultura do Rio Grande do Sul a que se refere Floriano em seu diálogo com Terêncio Prates e o equívoco semântico diretamente responsável pela transformação de um deus especial em um deus pessoal, uma entidade autônoma, dotada de existência própria. Podemos dizer que tal relação se dá na medida em que o processo trágico do doutor Rodrigo Terra Cambará tem início a partir de uma mitificação de seu passado familiar, passado que se revela anacrônico e que ele julga ser obrigado a honrar. Rodrigo incorre em erro, conduzido por um “*equivoco semântico*”. Cassirer apresenta a ideia central de seu livro a partir da análise de um percurso histórico, levando seu leitor a perceber o poder criador da linguagem, a forma como ela não apenas media nossas relações, mas como ela é responsável pela existência das mesmas. Em sua gênese, a linguagem traz um sentido metafórico, imagens subjetivamente concebidas que levam o homem a de alguma forma apreender a realidade em que se insere. O equívoco semântico se dá justamente no decorrer desse percurso histórico, quando a metáfora deixa de ser uma metáfora e passa a ser tomada como a coisa em si. Dessa forma, quando Floriano diz que a linguagem “*não é apenas o instrumento que usamos para transmitir nossos pensamentos*”, mas também “*determina o caráter da realidade cotidiana*” somos levados a refletir sobre as concepções de Cassirer, transportando-as ao doutor Rodrigo. Homem de vícios, atraído pela vida

boêmia, desregrada, pela satisfação das vontades imediatas, a angústia de Rodrigo é a necessidade de honrar seus antepassados. Sua tragicidade se construirá a partir da impossibilidade, devido ao seu temperamento natural e também ao contexto burguês em que se insere, de repetir os feitos heróicos dos homens de *O Continente*.

Por isso, o percurso narrativo de Floriano deve passar inicialmente pela revisão do passado mítico de seu clã. A leitura da primeira parte da trilogia nos apresenta estes antepassados do protagonista de *O Retrato*, dando-nos a dimensão de seus feitos heróicos, das características austeras e lineares que Rodrigo procura transportar para si próprio. No entanto, o autor Floriano também é extremamente cuidadoso ao dar a dimensão contraditoriamente humana a tais personagens, negando-se a colocá-los em cena apenas como as figuras lendárias cultuadas pelo imaginário local de Santa Fé. Lembremo-nos do debate extraído de *O tempo e o vento* com o qual iniciamos este capítulo. Floriano critica justamente aquilo que vê de mais retrógrado no espírito do povo sul-riograndense: seu apego inestimável aos antepassados. O autor-personagem simboliza, em sua obra, este descontentamento na figura paterna, basicamente, por dois motivos:

1º) o romance construído por Floriano surge no sentido de reconstruir o passado familiar, mas tendo como objetivo principal a conciliação de seus conflitos com o pai, pois é esta a forma encontrada pelo autor de buscar a maturidade como indivíduo que lhe trará maior densidade como escritor;

2º) o próprio Floriano é descendente dessa linhagem de “aristocratas locais”, entendendo-se por este termo clãs familiares que participaram da fundação de Santa Fé, foram parte integrante de sua história e terminaram por alcançar posição relevante na sociedade local; por isso, podemos dizer que os antepassados heróicos, o “equivoco semântico” que veio a constituir toda sua formação familiar, também dizem respeito a Floriano, logo, o “acerto de contas” do autor, a conciliação, deverá se dar também com sua biografia familiar.

### **A questão autoral**

As reflexões de Floriano nas conversas com outras personagens – principalmente com Roque Bandeira – são, na verdade, extensões da autoanálise a que ele se submete, principalmente, nas anotações de seu “Caderno de pauta simples”. Esta autoanálise, como já frisamos no capítulo 2 deste trabalho, é parte essencial em sua

busca por maior profundidade, não apenas como autor, mas também como indivíduo. Floriano julga-se alheio à realidade que o cerca, distanciado de seu próprio contexto devido à sua ânsia por liberdade. No entanto, ele tem consciência de que esta necessidade de liberdade não passa de um fingimento, talvez inconsciente, que chamaremos aqui, permitindo-nos sempre utilizar as palavras do próprio Floriano, de um “equivoco semântico”. Escreve Floriano no “Caderno de pauta simples”:

*Tento escrever mas faltam-me motivações. Surpreendo-me vazio, inclusive de passado. Sou um fugitivo do tempo. Transparente e bidimensional, não passo duma projeção do meu eu verdadeiro, feita por uma lanterna mágica da infância nesta luminosa tela sul-californiana. E isso me angustia.*

*Começo a desconfiar que me tornei prisioneiro da minha própria liberdade. Que no fim de contas não é uma liberdade autêntica, mas uma fútil paródia* (VERISSIMO, 19--d, p. 284, grifo do autor).

Floriano adquire consciência de que sua liberdade tão cultivada é um movimento de fuga da realidade. Isso se reflete em seus romances, cuja profundidade, ou a falta de, é objeto de autoanálise e também de debates com Bandeira. Diz Roque Bandeira a Floriano na “Reunião de família I”:

– O que quero dizer é o seguinte. Se num romancista predomina a atitude do velho Licurgo, isto é, o senso comum, corremos o risco de ter histórias chatas como a de certos autores ingleses cujas personagens passam o tempo tomando chá, jogando *cricket* ou falando no tempo. Queres um exemplo? Galsworthy. Ora, tu sabes que eu seria o último homem no mundo a negar a importância e a beleza do teu bailado de toureiro para qualquer tipo de arte... Há até uma certa literatura que não passa duma série de jogos de capa e bandarilhas. Mas o que dá a um romance a sua grandeza não é nem o seu conteúdo de verdade cotidiana nem o seu tempero de fantasia, mas o momento supremo em que o autor agarra o touro pelas aspas e derruba o bicho. Se queres um exemplo de romancista que primeiro faz verônicas audaciosas e depois agarra o animal a unha, eu te citarei Dostoiévski. E se me vieres com a alegação de que o homem era um psicopata, eu te darei então Tolstoi. E se ainda achares que o velho também não era lá muito bom da bola, te direi que um homem realmente são de espírito não tem necessidade de escrever romances. E se depois desta conversa me quiseres mandar *àquele* lugar, estás no teu direito. Mas mantenho a minha opinião. O que te falta como romancista, e também como homem, é agarrar o touro a unha... (VERISSIMO, 19--c, p. 53, grifo do autor).

E, um pouco mais adiante, prossegue:

– Puseste o dedo no ponto nevrálgico da questão. És um homem sem raízes. Repara na pobreza da obra dos escritores exilados. Não creio que um romancista como tu assim desligado da sua querência e de seu povo possa fazer obra de substância. Tuas histórias se passam num vácuo. Tuas personagens psicologicamente não têm passaporte. É muito bonito dizer que tal ou tal tipo não tem pátria porque é universal. Mas nenhuma personagem da literatura se torna universal sem primeiro ter pertencido especificamente a alguma terra, a alguma cultura (VERISSIMO, 19--c, p. 54).

Não nos aprofundaremos na generalização de Roque Bandeira sobre a falta de substância dos escritores exilados, no entanto, dedicaremos nossa atenção ao modo como o amigo crítico compara a obra de Floriano – e também sua atuação como homem – a essa ausência de raízes encontrada nos exilados. Desde menino, Floriano Cambará sempre evitou envolver-se com os demais membros de sua família e de sua terra. Isolava-se na água-furtada do Sobrado, tendo como companheiros romances, discos e películas do cinema americano na imaginação. Disposição solitária que se estendeu à adolescência e à vida adulta; são fatos emblemáticos seu relacionamento vazio de sentimentos que ultrapassem a barreira da satisfação carnal com Marian Patterson, sua temporada como professor de literatura brasileira numa universidade americana, a relutância em assumir seu amor por Sílvia, o modo como deixa que ela se case com Jango e se torne sua cunhada por não ser capaz de se comprometer totalmente com os acontecimentos e as vontades de sua vida. Floriano retorna junto ao resto da família para Santa Fé após a queda de Getúlio Vargas não apenas para acompanhar o pai doente, ou por algum tipo de saudade que pudesse sentir de sua terra; seu retorno é parte indissociável da necessidade que sente de procurar suas próprias raízes, ganhar profundidade como indivíduo para que possa, conseqüentemente, alcançar maior profundidade como romancista. Esta afirmação leva sua busca a uma contradição, pois, se considerarmos que o objetivo final de Floriano em sua busca de ganhar profundidade como indivíduo é amadurecer como escritor, poderíamos afirmar que ele, na verdade, não sente real necessidade de crescer como indivíduo e que sua vontade de existir como protagonista em seu próprio meio seria um tipo de experimento para o escritor. Estaríamos, então, diante de um outro equívoco semântico, uma situação irônica: o indivíduo almeja, ou pelo menos finge almejar um fim, mas seu objetivo é outro, inconciliável com o que ele nos faz crer que seja sua vontade. Diz Douglas C. Muecke que:



[...] o conceito de ironia se estendeu, neste período romântico, para além da Ironia Instrumental (alguém sendo irônico) até incluir o que chamarei de Ironia Observável (coisas vistas ou apresentadas como irônicas). Estas Ironias Observáveis – sejam ironias de eventos, de personagem (auto-ignorância, autotraição), de situação, sejam de idéias (por exemplo, as contradições internas inobservadas de um sistema filosófico como o marxismo) – podem ser locais ou universais. Todas elas eram desenvolvimentos principais, nada menos que o desenvolvimento do conceito de *Welt-Ironie*, Ironia Cósmica ou Ironia Geral, a ironia do universo que tem como vítima o homem ou o indivíduo (MUECKE, 1995, p. 39).

Pode ser que Floriano seja alvo desse tipo de ironia, por não ter consciência de suas verdadeiras razões, ou as verdadeiras vítimas são os leitores, se considerarmos que o engodo de Floriano é consciente, que ele age de forma calculista, pensando somente em sua carreira literária; por outro lado, temos a possibilidade de que suas razões sejam sinceras, que ele busque exatamente aquilo que dá a entender: criar raízes em seu meio, ganhar profundidade como ser humano para, conseqüentemente, alcançar a desejada profundidade como romancista. De qualquer forma, esta questão nos leva a outra que julgamos mais relevante para o todo de *O tempo e o vento*: a questão da autoria.

Apesar de nos depararmos durante a narrativa de *O Arquipélago* com reflexões sobre a literatura e suas condições de produção e recepção, é apenas nos momentos finais que conseguimos evidências concretas de que o romance que estamos lendo, a trilogia *O tempo e o vento*, é, na verdade, o romance que vinha sendo planejado por Floriano. Trazemos, como exemplo, uma das anotações do “Caderno de pauta simples”, que dá indício de que Floriano é o autor de *O tempo e o vento*:

*Tenho tentado, com algum sucesso, que a Dinda me conte “causos” de sua tia Bibiana, minha trisavó, e de seu marido, um certo Capitão Rodrigo, aventureiro, espadachim, mulherengo, homem de coragem extraordinária e apetites insaciáveis, desses que bebem a vida não aos copos, mas aos baldes. A Dinda não o conheceu pessoalmente (o capitão foi morto no princípio da Guerra dos Farrapos) mas noto que estão ainda nítidos em sua memória os ditos e proezas do Falecido, que Dona Bibiana costumava contar à sobrinha nas noites de ventania.*

*– Por que de ventania? – pergunto.*

*– Porque tia Bibiana sempre dizia que era nas noites de vento que ela mais pensava nos seus mortos.*

*Procuro saber de outros antepassados mais longínquos, como essa quase lendária Ana Terra, minha pentavó, que a tradição aponta como um dos fundadores de Santa Fé. Desde menino ouço falar nessa brava pioneira que “matou um índio com um tiro nos bofes”.*

*Depois de muitas hesitações e resmungos, a Dinda me confia a chave do baú de lata em que traz guardadas suas lembranças e*

*reliquias. Encontro nele, de mistura com incontáveis bugigangas (camafeus, medalhões com mechas de cabelo, frascos de perfume vazios, lencinhos de renda, leques), importantes peças do museu da família, como o dólmã militar do Capitão Rodrigo, um xale que pertenceu a Dona Bibiana, e uma camisa de homem, de pano grosseiro e encardido. (É a que meu bisavô Bolívar Cambará vestia no dia em que foi assassinado pelos capangas dos Amarais, e que sua mãe guardou, assim esburacada de balas e manchada de sangue como estava.) Todas essas coisas naturalmente me excitam a fantasia pelas suas possibilidades novelescas, mas concentro a atenção principalmente nas cartas, nos recortes de jornais e nos daguerreótipos que descubro dentro duma caixa de sândalo, no fundo do baú. Dinda permitiu, com certa relutância, que eu trouxesse todas essas coisas para a mansarda. Aqui estou a ler as cartas e as notícias de jornal, e a escrutar os retratos (VERISSIMO, 19--d, p. 178, grifo do autor).*

No entanto, é somente na última página da trilogia que temos a prova definitiva de que é realmente Floriano o autor de *O tempo e o vento*: as frases que encerram *O Arquipélago* são as mesmas que abrem *O Continente* (primeira parte da trilogia): “*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* (VERISSIMO, 19--d, p. 410). A partir desse instante, podemos nos dedicar à releitura do romance, mas não poderemos repetir a mesma leitura “ingênua” que empreendemos da primeira vez – dizemos “ingênua” por ainda não termos consciência de que o autor da trilogia é um de seus protagonistas. Numa primeira leitura, nos vemos diante de uma narrador em terceira pessoa, objetivo, onisciente, que, no entanto, permite que as personagens tenham voz por meio de entrecruzamentos da narração impessoal com a focalização interna nas próprias personagens. Trazemos uma passagem do início da trilogia para melhor exemplificar este entrecruzamento:

Dentro da igreja uma penumbra leitosa azulava o ar. Ao pé do altar-mor tremeluzia a chama duma lamparina. Nos seus nichos as imagens dos santos pareciam guerreiros entocaiados, dormindo na pontaria. Liroca começou a andar pelo corredor, entre as duas carreiras de bancos. Levava a Comblain debaixo do poncho, como se quisesse escondê-la aos olhos de Nossa Senhora da Conceição, padroeira da cidade; caminhava encolhido, na ponta dos pés, olhando com o rabo dos olhos para os vultos dos santos, e com a desagradável impressão de que a qualquer momento ia ser baleado. De súbito percebeu que estava de chapéu na cabeça. **A la fresca! Deus me perdoe!** Descobriu-se, rápido (VERISSIMO, 19--a, p. 13, grifo nosso).

Ainda em *O Continente*, no episódio “Ana Terra”, encontramos mais um exemplo do entrecruzamento da voz do narrador com as das personagens:

Ana Terra fez alto, depôs o cesto no chão e suspirou. O vento impelia as palmas dos coqueiros na mesma direção em que esvoaçavam seus cabelos. **Para que lado ficava Sorocaba?** Os olhos da moça voltaram-se para o norte. **Lá, sim, a vida era alegre, havia muitas casas, muita gente, e festas, igrejas, lojas...** A povoação mais próxima ali da estância era o Rio Pardo, para onde de tempos em tempos um de seus irmão ia com a carreta cheia de sacos de milho e feijão, e de onde voltava trazendo sal, açúcar e óleo de peixe (VERISSIMO, 19--a, p. 76, grifo nosso).

Neste caso, talvez uma leitura apressada possa nos confundir, nos levar a pensar que as partes que destacamos em negrito se tratam da própria voz do narrador, de um provável envolvimento com os acontecimentos, um juízo de valor. Isso se explicaria, pois aqui, contrariamente à passagem anterior, não há o indício dado pelo pronome pessoal (“Deus me perdoe”) de que agora estamos diante da voz da personagem. Entretanto, a experiência da leitura do romance revela que este é um procedimento do qual o narrador se vale frequentemente. Trazemos outros dois exemplos, ainda em *O Continente*:

Os outros continuam calados. Licurgo não ousa encarar a cunhada. Senta-se pesadamente numa cadeira e fica a olhar para cima da mesinha. **Sua filha morta, dentro duma caixa de marmelada! Podia ter um caixãozinho branco com enfeites dourados. Mas está dentro daquela caixeta, como filha de pobre. Morta, fria, um pedaço de carne sem vida.** E o estômago se lhe contrai numa náusea quando ele pensa, por associação, em carne de nonato. **Se ao menos pudesse fumar!** Os lábios lhe ardem. A falta de cigarro lhe dá a impressão de que sua língua cresceu, inchou (VERISSIMO, 19--a, p. 152-153, grifo nosso).

[...] Carl Winter ficou a passar a mão pelo tórax, sentindo o relevo das costelas. **Por quê?** Um mosquito esvoaçava-lhe em torno da cabeça, **tocando em surdina seu violino miudinho. Mas por quê?** [...] Desde que chegara à vila, Winter fazia projetos de “ir embora na próxima semana”. **Ficar era absurdo, não havia nenhuma razão ponderável para isso. Podia ir para Buenos Aires, ou voltar para qualquer capital européia onde houvesse teatro, música (que falta ele sentia de teatro e de música!)** [...] (VERISSIMO, 19--a, p. 326, grifo nosso).

Numa leitura mais atenta, além da recorrência do procedimento do narrador, o conhecimento das peculiaridades da caracterização de cada personagem – a vontade da

ainda jovem Ana Terra de abandonar a vida reclusa da estância e ir morar em Sorocaba, a culpa que Licurgo sente pela morte da filha recém-nascida, a angústia do imigrante alemão Carl Winter por não ser capaz de ir embora de Santa Fé, da mediocridade da vida provinciana que tanto abomina – permitem ao leitor uma melhor percepção de como se dá o entrecruzamento de vozes, do momento em que o narrador deixa de falar e permite que a personagem se manifeste diretamente<sup>10</sup>. Isso nos remete ao conceito de polifonia, exposto por Mikhail Bakhtin (1997), no livro *Problemas da poética de Dostoiévski*. Resumiremos brevemente como o teórico russo define este conceito: para Bakhtin, o romance polifônico se caracteriza pela multiplicidade de vozes das personagens, vozes estas que não são subordinadas à voz autoral. Bakhtin diferencia romance polifônico de romance monológico, atentando para o fato de que no último a voz do autor<sup>11</sup> é soberana; mesmo que encontremos diálogos e as vozes das personagens se manifestem diretamente, segundo Bakhtin, isso não ocorre sem a mediação direta da intenção que carrega a voz dominante da narrativa, ou seja, a voz do autor. O teórico define que é Dostoiévski quem inaugura o romance polifônico, na medida em que permite às personagens agirem como indivíduos independentes das intenções inicialmente contidas na produção da obra; dessa forma, a voz dessas personagens se manifestam por si e carregam um discurso próprio, que dialoga com os discursos das outras personagens sem a interferência mediadora de uma voz soberana. Não é a intenção de nosso trabalho analisar se o procedimento recorrente do entrecruzamento entre a voz do narrador e a focalização interna nas personagens faz de *O tempo e o vento* um romance polifônico, mesmo porque tal análise exigiria um outro ensaio que se dedicasse especificamente a isso, por meio de uma leitura mais aprofundada do livro de Bakhtin e de um aprofundamento mais atento de como o conceito bakhtiniano se manifesta no romance aqui estudado. Entretanto, a polifonia – e também seu oposto, o discurso monológico – aqui nos interessa de maneira a um maior esclarecimento da questão autoral em *O tempo e o vento* e, conseqüentemente, da relação desta com a manifestação do trágico no romance.

---

<sup>10</sup> Na última passagem que trouxemos como exemplo, o final da frase “Desde que chegara à vila, Winter fazia projetos de ‘ir embora na próxima semana’” não foi por nós grifada em negrito, contudo, o narrador se encarregou de marcar a voz do personagem com aspas. Com esse procedimento, não há necessariamente o entrecruzamento de vozes, pois, a partir do momento em que o narrador recorre a este recurso gráfico, ele se apropria da voz de Carl Winter em seu discurso, permitindo que esta voz se manifeste por meio de citação, ou seja, indiretamente.

<sup>11</sup> Falamos do autor não como a pessoa física que assina a autoria da obra, mas como entidade discursiva produtora do texto.

Retomemos os exemplos trazidos acima; podemos dizer que estamos diante de um procedimento que **ao menos carrega traços** do romance polifônico definido por Bakhtin (e grifamos essa parte em negrito para deixarmos claro que falamos da presença de características da polifonia em *O tempo e o vento*, sem necessariamente definir o romance como polifônico). Porém, numa releitura que leve em consideração o final do romance, a tomada de consciência de que é Floriano Cambará o autor de *O tempo e o vento*, não haveria possibilidade de se ignorar a questão de que a explicitação de um dos protagonistas do romance como seu autor traz traços monológicos à obra. Deve-se perguntar, então, por que Floriano adota tal procedimento. Não se pode negar, afinal, que seu romance se desenvolvia satisfatoriamente sem que as considerações sobre o processo de produção da obra fossem incorporadas ao romance concluído. Qual seria, então, o motivo de sua escolha estética? Para responder a esta questão, devemos primeiramente analisar como este procedimento literário se manifesta na tradição da produção literária ocidental, o que nos remete à **Ironia Romântica**.

### A Ironia Romântica

Friedrich Schlegel, filósofo do primeiro romantismo alemão, baseia seu conceito de ironia em uma insatisfação teórica quanto à conclusão de Kant “[...] de que a questão sobre a infinitude do mundo é uma questão vazia de sentido para a razão humana [...]” (ALBERT, 1993, p. 825, tradução nossa)<sup>12</sup>. Kant mostrara que:

[...] é possível criar argumentos coerentes e logicamente corretos tanto para afirmar quanto para negar a infinitude espacial e temporal do mundo. Entretanto, desde que esta possibilidade é logicamente inaceitável (devido à sua incompatibilidade com o princípio da não-contradição), Kant é levado a concluir que as duas partes opostas da questão estão: “debatendo sobre nada”. A violação do princípio da não-contradição, pela possibilidade de existência tanto da resposta afirmativa quanto da negativa como corretas, é utilizada para provar a incongruência da questão – o fato de que a infinitude não pode ser uma preocupação [um objeto de debate] para a razão (ALBERT, 1993, p. 826-827, tradução nossa)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Texto original: “[...] that the question about the infinity of the world is a meaningless and empty one for human reason [...]” (ALBERT, 1993, p. 825).

<sup>13</sup> Texto original:

[...] is possible to make perfectly coherent and logically correct arguments both to prove and to disprove the spatial and temporal infinity of the world. Since, however, this possibility is logically unacceptable (because of its

Para Schlegel, contudo, “[...] é a infinitude que torna este princípio [não-contradição] dispensável” (ALBERT, 1993, p. 827, tradução nossa)<sup>14</sup>. Schlegel reverte a conclusão de Kant – de que se um objeto de análise viola o princípio da não-contradição este objeto não é passível de um debate racional – justamente para demonstrar o quanto este conceito kantiano não se mostra capaz de abarcar os diversos fenômenos que a análise racional pretende entender e explicar; não cabe à razão selecionar os fenômenos naturais e espirituais que são ou não dignos de estudo, mas buscar uma compreensão destes tais como eles se configuram, mesmo que sejam marcados pela contradição. Na visão de Schlegel, é a ironia que pode levar a compreensão dessa contradição, da existência de significados simultâneos para o mesmo fenômeno: “Caos é a indefinição original, é o que estava lá antes de a compreensão selecioná-lo em pares de opostos; ironia, a possibilidade de recusar a compreensão, oferece uma chance ilimitada de alcançar este estado” (ALBERT, 1993, p. 828, tradução nossa)<sup>15</sup>. A razão, tal como compreendida por Kant, mostra-se limitada; por isso, Schlegel nega a compreensão [*understanding*], essa razão clássica que pretende simplesmente enquadrar o caos original em categorias, em pares de opostos que facilitem o entendimento e aumentem a sensação de controle sobre os fenômenos do mundo. Schlegel defende que a indefinição, a incompreensão, a contradição, a irracionalidade são parte essencial do processo de entendimento (ou da tentativa de entendimento) desses fenômenos. Dessa forma, Schlegel nega o discurso racional justamente para demonstrar suas falhas, propor uma revisão que possibilite um novo discurso racional, irônico, um discurso não-seletivo, capaz de abarcar as diversas manifestações, por mais contraditórias que se possam apresentar. Para entendermos como Schlegel aplica suas ideias ao campo da arte, recorreremos novamente a Muecke, quando descreve o conceito de Ironia Romântica, postulado por Schlegel:

---

incompability with the principle of non-contradiction), Kant is led to conclude that the two opposed parties are: “quarreling about nothing”. The violation of the principle of non-contradiction by the possibility of both an affirmative and a negative answer is taken to prove the incongruity of the question – the fact that infinity can be no concern for reason (ALBERT, 1993, p. 826-827).

<sup>14</sup> Texto original: “[...] it is infinity that renders this principle [non-contradiction] expendable” (ALBERT, 1993, p. 827).

<sup>15</sup> Texto original: “Chaos is the original indefiniteness, what is there before the understanding sorts it out in pairs of opposites; irony, the possibility of defying the understanding, offers a chance infinitely to approach this state” (ALBERT, 1993, p. 828)

A criação artística, argumentou Schlegel, tem duas fases contraditórias mas complementares. Na fase expansiva, o artista é ingênuo, entusiasta, inspirado, imaginativo; mas seu ardor descuidado é cego e, assim, sem liberdade. Na fase contrativa, ele é reflexivo, consciente, crítico, irônico; mas a ironia sem entusiasmo é estúpida ou afetada. Ambas as fases são, portanto, necessárias se o artista deve ser amavelmente entusiasta e imaginativamente crítico [...] O artista será como Deus ou a Natureza imanente em cada elemento criado e finito, mas o leitor também terá consciência de sua presença transcendente enquanto atitude irônica frente à sua própria criação. Esta superação criativa da criatividade é a Ironia Romântica; ela ergue a arte a uma força superior, de vez que vê na arte um modo de produção que é artificial no mais alto sentido, porque plenamente consciente e arbitrário, e natural no mais alto sentido, porque a natureza é semelhantemente um processo dinâmico que cria eternamente e eternamente vai além de suas criações. Como exemplo, Schlegel cita muitas vezes *Don Quixote*, *Tristram Shandy* e *Jacques le fataliste*, de Diderot, todas obras em que o processo de composição está integrado ao produto estético que, por sua vez, é explicitamente apresentado ao mesmo tempo como arte e como (imitação da) vida. Paradoxalmente, esta autoconsciência autoparódica torna a obra mais natural, não menos (MUECKE, 1995, p. 41).

A contradição se faz presente no próprio conceito de representação mimética: o artista tem consciência de que sua obra não é a realidade, consciência esta de que o leitor compartilha, entretanto, a obra (falamos da obra literária) se propõe a representar o real. Formula-se, dessa forma, a seguinte questão: o referente do texto é o mundo ou a linguagem? Tomemos, como exemplo, para refletir sobre esta questão, um dos ensaios da “Dramaturgia de Hamburgo”, em que Lessing (1964) compara a aparição de um espectro na peça “Semíramis”, de Voltaire, à aparição do fantasma do pai de Hamlet na peça de Shakespeare. No primeiro, o espectro é um acontecimento completamente extraordinário, inverossímil, o que leva Lessing a crer que “[...] Voltaire não procede nada bem ao invocar tal espectro; êste torna a êle e a seu fantasma Nino ridículos” (LESSING, 1964, p. 39). Para Shakespeare, porém, a aparição de um fantasma em cena é um evento natural, necessário para o desenvolvimento da peça. Com isso, percebemos duas formas diferentes de tratamento da verossimilhança, que podem ser resumidas nas palavras do próprio Lessing: “Qual dos dois pensa de maneira mais filosófica, não há que perguntar; Shakespeare, porém, pensa de maneira mais poética” (LESSING, 1964, p. 41). Em outras palavras, Voltaire está mais voltado para a verossimilhança de acordo com a realidade concreta, o referente de seu texto é o mundo, enquanto Shakespeare

preocupa-se com a verossimilhança interna da obra, ou seja, seu referencial é a linguagem.

A crítica de Lessing, como também já afirmamos anteriormente, é um momento importante na formação da literatura moderna, pois é em seu esforço dialético de propor um tipo de arte que corresponda aos anseios culturais da sociedade alemã de sua época – então fortemente influenciada pela arte normativa do neoclassicismo francês – que podemos encontrar a gênese da geração do *Sturm und Drang*, precursora da arte romântica. O período romântico propôs um tipo de arte que não se submetesse às normatizações clássicas, entre elas, o conceito de mimese, de uma verossimilhança baseada na realidade concreta. O romantismo se volta para a criação imaginativa, para o domínio do subjetivo em detrimento da razão pura. Lessing, pensador ilustrado, ainda exercia seu esforço crítico de acordo com os ditames da razão, entretanto, a geração de artistas que surge na esteira dos ensaios da “Dramaturgia de Hamburgo” encontram-se num estágio posterior de evolução das ideias artísticas, na medida em que negam a razão clássica ainda tão cultuada pela burguesia incipiente e se voltam para a subjetividade, para a imaginação. O *Sturm und Drang* precede o romantismo, e o romantismo – o primeiro romantismo alemão – é o período em que surge o pensamento de Schlegel.

Como vimos, Schlegel parte de sua contrariedade à conclusão de Kant quanto à irrelevância da infinitude para o domínio da razão. Dessa forma, Schlegel nega a razão pura, clássica e propõe um tipo de razão mais completa, de domínios mais amplos, que leve em consideração a pluralidade de significados de um mesmo fenômeno. Se o romantismo coloca em primeiro plano a criação imaginativa, o domínio da subjetividade, da linguagem como referencial de criação de uma realidade, como no caso da aparição do fantasma em *Hamlet*, o que Schlegel traz de novo com seu conceito de Ironia Romântica é a consciência dessa realidade subjetiva como criação artística, não-realista. O romance é um gênero híbrido, produto dessa revisão da modernidade burguesa que pôs em cheque os valores clássicos anteriormente tidos como atemporais. No caso de *O tempo e o vento*, não se trata de uma obra do período inicial da modernidade burguesa, mas de um produto estético surgido num momento em que os valores burgueses já foram consolidados e se encontram, na verdade, em processo de decadência.

Florianio inicia a feitura do romance na madrugada de primeiro de janeiro de 1946. O contexto social está fortemente presente no modo como se configura a obra. A



Ironia Romântica pode ser um conceito pensado entre o fim do século XVIII e o início do XIX, contudo, possui elevado potencial de se manifestar em meio a um contexto sócio-cultural descrente de suas próprias verdades, de suas próprias formas de enxergar e organizar o mundo. Floriano condensa em si este desalento em relação à realidade de sua época, e isso não poderá deixar de influenciar a produção de sua literatura. A partir do momento em que o autor escolhe integrar o processo de produção ao produto estético, se retomarmos as questões que levantamos em nosso trabalho (sobre as intenções de Floriano em sua busca para amadurecer como indivíduo e sobre o caráter monológico ou polifônico das vozes das personagens no romance), perceberemos que as respostas para tais questionamentos significados diversos, aparentemente excludentes, mas que poderiam perfeitamente coexistir. Floriano tanto pode realmente buscar amadurecimento como indivíduo, quanto estar apenas preocupado com seu amadurecimento como escritor, ou até mesmo as duas respostas podem satisfazer a pergunta ao mesmo tempo; da mesma forma, as vozes das personagens podem se manifestar tanto monologicamente (submetidas à voz autoral), quanto de forma polifônica, independentemente das concepções ideológicas do autor. A interpretação da resposta cabível depende da leitura que será feita, e o romance comporta diferentes leituras, também aparentemente excludentes entre si. Primeiramente, estamos diante de um romance mimético, dotado de uma realidade própria (que mistura traços da realidade concreta e de ficção), plenamente verossímil. Sabemos que estamos lendo um romance de Erico Verissimo, que Santa Fé é uma cidade fictícia, que o clã Terra Cambará é uma família fictícia e que o enredo é uma forma simbólica (utilizando o termo num sentido comum) encontrada para representar a história da formação do povo do Rio Grande do Sul. No entanto, a partir do momento em que nos entregamos à leitura, aceitamos o contrato tácito entre escritor e leitor, uma espécie de contrato de aceitação do fingimento: o escritor tem consciência de que aquilo que escreve é ficção, assim como o leitor sabe que, por mais que a narrativa seja permeada de personagens e fatos concretamente verídicos, dedica-se à leitura de uma obra ficcional, porém, ambos aceitam adentrar esse espaço ficcional aceitando-o como realidade e, quanto mais verossímil se mostrar a obra, mais estaremos dispostos a aceitar o caráter verídico do que nos é apresentado. Contudo, Verissimo torna um de seus protagonistas o autor do romance. Com este artifício, surge uma nova leitura, baseada na incerteza dos significados dos acontecimentos da narrativa, como se tudo fosse organizado subjetivamente por Floriano, como se aquela não fosse a verdadeira história de sua

família, de sua terra, mas apenas um enredo inventado pelo escritor para conciliar seus próprios demônios. A pluralidade de significados reflete a desconfiança do sujeito diante da realidade fragmentada. É emblemática a escolha dos títulos, principalmente da primeira e da terceira parte da trilogia (*O Continente* e *O Arquipélago*). Em certo momento, o próprio Floriano diz que sua intenção com o romance é a “[t]entativa de compreensão das ilhas do arquipélago a que pertencem ou, antes, devia pertencer” (VERISSIMO, 19--c, p. 213). A totalidade do continente está desfeita, o Rio Grande já não se baseia solidamente nos valores do gaúcho tradicional. O arquipélago encontra-se representado no comunismo de Eduardo (irmão de Floriano), no reacionarismo aristocrático de Terêncio Prates, na religiosidade de Irmão Toríbio, na condição de livre-pensador de Roque Bandeira, na veia de político oligárquico do doutor Rodrigo Cambará, até mesmo nos valores gaúchos tradicionais, anacrônicos, representados em Toríbio e posteriormente em Jango (também irmão de Floriano). O próprio Floriano não escapa à fragmentação do arquipélago; é o escritor sem lugar, alheio a qualquer posição definitiva dentro dos grupos que buscam polarizar a realidade, o artista em busca de uma forma que possa recuperar a almejada totalidade, nutrir a existência de algum sentido que a justifique. Segundo Georg Lukács (2000), em *A teoria do romance*:

A forma biográfica realiza, no romance, a superação da má-infinitude: de um lado, a extensão do mundo é limitada pela extensão das experiências possíveis do herói, e o conjunto dessas últimas é organizado pela direção que toma o seu desenvolvimento rumo ao encontro do sentido da vida; de outro lado, a massa descontínua e heterogênea de homens isolados, estruturas alheias ao sentido e acontecimentos vazios de sentido recebe uma articulação unitária pela referência de cada elemento específico ao personagem central e ao problema central simbolizado por sua biografia (LUKÁCS, 2000, p. 83).

Reconstruir a biografia familiar é a forma encontrada por Floriano de entender os processos que o levaram até seu próprio contexto. Suas fontes para reproduzir antepassados longínquos são Maria Valéria e um baú com relíquias familiares, fontes indiretas, que não lhe possibilitarão reconstituir fielmente a trajetória de Santa Fé e do clã Terra Cambará. Mesmo aqueles que conheceu pessoalmente – caso de muitas das personagens de *O Arquipélago* – não estão livres do filtro subjetivo de Floriano, pois uma escrita, por mais objetiva que seja, jamais pode escapar à parcialidade. O próprio Floriano tem consciência disso, demonstrando-a em vários momentos, como por exemplo nestas anotações do “Caderno de pauta simples”:

*O mapa não é o território.  
 Um mapa não representa todo o território.  
 Claro. Um romance não é a vida. Não representa toda a vida.  
 Afirmam os semanticistas que o mapa ideal seria aquele que trouxesse  
 também o mapa de si mesmo, o qual por sua vez devia apresentar seu  
 próprio mapa. Teríamos então  
 o mapa  
 o mapa do mapa  
 o mapa do mapa-do-mapa  
 Imagine-se um romance que trouxesse em seu bojo o romance de si  
 mesmo e mais o romance desse romance-de-si-mesmo.  
 Nesta altura o romancista franze a testa alarmado.  
 Que tipo de mapa me irá sair esse que estou projetando traçar do  
 território geográfico, histórico e principalmente humano de minha  
 cidade e, mais remotamente, do Rio Grande?*

*Na escola o Menino aprendeu que*

*De todas as artes a mais bela,  
 a mais expressiva, a mais difícil  
 é, sem dúvida, a arte da palavra.  
 De todas as mais se entretetece  
 e compõe. São as outras como  
 ancilas e ministros; ela  
 soberana e universal.*

*Mas ninguém lhe ensinou que  
 a palavra não é a coisa que representa  
 e que toda sentença deveria ser seguida implicitamente dum etc.,  
 para lembrar ao leitor ou ao interlocutor que nenhuma afirmativa –  
 seja sobre pessoas, animais, coisas ou fatos do mundo real – jamais  
 pode ser considerada definitiva.  
 E que é possível escrever ou dizer palavras a respeito de palavras  
 e palavras a respeito de palavras-a-respeito-de-palavras  
 e que portanto, no plano do comportamento individual, pode um  
 homem reagir às suas reações e depois reagir também às suas  
 reações às suas reações...  
 E assim por diante até o dia do Juízo Final. Que deve ser –  
 desconfio – um outro equívoco semântico (VERISSIMO, 19--c, p.  
 354, 355, grifo do autor).*

Assim, voltamos ao livro *Linguagem e mito*, de Cassirer (2003). Dissemos que este filósofo defende a tese de que linguagem e mito são processos indissociáveis, por meio dos quais o homem primitivo buscava apreender a realidade hostil que o rodeava, mas além desse caráter explicativo possuem ainda o aspecto imaginativo, ou seja, são responsáveis pela criação de uma nova realidade, mediada pela subjetividade. Floriano tem consciência de que seu romance não corresponde absolutamente à realidade concreta, de que seria impossível para um só indivíduo, preso a um determinado período

no tempo, reconstituir fielmente os passos dos duzentos anos compreendidos dentro da narrativa. Ele não só tem consciência disso, como nos conscientiza de suas limitações como autor, ao introduzir o processo de produção do romance ao produto estético concretizado. Seu romance se propõe tanto a apreender o processo de formação de seu clã, de Santa Fé e da sociedade do Rio Grande do Sul, quanto recriar essas origens de acordo com suas próprias concepções culturais. Dessa forma, a Ironia Romântica manifesta-se no romance de forma a abarcar todos os demais questionamentos levantados ao longo deste trabalho, tornando possível mais de uma leitura para o romance e, conseqüentemente, mais de uma interpretação para esses questionamentos. A discussão sobre o processo de discussão inserida no produto final faz com que interrompamos a primeira leitura, que aceitava o contrato tácito do romance como realidade. Schlegel chamou isso de “parábase permanente”:

Como é bem sabido, a parábase é a parte da antiga comédia Ática em que o coro interrompe temporariamente o desenvolvimento linear do enredo da peça e, voltando-se para a audiência, dirige-se a ela diretamente, fazendo referência a figuras e eventos contemporâneos [...] A parábase, então, é, antes de tudo, uma interrupção, e a definição de ironia como “parábase permanente”, como interrupção contínua, pode ser lida como mais uma referência à habilidade da ironia em produzir duas linhas de significado que se confrontam frequentemente (ALBERT, 1993, p. 841, tradução nossa)<sup>16</sup>.

As “duas linhas de significado” produzidas com esse efeito fazem com que o leitor desconfie daquele acordo tácito, conduzido pelo próprio autor. Com isso, evita-se o possível equívoco semântico de se tomar a obra literária como um reflexo fiel e imparcial da realidade concreta, preocupação esta que parece ser a maior de Floriano na feitura de seu romance, acima de todas as outras questões que ele levanta para si próprio e divide com o leitor, a forma encontrada por esse autor-fictício de alcançar a maturidade definitiva como escritor.

---

<sup>16</sup> Texto original:

As is well known, the parabasis is the part in Old Attic comedy in which the chorus temporarily steps out of the linear development of the plot of the play and, turning around to face the audience, addresses it directly, making reference to contemporary public figures and events [...] The parabasis, then, is first of all an interruption, and the definition of irony as “permanent parabasis”, as continuous interruption, can be read as one more reference to irony’s ability to produce two lines of meaning that constantly challenge each other (ALBERT, 1993, p. 841).

A maturidade para Floriano, seja como indivíduo ou como escritor, passa pelo entendimento de como a figura paterna influenciou a formação de seu caráter. Se o romance de Floriano é expressão pura da subjetividade do autor, é justo que consideremos o doutor Rodrigo Terra Cambará como seu principal protagonista. Partindo desse pressuposto – que já havíamos assumido no capítulo anterior – montamos uma estrutura da trilogia:

- *O Continente* mostra a formação do clã e suas mitificações; o capitão Rodrigo Cambará (fundador, junto com Bibiana Terra, do clã Terra Cambará) sintetiza em si todas as características estereotipadas do homem gaúcho que serão retomadas por seus descendentes como o modo de vida de um “Cambará macho”;
- *O Retrato* traz a biografia de Rodrigo, construída em torno de uma contradição: por um lado, o jovem Cambará sente-se impelido a honrar a tradição de grandeza que recebeu como herança dos homens de sua família; Rodrigo é herdeiro de um clã de heróis de guerras e revoluções, símbolos da resistência, gente influente na formação de Santa Fé, porém, por outro lado, ele se deixa envolver por sua impulsividade, pela necessidade constante de satisfazer pequenos desejos imediatos, característica que o afasta do destino que traçou vagamente para si próprio;
- *O Arquipélago* divide sua narrativa entre a continuação da biografia de Rodrigo e o processo de produção do romance de Floriano.

Esboçada a estrutura central da trilogia, dedicaremos o próximo capítulo à análise mais aprofundada da relação entre as três partes da trilogia e do modo como se constitui o conflito trágico do romance a partir da subjetividade autoral de Floriano.

#### CAPÍTULO 4 – Épico e trágico em *O tempo e o vento*

Na cena final de *O tempo e o vento*, Floriano Cambará encontra-se solitário em meio ao silêncio da madrugada no Sobrado. O espaço atemporal, anacrônico, símbolo do clã Terra Cambará e, conseqüentemente, de todo o universo retratado no romance é o espaço onde o criador toma consciência de sua obra. Após diversas divagações solitárias e intermináveis conversas com Tio Bicho, foi na solidão do casarão que o autor, agora plenamente consciente de como pôr em prática seus anseios, pôde iniciar o ambicioso projeto estético de retomar a unidade esquecida numa realidade fragmentada, alheia às suas próprias origens e propósitos. Floriano busca entender os processos que o levaram àquele momento, que o fizeram ser o artista inquieto em busca de respostas para uma existência que não se explica por si própria; busca entender como se deu a perda dos valores tradicionais que guiavam homens lendários e até mesmo como surgiram tais valores. É simbólico seu pensamento ao observar a quietude solitária do Sobrado antes de se postar diante de sua máquina de escrever e, finalmente, ver-se capaz de iniciar sua obra: “O Sobrado está vivo” (VERISSIMO, 19--d, p. 410). A inspiração definitiva para iniciar seu empreendimento literário surge na contemplação do espaço habitado por gerações, cenário e testemunha do material narrativo a ser explorado.

E é justamente no cerco ao Sobrado, numa noite de 1895, que se inicia a narrativa. “*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*” (VERISSIMO, 19--d, p. 410, grifo do autor). Como já dissemos no capítulo anterior, são as últimas frases de *O tempo e o vento*, as mesmas frases que abrem o romance. É construído, dessa forma, um processo cíclico. O ciclo é uma característica da realidade abarcada pela epopeia clássica. Em *Os filhos do barro*, Octavio Paz trata de uma oposição fundamental entre as concepções de mundo da Antiguidade e da modernidade. Segundo ele:

Ao romper os ciclos e introduzir a ideia de um tempo finito e irreversível, o cristianismo acentuou a heterogeneidade do tempo; isto é, pôs manifestamente essa propriedade que o faz romper consigo mesmo, dividir-se, separar-se, ser outro sempre diferente. A queda de Adão significa a ruptura do paradisíaco presente eterno: o começo da sucessão é o começo da cisão. O tempo, em seu contínuo dividir-se, nada mais faz que repetir a cisão original, a ruptura do princípio; a

divisão do presente eterno e idêntico a si mesmo em um ontem, um hoje e um amanhã, cada qual distinto, único. Essa contínua mudança é a marca da imperfeição, o sinal da Queda (PAZ, 1984, p. 32).

Considerando esta premissa, julgamos relevante citar Erich Auerbach quando este descreve, em “A cicatriz de Ulisses” (primeiro capítulo de *Mimesis*), os dois estilos de representação da realidade que influenciaram toda a produção literária ocidental. O autor retoma o episódio da *Odisseia* em que Ulisses é reconhecido por sua antiga ama, Euricleia, devido a uma cicatriz na coxa. A partir disso, põe-se a descrever os processos da criação homérica, caracterizando o tipo épico que tomaremos neste trabalho como clássico: aquele em que a intercalação de episódios configura-se como um **presente perpétuo**. Auerbach diz que, em Homero, o “desfile dos fenômenos ocorre no primeiro plano, isto é, sempre em pleno presente espacial e temporal” (AUERBACH, 1987, p. 5). Diferentemente do que ocorre na narrativa bíblica do Velho Testamento, descrita pouco à frente, em que os indivíduos retratados:

[...] são mais ricos em segundos planos do que os homéricos; eles têm mais profundidade quanto ao tempo, ao destino e à consciência. Ainda que estejam quase sempre envolvidos num acontecimento que os ocupa por completo, não se entregam a tal acontecimento a ponto de perderem a permanente consciência do que lhes acontecera em outro tempo e em outro lugar; seus pensamentos e sentimentos têm mais camadas e são mais intrincados (AUERBACH, 1987, p. 9).

Ou seja, os indivíduos retratados na narrativa bíblica adquirem maior profundidade devido à dimensão de passagem do tempo que os cerca. Auerbach trata, em seu ensaio, as duas narrativas descritas como épicas, a fim de esclarecer que o efeito de tensão da arte literária não está relegado somente, como admitiam Goethe e Schiller, ao poeta trágico (AUERBACH, 1987, p. 3). O teórico compara as epopeias grega e judaica com o intuito de atribuir os desdobramentos diversos do mesmo gênero literário às diferentes formas de cada cultura enxergar o mundo e seus fenômenos. Podemos notar, retomando Octavio Paz, que a modernidade se torna a própria negação da totalidade manifestada na epopeia homérica e, por outro lado, caracteriza-se pela construção ininterrupta de segundos planos devido à consciência do tempo como processo finito. Indivíduos assombrados pelo passado e conscientes de que as ações presentes constituirão seu futuro não podem viver na inocência de uma existência baseada em se deixar vagar. Como disse Floriano, numa das muitas conversas com Tio

Bicho: “ – Mas essa idéia de que somos livres e os únicos responsáveis por nossa vida e destino não será uma fonte permanente de angústia?” (VERISSIMO, 19--c, p. 351).

A forma como a narrativa se organiza é um reflexo de concepções culturais específicas. Dessa forma, podemos interpretar a realidade estetizada por Floriano como um desdobramento de verdades interiorizadas por ele próprio. O autor ficcional constrói, em *O Continente*, uma realidade marcada pelo componente épico – no sentido homérico – por meio da tradição do gaúcho guerreiro, entretanto, traz personagens angustiadas por frustrações e resignações presentes em suas vidas. Tomemos como exemplo o capitão Rodrigo Cambará, a respeito do qual Donald Schüller diz que:

A insegurança se manifesta no comportamento de Rodrigo. Sem vínculos com o passado e sem apelos no futuro, submerge no presente, nas delícias do presente, nos desafios do presente. O tempo se arrasta lento, quando não há inimigos a combater nem mulheres para amar. Rodrigo, quando a monotonia o enerva, enche o vazio com as sensações do jogo, as delícias da mesa, aventuras amorosas. Nada disso, porém, lhe sufoca a saudade do entrevero no campo de batalha. A vida regular, planejada sem riscos e sem brilho, pesa-lhe nos pulsos como grilhões. Os sentidos prendem-no ao mundo exterior e sente-se morrer de asfixia quando empobrece o que o circunda. Rodrigo é o homem do presente, da energia vital. Morreria de tédio, se devesse encaminhar-se lentamente à morte, sentindo nos braços a paulatina perda de energia. Morte nenhuma lhe seria mais adequada do que a que teve, a morte violenta atacando o inimigo (SCHÜLER, 1972, p. 160).

O elemento trágico desse personagem emblemático do romance não é seu desfecho, a morte heroica, mas sim o fato de emergir como um herói homérico em meio a uma realidade construída de forma semelhante àquela retratada na narrativa bíblica. A tragicidade do capitão Rodrigo advém de sua incapacidade de se adaptar à realidade do comezinho da qual tentou fazer parte. Podemos tomar “Um certo capitão Rodrigo” – o capítulo de *O Continente* destinado ao personagem em questão – como uma suspensão da ação (considerando-se o ponto de vista de Rodrigo). Floriano dá vida ao antepassado em sua obra por meio da caracterização épica, como se o tirasse de um poema homérico e o lançasse diretamente em Santa Fé. Quando o capitão Rodrigo surge em cena, rapidamente tomamos consciência de seu caráter épico:

[...] *um dia chegou a cavalo, vindo ninguém sabia de onde, com o chapéu de barbicacho puxado para a nuca, a bela cabeça de macho altivamente erguida, e aquele seu olhar de gavião que irritava e ao mesmo tempo fascinava as pessoas. Devia andar lá pelo meio da casa*



dos trinta, montava um alazão, trazia bombachas claras, botas com chilenas de prata e o busto musculoso apertado num dólmã militar azul, com gola vermelha e botões de metal. Tinha um violão a tiracolo; sua espada, apresilhada aos arreios, rebrilhava ao sol daquela tarde de outubro de 1828 e o lenço encarnado que trazia ao pescoço esvoaçava no ar como uma bandeira (VERISSIMO, 19--a, p. 161, grifo nosso).

Trata-se da caracterização típica do gaúcho tradicional. Outros vestígios são dados no decorrer do episódio<sup>17</sup>, todos referentes ao passado do personagem, ao que ele foi antes de surgir em cena. A nova vida faz com que o personagem descubra os efeitos do tempo cronológico, finito. As ações que o caracterizavam como herói épico se desfazem num passado que passa a assombrar o personagem a cada passo de sua jornada burguesa: o trabalho na venda, a obrigação de estar todos os dias ao lado da mesma mulher, deparar-se sempre com as mesmas pessoas, a vida pacífica e monótona que se arrasta como uma eterna repetição. Aqui também nos encontramos diante de uma realidade cíclica, entretanto, não se trata do tipo de ciclo de que Octavio Paz trata em *Os filhos do barro*, daquela concepção de mundo manifestada nas personagens da epopeia homérica. Falta ao cotidiano doméstico o elemento heroico, aquele que verdadeiramente representa o presente perpétuo: os heróis das epopeias homéricas lançam-se num mundo vasto, livres dos efeitos da memória. É inegável, porém, que os heróis homéricos não estão alheios à passagem do tempo. Entretanto, as questões temporais não são determinantes para a construção da subjetividade. Retomando o texto de Auerbach, vemos que:

[...] Homero [...] não conhece segundos planos. O que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor. É o que acontece na passagem citada. Quando a jovem Euricléia põe o recém-nascido Ulisses no colo do avô Autólico, após o banquete [...] a velha Euricléia, que poucos versos antes tocara o pé do viandante, desaparece por completo da cena e da nossa consciência (AUERBACH, 1987, p. 3).

Em Santa Fé, Rodrigo é suspenso do presente perpétuo, que se torna um passado saudoso, um segundo plano que faz com que até mesmo o amor por Bibiana – o motivo

<sup>17</sup> Alguns exemplos disso em falas de Rodrigo: “ – Vosmecê já viu um peixe fora d’água? Pois aqui está um. Na paz me sinto meio sem jeito” (VERISSIMO, 19--a, p. 171; “ – Na minha família quase ninguém morre de morte natural. Só as mulheres, assim mesmo nem todas. Os Cambarás homens têm morrido em guerra, duelo ou desastre. Há até um ditado: ‘Cambará macho não morre na cama’” (idem, p. 189); “ – Nenhum Cambará macho conseguiu passar dos cinquenta anos” (idem, p. 190).

concreto que o levava a mudar de vida – se torne penoso. O ascendente mítico dos Cambará é transformado numa projeção da visão de Floriano, aquele que o caracterizou como um dos personagens centrais de sua narrativa biográfica. As sombras do passado são um elemento comum a estes pilares centrais da narrativa: o capitão Rodrigo, o doutor Rodrigo e Floriano.

A respeito do tempo, Jorge Luis Borges diz em seu ensaio *História da eternidade* sobre a tese platônica: “*Os indivíduos e as coisas existem na medida em que participam da espécie que os inclui, que é sua realidade permanente*” (BORGES, 2001, p. 17, grifo do autor). Vale-se da frase formulada a fim de dissertar sobre o mundo das ideias platônico, das características gerais capazes de definir um conceito genérico de seres ou objetos<sup>18</sup>. Coincidentemente, uma nota do autor sobre o assunto fala sobre o conceito genérico referindo-se justamente ao gaúcho:

Não quero me despedir do platonismo (que parece glacial) sem transmitir esta observação, na esperança de que lhe dêem prosseguimento e a justifiquem. “O genérico pode ser mais intenso que o concreto”. Casos ilustrativos não faltam. Quando menino, veraneando no norte da província, a planície arredondada e os homens que tomavam mate na cozinha me interessaram, mas minha felicidade foi incrível quando soube que esse arredondado era o “pampa” e esses homens “gaúchos”. O mesmo ocorre com o imaginoso que se apaixona. O genérico (o nome repetido, o tipo, a pátria, o destino admirável que lhe atribui) prevalece sobre os traços individuais, *que são tolerados graças ao que foi dito anteriormente* (BORGES, 2001, p. 123, grifo do autor).

O doutor Rodrigo Terra Cambará é o primeiro Cambará diplomado. Formado médico em Porto Alegre, retorna à terra natal definitivamente em 1909. Tem 24 anos, cheio de vida e de sonhos grandiosos. Deseja clinicar de graça aos pobres, lançar um jornal de oposição ao governo local, casar-se, trazer os ganhos da modernidade à Santa Fé. Carrega o mesmo nome do bisavô, o primeiro Cambará a se estabelecer na cidade,

---

<sup>18</sup> Mais adiante, Borges recorre a Schopenhauer para melhor desenvolver a tese:

[...] “Quem me ouvir afirmar que o gato cinzento a brincar no pátio agora é o mesmo que brincava e fazia travessuras há quinhentos anos pensará de mim o que quiser, mas loucura mais estranha é imaginar que fundamentalmente seja outro [...] Destino e vida de leões exige a leonidade que, considerada no tempo, é um leão imortal que se mantém mediante a infinita reposição dos indivíduos, cuja geração e cuja morte formam a força dessa figura imperecível [...] Uma infinita duração precedeu meu nascimento; o que fui eu enquanto isso? Metafisicamente, poderia talvez responder-me: ‘Eu sempre fui eu; ou seja, quantos disseram eu durante esse tempo não eram outros senão eu’” (SCHOPENHAUER apud. BORGES, 2001, p. 17)

aquele que trouxera consigo as características que orgulhariam seus descendentes ao mesmo tempo em que os deixaria ansiosos por corresponder a essa tradição herdada; o “genérico” (retomando Borges) que deve prevalecer sobre os traços individuais. O doutor Rodrigo tem consciência dessa obrigação:

Levava na mala um diploma de doutor (e agora uma imagem maravilhosa lhe ocorria) e podia, ou melhor, *devia* usar esse diploma como o Capitão Cambará usara sua espada; na defesa dos fracos e dos oprimidos. O fato de o progresso ter entrado no Rio Grande não significava que o cavalheirismo e a coragem do gaúcho tivessem de morrer. Não! Seu penacho devia ser mantido bem alto, pensou Rodrigo num calafrio de entusiasmo. Sim, manter o penacho – podia resumir nessa simples frase todo um másculo programa de vida. O Capitão Rodrigo nunca manchara o seu... Não só ele, mas milhares de outros homens naquele Estado haviam morrido na defesa de seus penachos. Aqueles campos tinham sido teatro de duelos, revoluções e guerras. Aquela terra se havia empapado de muito sangue. Essas coisas – decidiu Rodrigo – não podiam de modo algum ficar esquecidas ou ignoradas. Tinham uma significação tremenda, eram uma lição permanente às gerações moças (VERISSIMO, 19--b, p. 51-52, grifo do autor).

O bisneto sente necessidade de honrar a tradição representada por seu antepassado, contudo, faz parte de um contexto cultural diferente, completamente distanciado daquela realidade épica. O legado do capitão Rodrigo é sua caracterização homérica, sua atuação como herói de revoluções, como um gaúcho típico; trata-se do conceito que assombrará os passos do doutor Rodrigo em sua existência conturbada. É irônica a forma como Floriano monta a relação entre as diferentes gerações familiares: mantém a suspensão da ação que caracterizou o elemento trágico no capitão como uma história que resistiu apenas aos seus [do capitão Rodrigo] contemporâneos de Santa Fé e à narração do romance, fazendo assim com que o doutor Rodrigo encontre, inconscientemente, sua decadência de maneira semelhante, desconhecendo que sua semelhança ao antepassado lendário se encontre mais na incapacidade de lidar com o peso da vida doméstica do que na masculinidade de seu caráter. O jovem Cambará que seria imortalizado no retrato que intitula o segundo volume da trilogia aspira à grandeza mítica de seu bisavô, e a incapacidade de alcançá-la é o que transforma esse personagem numa figura trágica. No ensaio “O romance como epopéia burguesa”, Georg Lukács diz, referindo-se a Hegel, que:

[Hegel] sublinha energicamente a hostilidade da moderna vida burguesa à poesia e constrói sua teoria do romance baseado exatamente na contraposição entre o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico da civilização moderna, ou seja, burguesa (LUKÁCS, 1999, p. 89).

Está claro que a partir de *O Retrato* estamos diante do referido “caráter prosaico” da sociedade burguesa. Saem de cena os heróis de incontáveis revoluções, o continente inexplorado, os campos verdes que se estendem além da vista, a constante ameaça do inimigo comum – os castelhanos – e surgem os membros da pequena burguesia: mexeriqueiros como o oficial de justiça Cuca Lopes, desocupados como Chiru Mena; as matronas entediadas, como Emerenciana Amaral, “[...] personificação da Opinião Pública, espécie de monumento municipal, pessoa muito acatada, respeitada, admirada, não só por ser uma Amaral e rica, como também por suas “virtudes de dama romana” (VERISSIMO, 19--b, p. 124), frequentadora de bailes no clube Comercial, comentadora da vida alheia – o tipo que substitui as mulheres fortes como Ana Terra e Bibiana Terra, representantes da solidez em *O Continente*, sofredoras pela eterna espera de seus homens que estão sempre metidos em revoluções, mas mulheres práticas, realistas, que enfrentam o mundo da forma como este se apresenta. O Continente está desfeito, a totalidade perdida. Rodrigo divaga interiormente sobre isso num baile de *réveillon* no clube Comercial:

[...] havia ali várias camadas que não se misturavam. Aquelas pessoas não se encontravam num continente; eram, antes, moradores dum arquipélago. Lá estava a importante ilha dos estancieiros, comerciantes e “pessoas gradas” da localidade. Havia as pequenas ilhas, de escassa população, dos descendentes de imigrantes e finalmente a grande, populosa, pululante ilha dos funcionários públicos e empregadinhos do comércio. Certo, os habitantes duma ilha às vezes se aventuravam em excursões pelas outras ilhas vizinhas, mas mesmo essas viagens ocasionais obedeciam a certas regras (VERISSIMO, 19--b, p. 124).

Lukács também comenta a estratificação social, fenômeno típico da burguesia:

[...] a realidade burguesa cotidiana geralmente não favorece uma tomada de consciência imediata e clara das contradições sociais fundamentais, porque na sociedade burguesa, submetido a forças espontâneo-elementares, nenhum indivíduo pode levar em consideração a influência de suas ações sobre os outros e porque o choque de interesses adquire geralmente um caráter impessoal. Para os grandes romancistas, o problema da forma consiste, portanto, em

superar este caráter desfavorável do material para criar situações em que a luta recíproca seja concreta, clara e típica e não apareça como um choque casual, a fim de que, da sucessão dessas situações típicas, se construa uma ação épica realmente significativa (LUKÁCS, 1999, p. 96).

Não há como repetir a unidade da realidade homérica numa existência individual dentro dessa realidade prosaica que permeia, principalmente, os dois últimos volumes da narrativa. Se o capitão Rodrigo manifesta sua tragicidade na dialética entre o espírito e a realidade concreta em que se envolve, é também capaz de se conciliar por meio do retorno à sua essência espiritual; morre na revolução, tomando a casa do inimigo de assalto, após se despedir de sua amada. O retorno ao épico faz com que o personagem se concilie consigo próprio e com a realidade, pois seu legado é somente seu caráter heroico, que se sobrepõe completamente ao enfado proporcionado pela vida doméstica. Seu bisneto, por sua vez, não tem a mesma oportunidade de conciliar por completo suas contradições. Apesar da aspiração a feitos nobres, o doutor Rodrigo revela-se, por meio de suas ações, um homem movido por instintos primários – geralmente sexuais – que não consegue se esconder sob a frágil máscara que tenta criar de homem politizado, engajado nas grandes questões da sociedade. Pretende-se racional, o santa-fezense leitor dos enciclopedistas, admirador da cultura iluminista, porém, age de forma animalesca, vagamente preocupado com os resultados de suas atos. Assim, torna-se amante de Toni Weber, responsável pelo suicídio da jovem; sentindo o peso da culpa, desabafa ao irmão, Toribio e ao padre Astolfo:

– Tudo por minha culpa – balbuciou – Se eu tivesse um pingão de vergonha na cara, o que fazia era meter uma bala nos miolos.

Disse estas palavras sem nenhuma convicção, pois por trás de seu desespero o que havia era ainda uma descomunal vontade de viver (VERISSIMO, 19--b, p. 511).

Rodrigo exterioriza seus sentimentos de forma artificial, age em frente aos outros e a si próprio como um código ético tácito lhe diz que é correto, no entanto, seu espírito não abandona a individualidade extrema, egoísta. Já no Rio de Janeiro, homem próximo a Getúlio Vargas, não deixa de desfrutar de sua posição; arruma outra amante, Sônia, aquela que trará consigo de volta a Santa Fé após a queda do Estado Novo, não se importando mais em manter as aparências. Nesse momento, Rodrigo está à beira da morte, sofrendo do coração, recuperando-se de um ataque cardíaco, contudo, nem a

iminência da morte faz com que abra mão de suas necessidades instintivas. O fim do doutor Rodrigo Terra Cambará é melancólico: primeiro Cambará macho a morrer na cama, responsável pela completa fragmentação de sua família, pelo fim dos dias de glória na vida do Sobrado. Suas aspirações ficaram registradas em seu retrato, obra simbólica que testemunha a falha completa de todas as aspirações de um homem; Rodrigo perde-se em sua própria vontade de viver, não alcança seus objetivos nobres, a vida grandiosa, por indisciplina, por ser extremamente suscetível às facilidades do prazer emergencial. Sua tragicidade reside em sua artificialidade. Ele é o homem do período de transição; ainda carrega consigo o código de honra da tradição gaúcha, as sombras do Capitão Rodrigo, o antepassado homérico, mas se vê diante de uma realidade prosaica, que defende os pequenos prazeres do individualismo como modo de vida ideal. Este conflito causa a decadência do personagem e, diferentemente de seu bisavô, o doutor Rodrigo não encontra possibilidade de conciliar suas contradições e deixar algum legado à realidade que se configura após sua morte. Concilia-se apenas com o filho, Floriano, ainda assim, por iniciativa desse último.

É emblemática a conversa entre pai e filho, pois permite que o primeiro morra com alguma sensação de paz e permite que o último finalmente se sinta capaz de empreender o projeto literário que vinha planejando em seu “Caderno de pauta simples”. Diz a professora Maria da Glória Bordini que:

É de notar-se que o enfrentamento é deslocado para o capítulo final do volume [*O Arquipélago*], funcionando como uma espécie de reconhecimento catártico, a Aristóteles, de modo que o desenlace depende desse motivo: se o nó é a doença do velho e a vontade de Floriano de tornar-se um verdadeiro escritor, para chegar-se ao desfecho com Rodrigo morrendo e Floriano começando a escrever seu romance, faz-se necessário o diálogo entre os dois, que, de certo modo, pacifica a agonia do pai e opera a liberação dos recursos criativos do jovem. Precisa-se atravessar muitas peripécias, porém, para atingir esse reconhecimento – percurso que mimetiza o próprio processo de elaboração do volume (BORDINI, 1995, p. 142).

Floriano é protagonista de *O Arquipélago*, o continente fragmentado, em que a antiga totalidade do gaúcho tradicional já não pode se repetir. Seu pai é o grande símbolo desse processo de fragmentação. Cabe a Floriano conciliar as contradições paternas – e, conseqüentemente, as suas próprias – por meio do romance biográfico, do testemunho narrativo da formação familiar. Observamos que, antes de esboçar a ideia que posteriormente se transformaria em *O tempo e o vento*, Floriano pensa em compor

seu próximo romance – aquele que lhe daria maior profundidade como autor – a partir do drama de Toni Weber; observa a sepultura da jovem e imagina as possibilidades ficcionais da história daquela suicida; desconhece a participação de seu pai no acontecimento, mas a simples visão da lápide lhe desperta algum interesse, como se um instinto oculto de desvendar a alma paterna lhe apontasse para aquela morte obscura. Logo, desiste do projeto, porém, sua obra não pode se voltar para outra figura que não seja a de seu pai. O instinto oculto torna-se consciente com o tempo, uma ideia racionalizada e amplamente discutida em suas anotações e nas conversas com Roque Bandeira (o tio Bicho).

A história de Toni Weber não deixará de fazer parte de seu romance, contudo, não mais como uma narrativa sobre o destino da jovem, mas como parte da formação torpe de Rodrigo Terra Cambará. Floriano não procura justificar o destino de seu pai, amenizar a forma como este deixou que os sonhos se dissolvessem em sua decadência lenta e gradual; seu romance busca a compreensão, entender os rumos de seu clã por meio da subjetividade dos indivíduos aliada às condições do meio nas diversas etapas de evolução de Santa Fé. O fato de que Floriano se veja obrigado a se conciliar com seu pai para ser capaz de iniciar seu processo de criação é um indício de que na verdade seu romance é o quadro da tragédia paterna. Diferentemente do retrato de Don Pepe – capaz de apreender apenas a grandiosidade efêmera do caráter do doutor recém-formado – a obra de Floriano tem a possibilidade de investigar todo o percurso que transformou o Sobrado num arquipélago, numa casa sem identidade, de pessoas voltadas a suas próprias preocupações e ressentidas com o passado. Citando novamente a professora Bordini:

[Uma das obrigações do escritor para Floriano] é fornecer aos homens pontes para que as ilhas se comuniquem no Arquipélago que formam na realidade, apesar da conhecida metáfora de John Donne de que são pedaços do Continente. Para Floriano, o Continente não passa de nostalgia do Arquipélago e recebe vários nomes: o Comunismo, Deus, o clube. Todavia, os homens são solitários e separados uns dos outros, e a literatura os uniria pelo único laço que podem efetivamente ter, o da linguagem. Todos os outros seriam falsos, pois não reconheceriam sua condição de pura linguagem (BORDINI, 1995, p. 234).

“O Sobrado está vivo”. Citamos no início do capítulo esta fala de Floriano. O sentimento de que o romance finalmente tomará forma faz com que o autor recupere a esperança de conciliar as contradições, tanto as suas próprias quanto as de seus

familiares. Floriano não escapa à fragmentação do lar e dos que o habitam; é também um arquipélago, talvez o representante maior desse auto-isolamento, isso podemos depreender da postura passiva que assume, como mero espectador dos acontecimentos do mundo. Tem dificuldade em tomar uma posição, em se engajar no assunto que seja – como o irmão mais novo, Eduardo, engaja-se no partido comunista, ou como o irmão mais velho, Jango, dedica-se fervorosamente, como os antepassados, à lida no Angico.

É somente após a conciliação pessoal – por meio da conversa com seu pai – que Floriano se sente capaz de abandonar a postura passiva para assumir a voz narrativa da história familiar. Sua obra é uma forma de buscar conciliar as contradições do quadro familiar fragmentado, de recuperar a totalidade manifestada no passado não encenado, mas apenas descrito, do capitão Rodrigo Cambará. Os segundos planos dos personagens são trazidos à tona, suas almas exploradas em sua totalidade.

Não há como sabermos se o esforço criativo de Floriano pretende-se documental ou se os indivíduos retratados encontram mais consonância na subjetividade do próprio autor do que em suas personalidades isoladas. Podemos interpretar que ao menos o caráter de seu pai, o doutor Rodrigo, deve se aproximar o máximo possível do real e, atentando-nos à caracterização dos diversos membros do clã Cambará que aparecem nas três partes do romance, analisamos que em geral sua caracterização se aproxima muito das problemáticas enfrentadas pelo doutor Rodrigo e pelo próprio Floriano. Este é um processo que constrói, como abordamos aqui, a tragicidade de um personagem essencialmente épico como o capitão Rodrigo Cambará. Santa Fé adquire ares de cenário de dramas humanos que podem ser resumidos nos dramas contemporâneos de Floriano e daqueles que o cercam. A feitura do romance pretende retomar a unidade de um lar fragmentado, de pessoas alheias à tradição de homens lendários que construíram, para o bem ou para o mal, a história local. A totalidade de *O Continente* é relativizada na vida doméstica, no entanto, seus personagens mantêm a possibilidade de redenção pela volta ao código de honra, o norte de unidade desse tempo remoto. Em *O Retrato* e *O Arquipélago*, não se pode mais recorrer a essa resposta simples como forma de conciliação. Assim, o esforço criativo de Floriano passa pelo exercício crítico em torno das possibilidades do homem moderno, jamais aceitando simplificações totalizantes; *O Continente* funciona como modelo daquele passado épico baseado no presente perpétuo, livre das questões referentes ao tempo contínuo e finito; *O Retrato* e *O Arquipélago* já pertencem à modernidade burguesa e às suas contradições, que impossibilitam a manifestação da epopeia clássica. Nas palavras de Octavio Paz:



Desde seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica e é, assim, uma dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa, pois culmina com a negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora (PAZ, 1984, p. 19).

Cabe, então, ao autor do romance a reconstrução da realidade de que pretende recuperar alguma unidade. A revisão crítica de toda a biografia familiar – desde a origem mítica até o exato momento em que o escritor começa a conceber sua obra – torna-se a forma encontrada para superar a “má-infinitude” e, com isso, tentar ao menos se aproximar de um possível sentido dos acontecimentos mundanos. Dessa forma, a forma biográfica, a história do clã contada por meio da arte narrativa, torna-se a possibilidade de conciliação do conflito trágico. Se o herói moderno é o sujeito cindido, perdido em meio à realidade fragmentada, o arquipélago do mundo burguês, é através da organização discursiva realizada na narrativa que se encontrará algum sentido possível. Assim, se ao herói moderno do romance é impossível alguma esperança de totalidade pela sua própria ação, não podemos esperar que a resolução do conflito trágico se dê no turbilhão do drama. A mediação consciente do autor que se revela como tal e apresenta seus procedimentos narrativos, ou seja, a presença da Ironia Romântica, leva o romance a um estágio em que são abandonadas as pretensões miméticas e passa-se a aceitar o produto estético como ficcional. Então, quando Floriano decide se revelar dentro do próprio romance como seu autor, podemos considerar que seu objetivo final é assumir a recusa ao herói romanesco de impregnar o mundo de sentido, sendo que a unidade poderá ser alcançada somente por meio da recriação do real através da linguagem.

Com isso, permitimo-nos afirmar que a trilogia metaforiza a passagem do épico ao romance, pois trata-se do romance que empreende a busca de sentido, da unidade à qual o herói épico se permitia conviver. Ao mesmo tempo, notamos o romance como expressão do trágico, visto que a caracterização do herói moderno como indivíduo cindido, enclausurado, levam-no, inevitavelmente, à busca pela conciliação de seu conflito, que é justamente a necessidade de dar sentido a um mundo vazio. Finalmente, afirmamos que a ironia se torna o ponto culminante, indispensável para a resolução do conflito, pois, se o mundo se revela vazio, é através de sua recriação, por meio da linguagem, que se poderá criar um sentido, trazer a unidade, ainda que subjetiva.

## Conclusão

É certo que as origens da tragédia encontram-se na literatura da civilização grega, porém, não é ali que o gênero se encerra. O elemento trágico perpassa diferentes contextos sócio-culturais e, conseqüentemente, adapta-se a diversas concepções de literatura. No início de nosso trabalho, analisamos este caráter histórico da tragédia, diferenciando como a concebiam os gregos, os neoclássicos franceses e os pensadores modernos (desde Lessing até os idealistas alemães, representados aqui por Schelling e Hegel). Vimos que o conceito de trágico sofre o que chamamos de **movimento de clausura**, ou seja, parte de um espaço de discussão de questões éticas de toda uma sociedade (para os gregos) até se tornar a representação de tragédias individuais (modelo burguês). Com isso, o trágico passou a se relacionar com o romance, pois este último permite um desenvolvimento da subjetividade das personagens que é vedado ao palco do drama.

Esboçamos uma tríade do herói moderno, para que pudéssemos analisar mais profundamente a clausura em que se encerra o indivíduo representado pela arte burguesa. Em Hamlet – primeiro elemento dessa tríade – a subjetividade condensa-se na figura do herói, o texto ainda se insere na tradição teatral (lugar de origem das tragédias) e a ação é objetiva; a tragédia ainda define o destino coletivo. Como segundo elemento da tríade, citamos Werther. Neste, a subjetividade passa pela figura do herói e também pelo texto da obra (pois o romance epistolar tira a objetividade da ação e do texto); aqui, já estamos diante de uma tragédia individual. Em Mrs. Dalloway, a subjetividade é exacerbada, a ação exterior praticamente inexistente, pois toda a narrativa se desenrola no fluxo de consciência das personagens. Importante observar que os dois últimos protagonistas citados na tríade são personagens de romances. Assim como Sidney Zink, afirmamos que este gênero literário híbrido e tipicamente moderno corresponde melhor aos anseios subjetivos do indivíduo trágico moderno do que o gênero dramático. Trata-se de mais uma apropriação histórica do elemento trágico, dessa vez no contexto sócio-cultural da modernidade burguesa.

A escolha de *O tempo e o vento* como objeto de análise revelou-se relevante, pois o romance de Erico Verissimo, ainda que se insira dentro dessa tradição do trágico moderno, apresenta elementos estruturais que o diferenciam das obras principais de nossa tríade. Na trilogia, a subjetividade se manifesta dentro de um texto à primeira

vista objetivo. Isso ocorre devido à ironia da voz autoral: o autor onisciente revela-se mais uma personagem da história, com isso, a ação objetiva é repentinamente tornada subjetiva. Temos um romance cíclico, pois a percepção de Floriano Cambará como autor de *O tempo e o vento* exige uma releitura que, diferentemente do primeiro contato com a obra, deverá levar em conta a presença da voz subjetiva do narrador. Esperamos ter realizado satisfatoriamente essa releitura nos capítulos em que analisamos *O tempo e o vento*. Primeiramente, abordamos os procedimentos narratológicos do autor-personagem, levantando a questão da Ironia Romântica e observando como a presença do processo de produção ao produto estético influencia a mediação do conflito trágico. Assumimos que o herói trágico da trilogia é o doutor Rodrigo Terra Cambará e que todo o esforço criador de Floriano busca conciliar as contradições paternas. O produto estético de Floriano dedica-se à biografia do pai, pois o autor dedica-se ao seu empreendimento literário em busca da maturidade como escritor e como indivíduo. Conciliar as contradições paternas é conciliar as próprias contradições. Reside aí a particularidade de *O tempo e o vento* dentro dessa tradição do movimento de clausura que montamos sobre a evolução da tragédia: o elemento trágico na trilogia passa necessariamente pelo procedimento narratológico, pelas escolhas narrativas do autor-personagem. A tragicidade não remete apenas ao herói trágico; a tragédia individual torna-se familiar, não por envolver todo um clã, mas porque o processo trágico está relacionado ao herói trágico (Rodrigo) e ao mediador do conflito (Floriano). Tal mediação é possível somente na obra de arte romanesca, sendo assim, o elemento trágico presente em *O tempo e o vento* não poderia se repetir em uma encenação teatral (ao menos, não da mesma forma como se manifesta no romance).

Esperamos ter ressaltado, com isso, o modo como a adaptação de um gênero literário em diferentes contextos permite a recriação artística em torno de características recorrentes. Destacamos que a **dialética** é o principal elemento do gênero trágico. Trata-se da característica comum que nos permite reconhecer tanto o conflito do Rei Édipo quanto o fluxo de consciência de Mrs. Dalloway como trágicos, que nos permite reconhecer o elo que une, por exemplo, essas duas obras. A evolução da arte literária não significa necessariamente a extinção de determinados gêneros.

Roque Bandeira diz, quase no final da trilogia, que: “ – Com o Dr. Rodrigo não morre apenas um homem. Acaba-se uma estirpe. Finda uma época. O que vem por aí não sei se será melhor ou pior... só sei que não será o mesmo” (VERISSIMO, 19--., p. 403). Contudo, mais adiante, Tio Bicho diz o seguinte:

[...] Mas tu, rapaz, tu agora podes trazer teu pai de volta à vida no teu livro, e sei que vais fazer isso. Não só teu pai, mas muita gente que viveu ao redor dele e antes dele... E se agüentas mais um conselho deste teu amigo filosofante, impertinente e meio pedante: nunca uses a arte como um cavalo de asas para, montado nele, fugires da vida. Usa-a antes como uma capa vermelha para atrair o touro. O essencial, como te tenho dito tantas vezes, é agarrar o bicho a unha. Podes evocar toda uma época... mostrar o que fomos, o que somos, o que fizemos, sofremos, sonhamos... Mas perde esse teu medo às pessoas e às palavras... E faz o que teu pai te aconselhou no fim da grande conversa que vocês dois tiveram. *De vez em quando solta o Cambará* (VERISSIMO, 19--., p. 403, grifo do autor).

A busca do escritor por sua nova fase de maturidade passa pela revisão da tradição que o moldou como o indivíduo que é. “Agarrar o touro a unha” significa, para a obra de Floriano, considerar a profundidade das relações humanas em seu grau mais intenso. É por meio do elemento trágico que o autor alcança seu objetivo. O trágico é próprio da condição humana, revela nossas contradições, desnuda nossa mortalidade. Mesmo que diferentes contextos sócio-culturais demandem novos tipos de produção artística, não se abandonará determinada tradição enquanto ela corresponder àquilo que é o objetivo final de uma obra de arte. De sua origem como ferramenta de discussão ética, a tragédia encontra seu lugar enraizado na modernidade burguesa, por ser a mais bem acabada representação do sujeito cindido, dos indivíduos perdidos nos diversos arquipélagos existenciais. O romance torna-se o mediador moderno do texto trágico, o espaço em que conflitos contraditórios podem ser compreendidos e conciliados.

Consideramos nosso trabalho importante, pois a relação trágico-romance é um assunto pouco estudado (como pudemos constatar em nossa pesquisa bibliográfica). Esperamos, então, ter contribuído com a discussão de um tema que nos parece tão relevante para a compreensão da literatura moderna.

## Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário, apêndices: Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- ALBERT, G. Understanding irony: Three essays on Friedrich Schlegel. **MLN**. v. 108. n. 05. Comparative Literature. p. 825-848. The Johns Hopkins University Press, 1993.
- AUERBACH, E. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; revisão da tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BLOOM, H. **Shakespeare: a invenção do humano**. Trad. José Roberto O'Shea, Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BOESCH, B. (org.). **História da Literatura Alemã**. Colaboradores: L. Beringer, A. Bettex, B. Boesch, W. Kohlschmidt, F. Ranke, H. Rupp, F. Strich, M. Wehrli, A. Zäch. São Paulo: Editora Herder, 1967.
- BOOTH, W. **The rhetoric of fiction**. 9. ed. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1970.
- BORDINI, M. G. **Criação literária em Erico Verissimo**. Porto Alegre: L&PM/EdiPUCRS, 1995.
- BORDINI, M. G.; ZILBERMAN, R. **O tempo e o vento: história invenção e metamorfose**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- BORGES, J. L. **História da eternidade**. Trad. Carmen Cirne Lima. São Paulo: Globo, 2001.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BURGESS, A. **A literatura inglesa**. Trad. Duda Machado. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva: 2003 (Debates, 50).
- CHAVES, F. L. (org.). **O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Globo, 1972.

- CORNEILLE, P. **O Cid-Horácio**. Coleção Teatro Clássico: traduções integrais de Jenny Klabin Segall vol. III. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins, 19--.
- FREUD, S. Interpretação dos sonhos. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. In: \_\_\_\_\_. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Trad. do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GOETHE, J. W. **Fausto & Os sofrimentos do jovem Werther**. Trad. Galeão Coutinho. São Paulo: Abril S.A., 1983.
- GOLDGRUB, F. **O complexo de Édipo**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1989.
- GONÇALVES, A. J. O classicismo na literatura européia. In: GUINSBURG, J. (org.). **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 115-138.
- GONÇALVES, R. P. (org.). **O tempo e o vento**: 50 anos. Santa Maria: Ed. UFSM; Bauru: EDUSC, 2000.
- HABICHT, W. **Shakespeare and the German imagination**. International Shakespeare Association: Occasional Paper n. 5. Hertford: Stephen Austin and sons Ltd, 1994.
- HAMPSON, N. **O Iluminismo**. Tradução: Rafael Gonçalo Gomes Filipe. Lisboa: Editora Ulisseia, 1973.
- JONES, John. **On Aristotle and Greek Tragedy**. 2 ed. Stanford: Stanford University Press, 1980.
- LESSING, G. E. Dramaturgia de Hamburgo. In: \_\_\_\_\_. **De teatro e literatura**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Herder, 1964.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. **Ensaio Ad hominem/ Estudos e edições Ad hominem**, n. 1, tomo 2, p. 87-135, 1999.
- MAAS, W. P. D. **O cânone mínimo – O Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MACHADO, R. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MARCONDES, D. **Iniciação à história da filosofia**. 11 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

PAZ, O. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RIBEIRO, C. A. et al. **Literatura francesa clássica**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro alemão – História e Estudos**. 1<sup>a</sup>. Parte – Esboço Histórico, São Paulo: Brasiliense, 1968.

SCHÜLER, D. O tempo em “O continente”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 158-175.

SEGAL, C. **Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1986.

SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: \_\_\_\_\_ **The complete works of William Shakespeare**. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1996. p. 670-713.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SÓFOCLES. Rei Édipo. In: SÓFOCLES; ÉSQUILO. **Rei Édipo; Antígone; Prometeu acorrentado (tragédias gregas)**. Trad. J.B. Mello de Souza. 19 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. p. 21-68

SOPHOCLES. Oedipus the King. In: \_\_\_\_\_ **Three Tragedies**. Trad. H.D.F. Kitto. London: Oxford University Press, 1984.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o Trágico**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VERÍSSIMO, E. **O tempo e o vento: O Arquipélago (I)**. São Paulo: Círculo do Livro, 19--c.

VERÍSSIMO, E. **O tempo e o vento: O Arquipélago (II)**. São Paulo: Círculo do Livro, 19--d.

VERÍSSIMO, E. **O tempo e o vento: O Continente**. São Paulo: Círculo do Livro, 19--a.

VERÍSSIMO, E. **O tempo e o vento: O Retrato**. São Paulo: Círculo do Livro, 19--b.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga: I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WILDE, O. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. London: Penguin Books, 1996.

ZILBERMAN, R. História, mito, literatura. In: BORDINI, M. G.; ZILBERMAN, R. **O tempo e o vento: história invenção e metamorfose**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 21-48.

ZINK, S. The novel as a medium of modern tragedy. **The journal of aesthetics and art criticism**, v. 17, n. 2, p. 169-173, dez. 1958.