



O romance metaficcional de Erico Verissimo

Erico Verissimo's Metafictional Novel

Donizeth Aparecido dos Santos

Faculdade de Telêmaco Borba

donizeth.santos@hotmail.com

Resumo: O artigo apresenta uma abordagem da metaficção presente em alguns livros de Erico Verissimo, concentrando a análise, principalmente, no modo como o escritor desenvolveu a utilização do recurso metaficcional, iniciada em dois contos de *Fantoches*, passando por *Caminhos cruzados* até chegar à perfeição alcançada na trilogia *O tempo e o vento*, cujo final é uma bela metaficção em *mise en abyme*, duplicação repetida *ad infinitum*, pois as palavras que iniciam a trilogia são as mesmas que a concluem, de modo que o seu final remete imediatamente ao seu início. O artigo também apresenta uma reflexão sobre as possíveis influências recebidas por Erico Verissimo dos escritores Aldous Huxley e Marcel Proust, para a utilização e desenvolvimento do recurso metaficcional em seus romances.

Palavras-chave: Erico Verissimo; romance; metaficção; intertextualidade.

Abstract: This article discusses the metafictional aspects in some of Erico Verissimo's books. Particular emphasis was given to the analysis of the metafiction usage within two short stories in *Fantoches*, at first, and then in *Caminhos cruzados*. Finally, and to the fullest effect, within the *O tempo e o vento* trilogy, whose ending is a perfect example of *mise en abyme* metafiction; that is, duplication repeated *ad infinitum*, since the trilogy's first words are also the last. Thus, the end invokes the beginning. The article also presents a reflection on the possible influence writers such as Aldous Huxley and Marcel Proust could have exerted on Erico Verissimo with regard to the utilization and development of metafiction within his novels.

Keywords: Erico Verissimo; novel; metafiction; intertextuality.

1 Considerações iniciais sobre o romance metaficcional de Erico Verissimo

A metaficção, também denominada de metanarrativa, se insere na função metalinguística, conforme a teoria das funções da linguagem concebida pelo linguista russo Roman Jakobson (1974), como o processo em que linguagem fala sobre si mesma, ou seja, quando o código linguístico é utilizado para explicar o próprio código.

Nesse sentido, como uma das possibilidades de realização da metalinguagem, a metaficção define-se como a narrativa de ficção que se autoquestiona. De acordo com Linda Hutcheon (1984), ela é a “ficção sobre ficção”: é a ficção que contém em si comentários sobre a sua condição ficcional, uma narrativa que se autocontempla e deixa visível o seu processo de criação e desenvolvimento, procedimento que a teórica canadense denomina de “mimese do processo”. Desse modo, por meio do recurso metaficcional, o autor desvenda o texto literário, revelando-o ao leitor como artefato artístico construído.

O escritor brasileiro Erico Verissimo se vale da metaficção de forma exemplar em sua obra-prima *O tempo e o vento*, trilogia formada pelos romances *O continente*, *O retrato* e *O arquipélago*, publicada entre 1949 e 1962.

No romance *O retrato*, entra em cena um personagem que é fundamental na estrutura da trilogia, conforme se vê em *O arquipélago*: é o personagem-escritor Floriano Terra Cambará, que planeja escrever um romance com enfoque na saga de uma família, tendo como pano de fundo a história do Rio Grande do Sul. A mimese do processo da escrita desse romance é revelada em todos os detalhes durante a narrativa de *O arquipélago*, mostrando passo a passo a sua construção. E o mais surpreendente: no início da escrita do romance de Floriano Cambará há uma simbiose total com o livro que o contém, de forma que o fim do livro de Erico Verissimo remete ao seu próprio começo e ao começo do livro que começa a ser escrito pelo personagem-escritor, caracterizando assim uma exemplar metaficção *mise en abyme*, repetida *ad infinitum*.

A utilização da metaficção como estratégia narrativa tem sido considerada como mais uma apropriação que Erico Verissimo efetuou de Aldous Huxley, juntamente com a técnica narrativa do contraponto. Essa técnica, importada da música, consiste em combinar, simultaneamente, duas ou mais vozes melódicas, sendo que cada uma delas é independente

uma da outra, mantendo-se uma relação de contraste entre elas, que, por sua vez, cria uma harmonia, de forma que o contraponto se dá através da harmonização dessas diferentes vozes melódicas, ou seja, por meio da harmonização da polifonia. A transposição da técnica do contraponto para a literatura se faria através da criação de um romance constituído por várias intrigas e personagens paralelas, de modo que a narrativa fosse fragmentada, sem centro, e formasse um todo harmonioso através do contraste polifônico das diversas vozes constituintes. Essa transposição ficou mundialmente conhecida depois que Aldous Huxley a utilizou em *Contraponto*, romance publicado em 1928.

No entanto, ao analisar a presença da metaficção nos romances de Erico Verissimo, temos de levar em conta o fato de ela já aparecer em *Fantoches* (1995b), o livro de contos com que o escritor estreou na ficção em 1932, escrito e publicado pelo autor cerca de um ano antes de ele ter tomado conhecimento do recurso narrativo utilizado pelo escritor inglês, por meio da tradução que fez de *Contraponto* para a Editora Globo em 1933.

Outros fatores importantes nessa análise é o modo como Erico Verissimo desenvolveu e aperfeiçoou esse recurso narrativo até chegar ao nível de excelência em *O tempo e o vento*, e não é só a influência de Aldous Huxley que se nota nessa obra, mas também a de Marcel Proust.

2 De *Fantoches* a *O resto é silêncio*: a metaficção em progresso

Em *Fantoches* há dois contos em que há utilização do recurso metaficcional: “Criaturas versus criador”,¹ em que os personagens se rebelam contra o seu autor, com a intromissão, inclusive, do público e da crítica, pois o conto é estruturado em forma de texto teatral; e em “Pigmalião”, em que o escritor estreado nos apresenta um personagem-escritor em pleno ato de criação, na sua mimese do processo:

Sentido! Assumo a atitude solene dum deus. Delibero, discricionário. Vou dar nome às criaturas. A primeira se chamará... se chamará Pigmalião. Muito bem. A segunda, que é mulher, naturalmente deverá ter o nome de Galatéia. E a terceira? Essa será o Elegante Desconhecido.

¹ Nesse conto é possível uma influência de Luigi Pirandello, de *Seis personagens a procura de um autor*, obra traduzida pela Editora Globo de Porto Alegre na década de 1930. A observação aparece no próprio punho de Erico Verissimo na edição facsimilada de *Fantoches* de 1972.

Agora vou dar vida aos calungas. Mas crio primeiramente a plateia. Mil bonecos me saltam do crânio e se aquietam sobre o papel, feito auditório atento (VERISSIMO, 1995b, p. 154-155).

Somente a partir do segundo romance publicado por Erico Verissimo, *Caminhos cruzados* (1995a), é que se pode falar na influência de Aldous Huxley sobre ele, tanto em relação à metaficção quanto em relação ao contraponto. No entanto, as técnicas narrativas apropriadas por ele do escritor inglês foram adaptadas ao contexto social e literário brasileiro, conforme os pressupostos de Antonio Candido (2006) sobre a adaptação social do modelo apropriado, transformando-se em instrumentos que pudessem realizar o seu projeto literário.

Nesse sentido, em *Caminhos cruzados*, Erico Verissimo faz a junção da metaficção à abordagem social, de modo que, nesse romance, a reflexão sobre o fazer literário presente em *Fantoches* ganha contornos sociais com o acréscimo do dilema vivido pelos escritores brasileiros da década de 1930: as dicotomias entre arte x vida, beleza x verdade e contemplação x participação, observada por Antonio Candido (1972). A partir de então, a metaficção se transforma numa importante ferramenta utilizada pelo escritor na busca de elaborar o corte transversal da sociedade (o principal objetivo do seu projeto literário), conforme observa Maria da Glória Bordini:

Desde os contos de *Fantoches* até o seu último romance publicado em vida, *Incidente em Antares*, a representação ficcional do criador e especialmente de suas dificuldades, tanto psicológicas como de ajustamento social, merecem uma atenção constante do escritor, de modo que se delinea, lado a lado com a temática urbana, regional e internacional e seus conflitos de ordem social e ideológica, uma outra, paralela, em que a criação se recria no ato narrativo, preocupada com uma autoanálise e com uma permanente necessidade de justificação (BORDINI, 1995, p. 195).

Também Flávio Loureiro Chaves possui posição semelhante sobre a importância da metaficção no fazer literário de Erico Verissimo:

Ao longo da sua obra, Erico Verissimo sempre manteve presente a problematização do ato da escritura, discutindo o texto que apresenta ao leitor. O debate sobre a função e a finalidade da literatura é uma questão vital para várias personagens, um tema itinerante e, assim, um núcleo da ficção. Desde os romances iniciais até o “diário” de

Martim Francisco Terra, no *Incidente em Antares*, passando por algumas personagens que funcionam como “alter-ego”, a figura do escritor é incluída na própria história narrada, propondo o tema do “livro dentro do livro” (CHAVES, 2001, p. 155).

Dessa forma, o recurso metaficcional sempre foi um dos principais elementos do projeto literário de Erico Verissimo, perpassando-o do início ao fim, durante mais de 40 anos de atividade de escrita literária. A partir de *Fantoches*, a metaficção foi sendo desenvolvida nos romances posteriores até chegar ao nível de excelência alcançado em *O tempo e o vento*.

Vejamos então como Erico Verissimo utiliza essa estratégia narrativa em *Caminhos cruzados*, em que há dois romancistas inseridos no romance: o professor Clarimundo e Noel. Além do fato de serem escritores, ambos têm em comum a alienação. O primeiro, refugia-se no conhecimento intelectual e desliga-se do resto da vida; o segundo, vive no mundo da literatura e seu contato com o mundo real parece ficar a cargo da namorada Fernanda.

Clarimundo Roxo é uma caricatura, uma sátira crítica de Erico Verissimo frente à literatura desvinculada da vida, cheia de experimentalismos e vazia de humanidade. O professor, extremamente culto, versado em latim, português, filosofia, literatura, matemática e física, é um homem avesso ao convívio social: tem ojeriza a tomar bonde só para não ter contato com povo, com humanidade, e por causa dessa aversão não toma nem conhecimento dos dramas vividos por alguns de seus vizinhos, moradores da Travessa das Acácias. Mas o ilustre professor tem um projeto que lhe basta: escrever um livro científico-literário.

Ele passa grande parte de seu tempo a pensar no melhor modo de elaborar o seu romance e planeja abordar um assunto diferente, inédito, original. Uma das novidades a ser apresentadas no livro é um narrador-observador, colocado num ponto distante de observação, na remotíssima estrela de Sírio, acompanhado por um possante telescópio para enxergar a vida na Terra. Desse ponto privilegiado de observação, o autor imagina que ele poderá fazer grandes revelações sobre as criaturas observadas:

O leitor vai se ver diante dum assunto inédito, diferente, original. Tomemos por exemplo uma estrela remotíssima; digamos... Sírio. Coloquemos lá um ser dotado da faculdade do raciocínio e senhor de um telescópio possante com auxílio do qual possa enxergar a Terra... Como seria a visão do mundo e da vida surpreendida do ângulo desse observador privilegiado? Igual à dos habitantes da

Terra? Igual à da viúva Mendonça ou mesmo à de Paul Valery? Clarimundo antegoza as coisas novas que há de dizer na sua obra. Porque naturalmente o seu Homem de Sírio há de fazer revelações assombrosas. Ele mesmo agora não sabe com clareza que revelações possa fazer... tem apenas uma vaga ideia... Adivinha-se assim como às vezes, em dias de tempestade, a gente entrevê o sol a brilhar além das nuvens carregadas. Que orgia embriagadora para o espírito! Que grandes paisagens desconhecidas e raras! Clarimundo sorri, admirado de sua audácia (VERISSIMO, 1995a, p. 39).

Nesse trecho, estamos diante da “mimese do processo” de que nos fala Linda Hutcheon. Nele “podemos acompanhar os meandros da criação, podemos observar o personagem-escritor diante de suas dúvidas, de seus impasses, de seu questionamento de como levar a termo o projeto de escrita que se propôs a fazer” (FARIA, 2008, p. 3).

O início da escrita do livro de Clarimundo coincide com as páginas finais de *Caminhos cruzados*. Esse fato não é uma mera coincidência. Vejamos, depois de retornar da aula, o professor pensa em começar a escrever o seu livro naquela noite. Antes, porém, acende o fogo para preparar um café. Decide começar pelo prefácio, que prefere chamar de antelóquio por achar o outro termo vulgar, não compatível com o seu livro. Depois de alguma hesitação, crava a pena no papel. Inicialmente, dirigindo-se ao seu leitor, discorre sobre a monotonia da vida, da falta de acontecimentos significativos na vida das pessoas, e que as grandes aventuras só existiam nos romances. Como exemplo dessa monotonia, ele cita a Travessa das Acácias, onde, para ele, não acontecia nada de interessante. E, assim, justifica ao seu leitor a escolha de um narrador extraterrestre que pudesse, com as lentes poderosas do seu telescópio, captar as imagens e ações das pessoas de um modo que nós não percebemos.

Embora, de um lado, esse personagem-escritor seja uma caricatura criada por Erico Verissimo, fato que é visível na construção do caráter alienado do personagem, por outro lado, as suas reflexões sobre o melhor ângulo de observação do narrador, para captar simultaneamente as ações das criaturas humanas, estão em total consonância com as preocupações literárias de Erico Verissimo: encontrar o melhor meio de transformar os problemas sociais em elemento estrutural em seus romances, no sentido definido por Antonio Candido (2000) do elemento externo que se faz interno.

Nesse sentido, esse narrador observador distante seria apropriado para realizar o corte transversal da sociedade desejado por Erico

Veríssimo, pois a sua visão privilegiada permitiria abordar ações simultâneas, passar de um ponto a outro, e ter um controle visual do espaço e das vidas observadas e representadas literariamente, tal qual se dá no próprio romance em que se encontra enunciado, devido à técnica do contraponto utilizada pelo escritor. Assim, o narrador pensado por Clarimundo para o seu romance é o mesmo narrador utilizado por Erico Veríssimo em *Caminhos cruzados*, sendo que no fim do romance parece haver uma confluência entre o livro que está terminando (o livro de Erico) e aquele que está começando a ser escrito (o livro de Clarimundo), passando-nos a impressão de uma espécie implícita de *mise en abyme* em duplicação repetida *ad infinitum*, conforme a teoria de Linda Hutcheon.

O outro personagem-escritor do romance é Noel, um rapaz de uma família abastada, que nunca precisou trabalhar na vida, e que vive se refugiando das misérias do mundo real nos romances que lê. A impressão que temos ao ler o livro é que a única ligação que ele tem com o mundo prático se dá através da namorada Fernanda, que, ao contrário dele, é uma mulher prática, realista, que vive com os pés bem fincados na vida real.

Noel também planeja escrever um livro e, ao contrário do professor Clarimundo, que sozinho reflete sobre a técnica e o assunto a ser abordado, ele o faz através das conversas que têm com Fernanda; ela, por sua vez, tenta convencê-lo a escrever um romance que tenha sangue e nervos e que não seja apenas uma contemplação da vida. A primeira ideia que o rapaz tem é escrever uma autobiografia, porque pensa que assim talvez possa se libertar dos seus fantasmas, no que é veementemente contestado por Fernanda. Em contrapartida, ela lhe oferece um tema para o seu romance, um tema que possa colocá-lo em contato com a vida real, que o faça romper a casca do ovo e adentre o mundo das pessoas de carne e osso. Dessa forma, é através das discussões literárias com Fernanda que vislumbramos a “mimese do processo” da escrita de Noel, um processo que se dá de modo compartilhado.

– Eu te ofereço um assunto, e esse assunto será o teu primeiro passo na direção da vida...

– Qual é?

– Toma o caso de João Benévolo. Tem mulher e filho e está desempregado. Eis uma história bem humana. Podes conseguir com ela efeitos admiráveis.

Noel faz uma careta de desgosto: a mesma careta que fazia em menino quando tia Angélica lhe queria botar goela abaixo, à custa de promessas falsas, um remédio ruim.

– Mas isso é horrível... Não me sinto com capacidade para tirar efeitos artísticos dessa história.

Fernanda responde rápida:

– Tira efeitos humanos. É mas legítimo, mais honesto (VERISSIMO, 1995a, p. 138).

Inicialmente, a proposta de Fernanda não agrada nem um pouco a Noel, pois a matéria-prima que ela lhe oferece, a vida, só lhe traz, a princípio, a chatice descolorida e baça do cotidiano, constituída por seres miseráveis, criaturas incultas, ambientes malcheirosos, conversas tolas e sofrimento aborrecível, sendo que o que ele almeja é um romance formado por belas abstrações luminosas, seres transparentes que possuem luz nas veias ao invés de sangue, paisagens eternamente luminosas, e criaturas que não têm necessidades humanas. E, constrangido, ele confessa a ela que não está apto a escrever tal romance.

Entretanto, a partir dessa conversa e outras conversas posteriores com Fernanda, a ideia vai ganhando corpo e já na página 177 encontramos Noel já disposto a começar a escrever o livro, não ainda sem uma certa relutância. A decisão de iniciar o romance, abordando o tema sugerido por Fernanda, se dá mais pela autorreflexão que vem fazendo do que, propriamente, por uma mudança de mentalidade. Sendo assim, pensa ele, é necessário enfrentar o problema de frente e dar o primeiro passo na direção da vida. E ele o faz, e mesmo não estando fisicamente junto com Fernanda, espiritualmente ela o acompanha na sua mimese do processo, compartilhando com ele a angústia do momento do início da escrita e auxiliando-o na solução dos seus impasses e dúvidas. É como se ela pegasse em suas mãos e guiasse a escrita.

Fechado no seu quarto, Noel pega e começa a lutar com a folha de papel em branco. Está resolvido a começar o seu romance. No fim de contas, quem tem razão é Fernanda. É preciso dar um passo na direção da vida, dos homens.

Mas que poderá sair do tema do homem desempregado? Como começar?

[...]

Um nome para o herói. Flávio? Não serve. Muito romântico. Deve ser homem simples, para dar ao leitor a impressão de verdade. Pedro? Ou José? José Pedro. O nome está escolhido.

[...]

Noel começa a escrever com a impressão de que Fernanda está presente em espírito, a dar-lhe sugestões, a incitá-lo.

Escreve a primeira frase:

José Pedro debruça-se à sua janela e olha para a rua. Debaixo dum plátamo, na calçada, um grupo de crianças brinca de roda.

Noel relê o que escreveu. Parece ouvir a voz de Fernanda a seu lado: Vamos! Adiante! (VERISSIMO, 1995a, p. 177).

Embora o romancista seja Noel, é Fernanda quem impulsiona e direciona a escrita do livro. E também é pela voz dela que Erico Verissimo expressa a sua opção literária diante do dilema arte x vida, que os escritores de sua geração enfrentavam. Assim, Fernanda é o protótipo dos alter egos que iriam povoar os romances posteriores do escritor, como Tônio Santiago, de *O resto é silêncio* (1995f), o já citado Floriano Cambará e Martim Francisco Terra, de *Incidente em Antares* (1995c).

O livro de Noel, romanceando a história de João Benévolo, também personagem de *Caminhos cruzados*, só ficaria concluído no romance seguinte de Erico Verissimo, *Um lugar ao sol* (1995h), que, não por coincidência, coerente com o recurso metaficcional utilizado pelo autor, também tem o nome de *Um lugar ao sol*, fundindo-se com o livro que o contém.

Embora não pareça, há uma forte ligação entre o romance planejado por Noel e o romance do professor Clarimundo. A confluência de ambos é que possibilita a Erico Verissimo pensar o seu projeto literário de realizar um corte transversal da sociedade: o primeiro, o romance de Noel, lhe dá o tema, o assunto, ou seja, retratar literariamente a sociedade com todas as suas mazelas. O segundo, o romance do professor Clarimundo, lhe oferece a técnica apropriada para a realização de tal corte. Como bem observou Silviano Santiago (2005), somente um narrador forte, observador e onisciente, o narrador da estrela de Sírio, colocado numa perspectiva não humana e num ponto privilegiado de observação, poderia, através da técnica do contraponto, captar os dramas, as angústias, as misérias, os encontros e desencontros entre as criaturas, das mais diversas classes sociais, que habitam uma cidade. Somente esse narrador poderia ver aquilo que ambos os romancistas alienados, Clarimundo e Noel, não percebiam ao seu redor: a miséria e dor dos pobres moradores da Travessa das Acácias.

No romance *O resto é silêncio*, surge um dos mais importantes personagens-escretores da galeria criada por Erico Verissimo: o romancista

Tônio Santiago. A presença desse personagem também está a serviço do projeto literário de Erico Verissimo. Se, antes, Fernanda expressava as concepções literárias do escritor, tentando incuti-las na consciência do companheiro romancista, dessa vez, Erico Verissimo fala diretamente pela voz do personagem-romancista, expressando toda a visão de mundo do escritor e sua concepção do fazer literário.

Nesse romance, Erico Verissimo utiliza um artifício como mote da narrativa: o suicídio de Joana Karewska, que se atira de um prédio no centro de Porto Alegre, é visto por sete personagens, e, através da técnica narrativa do contraponto, o narrador vai mostrando como essas sete pessoas viram a queda da garota. Tônio Santiago é um dos personagens que assiste ao suicídio da jovem e num dado momento pensa em escrever um romance tendo-a como personagem principal, mas acaba desistindo do projeto.

Esse personagem possibilita a Erico Verissimo a oportunidade de adentrar de corpo e alma no romance, e soa como uma espécie de ensaio para a criação do personagem-romancista Floriano Cambará, pois pertence a Tônio Santiago o primeiro vislumbre do que viria a ser a saga rio-grandense a ser escrita por Erico Verissimo e pelo seu personagem Floriano Cambará, conforme é possível entrever nos devaneios de Tônio nas páginas finais do romance, quando, ao ouvir a execução da “Quinta sinfonia” de Beethoven, põe-se a pensar nos antepassados das pessoas presentes no Teatro São Pedro:

Quando o tema da Sinfonia nº 5 preocupava o espírito do compositor, os antepassados da maioria das pessoas que enchiam o teatro andavam pelas campinas do Rio Grande do Sul a guerrear os espanhóis na disputa das Missões.

[...]

No princípio eram as coxilhas e planícies descoladas, por onde os índios vagueavam nas suas guerras e lidas. Depois vinham os primeiros missionários; mais tarde, os bandeirantes e muitos anos depois os açorianos. Sob o claro céu azul do céu processaram-se a mistura de raças. Travaram-se lutas. Fundaram-se estâncias e aldeamentos. Ergueram-se igrejas. Surgiram os primeiros mártires, os primeiros heróis, os primeiros santos...

Passeando o olhar pelo teatro, Tônio pensava na distância que ia do primitivo “Presídio do Rio Grande” àquele exato momento em que remotos descendentes de índios, portugueses, paulistas e espanhóis escutavam o *allegro* da Quinta Sinfonia.

[...]

A essas reflexões o espírito de Tônio se enchia de quadros e cenas, vultos e clamores. Ele via o primeiro trigal e a primeira charqueada. Pensava na solidão das fazendas e ranchos perdidos nos escampados, nas mulheres de olhos tristes a esperar os maridos que tinham ido para a guerra ou para a áspera faina do campo. Imaginava os invernos de minuano, as madrugadas de geada, as soalheiras do verão e a glória das primaveras. As lendas que vão surgindo nos matos, nas canhadas nos socavões da serra, nos aldeamentos dos índios e nas missões. As povoações novas que surgiam e as antigas que cresciam, transformando em cidades. Refletia também sobre o fascínio das planuras que convidavam às arrancadas e à vida andarenga. E sobre a rude monotonia da rotina campeira – parar rodeio, laçar, domar, carnear, marcar, tropear, arrotear a terra, plantar, esperar, colher. Pensava também na luta do homem contra os elementos e as pragas. Por sobre tudo isso, sempre e sempre o vento e a solidão, os horizontes sem fim e o tempo. A cada passo, o perigo da invasão, o tropel das revoluções e das guerras. E ainda as criaturas tristes e pacientes, esperando, vendo o tempo passar com o vento, e o vento agitar os coqueiros e os coqueiros acenar as distâncias (VERISSIMO, 1995f, p. 401-402).

Desse modo, em *O tempo e o vento*, obra publicada seis anos depois de *O resto é silêncio*, Floriano Cambará iria realizar o projeto literário de Tônio Santiago dentro do universo ficcional de Erico Verissimo. Visto desse modo, essas duas obras e seus respectivos personagens-romancistas se complementam.

3 O recurso metaficcional utilizado com perfeição em *O tempo e o vento*

Floriano Cambará, o personagem-escritor de *O tempo e o vento*, é um intelectual em atrito consigo mesmo, com a família e com o mundo à sua volta. Entre os problemas que enfrenta estão a sua crise de identidade, pois se sente um completo desenraizado em relação à sua terra; a sua postura apolítica, rejeitando qualquer envolvimento partidário ou ideológico; o problema de relacionamento com o pai Rodrigo Cambará, que vem desde a infância; a constante busca do seu papel social como romancista; o horror a violência num momento em que ela assola o mundo; a eterna procura pela liberdade que o transforma num prisioneiro dela; e o caso mal resolvido com Silvia, esposa do seu irmão Jango. Por conta desses problemas, poderíamos caracterizá-lo como um

“homem-contradição”, no sentido definido por Jean-Paul Sartre (1994), ou um *outsider*, conforme a acepção de Edward Said (2005) em suas definições do intelectual.

Para resolver o problema da crise de identidade, Floriano pensa em escrever um romance com enfoque na saga de uma família, tendo como pano de fundo a história do Rio Grande do Sul. A ideia inicial desse projeto surge durante uma conversa com Roque Bandeira, seu amigo e confidente, um personagem que funciona na estrutura do romance como uma espécie de contraponto intelectual de Floriano, ou talvez a sua autoconsciência. Nesse diálogo, Floriano reconhece, meio constrangido, o seu desenraizamento, e Bandeira aponta-lhe um possível caminho de reconciliação consigo mesmo e com a terra natal, que seria escrever sobre a sua terra, ou seja, seguir o método descrito por Michel Leiris a Alejo Carpentier: “[...] partir do próprio rincão, e subir do particular ao universal, quer dizer: ver o que eu vejo, compreender o que eu compreendo, e dar-lhe a si uma visão do mundo, partindo do meu compromisso com esse mundo” (CARPENTIER, 1971, p. 92).

Maria da Glória Bordini comenta a aflição de Floriano perante à sua própria insubstancialidade, que o faz sentir-se um estrangeiro na sua própria terra.

Em “Encruzilhada”,² o pentaneto de Pedro e Ana se apresenta asfixiado pela carga da história intelectual e estética europeia, à qual ele se filia como romancista, e que lhe granjeia a estranheza da sua gente e o pouco caso de seus críticos. Floriano percebe que existe um abismo entre o meio cultural a que pertence e a arte que pratica, cabendo-lhe, no romance, encontrar a relação possível entre a forma do romance, produto burguês importado, e o modo de vida dos gaúchos, mestiços em que as tradições dos indígenas, espanhóis e portugueses se entrecruzam e se chocam (BORDINI, 1995, p. 246).

Essa preocupação será tema de algumas outras conversas com Roque Bandeira e, principalmente, será um dos principais assuntos registrados por Floriano no seu caderno de anotações, uma espécie de diário que forma capítulos intermediários intitulados “Caderno de pauta simples”, intercalados entre os capítulos diacrônicos e sincrônicos de *O arquipélago*. No segundo episódio do “Caderno de pauta simples”, Floriano escreve:

² Capítulo final da trilogia *O tempo e o vento*.

Penso num novo romance. Solução – quién sabe! – para muitos dos problemas deste desenraizado. Tentativa de compreensão das ilhas do arquipélago a que pertencço ou, antes, devia pertencer. Abertura de meus portos espirituais ao convívio das outras ilhas. [...]
Escrever sobre a minha terra e minha gente – haverá melhor maneira de conhecê-las?
Conhecê-las para amá-las. Mas amá-las mesmo que não consiga compreendê-las (VERISSIMO, 1995d, p. 237).

Concebida a ideia, o próximo passo seria então pensar em “como fazer”: “O romance que estou projetando não pode, não deve ser autobiográfico. Usar a terceira pessoa, isso sim. Evitar a cilada que a saudade nos arma, fazendo-nos cair no perigoso alçapão da infância” (VERISSIMO, 1995d, p. 241).

Aos poucos o romance vai sendo delineado pelo escritor, e assim vamos acompanhando toda a sua mimese do processo, conforme exemplifica Zênia Faria: “na medida em que podemos acompanhar os meandros da criação, podemos observar o personagem-escritor diante de suas dúvidas, de seus impasses, de seu questionamento de como levar a termo o projeto de escrita que se propôs a realizar” (FARIA, 2008, p. 3). Desse modo, no quinto episódio do “Caderno de pauta simples”, já vislumbramos um esboço do que vai ser o romance de Floriano, e aquilo que estava sendo enunciado de forma implícita, dessa vez é afirmado explicitamente, e então tomamos conhecimento que o romance que está sendo gestado por Floriano é, nada mais nada menos, o próprio romance que estamos lendo:

Já vejo claro o que vai ser o novo romance. A saga duma família gaúcha e de sua cidade através de muitos anos, começando o mais remotamente possível no tempo. Talvez no Presídio do Rio Grande, no ano de sua fundação, com um soldado ou um oficial do Regimento de Dragões. Não! Tenho uma ideia melhor. Vejo o quadro.

1745. No topo duma coxilha, uma índia grávida, perdida no imenso deserto verde do Continente. O filho que traz no ventre é dum aventureiro paulista que a preou, emprenhou e abandonou. A criança nasce na redução jesuítica de São Miguel, onde a bugra busca refúgio. A mãe morre durante o parto, esvaída em sangue. A fonte... Porque esse bastardo, um menino, virá a ser um dos

trancos da família que vai ocupar o primeiro plano do romance, e que bem poderá ser (ou parecer-se com) o clã dos Terra-Cambará. Quero traçar um ciclo que comece nesse mestiço e venha a encerrar-se duzentos anos mais tarde (VERISSIMO, 1995d, p. 747).

Nesse ponto, não há dúvida alguma de que estamos diante de um processo metaficcional denominado de *mise en abyme* em perspectiva em abismo, que corresponde “a inserção de uma narrativa dentro da outra que apresente uma relação de semelhanças com aquela que contém” (FARIA, 2008, p. 6), ou seja, que haja uma reduplicação da história contada, de um livro dentro de um outro livro, e assim infinitamente, possibilitada pela inclusão de um romancista dentro do romance, que por sua vez escreve um romance que é igual ou semelhante ao que ele é personagem.

Apesar de toda essa evidência de estarmos lendo o livro que Floriano estava gestando, o final da trilogia ainda traria uma outra surpresa ao leitor. Ela acontece na página final, na noite de *réveillon* de 1945, quando Floriano consegue finalmente escrever o primeiro parágrafo do romance:

Floriano entrou em casa depois da meia-noite, quando já haviam cessado nas ruas os ruídos das comemorações, e a noite se preparava para ser madrugada.

[...]

Na véspera havia feito várias tentativas frustradas para iniciar o romance. Para ele o mais difícil fora sempre começar, escrever o primeiro parágrafo. O papel já estava na máquina, mas ainda completamente em branco.

Tirou o casaco, aproximou-se da janela, sentou-se no peitoril e ali se deixou ficar, como a pedir o conselho da noite. Viu o cata vento da torre da igreja, nitidamente recortado contra o céu, e pensou nas muitas histórias que ouvira, desde menino, sobre a Revolução de 93. Uma havia segundo a qual, durante o cerco do Sobrado pelos federalistas, na noite de São João de 1895, o Liroca tinha ficado atocaiado na torre da igreja, pronto a atirar no primeiro republicano que saísse do casarão para buscar água no poço. Por que não começar o romance com essa cena e nessa noite?

Sentou-se à máquina, ficou por alguns segundos a olhar para o papel, como que hipnotizado, e depois escreveu dum jato:

Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa de Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado (VERISSIMO, 1995d, p. 1013-1014).

O arremate da trilogia é genial, pois o romance de Erico Verissimo termina com o início do romance de Floriano Cambará: as palavras datilografadas pelo personagem são as mesmas com que o autor começa a trilogia, de modo que o seu final remete ao seu início; tal qual a noite de *réveillon*, momento em que Floriano começa a escrever, é ao mesmo tempo fim e começo de um ano, sendo que o ano que se inicia irá repetir a mesma cronologia do ano que se findou, os mesmos dias e os mesmos meses. Nas palavras de Maria da Glória Bordini,

o livro surpreende o leitor ao dar, na última frase, o início de si mesmo, revelando-se o mapa de seu mapa. Assim, tudo o que se diz sobre a criação de *O tempo e o vento* de Floriano Terra Cambará é transposto para o que ocorreu na criação de *O tempo e o vento* de Erico Verissimo, tornando-se o alter ego de Erico (BORDINI, 1995, p. 245).

Dessa forma, quando chegamos ao final da trilogia, estamos diante de uma bela metaficção *mise en abyme*, duplicação repetida *ad infinitum*, uma das modalidades explícitas de metaficção presentes em textos “diegeticamente autoconscientes”, segundo Linda Hutcheon (1984).

Esse final/comoço é o melhor exemplo da definição de Gustavo Bernardo (2007) sobre o processo metaficcional. Ele exemplifica o processo metaficcional com as imagens da serpente que morde o próprio rabo e da litogravura “mãos que desenham”, do artista holandês Maurits Cornelis Echer, que retrata as duas mãos, direita e esquerda, que desenham uma a outra. Tanto nas imagens da serpente e da litogravura quanto no final/comoço do romance de Erico Verissimo/Floriano Cambará o encaixe é perfeito.

O tempo e o vento também marca o auge do amadurecimento literário de Erico Verissimo. É a obra em que ele atinge a plenitude do seu projeto literário, de realizar um corte transversal da sociedade.

Depois da trilogia, Erico Verissimo voltou a se valer da utilização do recurso metaficcional no romance *Incidente em Antares*, por meio da inclusão do personagem-escritor professor Martim Francisco Terra, que escreve um diário sobre as suas observações sobre a cidade de Antares, intitulado *Jornal de Antares*, e coordena o projeto de escrita de *Anatomia de uma cidade gaúcha de fronteira*, um livro documental sobre Antares. Nesse romance, a metaficção também aparece por meio de críticas feitas por alguns personagens ao próprio Erico Verissimo, como acontece

no diálogo entre o professor Martim e dona Quitéria Campolargo. No entanto, a perfeição da utilização do recurso metaficcional alcançada em *O tempo e o vento* não seria mais lograda.

4 As influências de Aldous Huxley e Marcel Proust

Em *Contraponto* (1982), de Aldous Huxley, romance traduzido por Erico Verissimo para a Editora Globo em 1933, há um personagem-escritor: Philip Quarles. Ele vive em constante reflexão sobre a vida intelectual e a decadência da sociedade inglesa do período entreguerras e, num dado momento, pensa em aproveitar como tema literário o malfadado triângulo amoroso envolvendo o seu cunhado Walter Bidlake, Marjorie Carling e Lucy Tantamount. Dessa forma, o romancista pretendia transformar em matéria literária um drama que estava se desenvolvendo bem próximo dele, sem, no entanto, romancear a vida dos três. Para ele, o que importava, ou melhor, o que o tentava a escrever sobre o assunto era a situação em si que os envolvidos viviam, ou seja, a ideia e não o fato concreto. O plano dessa escrita surge durante uma conversa com a sua esposa, Elinor Bidlake.

Com a ideia estabelecida, Quarles pensa em como concretizá-la, na melhor forma de transformá-la num romance, e aí começam as suas reflexões sobre o fazer literário, a mimese do processo. A leitura de um texto de biologia lhe dá a ideia de utilizar elementos dessa ciência na estrutura do seu livro, comparando as personagens do triângulo amoroso a criaturas marinhas. Todos os *insights* que têm são anotados no seu caderno de notas:

“Os diabos-marinhos fêmeas”, escreveu ele, “carregam, presos a seus corpos, machos pigmeus parasitos... Fazer a comparação que se impõe quando o meu Walter anda atrás da sua Lucy. E se eu escrevesse uma cena diante dum aquário? Eles entram com um amigo cientista que lhes mostra os diabos-marinhos fêmeas e seus maridos. O crepúsculo, os peixes – um fundo perfeito” (HUXLEY, 1982, p. 296).

Mas Philip Quarles quer ir mais longe: ele planeja a introdução de um romancista dentro do romance, que, por sua vez, também escreverá um romance e incluirá outro romancista no seu livro, e assim se seguirá sucessivamente como dois espelhos colocados um diante do outro, que se refletem infinitamente:

Pôr na novela um novelista. Ele servirá de pretexto às generalizações estéticas que poderão ser interessantes – pelo menos para mim. Ele justificará igualmente a experimentação. Espécimes do seu trabalho poderão ilustrar outras maneiras possíveis de contar uma história. E se pomos a contar partes da mesma história, como nós, poderemos fazer assim uma variação sobre o tema. Mas por que limitarmo-nos a um só novelista na novela? Por que não um segundo na novela do primeiro? E um terceiro na novela do segundo? E assim por diante, até o infinito, como esses reclames de Aveia Quaker em que há um quacre segurando uma lata de aveia, sobre a qual se vê um desenho dum outro quacre segurando outra lata de aveia, sobre a qual etc. (HUXLEY, 1982, p. 301).

Dessa forma, a proposta de romance pensada por Quarles é a concretização do próprio romance em que ele faz parte como personagem. Nesse sentido, a ideia de Erico Verissimo é semelhante à de Aldous Huxley. Erico Verissimo a expôs por meio da idealização de um mapa que trouxesse o mapa de si mesmo, e este, por sua vez, também apresentaria um mapa de si mesmo. Essa ideia de um mapa ideal levou-o a pensar num romance que trouxesse em seu bojo o romance de si mesmo, e este também traria seu próprio romance e assim infinitamente, seguindo a mesma linha de pensamento de Aldous Huxley em relação à imagem do quacre e à introdução de um romancista dentro do romance ao infinito. Vejamos como Erico Verissimo expõe sua ideia por meio de Floriano Cambará:

O mapa não é um 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 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? (VERISSIMO, 1995d, p. 400).

O trecho citado acima e os outros trechos citados anteriormente contendo a mimese do processo de Floriano Cambará fazem parte dos capítulos “Caderno de pauta simples”, que é muito semelhante na forma e na maneira de escrita ao “Caderno de notas”, de Philip Quarles, e também apresenta semelhanças com os “Diários de Edouard”, de *Os moedeiros falsos*, de André Gide. Aqui vale lembrar que a relação entre os livros de Huxley e Gide vai além da metaficção, pois há também semelhança na utilização da técnica do contraponto: as enunciações sobre esse recurso narrativo feitas em *Contraponto* já estavam presentes em *Os moedeiros falsos*, romance publicado três anos antes (1925) do livro de Huxley (1928).

Sobre essa relação envolvendo os dois romancistas e Erico Verissimo, Antonio Candido, em um ensaio, escrito na década de 1940, em que se contrapunha à ideia corrente de que Erico Verissimo era mero copiador de Aldous Huxley, afirmava que Huxley não era puro e que se os críticos do escritor brasileiro lessem com um pouco mais de atenção *Caminhos cruzados* e *Contraponto*, veriam que “o primeiro tem tanto do segundo quanto esse de *Os moedeiros falsos*, de Gide” (CANDIDO, 2004, p. 64).

No entanto, embora seja óbvia a dívida com Huxley, não podemos deixar de levar em conta a maneira genial como Erico Verissimo se valeu da apropriação das estratégias narrativas da metaficção e do contraponto, dando-lhes feição e caráter próprios. A respeito disso, lembremos também outra observação feita por Antonio Candido sobre essa questão envolvendo a influência do escritor inglês sobre o brasileiro. Ressaltando que a técnica narrativa empregada por um escritor é um instrumento de trabalho e por isso pode ser usada por mais de um autor, e assim vários autores podem usá-la para expressar mais de um conteúdo, Candido observa que a técnica apropriada do escritor inglês é utilizada por Erico Verissimo de modo totalmente diverso daquela da matriz “no que se refere ao assunto”, lembrando que no escritor gaúcho há uma constante preocupação social: “um esforço, portanto, mais de amplitude social que de profundidade psicológica; mais de panorama coletivo que de destino individual, e isso o separa dos ingleses que lhe dão por modelo” (CANDIDO, 2004, p. 65).

Mas não é só a influência de Aldous Huxley que se nota em *O tempo e o vento*, como acertadamente observou Regina Zilberman (2004), ao perceber que Erico Verissimo também bebeu na fonte de Marcel Proust, pelo fato de usar a mesma estratégia utilizada pelo escritor francês na obra *Em busca do tempo perdido*. Segundo ela, Proust termina a sua

obra, um conjunto de sete romances,³ com a mesma palavra utilizada no início dela: tempo; e Erico Verissimo conclui com o mesmo parágrafo utilizado na abertura da trilogia, artifício que dá circularidade à narrativa e compromete a linearidade do tempo cronológico e da própria leitura, obrigando o leitor a voltar ao início da trilogia.

A estratégia utilizada na página de conclusão da trilogia assemelha-se a que Marcel Proust emprega no seu romance *Em busca do tempo perdido*: a palavra final de *O tempo redescoberto*, último volume da obra, é a mesma que abre *No caminho de Swann*, narrativa que inaugura o grupo de livros. A repetição da estratégia, por sua vez, deve-se a outra afinidade: ambas as personagens, o narrador da *Recherche* e Floriano, desejam afirmar-se enquanto escritores e lutam para realizar a aptidão que acreditam possuir, mas que ainda não teria desabrochado com plenitude.

[...]

Sob esse aspecto, Erico Verissimo parece dever a Marcel Proust algumas ideias, dívida antecipada pela apropriação da palavra-chave da *Recherche* – tempo – que migra do título do livro francês para o brasileiro e que se completa pelos tópicos realçados até aqui (ZILBERMAN, 2004, p. 162-163).

Regina Zilberman lembra que Erico Verissimo inverte o procedimento metaficcional de Marcel Proust, observando que *Em busca do tempo perdido*, os leitores são induzidos a identificar o narrador ao autor da obra pelo fato de que em duas ocasiões uma das personagens (Albertine) chama o protagonista de Marcel; e em *O tempo e o vento* Erico Verissimo esconde-se sob a máscara de Floriano Cambará, transferindo ao personagem todos os méritos atribuídos à sua criação literária.

5 Considerações finais

A impecável utilização da metaficção em *O tempo e o vento* se deve às apropriações que Erico Verissimo fez de Aldous Huxley e Marcel Proust, somadas aos objetivos do seu projeto literário, que ele foi amadurecendo de romance para romance, ao mesmo tempo em que desenvolvia e aperfeiçoava as técnicas narrativas de ambos, adaptando-as

³ *No caminho de Swann*, *À sombra das raparigas em flor*, *O Caminho de Guermantes*, *Sodoma e Gomorra*, *A prisioneira*, *A fugitiva* e *O tempo redescoberto*.

aos seus propósitos de escrita, conforme é possível perceber nos romances escritos entre *Fantoches* e a trilogia.

Nesse sentido, a leitura e tradução do livro de Huxley trouxe a Erico Verissimo uma técnica romanesca que veio ao encontro dos anseios do escritor de ficcionalizar a criação literária e refleti-la no próprio ato de criação, conforme ele já havia esboçado em *Fantoches*, uma técnica que poderia ser adaptada ao contexto literário brasileiro da década de 1930. A isso veio a acrescentar-se a técnica metaficcional utilizada por Proust, que talvez tenha sido a responsável por inspirar o acabamento surpreendente e genial que Erico Verissimo deu à trilogia, que resultou na duplicação repetida *ad infinitum* da *mise en abyme*.

Mas é necessário ressaltar, mais uma vez, que Erico Verissimo não fez uma cópia vulgar da metaficção utilizada por Aldous Huxley e Marcel Proust. Ele se apropriou das técnicas dos dois romancistas e adaptou-as ao contexto social e literário brasileiro, transformando-as num instrumento que pudesse realizar o seu projeto literário, num processo intertextual de absorção e transformação de um outro texto, conforme preceitua Julia Kristeva (1974), e de adaptação social do modelo apropriado, conforme os pressupostos comparatistas de Antonio Candido (2006). E mais ainda, Erico Verissimo aperfeiçoou as técnicas retiradas de Huxley e Proust, como o fim da trilogia nos mostra, concebendo uma narrativa que se desdobra sobre si mesma, e realizando com perfeição o projeto metaficcional idealizado por seus modelos.

Referências

BERNARDO, G. Da metaficção como agonia da identidade. *Confraria*, n. 17, nov.-dez. 2007. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>>. Acesso em: 2 abr. 2017.

BORDINI, M. G. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM, EdUPUCRS, 1995.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, A. *Brigada ligeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, A. Erico Verissimo de trinta a setenta. In: CHAVES, F. L. (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 40-51.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARPENTIER, A. *Literatura e consciência política na América Latina*. Tradução de M. J. Palmeirim. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

CHAVES, F. L. *O escritor e o seu tempo*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2001.

FARIA, Z. Sobre a metaficção e outras estratégias narrativas em A Rainha dos Cárceres da Grécia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais....* São Paulo: ABRALIC, 2008.

GIDE, A. *Os moedeiros falsos*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. 2. ed. New York: Methuen, 1984.

HUXLEY, A. *Contraponto*. Tradução de Erico Verissimo e Leonel Vallandro. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blinkstein e José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SAID, E. *Representações do intelectual: as conferências de Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, S. A estrutura musical no romance. In: BORDINI, M. G. (Org.). *Cadernos de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 143-165.

SARTRE, J. P. *Em defesa dos intelectuais*. Tradução de Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

VERISSIMO, E. *Caminhos cruzados*. 30. ed. São Paulo: Globo, 1995a.

VERISSIMO, E. *Fantoches e outros bichos*. 13. ed. São Paulo: Globo, 1995b.

VERISSIMO, E. *Incidente em Antares*. 25. ed. São Paulo: Globo, 1995c.

VERISSIMO, E. *O arquipélago*. 18. ed. São Paulo: Globo, 1995d. v. 1, 2 e 3.

VERISSIMO, E. *O continente*. 34. ed. São Paulo: Globo, 1995e. v. 1 e 2.

VERISSIMO, E. *O resto é silêncio*. 21. ed. São Paulo: Globo, 1995f.

VERISSIMO, E. *O retrato*. 18. ed. São Paulo: Globo, 1995g. v. 1 e 2.

VERISSIMO, E. *Um lugar ao sol*. 30. ed. São Paulo: Globo, 1995h.

ZILBERMAN, R. Da memória para a história. In: BORDINI, M. G.; ZILBERMAN, R. (Org.). *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 159-191.

Recebido em: 4 de fevereiro de 2018.

Aprovado em: 10 de julho de 2018.