

## O CONTINENTE, O PAPEL DA ARTE E A FUNÇÃO DO ESCRITOR

Pedro Brum Santos

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

**Resumo:** Este artigo tem o objetivo de apontar e compreender como o papel da arte e a função do escritor, tomados como pontos de partida do processo de criação, influíram na consagrada proposta estrutural de *O Continente* e, vistos daí, servem para pensar o conjunto da obra de Erico Verissimo. Analisar-se-ão aspectos como a composição das personagens, as vozes sociais mimetizadas por elas, as alternâncias de foco narrativo e os encaixes temporais que organizam os episódios.

**Palavras-chave:** Tempo; Espaço; Contraponto; Romance histórico

**Abstract:** This article aims to point out and understand how the role of art and the function of the writer, taken as starting points of the creation process, influenced the consecrated structural proposal of *O Continente* and, seen from there, serve to think the whole of Erico Verissimo's work. Aspects such as the composition of the characters, the social voices they mimic, the alternations of narrative focus and the time frames that organize the episodes will be analyzed.

**Keywords:** Time; Space; Counterpoint; Historical novel

### Introdução

A discussão sobre o alcance e a permanência da obra de Erico Verissimo supõe atentar para *O Tempo e o Vento*, no conjunto, e, particularmente, à força angariada pelo volume inaugural, *O Continente*, lançado em 1949. Uma visada rápida indica a divisão da crítica em duas posições. Por um lado, advoga-se o resultado conservador do programa, fruto de um “vício” regional de origem, a despeito de reconhecer-lhe o

monumento de empreitada dirigida a abarcar dois séculos de História. Por outro lado, afirma-se a força de permanência plenamente justificada no alcance estético inovador.

Tomados os dois fatores e descontado o modo esquemático e redutor da apresentação, temos que ambos, embora extensivos ao conjunto da trilogia, são bastante decorrentes de apreciação do volume inaugural. Trata-se daquele em que os aspectos regionais da trama mais se aproximam do arquetípico, na medida em que há uma operante determinação do *genius loci* apreendida em certa tradição literária e cultural. De outro modo, também sobre *O Continente*, é robusta a corrente avaliativa que lhe reconhece a atenção emprestada ao caráter das personagens, às contradições internas que as animam, às alternâncias da voz narrativa e aos encaixes temporais dos episódios. O alcance e a permanência desses últimos aspectos é o que objetivamos desenvolver neste exercício de reflexão crítica.

## 1 Inserção na série histórica

Compreender que há continuidade orgânica entre o modernismo dos anos 1920 e o regionalismo de 1930 apresenta o risco de sugerir uma aproximação ou até mesmo uma sincronia que efetivamente não houve entre eles. Além de expressarem concepções estéticas diversas, tiveram núcleos de desenvolvimento em solos e estratos culturais díspares entre si. Isso não invalida pensar que ambas as expressões se assentam sob a guarida comum de uma história cultural. Antes mesmo da clara explicitação do modernismo enquanto conceito os autores, de um e outro lado, buscaram combinar abordagens de antropologia e história. Vale para ambos o desiderato de, com maior ou menor empenho, com mais ou menos clareza, alcançar uma interpretação cultural para a experiência histórica.

De um lado, a ficção alinhada com a vanguarda incorpora tendências como a elisão do real, a anulação de pontos de vista fixos ou confiáveis, a elaboração de personagens polimorfos, bem como as implicações de recortes psicológicos imbricados com memória individual, quebra de fixação de tempo e espaço, livre corrente da consciência. A soma de autores é expressiva e conta nomes exponenciais na cena da época como Mário e Oswald de Andrade. Além dos modernistas *avant la lettre*, mirados nos experimentos linguísticos vanguardistas, surgia a plêiade dos que, inspirados na

linhagem do fluxo de consciência, aderiam à prosa psicológica e de introspecção, em geral, distanciando-se de preocupações sociais e históricas. A inspiração de estilo e fatura é facilmente reconhecida em figuras alinhadas, pela via da prosa de ficção, com a vanguarda da arte moderna, que se consolidava através de nomes como Henry James, James Joyce, Oscar Wilde e Virgínia Woolf.

De outro lado, a ordenação de Erico Verissimo e seus pares de jovens ficcionistas elaboram o tópico regional como matéria-prima de preferência. Operam, majoritariamente, a dinâmica do deslocamento periferia/centro e assumem uma frontal perspectiva social e histórica. A superfície do regionalismo surge, com eles, empenhada em mimetizar os substratos rústicos da vida rural, seu correlato abandono, a debacle do mundo do trabalho agrário ou da propriedade e o impasse da existência do indivíduo entre pequenas comunidades e/ou na sua mudança para a cidade grande.

À implicação sociológica dessa visão de mundo, em si renovadora de percepção social, somam-se as opções da voz narrativa, o adensamento psicológico das personagens, os experimentos da forma e o apelo da oralidade, indicativos do penhor em suplantar o vezo da matéria regional pelo mote oriundo da grande narrativa realista do tempo – em si, espécie de contraface ao ruído que a vanguarda trouxera às metrópoles do mundo.

Entre os brasileiros, mais do que a questão da técnica, que em alguns casos coincidia com a própria vanguarda, parecia impulsionar-lhes a viva consciência histórica ao modo de Thomas Mann. Eram ecos daquilo que na Alemanha dos umbrais dos novecentos expressara o individualismo problemático oriundo da oposição entre um feudalismo decadente, por um lado, e uma nova ordem de exclusão e regulação social, por outro.

Essa corrente realista, que aproxima desafiadoramente renovação compositiva e consciência histórica, forma, nos ficcionistas de nossa periferia literária, uma noção de conjunto que se sobrepõe ao acanhamento do meio na medida mesma em que o adiciona à matéria narrativa. A isso corresponde o fato de a personalidade literária dessa produção incorporar uma orientação verbal seriamente autossuficiente no seu empenho de intervir e modificar a visão de mundo corrente.

Uma de suas principais figurações é atestada pela constante presença do herói escritor que, em luta para cavar espaço próprio, defronta-se com meios que se

modernizam sem resolverem devidamente o atávico problema do atraso social e econômico. Bastante recorrente no conjunto, a questão do herói escritor ganhou contornos particulares nas obras de Graciliano Ramos e Erico Verissimo. Em ambos, a posição autoral frequentemente se expressa por um protagonista cujo entrelhecho preferencial é a luta por se fazer ouvir e entender ante o atraso que o circunscreve e que, muitas vezes, limita sua própria visão de mundo.

Papel da arte e função do escritor na sociedade: em Erico Verissimo, cedo desperta essa preocupação destinada a acompanhá-lo por toda a vida, espécie de marca de origem, que aponta para o momento histórico de sua inserção na cena literária e repercute no conjunto da produção.

As escolhas estéticas e o *ethos* dominante projetado nos livros resultam dessa angústia original, frequentemente transformada em tema de discussão saliente através da voz narrativa ou das posições assumidas pelas personagens. Tomada como chave estética, a problemática da inserção da arte, em Verissimo, apresenta a preferência pela mimetização da crise do indivíduo em conflito diante dos interesses contraditórios ou discriminatórios do meio. O modelo é quase que invariavelmente o daquele mundo experimentado pelo autor – Segunda Guerra, a luta das Brigadas, as utopias comunistas, a estratificação social e o terrorismo de estado do nazifascismo, a Guerra Fria, as ditaduras civis militares – um mundo em crise de polos em conflito e que frequentemente colocava em questão a arte e os artistas.

Na sua obra, a transfiguração desse universo comum, de modo a contemplá-lo com o devido distanciamento e ao desembaraço dos apelos ideológicos, traduz-se pela tendência a certo paisagismo humano. Em suas histórias, há uma recorrência ao painel. Às vezes, tal panorama fixa o próprio entrelhecho principal, como na criação original de *Caminhos Cruzados*. Em geral, porém, trata-se do pano de fundo sobre o qual emergem os dramas individuais.

A definição de que Verissimo traça uma incisão oblíqua no curso dos acontecimentos, ao longo da qual precisamos estar atentos às falas e mensagens laterais, atesta como esse gesto original da criação estende-se à fatura literária. O próprio escritor, a certa altura, referendou a avaliação de que seu projeto sempre buscou “realizar um corte transversal da sociedade” (Verissimo, apud Braga, 1997: 31). A percepção foi confirmada pelo balizamento da crítica certa de Flavio Loureiro Chaves que, ao

definir os termos decisivos da obra, sublinha o enfoque da engrenagem e dos mecanismos da vida em comunidade, o empenho de mostrar o homem na dinâmica social e o indivíduo em sua humanidade.

## 2 Papel da arte e função do escritor

O realismo, como expressão literária do real, supõe uma troca permanente de valores entre literatura e realidade, troca que é o ponto privilegiado da complementação entre arte literária e vida social, de acordo com a fórmula eficaz de Antonio Candido (1985). Para o romance, o social cumpre o papel de chave decifradora, implicada, evidentemente, na composição e recepção. O desafio do romancista, de acordo com esta lógica, é perceber os aspectos essenciais da realidade transformando-os, pela mediação simbólica da linguagem, na estruturação dos elementos internos de sua atividade criadora de modo a almejar uma leitura algo vertical de determinado tempo e lugar.

Se em Erico Verissimo, como afirmamos, o papel da arte e a função do escritor, tomados ambos como pontos de partida de seu processo criador, norteiam a almejada busca de “alcançar o corte transversal da sociedade”, nos termos definidos pelo próprio autor, como podemos apontá-los nos entrecos formais da composição? De que modo traduzem a empenhada relação arte e sociedade? Verifiquemos como esses aspectos podem ser anotados, ainda que de forma rápida, a partir de referências à obra, no conjunto, e a *O Continente*, de maneira particular.

A pintura de personagens, tempo e espaço, com apelo ao contemporâneo, composto nas narrativas inaugurais produzidas por Verissimo apresenta questionamentos facilmente traduzíveis relativamente à realidade circundante do autor. O motor de origem sobre a função da arte aparece no entorno de um prosaísmo interessado e permeável ao enfoque de questões sociais. São questões que, ao modo de exposições de motivos, incluem a denúncia de problemas gerais como crise econômica, desigualdades e representações de classes, sucessão de famílias e ofícios. Incluem, ainda, as referências à problemática do jovem que muda do interior para a cidade grande, em busca de trabalho e qualificação profissional, em recorte de indisfarçável teor autobiográfico.

O manifesto interesse do autor por aspectos de seu mundo social coloca-o em acordo com aquele aprendizado básico de estranhamento do real que, na visão de Ian Watt (1990), redundou na ascensão do romance moderno e na expressão do realismo como paradigma de todo o romancista. Ao olhar para o lado e experimentar um estranhamento sobre o que vê e sente, cumprindo o gesto que balizou a composição do romance em homologia com a estrutura da sociedade burguesa, Verissimo decalca extrações como Clarissa, Vasco Bruno, Noel e Fernanda, personagens expoentes do ciclo das primeiras novelas dos anos 1930/40.

O manifesto interesse por indagações de seu tempo histórico no delineamento do perfil das personagens – apanágio da tradição realista de narrar – permite vislumbrar, de outra parte, as soluções estéticas escolhidas para esquadriñar os conteúdos. O empenho em encontrar uma orquestração equilibrada das diferentes vozes sociais supõe a necessidade de cumprir os objetivos que desafiam a verve criadora.

A solução estrutural repousa na prática de dispor tempo e espaço como duas categorias que pertencem, concomitantemente, ao mundo da obra e ao mundo da realidade. O empenho autoral traduz, pelo engenho da sobreposição tempo/espaço, o desígnio de emprestar ao ofício de escrever ficção o sentido radicalmente humano da existência, algo que seus textos reiteram como base de vida e matéria de representação. Paul Ricoeur já ensinou alhures a importância das amarras entre realidade, mimeses e tempo na extração do discurso narrativo:

Imitar ou representar a ação é, primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seus leitores, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária (1994: 101)

O conjunto da primeira fase da produção de Verissimo indica o incessante caráter de experiência que move o escritor no rumo de achar o próprio estilo como parte da resposta ficcional às angústias existenciais. *Caminhos Cruzados* (1935) traz a novidade do contraponto, acomodação sofisticada dos nexos de espaço e tempo, que ao modo do movimento da música<sup>1</sup> combina a distribuição das ações com o princípio de

---

1 Gerson Werlang reflete sobre as relações entre a técnica do contraponto e a estrutura musical na obra de Verissimo, estendendo o interesse sobre o papel das metáforas melodiosas e da presença de músicos em diferentes títulos. Ver: WERLANG, Gerson. *A música na obra de Erico Verissimo*.

simultaneidade temporal e a problemática de conflitos sociais, em criativa apropriação da técnica entronizada por Aldous Huxley.

Logo na sequência, em *Olhai em Lírios do Campo* (1938), aparece outra vez a tentativa de combinar sincronia e diacronia. No enredo, o protagonista, enquanto se desloca no espaço, recupera ações do seu passado próximo e distante, ações destinadas a represarem e explicarem o conflito experimentado no presente.

Nessa mesma linha de encaixes temporais e espaciais, em *O Resto É Silêncio* (1943), um suicídio tomado como ação nuclear é o manifesto presente ao qual se ligam pontos de vista de personagens-chave, outra vez com o jogo do movimento tempo/espaço, através do qual o romance analisa o comportamento humano, traçado de perfis sócio/culturais e, a esta altura, o corpo de questões históricas que anteviam, no assunto e na estrutura, o que logo adiante lograria o andamento algo épico de *O Continente* (1949).

Seja pela aproximação mais ou menos consciente com a música, seja pela busca da abertura em atualizar o estilo relativamente às criações mais originais do realismo literário do tempo (contraponto, variação de perspectiva, experiência de encaixes) a verdade é que, chegado a *O Continente* – na perspectiva do que se confirmaria no conjunto de *O Tempo e o Vento* – o criador parece amadurecer aquele *modus operandi* particular, um estilo mesmo, afirmado em cima de fortes convicções autorais no que se pode resumir como a verdade do escritor.

Fazer cruzar a sucessão do tempo em meio ao deslocamento espacial é apanágio dessa verdade autoral tornada, pela transfiguração da literatura, em toque rebuscado de estilo próprio. Como sugere Antonio Candido, Verissimo alcança, nesse passo, o jogo fecundo da relação (pela ótica da música, diríamos, do movimento) tempo/espaço, eixos estruturadores de toda a narrativa que o crítico sugere como duas matrizes que, torneadas pela sensibilidade do autor, compõem a matéria estrutural de sua arte de narrar:

elas representam, de um lado, o desejo de descrever a vida como ela é num instante único do tempo multiplicada por todos que a vivem; de outro lado, representam o desejo de entender de que maneira os atos dos homens se engrenam com o que veio antes e o que virá depois, levando o observador a pensar nas sequências longas, não nos momentos limitados. (2005: 66)

Ao projetarem a ação sob a ótica de diferentes planos discursivos, uma das consequências que as obras em tela alcançam, é dar um tratamento plural às questões históricas, o que se torna particularmente eficiente no caso de *O Continente*, pela natureza dos assuntos narrados. Ao desvestir os episódios históricos de seus sentidos apriorísticos, a voz narrativa transmite-lhes uma força de atualização que se retempera constantemente ao sabor da trama ficcional.

### 3 Composição das personagens e afirmação autoral

Nenhum fator é mais saliente nesse quadro do que a constante e perseverante lapidação das personagens. O processo mais utilizado é o uso adequado e insistente do diálogo, através do qual os agentes vão se dando a conhecer e, ao mesmo tempo, permitem ao autor utilizar as diferentes falas em cena para dar vazão às contradições da História que interessa salientar. Esse traço de composição enseja sublinhar também o alto grau de intersubjetividade que opera no discurso, de onde se salienta, como aspecto formador, uma espécie de batalha de ideias que é tão ou mais forte do que a ação, isto é, a intriga propriamente dita.

Nesse patamar, encontramos mais facilmente personagens com densidade psicológica, dotadas de um grau de compreensão e de uma capacidade de ação que a qualquer instante pode surpreender o leitor e, por isso, classificáveis na linha do que Foster (1969) denomina de personagens redondas ou esféricas.

Através delas é que o debate se estabelece como uma das formas discursivas da obra e que o contencioso da História se transforma, de ente geral e coletivo (de todo o tempo e de todo o lugar), em problemática familiar e individual (de um tempo e de um lugar). Essa interseção entre sincronia e diacronia com a inerente transposição temática é o que se constata, por exemplo, no antagonismo entre as posições de Licurgo e sua cunhada Maria Valéria – ambos protagonistas – algo que se expressa no momento mesmo de suas entradas em cena no inaugural *O Continente*:

- Os maragatos são uns cobardes.
  - Não são. O senhor sabe que não são.
- Licurgo fecha-se num silêncio soturno. A cunhada prossegue:
- O senhor sabe que eles são tão bons e valentes como os republicanos. É a mesma gente, só que com ideias diferentes.
  - Que que a senhora entende de ideias? – vocifera Licurgo. (Verissimo, 2004, v. 1: 32)



A resposta de Maria Valéria – que vem logo em seguida – além de ser uma antevisão do lugar destacado que os arquétipos femininos ocuparão no paciente desvelamento da má consciência do universo social traçado pelo romance, é uma engenhosa peça de argumento retórico. Como a primitiva Hera – protetora da vida e da mulher entre os gregos – a irmã de Alice chama para si a palavra vingadora, revestindo-a de ironia trágica para denunciar a fragilidade da posição de seu antagonista. Instada pela sugestão de que guerra é negócio “de macho” ela dispara contra Licurgo:

- Ter filhos é negócio de mulher, eu sei – continua Maria Valéria. – Criar filhos é negócio de mulher. Cuidar da casa é negócio de mulher. Sofrer calada é negócio de mulher. Pois fique sabendo que essa revolução também é negócio de mulher. Nós também estamos defendendo o Sobrado. Alguma de nós já se queixou? Alguma já lhe disse que passa o dia com dor no estômago, como quem comeu pedra, e pedra salgada? Alguma já lhe pediu pra entregar o Sobrado? Não. Não pediu. Elas também estão na guerra. (Id., ibid.)

A marcação das falas e a circulação dos motivos – a inutilidade da guerra, a lucidez das mulheres, a ênfase do código masculino – seguem uma organização que se pauta pelo princípio da cena, escolha de Verissimo que está de acordo com sua preferência pelo embate de ideias. A cena, segundo a catalogação de Norman Friedman (1967), é caracterizada pela notação de detalhes flagrados na ação e no diálogo das personagens situadas em tempo e espaço determinados, diferente do sumário, que supõe uma série de eventos flagrados em sucessão maior de tempo e local.

Em torno das personagens, surge outra intercorrência importante para o conjunto da obra. Trata-se do caráter paradigmático de que se revestem, do quanto o autor se esforça para torná-las modelares de uma estirpe, de uma extração social. Com isso, quando submetidas à crise histórica, muitas dessas personagens adquirem um alto grau de ambiguidade, constatação particularmente sensível a partir da segunda parte de *O Tempo e o Vento*.

Das personagens, em geral, podemos dizer que as ações, entrecruzadas, balizam-lhes um movimento pendular no tempo, dividindo-as entre uma força de renovação – pretendida – e uma ordem primitiva que não dá trégua. Também vem daí a peculiaridade de figuras como Maria Valéria, que, assim como cingem os arranjos estabelecidos, ao modo do herói problemático definido por Lukács (2000), reproduzem o instinto de vida e a força de reparação, próprios dos caracteres míticos.

De um modo geral, as personagens de *O Tempo e o Vento* respondem por um grau de tipicidade naquele sentido que Lukács (1968) empresta ao termo, ou seja, como entes que encarnam, com novidade original, os sentidos mais significativos de suas condições sociais e históricas e que, pela organicidade da narrativa que as engendra, adquirem uma fisionomia particular, não apenas exterior, mas também e principalmente intelectual e moral.

Verissimo tinha uma razoável experiência pessoal da problemática da decadência, uma vez que vinha de um núcleo familiar de tradição agrária que se decompusera em função de falência financeira. Pessoalmente, portanto, estava bem aparelhado para levar às últimas consequências a fundamental questão do esgotamento do modelo heroico, tema que anima sua obra mater.

No delineamento de suas personagens, definitivamente, o motivo da guerra deixa de ter o status fundacional que orientara uma longa carreira literária no regionalismo sul-rio-grandense. Reconfigurado como impasse e embaraço, é por suas mãos que tal motivo se instala na própria estatura moral da linhagem que, ao fim e ao cabo, mergulha numa espécie de crise existencial cuja revelação mais evidente é o confronto do indivíduo com a tradição que o institui.

#### 4 Compromisso com a História

Ao alojar-se na orientação particularmente problemática de algumas personagens, o tema da guerra, no transcurso de *O Tempo e o Vento*, aos poucos, desvia-se da tradicional dimensão coletiva e referencial para colar-se às individualidades e revelar-se, como vimos, na forma de embate de ideias e autorreflexão. A linhagem Terra Cambará cumpre longo e sinuoso percurso no qual a guerra é presença constante. Porém, no tempo da narrativa, o problema de colocar em dúvida seus fundamentos surge já nas primeiras páginas de *O Continente*, quando o velho Florêncio Terra é, por assim dizer, apresentado ao leitor durante o episódio do cerco do Sobrado:

Eu tenho quase sessenta e cinco. Já vi outras guerras. Tudo isso passa. A revolução termina, os federalistas e os republicanos ficam alguns meses ou anos um pouco estranhos, mas o tempo tem muita força. Um dia se encontram, fazem as pazes, esquecem tudo. (Verissimo, 2004, v. 1: 35-36)

Quem, porém, melhor define a anacronia da luta ao salientar as coisas boas que a vida tem para fazer e o engodo dos chefes é Fandango, o alegre contador de histórias que, como Florêncio, está confinado às paredes do Sobrado:

Curgo vive dizendo que os maragatos são bandidos. Mas qual! Todo mundo sabe que há gente boa e gente ruim dos dois lados. (...) [a guerra é] uma sangueira braba, uma perda horrível de vidas, de dinheiro e de tempo! E, no entanto, o mundo tem tanta coisa gostosa! Mulher bonita, cavalo bom, baile, churrasco, mate amargo... Laranja madura, melancia fresca, uma guampa de leite gordo ainda quente dos úberes da vaca... Uma boa prosa perto do fogo... Uma pescaria, uma caçada, uma sesta debaixo dum umbu... Tanta coisa! (Id., v. 2: 391)

Funções assumidas por personagens como Florêncio e Fandango alimentam uma espécie de coro da má consciência da luta dos homens. Trata-se de figuras envolvidas diretamente na disputa armada que move a ação principal. Cabe-lhes, na posição de adjuvantes, puxarem o argumento da inutilidade da guerra. Na circunstância de acompanhante das tropas sitiadas, posição análoga é expressa por Liroca, um amigo da casa que, por contingências familiares se vê do lado oposto e questiona o sentido dessa condição de combatente.

Os apontamentos de sujeitos moldados em histórias de lutas e batalhas, que põem em discussão os fundamentos de brigar e matar indiciam uma questão central na obra que é a do indivíduo cindido entre o presente em transformação, por um lado, e o peso da história e da tradição, por outro.

É significativo que as primeiras elaborações que questionam a serventia do embate físico entre contrários para a solução de conflitos invoquem a Revolução Federalista (1893-1895). Seu alcance é emblemático, pois foi através dela que o positivismo castilhistas inaugurou uma ordem que, embora centralizadora e autoritária, era adepta do progresso e da modernização, algo que está um pouco naquela linha de civilização vs. barbárie aplicada por Domingo Sarmiento na sua análise da história argentina.

O federalismo castilhistas é parte de um movimento nacional como repercussão da queda do império e da assunção da república. Nesses moldes, os temas de lutas e guerras superam aquele vínculo afirmativo que alcançaram entre os pioneiros escritores sul-rio-grandenses, de resto, valor já ultrapassado pela perspectiva de contestação sociológica recorrente na ficção regional à época de *O Tempo e o Vento*. Pela astúcia de confundir os destinos de uma estirpe com as dúvidas e incertezas de Floriano (o

personagem autor reservado para o tomo final da empreitada) e de fazer repercutir essa sobreposição sobre as próprias soluções formais da narrativa, a obra transpõe, em definitivo, o recorte local para um plano geral, alinhado, do ponto de vista da extração literária, com a atualização do romance histórico.

Quando relacionada aos gêneros literários, a particularidade da sobreposição de planos ajuda a compreender a peculiar classificação de *O Tempo e o Vento*. Romanceiro, o audacioso projeto de Verissimo talvez seja, do ponto de vista da reconstituição da História orientada pela reflexão crítica, aquele que, entre nós, tenha investido com maior ênfase na densidade psicológica dos agentes. Para bem se desincumbir do desafio que significou relacionar o passado coletivo com o passado dos indivíduos, o escritor precisou imprimir uma dinâmica adequada ao *modus vivendi* de uma região remota e operar o difícil processo de incorporação entre esse universo primitivo e os demais que lhe são posteriores na ordem natural de sucessão do tempo.

O motivo da violência encarnado na invasão de castelhanos à erma morada da família Terra e a posterior fuga de Ana, conduzindo os sobreviventes em direção à cidade, demonstra o peso que o autor concede aos protagonistas como verdadeiros condutores da ação e, situado na parte inicial da narrativa, testemunha sua clara opção de gênero já explícita, pois, a partir de *O Continente*.

Flávio Loureiro Chaves chama a atenção para a importância central dessa cena, que classifica como o “ponto de partida na passagem do espaço mítico à duração histórica” (1981:74). Através dela percebemos que “a etapa mais remota da narrativa tem uma data já inscrita na crônica dos fatos irreversíveis [e] é isto que permite a analogia entre a vida coletiva duma cidade e a vida duma família”. (Id., *ibid.*). Ao tomar a fuga de Ana Terra como passagem inaugural de um processo compositivo que orienta o relato em seu conjunto, o crítico conclui que “em seu próprio fundamento o romance se faz histórico no sentido mais profundo do termo”. (Id. *Ibid.*)

A vertente, como enseja Lukács (1966), revigorou-se nas décadas iniciais do século XX pelo empenho realista – e irônico – dos romancistas em desvelar o que classifica como falsa consciência social. Fredric Jameson (2007), preocupado com as fontes literárias do fenômeno, cita Stendhal e Tolstói para argumentar sobre as implicações linguísticas e narrativas que, advindas dos Oitocentos, incidiram decisivamente no intercurso da ficção histórica mais ou menos na época a que se refere

Lukács. Confrontado com essas classificações e mudanças, *O Tempo e o Vento* distingue-se claramente como uma espécie bastante peculiar de ficção histórica. Seu aspecto moderno – mas não necessariamente modernista – repousa principalmente no fato de que as subjetividades individuais, até por adquirirem uma intensidade fragmentária, sugerem que a História é algo inacabado e, como tal, suscetível a correções e atualizações.

## Conclusões

Ante as questões sobre o papel do escritor e o alcance do ofício, *O Continente* significa resposta paradigmática de Erico Verissimo porque demonstra que o romancista, ao se manter fiel a seus princípios e inquietudes que, em certa medida, são plataformas geracionais, alcança transfigurá-los como evolução de sua arte. O contraponto, técnica que cedo adotou inspirado no conhecimento da ficção de língua inglesa, permitiu-lhe a feliz aproximação entre arte e sociedade a partir da própria estrutura narrativa: primeiro nós somos aproximados a um ponto de vista, diante do qual logo se desenvolve outro discordante em arquitetado jogo de avanços e recuos temporais e espaciais que convida o leitor a ter participação ativa no complemento das ideias e na montagem da história.

O desafio verbalizado pelo herói literato denuncia a dimensão do debate de ideias como apanágio necessário da ficção e da História. Desde os romances iniciais até o "diário" de Martin Francisco Terra, de *Incidente em Antares*, a figura do intelectual, muitas vezes na pele do próprio escritor, propõe reiteradamente, como uma espécie de tema deambulante, o "livro dentro do livro" (Chaves, 2001: 155). No conjunto, são discussões que reiteram a crítica à guerra, à censura, à intolerância moral e à violência física e que, em seu estro, alternam classes e posições sócio-históricas.

Às vozes masculinas que denunciavam e desacomodam pela verve do intelectual (Vasco Bruno, Tônio Santiago, Floriano Cambará, Pablo Ortega, Martin Francisco Terra), soma-se o ineludível contraponto feminino, vontade de potência que acusa a má consciência dos dilemas morais do *status quo* (Clarissa, Fernanda, Ana Terra, Bibiana, Maria Valéria). Também relevantes, nesse particular, são os registros das vozes buscadas à margem da história, o fio condutor de discurso subterrâneo, expressão que flagra a

experiência, por assim dizer, em estado bruto, naquele sentido benjaminiano (Benjamin, 1987) de experiência (Carés, Lírios, Fandangos).

Fruto das melhores soluções da técnica narrativa, *O Continente*, em particular, e *O Tempo e o Vento*, no conjunto, ao projetarem o cruzamento insistente entre a sincronia das cenas e a diacronia da História, significam a resposta consolidada do ficcionista à controvérsia que ronda a voz autoral. Além do contencioso dialógico que se dá nos embates entre as personagens; afora a própria presença de Floriano como mais uma entre as tantas figurações *raisonneur* de Verissimo, aparece na trilogia aquilo que Candido denomina terceiro estrato da narrativa. Trata-se da composição de trechos em itálico intercalados entre os capítulos. Em *O continente*, soam como registros soltos, sob a voz anônima de uma terceira pessoa que lança relatos desconjuntados do rebotalho e de vozes anônimas da cultura popular. Em *O Arquipélago*, o último tomo da trilogia, as intercalações retornam, mas agora na voz de Floriano Cambará, “o escritor dentro do livro”, que toma para si, em discurso entre a apreciação metanarrativa e o balanço de geração, a incumbência de discutir o alcance e a função da arte.

As perspectivas de vozes e temas e as opções técnicas apuradas reforçam o traço duradouro do princípio social que move o autor. Atente-se para o juízo de Antonio Candido, para quem, tais termos

pressupõem, talvez, a vontade de testemunhar, mais do que simplesmente narrar; de apreender o sentido dos atos, mais do que apenas descrevê-los; de captar os nexos a primeira vista inexistentes no acaso do contraponto humano, até transformá-los pouco a pouco numa rede interdependente de significados. (2005: 67).

*O Continente* representa a definitiva apropriação da matéria histórica, já ensaiada nas primeiras obras através de referências a episódios factuais e aos tantos tipos caudilhescos pintados, em geral, como figuras caricatas e secundárias. No livro de 1949, a datação do passado é trazida para o centro do argumento e serve para fomentar o trânsito do geral e coletivo ao existencial e particular e vice-versa. As ações de Ana Terra, Capitão Rodrigo e Bibiana sancionam, desde logo, o reprocessamento da experiência individual da História e revestem o sentido comunitário de doá-la em forma de romance. Atento ao perigo da matéria, o romancista resguarda os dramas humanos do abstracionismo conceitual e do mito congelante e recorre à salvaguarda da perspectiva

histórica, o que lhe autentica a alternância de pontos de vista e o processamento de juízo crítico.

Santa Fé, a pequena povoação, enclave nos distantes do Sul, sagra a comunidade como trama de histórias pessoais, a História como destino da humanidade. A eminência de *O Continente* está em concretizar arquitetura e ordenação de código ético, que ligam o autor e sua criação, em movimento espiral que espelha o que veio antes e espalha-se a tudo o que viria depois.

## TRABALHOS CITADOS

- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.
- BRAGA, Adolfo. Prisioneiros. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; EDIPUCRS, 1997.
- CANDIDO, Antonio. Erico Verissimo de 1930 a 1970. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.) *Caderno de pauta simples*. Porto Alegre: IEL, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.
- CHAVES, Flavio Loureiro. *Erico Verissimo, o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 1969.
- FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. In: STEVICK, P. (Org.). *The theory of the novel*. New York: Free Press, 1967.
- JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n. 77, mar. 2007. p.192.
- LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Era, 1966.
- LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994. v. 1.
- VERISSIMO, Erico. *O continente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 1 e 2.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WERLANG, Gérson. *A música na obra de Erico Verissimo: polifonia, crítica social e humanismo*. Passo Fundo: Méritos, 2011.

**Pedro Brum Santos** é Doutor em Letras pela PUCRS (1995). Professor Titular da Universidade Federal de Santa Maria. Representante institucional no Núcleo Literatura, Imaginários, Estética y Cultura (AUGM). Entre livros, capítulos e artigos publicados, destaque para *Teorias do Romance*, *Relações entre ficção e história*, *Literatura, história e memória em Baú de ossos* e *Extensão do moderno na narrativa brasileira*. É coordenador (individual e/ou em parceria) de várias reedições de obras completas: *Felippe D'Oliveira*; *Prado Veppo*; *Memórias*, de João Daudt Filho; *Cronologia histórica de Santa Maria e do extinto município de São Martinho*, 1787-1930, de Romeu Beltrão. Integra projetos coletivos de volumes de crônicas, contos e novelas. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8573-2427>

Artigo recebido em 21/06/2020. Aprovado em 25/06/2020.