

O Tempo e o Vento e U.S.A.

Antônio Marcos V. Sanseverino

Resumo

A partir do conceito de realismo, como função estética, compara-se *O Tempo e o Vento* e *U.S.A.* Em *Erico*, o princípio de estrutura é interno, dado pela ação da personagem e sua formação como sujeito. Em *Dos Passos*, a cronologia liga as partes da obra. Nela a sociedade norte-americana forma-se como potência, mas os indivíduos vivem submetidos a condicionamentos externos ou a impulsos interiores. A mimese realista dá-se de modo distinto nos dois romances.

Palavras-chave: Realismo, *Erico Verissimo*, *John Dos Passos*.

Abstract

Erico Verissimo's O Tempo e o Vento and John Dos Passos' U.S.A. are compared here from the viewpoint of Realism as an aesthetic function. In Verissimo's work, the structuring principle is internal, and it is given by the character's action and his formation as a subject. In Dos Passos' novel, chronology joins the parts of the work. In it, the North American society is turned into a world power, but the individuals are submitted to either outer conditioning or inner impulses. Realistic mimesis, therefore, happens differently in the two novels.

Key words: Realism, *Erico Verissimo*, *John Dos Passos*.

INTRODUÇÃO

O contraste entre *O Tempo e o Vento* e *U.S.A.* dá-se a partir da pretensão realista e do caráter globalizado capaz de abarcar o processo de construção de uma sociedade, no caso de *U.S.A.*, de *Dos Passos*, desde a virada do século XIX para o XX, e no caso de *O Tempo e o Vento*, desde a origem.

Em *O Tempo e o Vento*, análise parte do último volume, *O arquipélago*, em que é alcançado o fim não como um término arbitrário, mas como conclusão necessária da formação do sujeito, no caso exemplar de Floriano Cambará, que se revela autor ficcional de toda a narrativa. Em contrapartida, *U.S.A.*, de *Dos Passos*, o fim é a conclusão da formação de uma sociedade (com o desenvolvimento da industrialização e a ascensão americana como grande potência mundial), sem personagens que se formem como sujeitos autônomos.

O realismo, termo de comparação dos romances, aplica-se à busca da forma romanesca, capaz de representar o mundo empírico de modo verossímil, em que se revele o funcionamento da sociedade através de experiências individuais. A linguagem é, nesse caso, um meio capaz de representar segura e fielmente a realidade (Watt, 1990).

A relação entre arte e realidade pauta-se pela mimese, pela capacidade romanesca de imitar os princípios essenciais da realidade. Não se trata de fotografia, nem de descrição detalhada das coisas do mundo. O princípio realista constitui-se na obra pela descoberta das leis fundamentais de funcionamento da sociedade, aumentando a compreensão que o homem (autor e leitor) tem do mundo. Aquilo que seria invisível ao olhar direto sobre o real, revela-se na mimese literária ao conhecimento do sujeito (Lukács, 1965).

O realismo interessa não apenas como es-

Antônio Marcos V. Sanseverino é Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Doutor pela Pontifícia Universidade Católica e professor no Departamento de Língua e Literatura da Universidade Luterana do Brasil.

Textura	Canoas	n. 1	2º semestre de 1999	p. 5-16
---------	--------	------	---------------------	---------

cola literária do século XIX mas como princípio que fundamenta a literatura na capacidade do escritor de representar o real. Machado de Assis, em sua crítica sobre *O Primo Basílio* (1989), afirma que o escritor deve ter atenção ao real e não ao realismo (escola literária), quer dizer, o romancista deve observar e analisar o mundo, porque nele estão os modelos e temas artísticos. A origem da imagem não está na fantasia individual, nem em um modelo transcendente (Idéia platônica), mas no próprio mundo.

Como princípio, o realismo é autônomo em relação a normas estéticas de um período histórico, pois provém de um esforço de compreensão da essência da realidade. Desse modo, Erico Verissimo e John Dos Passos interessam-se por abarcar a sociedade no seu conjunto. O princípio assentado é o mesmo, mas a forma de realizá-lo difere, porque descrevem processos discrepantes.

No caso de ambos, a amplitude da matéria faz com que os dois romancistas construam painéis, acompanhando a vida de personagens diferentes. Eles escrevem seus romances em uma época - 1930, Dos Passos; 1947-62, Erico - em que se questionava a capacidade da forma romanesca, desmascarada em seu caráter convencional, de ser fiel à realidade. Procuram um tipo de romance capaz de representar a história de suas respectivas sociedades. Neste sentido, a própria forma já é significativa e capaz de mostrar a ordem do universo ficcional criado nas obras. Cabe fazer aqui, então, um breve excuro sobre a função estética como mediadora entre o real e o conteúdo artístico.

Uma série de valores extra-estéticos (morais, éticos, religiosos, políticos) são incorporados à obra de arte.¹ A discussão sobre o valor de uma obra sai do âmbito estético para o moral, quando se questiona a eficácia da obra para a formação do homem. Do mesmo modo ao se cobrar fidelidade aos fatos históricos, quer-se do romance o que é peculiar à História. A discussão é legítima, pois a arte traz em si o pressuposto de representar a realidade, para que os homens possam melhor conhecê-la, mas ela não se define apenas por isto. Se fosse medida por isso, teríamos de condenar Erico, Dos Passos e grande parte da ficção por distorção de fatos objetivos.

Os valores extra-estéticos subordinam-se

ao valor estético dentro da obra de arte. Assim, a necessidade de se usar uma situação ou de se representar um determinado tipo de personagem não pode ser avaliada pela sua relação com a moral da sociedade. É a relação interna entre os elementos da obra que definem sua validade. O estudo literário, portanto, volta-se para o aspecto interno da obra literária, considerando como está estruturada, levando em conta como os valores extra-estéticos foram incorporados a ela. Quando a necessidade é a de descobrir o efeito prático da literatura sobre o mundo, já estamos considerando outros fatores para além da estética. A eficácia da poesia, a influência do romance sobre o leitor ou a sua distribuição mercadológica são estudos que fogem do âmbito literário. O lugar marginal da poesia nessa ótica relaciona-se à perda do valor sagrado (epifânico) ou do valor pedagógico (aprendizado de postura humana ou conhecimento da língua).

A função estética é um princípio histórico. Apesar da obra de arte definir-se pela relação interna de seus elementos, ela abre-se para a sociedade em que se insere. O valor estético é, portanto, oriundo de uma coletividade historicamente definida. A expressão emotiva, por exemplo, mesmo sendo subjetiva, não é em si mesma estética. Seu caráter artístico dá-se pela função cumprida na obra. Apesar disso, para o Romantismo, a poesia, “voz do coração”, seria a capacidade de exprimir a emoção do sujeito, sendo avaliada por sua capacidade de fazê-lo. Assim, eram mais valorizados o arbítrio individual, a criatividade, as imagens novas. Em síntese, um valor extra-estético passa a ter função estética na medida em que os românticos opõem-se aos clássicos. Esse valor erige-se como norma necessária à natureza da arte.

Enquanto a norma estética tende a impor-se como preceito universal, a função estética tende a inovar, contrapor-se dialeticamente à primeira. A poesia romântica define-se por uma seleção de temas considerados poéticos, por posições do autor, pelo modo de abordagem dos temas e até mesmo por um vocabulário característico. Ao tornar-se normativo, a poesia deixa de surpreender ganha a rigidez escolar. O caráter energético da função estética, ao incorporar de novos valores à estrutura da obra literária,

¹ Os próximos quatro parágrafos serão usados para se discutir sucintamente a função estética, a partir das considerações teóricas de Jan Mukarovsky (1990).



transforma o conceito de arte, funcionando como negação da crença na força absoluta da subjetividade do artista.

O Tempo e o Vento e *U.S.A* diferenciam-se a partir da ambição totalizadora. Em *Erico*, a história da família Terra-Cambará cria não apenas continuidade temporal cronológica, como também cadeia de tradição em que o passado é retomado, senão de modo exemplar, como referência para as gerações subseqüentes. O caráter e as ações das personagens da origem são esquecidos em alguns elementos e lembrados em outros, como uma forma construtiva de estabelecer a família.² O sobrado, velho casarão da família Terra-Cambará, centraliza as ações em *O continente* e em *O arquipélago*. Nele várias gerações da família encontram-se, vivem seus dramas e conflitos. Nele também se encontram as relíquias e recordações do passado. A construção representa simultaneamente o ápice do poder dos Terra-Cambará e a preservação das ruínas passadas. O tempo passa, mas existe uma unidade profunda que liga as diversas personagens.

O vento³ marca a unidade da obra. Em *Rosa-dos-ventos*, primeiro capítulo de *O Retrato*, a ventania afeta a cidade de Santa Fé, passa por seus recantos. Vê-se a cidade em 1945, crescida, de cima do avião de Eduardo, filho do Dr. Rodrigo Cambará. Depois acompanha-se a peregrinação de Cuca Lopes, fofoqueiro da cidade, conversando com vários tipos. Esta representação figura o ponto de vista, na medida em que penetra em todos recantos singulares ainda dá uma visão distanciada dos fatos. Tal posição marca uma estabilidade ao longo da narrativa, mostrando de modo isento seres humanos vistos em suas contradições interiores, sem julgamento de valor moral.

Em John Dos Passos, o painel tem uma continuidade cronológica e estrutural. Do primeiro volume, *Paralelo 42*, passando por 1919, e concluindo em *Dinheiro Graúdo*, a seqüência temporal linear vai do início do século XX e termina no fim da década de 30. A passagem do tempo é marcada tanto pelos acontecimentos históricos que aparecem em forma de colagem no *Newsreel*, junção de fragmentos retirados de jornais cinematográficos, quanto pelo crescimento dos personagens, da infân-

cia até à vida adulta.

As partes do romance submetem-se a uma estrutura rígida, constante no três volumes da trilogia. Há sempre quatro partes: biografias, *Newsreel* (noticiário), *Camera Eye* (olho cinematográfico), história dos personagens. Não há, no entanto, possibilidade de se estabelecer um eixo interno que ligue os fatos narrados, como podemos fazer em *O Tempo e o Vento*. No caso de *U.S.A.*, a estrutura exterior se mantém constante, mas as ações dos diversos personagens não convergem para uma história ou conflito comuns. Ao contrário, cada personagem age em diversas situações (rotineiras ou não) de suas vidas medíocres, mas sem um caráter necessário que as levasse a alcançar algum objetivo, consciência, liberdade ou realização. Assim isolados, sem ligação por eixo narrativo, as personagens aparecem, desaparecem, são trocados por outros, devendo-se apenas ao caráter arbitrário, casual, de sua inserção no conjunto.

O Tempo e o Vento constitui-se como totalidade orgânica, em que seus diversos elementos voltam-se para um único ponto, para a formação de um sujeito consciente e livre, desligado das peias do partido ou da igreja, e não vivendo sob o jugo do desejos e caprichos pessoais. Tal formação (que perpassa o romance por inteiro) está figurada em Floriano Cambará, que tem de conhecer seu passado, de modo interessado, para que esse conhecimento liberte-o do medo e o torne capaz de agir. Em *U.S.A.*, a totalidade do romance é de outra ordem, pois a sociedade se forma mas não permite a seus membros uma vida autônoma. Os personagens, desde Mac até Charlie Anderson, passam por diversos acontecimentos exteriores a si, que não se tornam significativos, peripécias capazes de transformarem seu modo de ser.

A BUSCA DE FLORIANO

O Arquipélago: releitura de *O Continente* e *O Retrato*

Depois de considerar *O Tempo e o Vento* na sua seqüência natural, considera-se, para a interpretação do romance, *O Arquipélago* como

² O esquecimento, assim como a lembrança, é construtivo. O presente não é suficiente em si mesmo, por isso a consciência elabora-o através da seleção e valorização de alguns elementos passados (Benjamin, 1985).

³ Tal análise parte de uma palestra da Profa. Dra. Maria Eunice Moreira, durante o *Seminário Internacional Erico Verissimo: 90 anos*, promovido pelo Acervo Literário de Erico Verissimo e o CPG-Letras, PUCRS.



nuclear. Compreender o romance a partir de seu último volume é considerar que o conjunto tem um caráter teleológico, em que há uma formação do sujeito cujo objetivo posto é alcançado apenas no final. Em cada parte, manifesta-se o princípio formador que está em Floriano.

O Tempo e o Vento é a obra principal de Erico Verissimo. Ela foi escrita de 1947 a 1962: *O Continente*, *O Retrato* e *O Arquipélago*. Nesta seqüência, ela pode ser lida como a história da família Terra-Cambará, desde sua origem em 1745 até a morte de Rodrigo Terra Cambará e o início da escritura de um romance histórico por Floriano em dezembro de 1945. As gerações passam e a família ascende ao poder. Possui uma rica estância e chefia a política em Santa Fé. Neste sentido, a formação da família confunde-se com a história do Rio Grande do Sul e mesmo do Brasil.

A produção do romance (de 47 até 62) dá conta do período democrático vivido no Brasil, após o fim da ditadura Vargas. A atribulação, os impasses e o sofrimento de Verissimo para conseguir compor os volumes finais da trilogia podem relacionar-se com uma democracia embrionária, carente de raízes no Brasil. O processo de Floriano de nascimento, de aprendizado da escrita e de acerto de contas com o pai é a formação de um sujeito segundo a ética da liberdade, do trabalho consciente, do engajamento na vida social por uma necessidade interior. Simboliza uma necessidade árdua de construção de um cidadão capaz de desligar-se do *pai-zinho Getúlio*, do Estado paternal Brasileiro.

O processo difícil de criação do romance está dentro da obra em *O Arquipélago*. Floriano, escritor, tematiza a própria escritura de um romance histórico, que o enraizasse em sua terra e ao mesmo tempo o libertasse da culpa, da necessidade de servir de consciência para seu pai.

Erico Verissimo releu *O Continente* e *O Retrato* antes de criar a continuação. *O Arquipélago* seria, assim, um processo de releitura. Floriano-escritor seria uma forma de reavaliar o seu trabalho. É uma reflexão, um voltar-se sobre si mesmo do texto, que leva também o leitor a reconsiderar a sua leitura. A terceira parte completa o romance tal qual fora previsto por Erico, dando valores para as duas primeiras (*O Retrato* e *O Continente*) que eles não têm caso lidos autonomamente.

Formação do escritor

Em *O Arquipélago*, Floriano Cambará protagoniza as cenas, juntamente com seu pai, Rodrigo Terra Cambará. Jovem escritor, ele retorna a Santa Fé, insatisfeito com sua vida e sua obra, já que ambas teriam a marca da representação teatral, do afastamento em relação à vida. *Desenraizado* parece o termo preciso para caracterizar Floriano. Em seu trabalho de criação, a obra não aparece como sua, mas como um artifício retórico, máscara mortuária da vida que não consegue enfrentar.

Para resolver seus conflitos, ele precisa lutar contra seu pai. Floriano é a imagem especular de seu pai, mas sem vida e élan. Nessa relação de espelho, o filho assume o papel de consciência, de ser sempre o outro, aquele que não age, mas pensa e reflete sobre as ações paternas. Não bebe, não fuma, não joga. Forja em si mesmo a imagem do homem ideal para não magoar sua mãe Flora. Como oposto de seu pai, Floriano constrói-se como figura caricatural para os outros. Sua insatisfação é a de não conseguir tornar-se um homem integral. Sua saída é enfrentar seu pai, conversar, expor-se.

A outra saída de seu dilema, sugerida por seu amigo, Roque Bandeira, é Floriano criar raízes na sua vida, conhecer sua origem, sua tradição: *agarrar o touro com as unhas*. Não é apenas criar uma narrativa do passado, mas construir um história que seja sua e que o reintegre à sua família e à sua terra. Para isso, Floriano diz que precisa acabar de nascer, para expor-se à vida e aos riscos do imprevisível. Deve reaprender a escrever em um simples caderno. Deve se submeter ao rebaixamento de sua auto-imagem idealizada, para conseguir tornar-se homem. O processo de nascimento vincula-se diretamente à morte de seu passado e de seu pai.

Este núcleo de *O Arquipélago*, posto em duas seqüências narradas no tempo presente, são a moldura dos episódios em que se narra a evolução política de Rodrigo até sua corrupção no Estado Novo e a formação de Floriano. Em *Reunião de Família*, durante o breve tempo de um mês, a família vive uma intensa crise, com a doença de Rodrigo. Em *Caderno de Pauta Simples*, durante o mesmo mês, Floriano, narrador, retoma o processo de aprender a escrever, como se tivesse que recomeçar a olhar e sentir tudo de novo desde o princípio. Nestas duas séries



de episódios, Floriano esboça aos poucos o projeto de um romance histórico que tomasse duzentos anos da história do Rio Grande através da vida de sua família. Neste projeto, o leitor identifica os traços da história que lera em *O Continente e O Retrato*.

O conflito de Floriano com o pai centra-se numa cena ocorrida durante a Revolução de Trinta. Ele, em *Os cavalos e o obelisco*, é levado por seu pai para o batismo de fogo, no dia 3 de outubro. O tenente Quaresma, amigo da família, resiste, atirando em Rodrigo. Floriano vê o pai ferido, mas não consegue atirar. Rodrigo recupera-se e atira no tenente, juntamente com os sargentos. Floriano recebe um pontapé na bunda: *não é meu filho*.

Logo depois da narração de toda a cena de outubro de 30 ter sido descrita no episódio, aparece Floriano desabafando com Bandeira. O tempo da narração é o presente do indicativo. A indicação precisa do tempo é importante, já que a cena do passado está viva e forte no personagem de Floriano. É um caso similar à presença de Tia Maria Valéria, a velha Dinda. Ela cuida do calendário, da *folhinha*, e acerta o relógio. Ela controla o presente e guarda o baú com as recordações da família.

No dezembro de 45, na atualidade da narração, tanto a velha quanto o jovem escritor trazem as marcas vivas da história familiar. A cadeira de balanço, em que as mulheres esperavam os homens voltarem da guerra, a faca que vinha de um padre espanhol das missões, as fotos. Os objetos ganham sentido pelos donos que tiveram e pelo uso dado, inserindo-se como significativos dentro da ordem familiar. Eles funcionam hieróglifos a serem decifrados, ou antes, como motes a serem glosados pela guardiã Maria Valéria ou pelo escritor Floriano Cambará.

Ao se colocar no presente, o narrador dá a entender que os acontecimentos estão muito próximos de si, acontecendo simultaneamente à narração e à leitura. Desse modo, esse é um tempo contraditório, cheio de possibilidades. A intensidade do tempo presente liga-se à morte de Rodrigo Cambará, o grande personagem de *O Tempo e o Vento*, e ao nascimento de Floriano, enquanto homem que não foge, mas enfrenta os problemas e assume sua responsabilidade.

Rodrigo vive de instintos, com o corpo, dono de um *raciocínio glandular*, como diz o

Tio Bicho. Preso ao imediato, procura satisfazer seus desejos assim que aparecem, mesmo que depois se culpe pelo que fez. Age. Sua ação dá-se causada pelo impulso e não por uma premeditação racional e organizada. Floriano é mais uma vez o seu duplo. É uma reflexão cristalizada, fechada sobre sua solidão, sobre uma impotência.

A síntese dessa oposição é buscada por Floriano na organização de sua história familiar. Os fatos, apresentados ao leitor em *O Continente*, retornam como frutos da intenção de escrever romance histórico. É o plano de Floriano. Isto traz a imagem de que *O Tempo e o Vento* seria fruto de uma necessidade do personagem ficcional. O momento chave para o nascimento da obra é a morte do pai, a crise familiar.

Seu objetivo era aprender a escrever, romper a casca do ovo, nascer, cortar o cordão umbilical. Para alcançar o objetivo, propõe-se a romper o isolamento, o distanciamento da vida, sujar as mãos, envolver-se com sua cidade, suas raízes. Está criado, então, dentro do romance um autor ficcional que aparece como personagem. O narrador de *O Tempo e o Vento*, em terceira pessoa, ganha uma parcialidade, que se escondia atrás de um pretense distanciamento. Ele é onisciente e realista, mas, através de Floriano, revela-se a necessidade de sua construção como um processo individual, cuja exemplaridade fica condicionada pela experiência pessoal do personagem. Enfim, temos figurado dentro do romance o processo construtivo de si mesmo, nos seus limites, nas opções feitas. Este processo remete o leitor para fora do quadro na medida em que o personagem planeja, de dentro da ficção, a própria obra que o leitor tem nas mãos.

Projeção de Floriano

A construção do passado em *O Arquipélago* dá-se através das projeções de Floriano, que reconhece os antepassados e organiza ficcionalmente a tradição na forma de narrativa histórica. Ao mesmo tempo, Floriano retoma o passado guiado pela Dinda, *farol do sobrado*, e recria o passado segundo modelos do presente.

Não há como Floriano precisar a origem de sua família. Ele a inventa, então, quando faz nascer um menino, filho de uma índia engravidada e abandonada por um bandeirante. Ele será criado por um padre nas missões, ganhando



do seu nome, Pedro, e o seu punhal de prata. Pedro Missioneiro e Ana Terra serão o ponto de origem da família. A forma narrativa é da ordem do mito em *O Continente*, por seu caráter fundador e pela repetição do modelo básico da relação Ana-Pedro. Este mito não é, no entanto, formulação de uma comunidade senão que de um indivíduo desenraizado - Floriano - que forja sua própria história. A necessidade do mito surge quando o sujeito desagregado e isolado precisa reinventar a narração para ordenar seu passado. A origem perdida no tempo passado precisa ser recriada para que haja completude de uma história com início, o fundador, e fim, o narrador.

O Capitão Rodrigo Cambará existiu e fazia parte da tradição familiar como fanfarrão, proseador, festeiro, mulherengo. Para Floriano era o seu antepassado, marido da tataravó Bibiana. Ele vai recriar o personagem não apenas como um resgate do passado, mas como uma origem dos Cambará, de seu pai. Ele projeta, então, para trás a imagem conhecida do presente. A projeção regressiva faz com que se reconheça no capitão Rodrigo a imagem do outro Rodrigo. Existe um processo dialético nos dois movimentos de leitura em que o Capitão Rodrigo revela o outro, médico e político, e vice-versa.

As mulheres de *O Tempo e o Vento*, por sua vez, teriam o rosto de Maria Valéria e de Flora. Elas seriam o modelo usado por Floriano para dar corpo às suas antepassadas. O processo de libertação no presente constitui-se através da construção da narrativa do passado, porque esta dá a Floriano uma identidade que foi formada ao longo de várias gerações de sua família. Há um processo dialético em que o sujeito é construído pela história de sua terra e de sua família, mas ao escrevê-la está construindo-a à sua imagem e semelhança.

Em *Reunião de Família VI*, são discutidas algumas teses sobre a história do Rio Grande do Sul. Terêncio, caudilho *ilustrado* de Santa Fé, defende a tese reacionária de que se deve repetir o passado e manter as qualidades inatas da raça para resistir à invasão dos gringos. O narrador mostra, na tese de Terêncio, um caminho de leitura do passado que teria a sua disposição mas que deixou de lado. Poderia re-

construir a história dos Terra-Cambará como o modelo para o presente. Tio Bicho, Roque Bandeira, nega essa tese, mostrando a impossibilidade de encontrar a idealização do gaúcho mesmo no passado. Ele lembra os muitos gaúchos que não tiveram terra, cavalo, ou história. São como os Carés dos interlúdios de *O Continente*. A perspectiva de narração de Floriano no romance aponta para o ocaso de uma era, na morte de Rodrigo. O fim não é bom ou mau em si, mas simplesmente fim. De dentro da morte, nasce uma nova época, uma nova sociedade diferente da anterior. Recuperar o passado é recuperar o homem na sua inteireza, pois viveu noutro tempo e com outras perspectivas, mas lhe dando uma forma simbólica em que possamos nos reconhecer.

A relação entre Rodrigo e Floriano é nuclear. Por isso, o volume intermediário da obra seria *O Retrato*, em que é pintada a figura de Rodrigo Cambará no seu auge, pelo pintor espanhol e pelo narrador. É a figura de mediação entre a imagem tradicional do gaúcho, em *O Continente*, e a sua dissolução em *O Arquipélago*. O ideal de gaúcho, propagandeado por Rodrigo, era uma máscara que usava, porque não vive senão como homem urbano. *O Retrato* possui uma estrutura formal diferente, conta linearmente a juventude de Rodrigo até seu casamento.

Neste sentido, *O Retrato* funciona como o espelho. Para trás dele, está construída a imagem do passado, o ideal, nos personagens de *O Continente*. Para frente dele, fonte da imagem, está a geração de Floriano, que, em *Reunião de Família*, desagrega-se. É *O Arquipélago*, em que cada pessoa seria uma ilha. A tarefa do romancista - do narrador? -, segundo o próprio Floriano, é a de construir pontes entre as diversas ilhas. Nada melhor do que reconstruir uma história que toda a sua família tinha em comum.

Existe, portanto, um movimento duplo. Na leitura linear, encontramos uma narração que constrói o mito em *O Continente*, mitifica a personagem de Rodrigo em *O Retrato*, e o desmistifica em *O Arquipélago*. Os valores dos primeiros volumes mudam de sentido, quando a origem do romance aparece no fim. A primeira frase é também a última. Este final engendra um novo processo de releitura.



U.S.A.: A IMAGEM DO VAGABUNDO

Divisão

Paralelo 42, 1919 e *Dinheiro Graúdo* seguem o mesmo padrão. Eles têm alguns personagens, algumas biografias, o *Camera Eye* (o olho cinematográfico), o *newsreel* (o noticiário). De certo modo, o romance inventa para si um padrão de escritura, em que estabelece os seus elementos e o modo de aparecerem. O universo romanesco de *U.S.A.* tem seus valores e hierarquias peculiares, que se cristalizam na forma que constitui um modo de representar uma visão da formação da sociedade americana. A dissociação das partes é uma forma de representar uma sociedade industrializada, a partir dos centros urbanos, em que as pessoas vivem isoladas, incapazes de perceber o todo ou de definirem o seu papel ou lugar social.

Em contrapartida cada um dos volumes desempenha um papel específico na trilogia. O romance busca representar com *autenticidade* os U.S.A. Em todo ele, assim, o geral tem prioridade sobre o particular, a sociedade sobre o indivíduo, que fica esmagado ou perdido. Em relação a essa totalidade, cada volume da trilogia representa um momento da formação dos Estados Unidos como uma grande potência. Em primeiro lugar, *Paralelo 42*, tem como pano de fundo o elemento do espaço interno dos Estados Unidos, mostrando os constantes deslocamentos de trem de uma região para outra. As grandes cidades são os pólos de atração de todos que procuram ascensão social. Em *1919*, o elemento dominante desloca-se do espaço para o tempo, principalmente considerando a entrada americana na Primeira Grande Guerra, tema dominante desse volume. Os EUA se tornam a principal potência no mundo. O navio aparece como símbolo dos movimentos dos personagens, por causa da travessia para a Europa. E Paris é a grande meca, em que os americanos procuram mais festa do que de luta. Fora do país, havia a luta contra os alemães. Dentro do país havia a repressão e a luta contra os pacifistas e trabalhadores sindicalizados. Em *Dinheiro Graúdo*, o foco retorna aos Estados Unidos, mostrando o tema do crescimento econômico e a busca constante do enriquecimento, não importando a área de atuação.

As biografias

Existem três critérios de seleção que norteiam a escolha dos personagens históricos

a serem biografados no romance. Em primeiro lugar, todos já morreram, e o narrador conta a sua história do nascimento até a morte. Em segundo lugar, o narrador conta a história de figuras de grande renome que servem de referência para se conhecer o contexto histórico em que as vidas dos personagens foram ambientadas. Outro critério seria a existência concreta no mundo factual, histórico, do qual essas personagens são importados para entrar dentro do universo ficcional.

Estes dois últimos pontos reforçam o romance como intersecção entre ficção e história. O fato de estarem mortas permite que se construam as únicas narrações com o aspecto de totalidade, em que se pode narrar início, meio e fim, considerando ainda a possibilidade de selecionar os fatos principais de sua existência. As suas vidas têm, então, coerência e organização. Vislumbra-se inclusive um princípio teleológico na medida em que a vida desses personagens está toda voltada para uma direção, linha mestra que dá sentido às particularidades das vidas das personagens.

Gene Debs, Wilson, Thomas Edison, em *Paralelo 42*; John Reed, Randolph Bourne, Hibben, Roosevelt, Morgan, em *1919*; Taylor, John Ford, o Economista, Isadora Duncan, Rodolfo Valentino, em *Dinheiro Graúdo*, são grandes figuras, proeminentes nos Estados Unidos da época, que o romance absorve, através de uma narração que lhes dá um colorido de acordo com o todo.

Há um princípio estilístico comum às biografias. Em todas, o autor colocou uma frase que funciona como refrão por ser repetida várias vezes. Em geral, trata-se de uma característica típica do personagem biografado. Assim, por exemplo, têm-se “talvez o rio da dúvida”, “a guerra é a saúde do estado”, a capacidade de Taylor inventar mecanismos desde criança, a cicuta (veneno e isolamento) do economista que era o Marx americano, Isadora que vivia a arte, vida como a dos gregos, e Rodolfo que viveu nas luzes do cinema.

Tais marcas reduzem o biografado a um personagem simples, esquemático. A repetição faz com que um aspecto destaque-se do texto. A ficção reconstrói, então, uma pessoa real, em um romance, mostrando que apenas depois da morte ela vira um personagem, ganha autoridade e



credibilidade não por si mesma, mas pelo modo como a tradição a concebeu. Nesse último ponto, percebe-se uma certa ironia do narrador, que pelo cômico, rebaixa os ídolos a pessoas comuns, limitadas e muitas vezes inferiores.

As biografias representam alguns setores da sociedade americana. São economistas, cientistas, escritores, políticos, industriais, sindicalistas, artistas, inventores. O conjunto é heterogêneo, era comum a todos a consciência do que faziam, porque eram homens que construía o seu destino. Os personagens fictícios diminuídos, porque não têm a consciência ou determinação dos biografados. Estes surgem como figuras exemplares, fonte de poder e destinação para a vida da multidão que os vê e os toma como modelos.

Há duas transgressões nas biografias, na medida em que aparecem o soldado desconhecido e o vagabundo. Biografados como figuras indeterminadas, eles são, no entanto, a expressão também de padrões existentes dentro do universo romanesco. Perde-se a vida e a identidade com a morte, perde-se também a identidade e o lugar na sociedade americana. Nos dois casos, a tônica é a marca negativa, com que se representa aqueles que não foram ou não puderam fazer. Eles ganham, em contrapartida, identidade heróica dada pelo narrador.

Newsreel

Neste caso as notícias dão cenas do cotidiano, apresentadas pelos jornais e as canções da época. Sua estrutura fragmentária lembra a do *Camera Eye*. Em ambos os casos temos dificuldade construir uma imagem a partir do que está sendo dito. O texto objetivamente não permite um resumo, pois dispersivamente são associadas notícias, músicas, imagens, bem ao estilo de um jornal cinematográfico que vinham antes da sessão principal.

Ao se deslocar do contexto de um jornal cinematográfico para um texto, a linguagem torna-se incapaz de organizar uma visão coerente do mundo. Seus elementos soltos parecem, ou esconder um sentido hermético, indecifrável, ou apontar para um *lógica* do acaso. Deste modo, os acontecimentos seriam postos no tempo presente, na sua forma fragmentária, sem hierarquia ou seqüência para representar o mundo empírico, complexo e vasto, que

não se deixa organizar nem compreender.

No *newsreel*, a função comunicativa original, do texto destinado ao jornalismo, perde-se e é colocada fora de lugar, como estranha. A representação do real não se dá, como no século XIX, a partir da transparência da linguagem e da crença no seu poder mimético. Ao contrário, é a opacidade da linguagem, sua complexidade e fragmentação revelam a complexidade do mundo.

O modo de dizer revela, então, a arbitrariedade e a distorção da linguagem comunicativa dos jornais. Ao mesmo tempo em que mostra o que era dito e cantado a cada época, põe em dúvida a forma cotidiana dos americanos receberem imagens do seu próprio mundo.

Personagens

O número de personagens do romance é impressionante. Mac, Eleanor Stoddart, Moorehouse, Eveline Hutchins, Joe Williams, Miss Williams, Filhinha, Bill Compton, Charlie Anderson, Dick, Mary French, são os vários personagens que ocupam a maior parte do romance, mas não há uma ligação que os una. A narração da vida cada personagem prende-se à seqüência linear e cronológica mostrando acontecimentos, que não levam a uma transformação do sujeito.

Um exemplo é história de Joe Williams, marinheiro mercante, que saiu da Marinha Norte-americana ao brigar com um oficial. O narrador descreve detalhadamente as suas viagens durante a guerra, cujos principais acontecimentos ficam marginais dentro do romance. Passando pela Inglaterra, pela França, pela Itália, Joe vê os fatos, mas não os compreende em sua magnitude. Morre de maneira casual, com uma garrafada na cabeça, assim como viveu ao acaso, sem objetivo ou interesse determinado. A própria narração segue nesse mesmo fluxo, apenas vendo de fora as atitudes e comportamentos do personagem.

Os mesmos fatos não ficcionais servem de contexto para vários personagens. A guerra com o México, os pacifistas, a declaração de guerra, as empresas de aviação, o cinema de Hollywood compõem as mesmas circunstâncias para todos. Não há, no entanto, manifestação por parte do narrador ou de seus personagens de que haja uma compreensão dos eventos. Cada personagem vive de maneira singular os mesmos eventos, seguindo caminhos paralelos ou as vezes tangenciais.

O grande personagem é o país, os U.S.A. Os



dados singulares em si mesmos tornam-se irrelevantes, pois os personagens os vivem de modo solto. Na leitura do romance, há a expectativa de que a próxima parte ajude a compreender a anterior. Em Joe Williams, sua estada numa ilha do pacífico, na Itália, na Argentina não nos ajuda, no entanto, a melhor compreendê-lo. Sua relação com a irmã e seu casamento também parecem soltos na narrativa. Sua morte, então, coroa uma vida comum, sem nenhum fato heróico, sem nenhum questionamento existencial, sem se constituir em trajetória exemplar. Somente tendo o horizonte do todo, de *U.S.A.*, compreende-se o destino dos personagens, como aqueles que movem a nação sem ao menos saber por que movem.

Os personagens desaparecem de um volume para o outro, para que sejam enfocados novos personagens. O Mac do primeiro volume desaparece, Joe Williams e Filhinha morrem, Eleanor Stoddart passa a ser apenas uma referência distante e secundária em outras narrativas. Os vários personagens são descritos detalhadamente dentro de suas circunstâncias de espaço e de tempo, de tal modo que suas vidas são singulares, não se tocam. Quando se tocam, cada personagem apenas encontra outro, sem que vivam o mesmo conflito, parece uma espécie de ligação casual.

Camera Eye

O aparecimento do *Camera Eye* na seqüência do romance funciona como uma parada, um contraste, uma interrupção de um fluxo. As narrativas das biografias ou das histórias dos personagens são de leitura fluente. Nesses casos, a narrativa linear não provoca o estranhamento do leitor. O narrador em terceira pessoa não avalia, não comenta, não julga, nem mesmo deixa entrever a subjetividade de seus personagens. Para descobrir os sentimentos de Charles Morgan deve-se ler seus gestos; quando Doris o deixou, por exemplo, e ele se atirou à bebida.

Camera Eye contrasta com essa objetividade positivista. As frases justapõe-se sem uma ligação lógica entre elas. O sentido é construídos pelo leitor, que, no entanto, mesmo no terceiro volume não tem elementos suficientes para estabelecer com precisão ou certeza quem é esse narrador. Algumas dados soltos permitem que se verifique ele viveu a infância no *Paralelo 42*, depois foi para a Europa du-

rante a guerra mundial, e por fim regressa aos EUA, vivendo a instabilidade do retorno. Não é possível, no entanto, determinar qual seja o seu caráter, nem quem é sua família, ou qual o seu trabalho.

Se a marca dos personagens ou da construção do noticiário é a da fragmentação, no *Camera Eye* isso é levado ao extremo. A linguagem tende a se tornar autônoma, desligando-se do sujeito que a produz, não permitindo identificá-lo, desligando-se do contexto. As impressões das ruas americanas, da guerra, da infância poderiam ser de sujeitos diferentes. Cada discurso é descontínuo dentro de si e não tem ligação necessária com o que o antecede ou o que o sucede. Em *Camera Eye*, própria experiência individual resiste a ser organizada pela linguagem.

Em todas as partes, o tempo é presente, sempre um retrato subjetivo, impressionista, daquilo que o sujeito vive. O impacto, a sensação, a descontinuidade se presentificam neste monólogo interior. Este trecho e o prefácio da edição americana constroem a figura do andarilho que percorre a cidade e recolhe as impressões que lhe deixa na retina. Tal como Floriano figura o processo narrativo de *O Tempo e O Vento*, o vagabundo mostra a impossibilidade de formação do sujeito individual, que permeia todos os relatos. Entre a objetividade do *Newreel* e a subjetividade de *Camera Eye* há uma abismo que os separa, tornando-os estranhos e opacos um ao outro. Paradoxalmente, a ausência de ordenação no discurso e conseqüentemente de sentido os torna semelhantes em sua desumanidade.

Contrastados ao vagabundo, os U.S.A. definem-se a partir das grandes companhias, dos anúncios publicitários, dos homens enterrados, mas sobretudo pelo discurso do povo. O jovem é definido pela negação, pois não tem emprego, mulher, casa ou cidade. O contraste entre ambos permite reafirmar o caráter esmagador dos U.S.A., que de tão grandes não são visíveis na sua totalidade mas na construção discursiva do povo, fragmentária e contraditória.

A ordem narrativa da trilogia *U.S.A.* está na relação opositiva entre suas partes, entre o *Camera Eye* e a história dos personagens. No *Camera Eye*, radica a explicação do ponto de vista do romance, de sua fragmentação, da dissolução da organicidade das relações humanas.



APONTAMENTOS COMPARATIVOS

Tanto *O Tempo e O Vento* quanto *U.S.A.* trazem as marcas da modernidade enquanto dissolução do sujeito, desenraizado dentro do contexto urbano, sem vínculo com um grupo social, sem um conhecimento seguro de si ou do mundo e sem uma crença que permitisse construir um projeto futuro. Em Erico, Floriano parte dessa situação, em que se encontrava perdido em um mundo estranho, usando uma máscara, de sujeito sem compromissos. No entanto, o surge uma nova posição do sujeito, que encontra um centro e uma posição para si. Nas imagens usadas, tais como *acabar de nascer, aprender a escrever, agarrar a vida como as unhas como se fosse um touro*, o sujeito mostra não apenas autonomia para escolha, como ainda capacidade de ser um novo homem.

O romance não é uma imensa preparação para alcançar o epílogo, como ponto culminante da vida de Floriano. A sua formação figura o princípio estético dominante na obra, como sua totalidade autônoma. Retomando o exemplo da faca de prata, a partir de *O Continente*, no episódio de abertura do Sobrado, ela está nas mãos de Rodrigo Cambará, menino medroso, durante o cerco sofrido por Licurgo, em plena revolução federalista. O velho punhal de prata da família, em suas mãos, é usada como possibilidade de proteção, mas já é uma relíquia familiar, um brinquedo nas mãos da criança. O tempo presente da narração mostra as realidades simultâneas que compõem a casa durante o cerco. Elas não são fragmentárias, mas se ligam organicamente para compor o romance. Assim, no próximo trecho, *A fonte*, Pedro Alonzo, jesuíta espanhol nas missões guaranícas está com a mesma faca nas mãos. Para ele, a arma significava seu passado, risco do pecado, de um assassinato, que ele quase praticara, mas era sua arma. O aparecimento do mesmo punhal cento e cinquenta anos antes do presente da narrativa do *Sobrado* (Veríssimo, 1895) mostra a ligação entre as partes, em que a mais antiga levaria à outra.

O punhal ganho por Pedro Missioneiro do Padre Alonso passa para seu filho Pedro Terra, através de Ana Terra, que já não conhece a origem da faca, depois para Juvenal, Floriano Terra, Rodrigo Cambará e, por fim, para Eduardo. O punhal muda de uso, mas guarda uma

história, cuja origem era desconhecida pelos seus usuários desde Pedro Terra. Ao mesmo tempo, na estrutura da narrativa, ao passar de geração a geração, ele se constitui não como um elemento acessório mas como uma parte necessária do todo, importante para constituir o primeiro volume, *O Continente*, como um todo e depois para o conjunto da obra.

As partes ligam-se estruturalmente, já que a partir de um elemento marginal do eixo narrativo se compreender o conjunto, integrando todas as partes no mesmo fluxo da formação da família Terra-Cambará. A faca é a relíquia, ruína de um passado remoto, que permite ao Floriano-escritor não apenas reinventar o passado da família, mas principalmente dotá-la de origem e tradição.

Pelo mesmo caráter da modernidade, em John Dos Passos, os personagens desenraizados perdem a tradição e a referência. Se em Erico, a formação de Floriano servia para figurar a totalidade estética da obra, em Dos Passos é justamente a impossibilidade de formação, de construção de raízes que se constitui como princípio figurador da totalidade estética. Os personagens, desde *Paralelo 42*, com Mac, Miss Williams, Moorehouse, são pessoas isoladas. As suas histórias não se interligam para formar um eixo comum. Ao contrário, elas repetem o percurso do personagem desenraizado e desagregado do contexto urbano. Assim, a totalidade de *U.S.A.* está posta na desagregação das partes.

A única narrativa em primeira pessoa de todo o romance, *Camera Eye*, não compõe a história de um sujeito. O narrador cresce e se torna um vagabundo. Não há, no entanto, ordenação das experiências apresentadas em uma relação necessária, causal. Ao contrário, o lirismo e as impressões do eu levam à percepção de trechos isolados, que são do mesmo sujeito, mas que poderia ser de outro. Enfim, encontra-se nesse romance, especificamente, o confronto de Dos Passos com a morte da faculdade de narrar, porque não haveria uma experiência, mas apenas vivências com as quais o sujeito não aprenderia. Não é capaz, portanto, de transmiti-las.

Como se viu, *Camera Eye* contrasta com a história dos personagens, porque, nesse último caso, a vida deles é apresentada por um narrador distanciado, que se restringe apenas aos comportamentos exteriores. Para se saber um pensamento, os próprios personagens devem falar. No mais



das vezes, não se sabe a motivação das ações. O contraste aponta para a dissociação entre o subjetividade e a objetividade das ações, como independentes e não comunicáveis.

O processo de fragmentação marca a totalidade já na forma de incorporação da matéria histórica através do *Newsreel*. Como se viu, cada noticiário é formado pelo princípio da colagem, em que se juntam elementos heterogêneos, como de um jornal falado da década de trinta. Entre as partes não há uma ligação direta, nem destas com as histórias contadas. Quando se estabelece um nexos, como o foi o da música cantada pelo irmão de Dick, que aparece em um noticiário, em 1919, tal relação é casual demais para a construção de um eixo comum. O nexos arbitrário mostra, então, a singularidade do fato e a sua incapacidade de se tornar um elo de ligação na narrativa, assim como se dá com o punhal em *O Tempo e O Vento*.

A imagem do vagabundo de *U.S.A.* figura a totalidade da obra, em que o indivíduo isolado não realize-se na vida. Ao contrário, vaga em uma imensa sociedade a qual não consegue abarcar como um todo, mas que o absorve ou esmaga. Apenas nas biografias de personagens ilustres há uma totalização possível, porque elas estão sob signo da morte, na medida em que não há nenhum biografado vivo. Além do mais, as figuras históricas são incorporadas ao romance com uma forte dose de ironia ou de simpatia, como se a compreensão da vida individual fosse sempre do outro e nunca fruto da autoconsciência.

O processo de construção da totalidade, por fim, é rígido em *U.S.A.* e dinâmico em *O Tempo e o Vento*, representando assim dois modelos antagônicos. Em *U.S.A.*, os trechos têm sempre uma certa autonomia. Poder-se-ia acompanhar, ao longo dos três volumes, os episódios de *Camera eye* como uma seqüência desligada do todo do romance. Isto acontece por dois motivos. De um lado, temos em cada episódio uma narrativa fragmentária em primeira pessoa que não constrói a identidade do narrador. A única preocupação expressa é de mostrar as impressões subjetivas da infância, da cidade e da guerra. Não há nome, história pessoal, nexos entre as partes, nenhum elemento é dado para compor a identidade desse sujeito. De outro lado, os diversos *Camera Eye*, apesar de narrados em primeira pessoa, mostram apenas uma seqüência temporal. Não há ligação causal que permita definir se é a mesma pessoa ou são distintos narradores. Enfim,

são fragmentos singulares, que são impactantes por sua diferença, mas que não apontam para existência de um nexos necessário com os outros. Deste modo, os episódios acima referidos servem para mostrar como a totalidade construída pela trilogia *U.S.A.* dá-se por uma acumulação quantitativa de informações, sem que haja um ou vários nexos criados no próprio texto para ligar todas as partes entre si e compor a totalidade. O caráter casual da ligação entre um *Camera Eye* e um episódio de Joe Williams indicar que o nexos entre os personagens é arbitrário. Para haver unidade, a forma (biografias, *Camera Eye*, *Newsreel*, personagens) repete-se rigidamente.

A única personagem, forte, que paira acima das singularidades é a própria nação. Ela impõe-se totalitariamente para esmagar os indivíduos. Assim, nas biografias, o soldado anônimo ganha sentido não pelo que foi, viveu, mas pelo que ele simboliza para a história da nação. O narrador mostra ironicamente que a morte funciona como o momento de incorporação do sujeito ao sentido mais amplo do romance. É a desumanização do personagem pela morte que o leva a ser figura histórica, biografável, assim como é a ironia que corrói a excepcionalidade dos heróis, mostrando-os como homens comuns.

Já em *O Tempo e o Vento*, relatos como o *Capitão Rodrigo* e *Ana Terra* possuem uma organicidade que permite a leitura deles como obra integral. O mercado editorial se aproveitou dessa faceta e os lançou como pequenas novelas. Eles ficam alterados em seu sentido (e em sua natureza, inclusive) se os considerarmos como parte de *O Continnente*. A relação deles com o *Sobrado*, dividido em sete partes, e como presente da narrativa, amplia o sentido de certos trechos de *O Capitão Rodrigo*, por exemplo. A jovem Bibiana, filha de Pedro Terra, aparece velha, sentada em uma cadeira de rodas no casarão, sitiado, da família. O seu bisneto, Rodrigo, é uma criança que segura o punhal espanhol, sobre o qual discutiram Juvenal e o Capitão Rodrigo. Estes exemplos apontam, então para nexos criados entre elementos que aparecem reincentemente no texto. São objetos representados que obrigam a uma nova relação da parte do todo. Por fim, se considerarmos, então, toda a trilogia. O Rodrigo Cambará, político corrupto, é um personagem comum, inferior em muitos aspectos aos outros personagens. Se o colocarmos em relação com o homônimo Capitão Rodrigo veremos que houve uma decadência moral, na mesma medida



em que há uma aceitação da sua complexidade humana como personagem que se arriscou a viver e a sair de dentro de seus sonhos.

A imagem final de Floriano, escrevendo a primeira cena de *O Continente*, cria sim uma circularidade da obra em que o fim aponta para o começo, em que o escritor ficcional é um personagem que discute a necessidade da criação artística para sua formação como ser humano. É curioso de se analisar que o critério de avaliação obra anterior ao *Continente*, de Floriano, é o da veracidade, na medida em que escrevia obras artificiais, como mero exercício estilístico. Mesmo com tudo isto, o valor da imagem final (que não é essencial para a leitura de *O Retrato*, por exemplo) parece estar nessa imposição final, fortemente arbitrária, mas sempre com valor, como positividade, porque é capaz de mostrar o dinamismo da obra e sua capacidade de propiciar múltiplas leituras.

A função estética está nessa capacidade de absorver novos elementos que sempre recompõe o todo. Assim, para se analisar a História do Rio Grande do Sul, de sua elite, de que o romance trata, seria interessante de se considerar a sua necessidade dentro do universo romanesco, como um elemento que vai sendo introduzido progressivamente até a queda de Getúlio, e que serve para se compreender a formação dos personagens. A visão da história estaria, então, não apenas no que é representado, mas principalmente no modo de fazê-lo.

Por fim, se comparássemos ambas as obras com imagens retiradas da música, tal qual propõe Erico em *O Tempo e O Vento*, teríamos neste um concerto como os de Bach, em que existem muitas vozes, que são executadas simultaneamente, mas todas estão integradas no todo harmonicamente. Em *U.S.A.*, as várias vozes parecem correr paralelas praticamente de modo dissonante, como se não fosse possível encontrar o princípio harmônico de integração das partes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. O Primo Basílio. In: **Obras completas**. Rio de Janeiro : Aguilar, 1989.
BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 4.ed. São Paulo : Brasiliense, 1985. Obras escolhidas, v.1.

BORDINI, Maria da G. **Criação literária em Erico Verissimo**. Porto Alegre : L&PM, 1995.
CHAVES, F. Loureiro (Org.). **O contador de histórias**. Porto Alegre : Globo, 1972.
DOS PASSOS, John. 1919. São Paulo : Abril Cultural, 1980. Tradução de Daniel Gonçalves.
_____. **Dinheiro graúdo**. Curitiba : Guaíra, s/d. Estante Americana. Tradução de S. Peixoto.
_____. **Paralelo 42**. Curitiba : Guaíra, s/d. Estante Americana. Tradução de S. Peixoto.
_____. **U.S.A.: The 42nd parallel; Nineteen Nineteen; The Big Money**. New York : The modern Library, 1937.
LUKÁCS, Georg. Narrar e descrever - introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965.
MUKAROVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. 2.ed. Lisboa : Estampa, 1990. Coleção Imprensa Universitária, n.20.
RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas : Papyrus, 1994. Tomo 1.
_____. **Tempo e narrativa**. Campinas : Papyrus, 1995. Tomo 2.
ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto II**. São Paulo : Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. Debates, 254.
_____. **Texto/contexto**. 4.ed. São Paulo : Perspectiva, 1985.
VERISSIMO, Erico. **O arquipélago**. 1.ed. 4.impr. Porto Alegre : Globo, 1974. Tomo 1.
_____. **O arquipélago**. 1.ed. 3.impr. Porto Alegre : Globo, 1974. Tomo 2.
_____. **O continente**. Porto Alegre : Globo, 1975. Tomo 2.
_____. **O retrato**. 8.ed. Porto Alegre : Globo, 1976. Tomo 1.
_____. **O arquipélago**. 7.ed. Porto Alegre : Globo, 1979. Tomo 3.
_____. **O continente**. 20.ed. Porto Alegre : Globo, 1980. Tomo 1.
_____. **O retrato**. 20.ed. Porto Alegre : Globo, 1994. Tomo 2.
WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.
WRENN, John H. **John dos Passos**. Rio de Janeiro : Lidador, 1966. Tradução de W. Ferreira.
ZILBERMAN, Regina. *O Tempo e o Vento* - história, mito, literatura. **Nova Renascença: homenagem a Erico Verissimo**. Porto : Associação Cultural Nova Renascença, 1995.

