

**“ARQUIPÉLAGOS X ILHAS”:
ISOLAMENTO E PRECONCEITO NAS TRILOGIAS
O TEMPO E O VENTO E *U. S. A.***

Denise Almeida Silva

Universidade Regional Integrada
Campus de Frederico Westphalen

Abstract: This study analyzes the processes that lead to individual and/or groupal isolation in Erico Verissimo’s *O Tempo e o Vento* (*Time and the Wind*) and in Dos Passos’ *U. S. A.*, and studies how each of these trilogies develops the metaphor continent x island, implicit in Donne’s *Meditation XVII*. The role of this metaphor is studied based on Mukarovsky’s thought on the relation between literature and society.

Key words: Erico Verissimo; John Dos Passos; *O Tempo e o Vento* (*Time and the Wind*); *U. S. A.*; isolation.

Embora enfocando realidades sociais distintas – a história rio-grandense de seus primórdios ao Estado Novo e a América industrial das três primeiras décadas do século XX – as trilogias *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo, e *U.S.A.*, de John Dos Passos, compartilham o anseio de traçar um painel histórico-social de sua terra, fixando a identidade regional e/ou nacional a partir da caracterização do povo. Tal centramento torna as formas de interação social particularmente visíveis, tanto as que se referem aos esforços de engajamento comunitário como as que retratam o indivíduo isolado de/em seu meio. Estudam-se aqui os processos que levam ao isolamento do indivíduo ou de grupos sociais em cada uma das

trilogias a partir da metáfora “ilhas x continente”. Inicialmente analisa-se a trilogia de Verissimo, que explora essa metáfora explicitamente; segue-se estudo do romance de Dos Passos, em que essa comparação está implícita. Finalmente, analisa-se a função dessa metáfora a partir da noção de estranhamento como desenvolvida por Mukarovsky em seus estudos sobre a relação entre literatura e sociedade.

Na trilogia *O Tempo e o Vento*, a metáfora “ilhas x continente” é claramente apresentada apenas no terceiro volume, *O Arquipélago*; a concepção do homem isolado de seus pares como sendo uma ilha, porém, já é perceptível nos volumes iniciais. Em *O Continente*, o doutor Carl Winter, em carta a Von Koseritz, refere-se à gente do Sobrado, em guerra intestina e literalmente cercada pelos opositores políticos, como sendo ilhéus: “E lá está aquela gente ilhada no Sobrado e, pior que isso, ilhada cada um em si mesmo” (453). Em *O Retrato*, Rodrigo, recém chegado de Porto Alegre, percebe nítida separação grupal no conglomerado humano reunido no Clube Comercial por ocasião do Ano Novo de 1909, e descreve esse microcosmo social como um agrupamento formado por ilhas: “aquelas pessoas não se encontravam num continente: eram, antes, moradores dum arquipélago” (135). Finalmente, em *O Arquipélago*, Floriano, meditando sobre sua condição de romancista, inverte a metáfora de John Donne,¹ deslocando a atenção da interconexão essencial que une todos os homens para a solidão e isolamento de cada ser humano que, quando não mediada pela comunicação e integração no grupo social, origina a angústia de existir:

– Uma das coisas que mais me preocupam – diz Floriano – é descobrir quais são as minhas obrigações como escritor e mais especificamente como romancista. [...]

– Estive pensando... – continuou Floriano – *Nenhum homem é uma ilha...* O diabo é que cada um de nós é mesmo uma ilha, e nessa solidão, nessa separação, na dificuldade de comunicação e verdadeira comunhão com os outros, reside quase toda a angústia do existir. [...]

– Estou chegando à conclusão de que um dos principais objetivos do romancista é o de criar, na medida de suas possibilidades, meios de comunicação entre as ilhas de seu arquipélago [...]. (Verissimo, 1987: 218-20)

Florianos percebe “as ilhas do arquipélago humano” como sentindo “dum modo ou de outro a nostalgia do Continente, ao qual anseiam por se unirem” (220), uma aspiração que as leva a se refugiarem em grupos sociais, ideologias, instituições, clubes ou credos. Mais do que remediar a nostalgia do isolamento através da afiliação em instituições, Floriano aspira construir pontes entre indivíduos, e o faz através da recriação da saga de sua própria gente. Narram-se em *O Tempo e o Vento* dois séculos de história rio-grandense a partir de um núcleo humano – a família Terra-Cambará, retratada desde sua origem, em 1745, até a morte, em 1945, de seu mais ilustre representante, o Dr. Rodrigo Terra Cambará – e de um lugar, Santa Fé, para onde Ana Terra se muda quando ainda burgo em formação.

Já de início são perceptíveis as primeiras “ilhas” sociais. Isolado em sua fazenda, temendo o contato com estranhos, o patriarca dos Terra despreza a vida citadina, vendo na lavoura a única ocupação digna de um homem. Contrastam com os Terra os gaúchos inicialmente representados pelos Amaral, e mais tarde tipificados pelas sucessivas gerações de Cambarás, para quem “criação é que é trabalho pra homem”. Para Ricardo Amaral, que “com uma certa volúpia” dedica-se às lides com o gado, lavoura é “coisa de português”. Para o gaúcho afeito às lides do campo, o cheiro do suor e do gado entranha-se a tal ponto que se torna o perfume característico do macho. “Homens! Botas embarradas, cheiro de suor, sarro de cigarro e cachaça, faca na cava do colete, revólver na cintura, escarro no chão”, define Maria Valéria ao contemplar o cunhado em seu repouso tenso por ocasião do cerco do Sobrado em 1895 (1994a: 324-25). Essa observação é duplicada ano depois por Rodrigo que, tendo adquirido

hábitos cosmopolitas, aspira com delícia a fragrância de sabonetes e perfumes franceses, e compara seus gostos com os daquela “gente afeita ao cheiro de suor de cavalo, couro curtido, charque, queijo e esterco [para quem] qualquer odor agradável era sinônimo de feminilidade” (1995:123).

Por outro lado, para a gente do campo, o refinamento da cidade é visto como perda da virilidade. É num misto de deboche e seriedade que Fandango, observando as mãos bem cuidadas de Rodrigo, lamenta que busque ocupação na cidade quando havia tanto serviço para macho na estância do Angico. O assombro de Laurinda ao contemplar Rodrigo a preparar canapés de caviar pela primeira vez deve-se a uma concepção semelhante: considera efeminado quem ingere aquela “porqueira [parecida] com chumbo miúdo” e comidas de “latinhas”. “És um maricão”, brinca também Torfíbio ao ver a inabilidade do irmão em adaptar-se à simplicidade da vida no campo. O contraste sempre renovado entre Torfíbio e Rodrigo constitui-se no mais elaborado dos exemplos do estranhamento com que o homem do campo contempla o gaúcho de hábitos cosmopolitas. O refinamento citadino subjaz ainda à má vontade do eleitorado para com homens como Assis Brasil, a quem tem dificuldade para considerar “um gaúcho legítimo”. Como avalia Rodrigo, “nossa gente” estranha-o porque o homem é “civilizado, barbeia-se diariamente, anda limpo e bem vestido, mora com conforto, tem livros, tem cultura, viaja, fala várias línguas...” (1993: 164).

Uma vez que o refinamento (ou o que é considerado tal pelo homem do campo) é tomado como fator de separação entre ele e os outros, não estranha o fato de que o referencial que distingue o santa-fezense do colono estrangeiro seja, além e acima do tipo físico (“aquela coleção de caras brancas, cabeleiras ruivas e douradas, olhos azuis, esverdeados e cinzentos”), o asseio. O que chama atenção à gente da terra é que, em contraste com todas as outras casas do povoado, os chalés de madeira dos alemães são muito limpos, e têm até cortinas e vasos de flores nas janelas.

Mesmo Rodrigo, já doutor, de volta à Santa Fé, observa que a Confeitaria Schnitzler “era um lugar que “cheirava a estrangeiro”. Imaculadamente limpo” (1995: 121-22). Há outros traços distintivos, porém. Fandango, peão que percorre o Rio Grande no lombo de seu cavalo, aprende a distinguir entre gaúchos e não gaúchos, e percebe o estrangeiro como alguém em quem tudo é diferente. Além das casas e do cheiro, estranha suas roupas e alimentação. Esses homens dão-lhe nojo – falam uma língua do diabo e olham aos outros com ar de pouco caso.

Nota-se o mesmo preconceito contra o outro na percepção que os estrangeiros têm do povo da terra. O caso de Jacob Greibel é emblemático. Esse sacristão alemão, apesar de já há cinco anos no Brasil, não fala português. Os gaúchos consideram-no um homem taciturno e azedo, que parece detestar o convívio humano. Os sentimentos de Greibel em relação ao outro em muito se parecem com os de Fandango em relação aos colonos estrangeiros. O sacristão detesta aquela gente que recende a suor de cavalo e a esterco, homens de voz rude, que falam uma língua bárbara e gutural e que insistem em chamá-lo de “Barbadinho do padre” (1994: 564, 576). A aversão do alemão parece estender-se do povo que não compreende e pelo qual também não é compreendido à língua que esse povo fala. Sua percepção dos falantes da língua portuguesa como emitindo sons guturais chama a atenção por ser semelhante à que os brasileiros têm dos falantes do alemão. A língua que perdeu sua finalidade torna-se símbolo de um hiato comunicativo maior, baseado não apenas na incompreensão de um sistema de signos, mas no desconhecimento de todo um conjunto de hábitos e valores sociais.

Contrasta com Greibel outro estrangeiro, o Dr. Winter que, tal como o sacristão, emigra da Alemanha. Ao contrário deste, porém, acha-se plenamente integrado à comunidade, gozando da simpatia e intimidade do povo. Mesmo assim, o médico é, a seu modo, um “ilhéu”. O alemão elege antes sentir a nostalgia do continente do que unir-se a ele,

se o preço da integração for o sacrifício do espírito. Incapaz de se distanciar de sua origem e formação européias, pensa a vida a partir de suas raízes alemãs. Não apenas faz com que o negrinho Sebastião, que o serve, atenda por Heinrich Heine, como se vale da metáfora do poeta para anunciar a Florêncio Terra, recém chegado da guerra em 1869, a morte de Gregória como sua entrada na “fresca noite”, num diálogo cômico e ilustrativo de duas concepções de mundo. A Carl Winter, nascido em Eberbach e formado em Medicina pela Universidade de Heidelberg, é natural o refinamento do pensamento metafórico; Florêncio Terra, criado na pequena Santa Fé, “cidade perdida no meio das campinas da Província de São Pedro do Rio Grande, Brasil, América do Sul”, como a define Winter (1994b: 355), ignora as sutilezas do espírito. Afeito ao mando e ao poder, é-lhe difícil confessar sua ignorância:

- Que fim levou a Gregória?
- Winter fez um gesto vago.
- Entrou na fresca noite...
- Como?
- *Kaputt*. Morreu. – E para si mesmo recitou baixinho: – “*Der Tod, das ist die kühle Nacht.*”
- Que foi que o senhor disse?
- Nada. Estava recitando um verso de Heine sobre a morte.
- Ah... (1994b: 485).

O preconceito visível no estranhamento entre o lavrador e o estancieiro, o homem interiorano e o de hábitos citadinos, o natural da terra e o estrangeiro, estende-se a todos os que são vistos como resistindo à plena integração à comunidade. Tais personagens são descritos como pequenas ilhas humanas que resistem, cada uma a sua própria maneira, à integração com o continente. Curiosa mas perfeitamente compreensível em uma sociedade patriarcal, são alvo do preconceito da população santafezense um tipo visto como efeminado (Miguel Ruas) e mulheres transplantadas malgrado seu a Santa Fé. Dona Carmem Bittencourt, de olhar enfastiado, sempre morta de saudades do Rio, e Luzia Silva, a quem se

dera uma educação fora do alcance não só da massa da população de Santa Fé, como até de sua elite, são, de certa forma, tão estranhamente estrangeiras a esses gaúchos como o é Greibel.

O promotor público Miguel Ruas, natural do Distrito Federal, 36 anos, solteiro, dado a manicurar as unhas e usar pó de arroz, é visto como efeminado a despeito de sua voz máscula. É o único a, rigorosamente de acordo com a moda, trajar casacos longos de cintura acentuada e calças justíssimas. Ao vê-lo dançar o *fox-trot*, Babalo avalia: “isso é passo de urubu malandro”; o Cel. Cacique Fagundes observa que o moço “se remexe mais que biscoito em boca de velho”, exigindo depois explicação sobre o que é *fox-trot* em “língua de cristão” (1987: 87).

Única personagem em que a dicotomia entre o santa-fezense típico e o “estrangeiro” é realmente tematizada, Luzia Silva Cambara é construída no texto de maneira ambivalente, de forma a instaurar dúvida não só sobre sua natureza – doentia ou mal compreendida – como sobre o caráter de sua não integração no todo social – voluntária ou socialmente gerada. A construção dessa figura enigmática, sobre a qual quase nada pode ser definitivamente afirmado, vale-se fundamentalmente de dois recursos formais: a) alternância de fatos objetivos com a visão subjetiva do narrador, na maioria das vezes não isento, como Winter, fascinado por Luzia, ou Bibiana, envenenada por seu ódio à gente do Sobrado; b) contraste estabelecido entre a exposição à voz de Luzia e a subtração de sua fala.

A descrição da festa de noivado é exemplar. Inicialmente, a visão da Luzia “perversamente linda” leva Winter a, num sincretismo de sua cultura européia com a mitologia local, transmutá-la de Musa da Tragédia em Teiniaguá. À cena da moça que, sentada no sofá ao lado do noivo, ostenta na cabeça grande pente no qual faísca um brilhante, objetivamente registrada pelo olhar de Winter, sobrepõe-se imediatamente em sua imaginação a lenda da jovem bruxa moura, transformada pelo diabo numa lagartixa cuja cabeça é formada por preciosa e ofuscante pedra.

Semelhantemente, Bibiana idealiza a futura nora: ao fitá-la “teve a impressão de receber de repente um sopro de gelo”, semelhante ao do minuano que, segundo diziam, vinha “dumas montanhas geladas do Chile e da Argentina” (1994b: 375). O fato de que a mãe de Bolívar assemelha, por comparação, o conhecido (o Minuano) ao desconhecido (o sopro gélido proveniente da Argentina e Chile), instaura dúvidas sobre a propriedade da comparação. “Ter a impressão de” ou o seu sinônimo, “parecer”, são expressões repetidamente usadas para descrever a percepção dos atos de Luzia por parte de Bibiana, o que acentua o caráter altamente subjetivo de tais julgamentos.

Ao observar os noivos, parece a Winter que os olhos de Luzia são completamente “destituídos de emoção... fitava as pessoas com a mesma indiferença com que olhava para as coisas: não fazia nenhuma distinção entre o noivo, uma mesa ou um bule” (1994b: 352-53). Em outra ocasião, no momento da execução do negro Severino, parece ao médico ver o rosto da jovem contorcer-se num puxão nervoso, seguido de expressão que interpreta como sendo, sucessivamente, de profundo interesse e de gozo tal que lhe parece chegar ao orgasmo. Como ocorre com a narrativa das percepções de Bibiana, “parecer” possibilita tomar essa descrição da mórbida crueldade da moça como mais uma projeção do médico. Pronto, porém, a dúvida é instaurada sobre essa interpretação através do relato de como, imediatamente após a execução, Luzia anima-se, executa uma valsa brilhante, compraz-se em comentar outra execução que assistira no Rio e interroga com insistência o padre, pedindo detalhes sobre a morte de Severino.

Exemplos dessa oscilação conceitual multiplicam-se na narrativa. Depois de objetivamente descrever como, por ocasião da morte de Aguinaldo, Luzia por três dias fica ao lado do leito do avô moribundo, segurando-lhe as mãos com os olhos fitos em seu rosto, Winter acrescenta sua interpretação particular: “como se não quisesse perder um minuto sequer daquela lenta agonia” (1994b: 395). Parece a Juvenal, para quem o sobrinho casara com

uma mulher com “doença de espírito”, que as coisas no Sobrado vão mal. Tal opinião é contraposta ao testemunho de Winter que, em visita ao Sobrado, observa uma Luzia loquaz, amável e simpática, que trata o marido e a sogra com naturalidade e quase cordialidade e tenta até entender a rude cultura local. “Nesta terra”, observa ela, “os homens não fazem muita diferença entre as mulheres e os cavalos [...] E nós nem podemos ficar ofendidas, porque os rio-grandenses dão muito valor aos seus cavalos...” (1994b: 416-17).

Mesmo cenas em que o lado mau do caráter de Luzia é indubitavelmente exposto, como quando, após voltar de Porto Alegre, insulta Bibiana e o marido, ou quando, já corroída pelo tumor maligno, manipula os sentimentos do filho ao som da cítara, podem ser compreendidas a partir do contexto em que sua voz e visão são expostas ao leitor. Seu desafabo, mal chegada da capital, não é senão reação natural à guerra iniciada por Bibiana que, tendo decidido criar Licurgo como seu, rouba-o ao contato à mãe; manipula o filho na esperança de que escape da vida típica de gaúcho, que, para ela, é completamente desprovida de atrativos e perspectiva. Por outro lado, quando se furta a leitor a perspectiva da personagem, as ações desta tendem a sugerir uma natureza fortemente doentia. Tal acontece, por exemplo, com o relato das escoriações e queimaduras que o marido passa a exhibir, com a descrição de sua demorada contemplação dos defuntos vitimados pela peste e com a narrativa de sua suposta traição com o capitão Paiva, expressos a partir da ótica de Bolívar.

Em *O Arquipélago*, quando Floriano refere-se aos versos de Donne e começa a formular sua própria versão da metáfora “ilhas x continente”, o Irmão Zeca contribui com uma definição de ilhéu baseada nas características peculiares de cada pessoa: “Cada homem [...] é uma ilha com seu clima, sua fauna, sua flora e sua história particulares” (1993: 219). Na pequena Santa-Fé, tais “ilhas” tornam-se particularmente visíveis, destacando-se pelo seu estilo de vida peculiar, que as converte em Outro no ambiente fortemente gregário em que habitam.

Outra é a ambiência em *U. S. A.* Já de início, expõe-se ao leitor uma visão melancólica que ressalta a solidão essencial do homem, quando, já na introdução da trilogia, anônimo, um jovem caminha em meio à multidão “rápido, mas não o bastante, longe, mas não o bastante... sozinho, só” (Dos Passos 1987: 11-12). Apesar de constituída coletivamente, a América enfocada por Dos Passos não privilegia o povo como coletividade, mas retrata, antes, indivíduos isolados cujas histórias, interrompidas e mediadas pelas histórias daqueles que com eles se cruzam, formam amplo painel da América. Cruzamentos entre personagens são ou puramente fortuitos, não resultando deles nenhum nó narrativo, como nos encontros entre Mac e Moorehouse ou Janey Williams e Ben Compton, ou têm a função estrutural de alargar a visão de outras personagens através da alternância de foco narrativo, como nas reversões narrativas entre Janey e Joe Williams, Eleanor Stoddard e Eveline Hutchins, Richard Savage e Filha, e Charley Anderson e Margo Dowling.

Produz-se assim uma visão fragmentária, que encontra sua base e contrapartida formal na própria estrutura do romance, narrado a partir de quatro recursos distintos que se alternam. O “Jornal de Tela”, como as atualidades que precedem filmes, fornece dados da vida sócio-política da época, antecipando, por vezes, acontecimentos que serão narrados no episódio ficcional que segue; “Olho da Câmera” constitui-se numa autobiografia evocativa, traçada num clima a um tempo hermético e intimista, atingindo momentos de grande poeticidade.² O romance é ainda composto por seções biográficas, que evocam a vida de americanos célebres, e da parte ficcional propriamente dita, que narra a vida de doze personagens. A narrativa biográfica ora reveste-se de tom humorístico, iconoclástico e/ou irônico, ora assume ar de seriedade, entusiasmo ou simpatia cúmplice.

O fato de que, temática e formalmente, instaura-se a concepção de isolamento, leva a pensar na metáfora do ser humano como uma ilha.

Contudo, se em Verissimo as personagens são vistas como parte de um todo (a condição de “ilhéu” se verifica a partir da separação, voluntária ou imposta, do “continente” que os abriga), as personagens ficcionais concebidas por Dos Passos têm suas histórias individuais narradas isoladamente, o que sugere não tanto uma visão de ilhas distanciadas de um continente, mas a de um grande arquipélago. Aproximando-se mais da concepção de Donne, em que um elemento comum é compartilhado por todos, percebe-se em John Dos Passos a intenção de relacionar as narrativas isoladas a partir do laço comum de “americanidade”, ou em suas palavras, “[d]o elo que mexia com o sangue; E. U. A .” (1987: 12). A visão globalizada de América, porém, é tarefa que cabe retrospectivamente ao leitor através do reprocessamento mental das informações recebidas isoladamente.

Na concepção fragmentária de Dos Passos, a visão estranhada do eu a partir do olhar do outro é pouco visível, não só pelo fato de que dificilmente os personagens julgam a si mesmos ou aos outros, mas acima de tudo pela ausência de cruzamentos significativos entre os personagens. Percebem-se, contudo, a presença de elementos diferenciadores: o preconceito racial contra o negro (Pearl, a menina negra cuja companhia Janey deve evitar) e o judeu (Ada Cohn e Ben Compton), o choque do contato com o estrangeiro, como no relacionamento de Margo Dowling com Tony de Garrido e sua gente ou o desconforto causado pelos imigrantes em Eleanor Stoddard e Anne Elizabeth Trent.

Quanto ao registro da organização social propriamente dita, nota-se forte polarização na qual o lado hegemônico da sociedade é nitidamente separado da classe operária, uma oposição bem patente nos episódios envolvendo ativismo político, sempre reprimido pela classe dominante. Essa divisão social é duplicada dentro do próprio ambiente operário, em que alguns, receosos de represálias, posicionam-se contra as reivindicações dos colegas trabalhadores.

De modo geral, poder-se-ia dizer que as personagens de Dos Passos caracterizam-se por uma total incapacidade de alcançar realização plena. Personalidades tão diferentes como, por exemplo, Janey Williams e Eleanor Stoddard, J. Ward Moorehouse e Charley Anderson, Richard Savage e Margo Dowling têm em comum o ideal de, distanciando-se de sua origem pobre, “ser alguém na vida”, o que atingem, em sua maioria, a custo do esboroamento da vida particular íntima. Impossibilidade de conciliação entre realização profissional e pessoal ocorre mesmo entre os que, como Mac, Ben Compton, ou Mary French, dedicam-se à causa operária, não aspirando mobilidade social ascendente.

Tendo feito a opção socialista por influência da convivência familiar e de relacionamentos acidentais, Mac carece tanto da força de caráter como da convicção profunda que o levem a fazer uma opção definitiva pelo socialismo. Assim, oscila entre a luta pelo partido e a vida familiar. Desfeito o casamento, retoma a luta política e vai ao México, onde acaba acomodando-se na companhia da camarada Concha. Como Mac, Ben Compton adere ao socialismo através de amizades travadas de maneira acidental, mas ao contrário daquele, torna-se um ativista convicto. Matrícula-se na universidade com o fim instrumental de “ser grande na causa operária”. É ótimo orador e agitador brilhante; radical, desvaloriza os sacrifícios paternos em seu favor e nega-se a constituir família, acreditando que o primeiro dever de um homem é para com o partido. Mary French dedica-se à causa operária movida pelo mais puro idealismo: sacrifica posição social e carreira universitária, consumindo-se na luta pela causa da justiça social. Sofre, porém, repetidas decepções na vida amorosa: entrega-se a Barrow, que a força a um aborto; tem a possibilidade de ter um filho, que deseja, negada por Ben Compton, e é traída por Don Stevens, que casa na Europa com uma camarada inglesa sem ter claramente desfeito o relacionamento com ela.

À bipartição entre a vida profissional e individual soma-se, nas vidas dos personagens dedicados exclusivamente ao sucesso pessoal, uma cisão na vida particular motivada pelo distanciamento, gradual, mas irreversível, do eu identificado com as raízes familiares e sociais. O processo envolve, via de regra, o sacrifício do eu idealista a favor de um eu cínico, mas triunfante. Ao fim de *O Grande Capital*, Moorehouse, já então firmado na sua carreira de Conselheiro de Relações Públicas, e Richard Savage, bem sucedido, mas ainda em busca de ascensão, meditam sobre a ruína de seus primeiros ideais. Conversando sobre a doença da mulher, Moorehouse avalia:

Eu consegui me dar muito bem em tudo, a não ser nisso... Sou um homem solitário – disse. – E pensar que outrora queria ser compositor popular.

Sorriu. Dick sorriu também e estendeu-lhe a mão:

– Aperte a mão, J. W. – disse –, das ruínas de um poeta menor 7(1999: 497).

J. Ward Moorehouse está, então, no fim de um processo que leva ao desmoronamento gradual dos ideais da juventude. Aos 20 anos não bebia nem fumava e conservava-se casto para a jovem com quem viesse a se casar. Mais tarde, tendo descoberto o fascínio de seus olhos azuis e maneiras corteses, usa-os como poder de sedução na vida profissional; tira também partido do casamento e da guerra para progredir profissionalmente. Traído pela primeira mulher e traidor da segunda, Moorehouse, vencedor nos negócios, é um derrotado na vida familiar.

As carreiras de Richard Ellsworth Savage e Eleanor Stoddard assemelham-se à de Moorehouse. Igualmente de origem humilde, valem-se de amizades e da guerra como fator de ascensão social. Savage ignora o amor, desilusão e desespero de *Filha*, furtando-se ao casamento com ela devido às vantagens oferecidas pela carreira com Moorehouse; Eleanor recorre à união com o príncipe russo para impulsionar a carreira profissional: o título nobiliárquico é, então, a última palavra no negócio de decoração.

Já Charley Anderson, Filha (apelido dado a Anne Elizabeth Trent no meio familiar), e Eveline Hutchins, embora não buscando fundamentalmente a ascensão social, são apanhados pela engrenagem socioeconômica e tornam-se vitoriosos apenas para depois serem imolados pela mesma engrenagem que parecia acenar-lhes com amor e/ou prestígio e dinheiro. Charley Anderson é subitamente alçado da pobreza a engenheiro supervisor da Askew-Meritt Company devido a sua natural propensão à mecânica e talento pessoal. Enreda-se na crescente carreira profissional, no dinheiro cada vez mais gráudo e fácil. Incapaz de conciliar dedicação ao trabalho com vida familiar e social, ou mesmo trabalho com diversão, logo trai o amigo Joe Askew, envolve-se com mulheres, torna-se um alcoólatra, perde o afeto da mulher, é separado dos filhos, mete-se em complicações monetárias, e se autodestrói em acidente provocado pelo álcool e excesso de velocidade. Ao contrário de Anderson, Filha, “a beldade do Texas”, rica e mimada, não transitou da pobreza à opulência, mas, tal como aquele, conhece o esboroamento da vida particular. Inicialmente chama a atenção pelo misto de amor e ódio, desprezo até, com que trata o sexo oposto até que, ao servir como voluntária na Cruz Vermelha, conhece o capitão Savage, bonitão e engraçado, por quem acalenta um sonho de amor romântico. Contrabalança o pavor sentido ao descobrir a gravidez com a certeza de que Richard Savage casaria com ela. Traída em sua confiança, finalmente convicta de que seu amor não é correspondido, aspira à morte, que encontra em acidente aéreo.

Ao contrário de Filha, cujo perfil é brevemente traçado para iluminar, através de sua perspectiva, o caráter de Savage, Eveline Hutchins tem sua história narrada não só em episódios que diretamente relatam sua vida, como também através da perspectiva de Eleanor Stoddard, Charley Anderson, Dick Savage e Mary French. Por ser uma das personagens cuja vida é narrada nos três volumes da trilogia, constitui-se num bom exemplo de como Dos Passos articula sua matéria ficcional.

Como percebida por Eleanor Stoddard em *Paralelo* 42, Eveline Hutchins é uma jovem bem vestida, com sólidos conhecimentos sobre pintura, e que começa a sentir-se deslocada na cidade em que vive (“de-testava Chicago, a gente circunspecta e tudo isso”). De família de classe média bem estruturada, circula socialmente no meio ao qual, até então, Eleanor não tivera acesso. Esta última registra também a paixão não correspondida de Eveline por Maurice Millet, bem como a “palidez mortal” e abatimento que se apoderam dela ao romper com Dick McArthur, do que resulta sua decisão de dedicar-se à vida de decoradora profissional, tendo como sócia Eleanor. Vê-se, pois, Eveline Hutchins sob três aspectos predominantes: a vida familiar e amorosa, e o talento artístico-profissional. É justamente sob esses ângulos, e especialmente na oscilação entre a promessa e a negação da promessa anunciada em cada um deles (vida familiar estruturada x inabilidade em estruturar a própria família, ideal de amor romântico x amor nunca plenamente realizado, talento artístico e profissional x impossibilidade de concretizá-lo) que se expõe a dualidade trágica de sua vida.

No segundo volume da trilogia, *1919*, a focalização narrativa dá-se a partir da própria Eveline. Aprofunda-se a visão de sua vida familiar, que retrocede à infância, quando observa o pai em seu gabinete e os dons artísticos da mãe; há também o irmão menor, George, com quem tem bom relacionamento, e as duas irmãs mais velhas, Adelaide e Margaret. Enfatiza-se de Eveline a vivacidade (a primeira a aprender a nadar no Maine) e o talento, evidenciado já em seu primeiro óleo, e repetidamente estimulado pela Sra. Emerson.

A insatisfação com seu meio circundante começa a se manifestar no outono em que Adelaide e Margaret vão para Vassar, quando se compraz apenas com as aulas de desenho com Eric Egstrom, com quem às vezes fuma e conversa sobre arte. A vida amorosa passa por sucessivas decepções, do amor platônico e não correspondido por Egstrom, aos

relacionamentos com Dirk McArthur, Freddy Sergeant e Jose O' Riley, o pintor espanhol a quem se entrega mais para romper o tédio e curiosa por saber como era fazer amor; Don Stevens, jornalista e agitador vermelho, convence-a a abandonar a restrição “estúpida” e “burguesa” ao sexo ao primeiro contato. Em Paris conhece Raul Lemmonier, o sr. Rasmussen e J. W. Moorehouse; tem, com este último, relacionamento clandestino e breve.

Eveline contrabalança suas decepções com uma espécie de sistema compensatório, primeiro revelado quando, pouco depois da decepção com Eric Egstrom, conhece Eleanor e racionaliza: “se lhe ia ser negado o amor, ela podia construir sua vida sobre uma *bela amizade*” (1989: 96). Como contrapartida ao fracasso pessoal, investe na vida profissional. Mais tarde, ainda em busca de um sentido para sua vida, aceita convite de Eleanor para trabalhar em seu “escritório em Paris”, onde compensa a solidão e o descontentamento com o trabalho na Cruz Vermelha, que julga sem atrativos, com o convívio social. Aos vinte e seis anos, percebendo-se ao final da juventude e solitária, busca em Paul Johnson uma saída para a “lacerante solidão” em que vive. Passa por um processo em que tenta, gradativamente, convencer-se de que gosta de Paul, acabando por casar-se com ele.

No volume final da trilogia, *O Grande Capital*, Charles Anderson, Dick Savage e Mary French registram o final de sua vida: as festas frequentes e o seu crescente ar frio, amargo e cansado; o romance, cada vez mais público, com Charles Edward Holden; o divórcio de Paul e a decisão de apoiar a Holden, produzir-lhe peça inédita e unir-se a ele, numa confessada última tentativa de dar sentido à vida. Savage cinicamente registra como ele e J. W. Moorehouse furtam-se a emprestar-lhe o dinheiro para financiar a produção da peça. Mary ouve de uma anônima, na última festa de Eveline, como Holden fora ingrato com ela, traindo-a; ouve de sua amiga Ada o relato do suicídio da encantadora e talentosa anfitriã da noite anterior.

Finalmente, cabe ainda registrar a total falta de sentido de vidas como as de Janey Williams, Margo Dowling e Joe Williams. Janey sacrifica a amizade de Alice Dick e torna-se quase irreconhecível ao irmão apenas para, ao fim de um processo de liberação e desembaraço social, contentar-se em ser a eficiente secretária de Moorehouse, recompensada por seus sorridentes olhos azuis. Sua vida é tão inócua quanta a de Margo Dowling que, superando as origens humildes através de um misto de esforço pessoal, frio calculismo e golpes de sorte ascende ao topo de Hollywood, sendo então logo derrotada pela inaptidão vocal para o nascente cinema falado. A imagem encarnada do perdedor, o marinheiro Joe Williams, vaga de porto a porto até ser assassinado numa briga de bar no dia do Armistício.

A chave para a compreensão desses seres tão ilhados em si mesmos encontra-se na denúncia que leva o narrador, desiludido com o desfecho do caso de Sacco e Vanzetti, a caracterizar a América como uma nação bipartida: “construíram a cadeiraelétrica (sic) e contrataram o carasco para ligar a chave/ tudo bem somos dois países” (1999: 452).

O pensamento culmina um processo de revisão da história americana a partir da contribuição do imigrante, iniciado no Olho da Câmara 49 a propósito do tratamento dado aos estrangeiros Sacco e Vanzetti. As interrogações “como fazer que eles saibam quem são teus opressores, oh América?” e “...como podes saber quem são os que traem, oh América?” qualificam, por paralelismo, opressores como traidores (s/d: 448-49). A visão da América traída é retomada no Olho de Câmara 50, onde os que prendem e maltratam o imigrante são concebidos como os opressores da América. Uma potente censura é dirigida aos que, mais fortes e ricos, influenciam a condenação dos imigrantes:

Ouçam, negociantes, reitores de universidades, juízes: A América não se esquecerá que a atraçoaram... Liquidam os homens a tiros, com uniformes, automóveis da polícia e carros de presos. Está bem. Venceram.

Esta noite mataram nossos valentes amigos. Nada podemos fazer. Venceram-nos – a nós, a multidão maltratada, que se reuniu nas velhas e sórdidas escolas de Salem Street (...)

Venceram... Por que temem ser vistos nas ruas? Nas ruas não se veem senão os rostos tristes dos vencidos. As ruas pertencem à nação conquistada (s/d, 475-76).

A identificação traidores/vencedores implica a sua contraparte natural, os traídos/vencidos, trazendo a lume a dicotomia que justifica a divisão da América em duas. Lado a lado à visão da América bipartida, a um tempo traidora e traída, parece subjazer à construção das personagens o entendimento de que aquele que trai seus primeiros ideais torna-se o outro de si mesmo. Nessa perspectiva, oprimido, o eu idealista é vencido pelo eu vencedor que, como a América de Dos Passos, bem poderia dizer de si: “pois bem, somos dois.” A um tempo autotraído e autocentrado, o eu degradado ilha-se em si mesmo, incapaz de valorizar, em seus pares, a essência humana comum.

A análise do emprego da metáfora ilhas x continente ganha relevo quando se considera, como o faz Jan Mukarovsky, a não gratuidade da seleção e organização dos componentes de uma obra de arte que, ensina, já constitui em si signo ideológico, impregnado de valores. Dentro de uma perspectiva estruturalista, em que cada conceito é visto como tanto determinando a totalidade dos demais como sendo ao mesmo tempo por ela determinado, Mukarovsky concebe a obra de arte como um signo cuja relação com a sociedade não é mecânico-casual, mas de reciprocidade dinâmica. Como signo, é formada por um significante ou símbolo exterior, a “obra-coisa”, e por um significado, ao qual por vezes Mukarovsky chama de “objeto estético”, e que corresponde à resposta despertada pela “obra-coisa” na consciência coletiva. Uma vez que a função do signo é evocar outra realidade à qual se refere, a arte, sendo signo autônomo, serve de mediador entre os membros de uma mesma coletividade, remetendo ao contexto total dos chamados fenômenos sociais sem necessariamente

coincidir com eles. Referindo-se a uma dada realidade, momento, personagem ou a outro objeto qualquer, a obra de arte, principalmente nas chamadas “artes temáticas”, é também signo comunicativo, entendido por quem a emite e recebe. O trabalho de elaboração do signo, visível através das modificações, em diferentes graus, da escala “realidade-ficção”, funciona como fator da própria estrutura da obra (Mukarovsky, 1978: 132-39).

A função comunicativa diz respeito a como o texto se produz; Mukarovsky concebe a função estética como dando conta de como a matéria se transforma em obra de arte. Como essa função é dominante na arte, o predomínio ocasional do não estético é considerado como “fato marcado”. Mukarovsky abole, assim, fronteiras fixas entre o estético e o extra-estético; além disso, sustenta que a aptidão inata para a função estética não é propriedade real do objeto, mas varia de acordo com o tempo, lugar e critérios de avaliação. Ressalta-se, assim, a não imanência do estético, que se manifesta, na consciência coletiva, como um sistema de normas, ou critérios com que via de regra se avalia o valor estético (Mukarovsky, 1988: 20-38).

Embora a norma seja a regra geral que deve ser aplicada a cada caso concreto a que respeite, a obra artística é “uma aplicação não adequada da norma estética, de modo que o seu estado actual não se altera por virtude de uma necessidade involuntária, mas sim intencionalmente e, por isso, geralmente de maneira muito sensível” (1988: 45). Assim, a obra autêntica é inovadora em função da tensão provocada entre a norma passada e a sua violação. Na obra poética, acentua Mukarovsky, a “função estética, predominando sobre a função comunicativa, transforma a própria essência da comunicação”: quando a intenção do emissor é “apresentar a possibilidade de outra realidade, diferente daquela em que vive, de o consolar ou de eventualmente o assustar mostrando-lhe a diferença entre ficção e a realidade” estamos frente à mais pura ficção (p. 73). Torna-se, então, totalmente descabido questionar o acontecimento narrado como sendo real ou fictício, importando, antes, interrogá-lo como e em que medida o é.

Desta forma, o estranhamento intencional do conteúdo narrativo é importante componente da estrutura estética, sendo um dos meios pelos quais a obra de arte como signo, despertando reação emocional no leitor, adquire relação com os fatos importantes da vida do receptor e, mediante estes, com o conjunto de valores que constroem seu universo. Dado o caráter social do signo artístico, a reação individual, embora apoiada na estrutura da obra, reflete o modo como não só o indivíduo como também a coletividade concebem a realidade.

Assim, ao enfocar a história americana do início do século XX de maneira a torná-la, na definição de Alfred Kazin, a “enorme crônica da desilusão com a promessa americana” (1969), e especialmente ao fazê-lo de forma a expor os Estados Unidos como uma nação dividida em si mesma, Dos Passos expõe a América industrial das primeiras décadas do século XX, a América, grande vencedora da guerra e líder mundial, a partir de um ângulo não apenas novo, mas particularmente chocante.

A visão da América como traidora de si mesmo é ainda mais chocante porque enfocada a partir de uma perspectiva histórica, em que a opressão aos imigrantes Sacco e Vanzetti é vista como a traição aos ideais esposados pelos primeiros pais. Mais: a expressão “venceram-nos”, acompanhada da explicitação “a nós, a multidão maltratada” aponta para a execução dos estrangeiros como um ato de traição e derrota do próprio povo americano, o “*we, the people*”, cujos direitos a nação se orgulha de preservar. A extensão dessa ofensa é melhor compreendida quando se raciocina, como o faz Robert N. Bellah, que na teoria política americana “a soberania repousa, claramente, sobre o povo, mas implícita, e frequentemente explicitamente, a soberania última tem sido atribuída a Deus” (1967: 1). Nesse sentido a América – a “terra de Deus”, como a ela se referem Moorehouse e Savage – trai não somente sua tradição de democracia, idealismo libertário e pluralismo radical, como nega, pela transgressão das garantias dos direitos humanos vindas do próprio Deus, a filiação com a divindade.

Soma-se a esse impacto ideológico o impacto provocado pela visão desiludida com que as vidas ficcionais individuais são narradas. À euforia e prosperidade da América vitoriosa, visível nos “Jornal de Tela” através das infindáveis listas de empregos, do relato dos avanços tecnológicos e da crença generalizada de que “a presente situação assegura a prosperidade” (Jornal de Tela L), opõe-se o fracasso existencial das personagens, que aponta para o sonho americano como irrealizável dentro de uma sociedade como a capitalista industrial. Vida familiar fracassada, amizades traídas, carreiras construídas sobre oportunismo interesseiro, a insensibilidade do ser humano para com o seu próximo, o sacrifício da felicidade individual mesmo na vida da idealista Mary French – eis o sacrifício que a América industrial parece exigir de seus filhos.

A estrutura fragmentária da matéria narrativa reduplica, enquanto forma, os conflitos existenciais e sociais que levam à visão da América bipartida degradada; contudo, tal estrutura também pode dificultar a comunicação com o leitor acostumado à prosa mais tradicional, linear. Para o leitor americano médio de 1930, a prosa de Dos Passos impactava por diferir tanto do texto convencional de Dreiser ou de Steinbeck, como do estilo econômico e despojado de Hemingway ou dos rebuscados circunlóquios de Faulkner.

Enquanto Dos Passos opta pelo impacto a partir da visão desiludida que rompe o clima de otimismo generalizado, é com inegável dose de bom humor que Verissimo pinta o quadro de sua gente e sua terra. Contada por um narrador que, diferente do narrador impessoal e distante de Dos Passos, penetra nos pensamentos e retrata a fala e as reações psicológicas de cada personagem em sua interação social, delinea-se em *O Tempo e o Vento* um Rio Grande que, como o Rodrigo de Don Pepe, é retratado “de alma inteira”. Mesmo a construção dúbia do caráter da Teiniaguá integra esse esforço no sentido de não restringir a complexidade humana essencial: antes de dizê-la definitivamente mórbida ou

incompreendida, isolada ou sendo isolada, o próprio texto instaura a dúvida, tornando assim a percepção de Luzia mais real, porque vista de ângulos diferentes.

Semelhantemente, ao traçar o perfil da gente do Rio Grande através do ambiente em que vive (campo x cidade) e, especialmente, a partir da atividade a que se dedica (agricultura x pecuária), Erico Verissimo evita o estreitamento de definição simplista do tipo “o gaúcho é...”, a partir de ótica unitária. Jogando com as visões que cada grupo faz de si, reproduz o estranhamento provocado em cada grupo pela percepção do outro, optando por fazê-lo, em grande parte, através da ótica da virilidade, tão ligada à auto-imagem gaúcha. Assim, a definição do gaúcho “macho” é dada a partir de uma visão contrastante em que um modo de vida é valorizado através da depreciação do outro: para o homem que se apegua à terra, trabalhando-a com a enxada, não é macho o gaúcho que, em constante mobilidade, sai “dando tiros por aí”. Já para o pecuarista e sua “gente” guerreira, macho é o gaúcho que cria gado, homens de “faca na cava do colete e revólver na cintura”, mal cheirosos e rústicos, para quem o gaúcho citadino, intelectualizado, limpo e amante do conforto não passa de um maricas com dedos de dama.

A caracterização fortemente enfatizada do gaúcho interiorano típico como o que não tem asseio não deixa de causar certo estranhamento, especialmente ao leitor urbano. É, contudo, estratégia para presentificar a contraparte do gaúcho urbano através de imagética sensorial olfativa ligada à atividade rural. Quer use desse recurso, ou da dramatização da vida no campo e na cidade, especialmente a partir das vidas de Licurgo, Toríblio e Rodrigo Cambará, ou quer observe, ainda, o preconceito como manifesto na separação entre colonos e imigrantes, o narrador assume a função de pontífice, i. e., aquele que constrói elos entre as diferentes “ilhas”, cumprindo assim a função avocada a si por Floriano-escritor. Oportuniza, dessa forma, visão privilegiada ao leitor, que passa a ter a perspectiva global que escapa às ilhas isoladas em si mesmas.

O fato de que tanto John Dos Passos como Erico Verissimo optam por uma visão histórico-social de suas terras leva os autores a recorrer à história “pública”, i. e., aquela presente nos registros históricos, como referencial sobre o qual se desenvolve a história das vidas privadas. Este pano de fundo histórico, mesmo quando distante da realidade do leitor, pode ser recuperado e compreendido a partir da consulta a manuais históricos; a visão do quotidiano miúdo, porém, quando significativamente baseada em costumes locais, ou quando, como no “Jornal de Tela”, focaliza notícias de época, tem seu poder comunicativo enfraquecido com o leitor atual, que dificilmente poderá recuperar seu contexto imediato. Mesmo fatos públicos, como, por exemplo, as biografias de americanos celebres em Dos Passos ou os diálogos de fundo político em *O Arquipélago*, terão, necessariamente, compreensão diferente para o leitor de cada época e lugar.

É no tratamento dado à narrativa ficcional a partir da visão do homem comum que as trilogias de Verissimo e Dos Passos se universalizam: alegria e dor, derrotas e realizações, lealdade e traição, idealismo e oportunismo, força moral e vontade fraca, impulsividade e moderação, trabalho e lazer – tudo está presente nessas narrativas que, partindo da realidade que lhes é própria, refletem a natureza atemporal do homem, levando o leitor a, vendo-se e a seu mundo de alguma forma refletidos no texto, repensar a si mesmo, seu meio social e a própria condição humana.

NOTAS

¹ A citação remete aos famosos versos de John Donne em “*Devotions XVII*”: No man is an Island, entire of itself/Everyman is a piece of the Continent, a part of the *man*/ (...) ... Any man's death diminishes me because I am involved in Mankind/And therefore never send to know for whom the bell tolls, it tolls for thee’.

² “Jornal de Tela”, no original *Newsreel*. Preferi a tradução de Marcos Santarrita (Rocco) por aproximar-se mais da ideia de jornal de atualidades que precede a filmes; Silveira Peixoto, traduzindo para a Editora Guáfra, verte *Newsreel* como “Noticiário”. “Olho da Câmara” é, também, tradução de Santarrita a partir do original *Camera Eye*, que Peixoto verte como “Olho Cinematográfico”.

TRABALHOS CITADOS

- BELLAH, Robert N. Civil Religion in America. *Daedalus*, 1-18, 1967.
- DOS PASSOS, John. U. S. A. Trad. Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. v. 1. Paralelo 42.
- _____. U. S. A. Trad. Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. v. 2: 1919.
- _____. U. S. A. Trad. Silveira Peixoto. Curitiba: Guaira, s. d. v. 3: Dinheiro graúdo.
- _____. U. S. A. Trad. Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. v. 3: O Grande Capital.
- _____. U. S. A. New York: New American Library, 1969. v. 3: The big money.
- KAZIN, Alfred. Introduction. In: DOS PASSOS, U. S. A. New York: New American Library, 1969. v. 3: The big money.
- MUKAROVSKY, Jan. A arte como fato semiológico. In: TOLEDO, Dionísio. *Círculo Linguístico de Praga*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- _____. Função, norma e valor estético como fatos sociais. In: _____. *Escritos sobre estética e semiótica do arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1994a v. 1: O Continente. t. 1. 30 ed.
- _____. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1994b. v. 1: O Continente. t. 1 2. 25. ed.
- _____. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1995. v. 2: O retrato. 1.1, 21. ed.
- _____. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1994c. v. 2: O retrato. 1.2, 20. ed.
- _____. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1994d. v. 2: O retrato. 1.2, 20. ed.
- _____. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1994e. v. 3: O Arquipélago. 1. 1. 16 ed.
- _____. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1994f. v. 3 O Arquipélago. 1. 2. 15 ed.
- _____. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1978. v. 3 O Arquipélago. 1.3. 13. ed.

Denise Almeida Silva é Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua na Universidade Regional Integrada/Campus de Frederico Westphalen.

Artigo recebido em 10/06/2008. Aprovado em 21/11/2008.