

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

Kelly Renata Santos Martins

A HISTÓRIA (RE)CONTADA EM *UM FAROL NO PAMPA*, DE
LETICIA WIERZCHOWSKI



ARARAQUARA
2008

KELLY RENATA SANTOS MARTINS

A HISTÓRIA (RE)CONTADA EM *UM FAROL NO PAMPA*, DE
LETICIA WIERZCHOWSKI

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

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer

ARARAQUARA
2008

KELLY RENATA SANTOS MARTINS

A HISTÓRIA (RE)CONTADA EM *UM FAROL NO PAMPA*, DE
LETICIA WIERZCHOWSKI

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

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa
Orientador: Profº Drº Sidney Barbosa
Co-orientadora: Profª Drª Norma Wimmer

Data de aprovação: 11/04/2008

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profº Drº Sidney Barbosa
UNESP-FCL – *Campus* de Araraquara

Membro Titular: Profª Drª Maria das Graças Gomes Villa da Silva
UNESP-FCL – *Campus* de Araraquara

Membro titular: Prof. Dr. Henrique Silvestre Soares
UFAC – Rio Branco – Acre

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

Dedico à minha mãe, *ma fleur*, Maria Isabel dos Santos, e ao meu atencioso pai, Luiz Carlos Martins.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus por ter me dado força e coragem para superar mais um desafio;

À minha mãe, que me motiva e torce por mim sempre, ao meu pai, pela constante preocupação e disponibilidade, ao meu irmão e aos meus amigos que sempre estiveram ao meu lado, mesmo aqueles separados pela distância;

Ao Prof. Dr. Sidney Barbosa, pela orientação, confiança e atenção;

À Prof^a Dr^a Norma Wimmer, pela co-orientação, pela amizade e por ser meu “farol” desde a graduação;

Ao Prof^o. Dr^o. Jorge Vicente Valentim, pela bibliografia que me forneceu e pelas preciosas considerações feitas no Exame Geral de Qualificação; e à Prof^a Dr^a Lígia Iara Vinholes, pela leitura atenciosa que fez do trabalho, na mesma ocasião;

Aos membros da banca da sessão de defesa do mestrado, formada, além do orientador, pelo Prof. Dr. Henrique Silvestre Soares e pela Prof^a Dr^a Maria das Graças Gomes Villa da Silva;

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação da FCL, principalmente à Clara Bombarda;

Ao Prof. Dr. Eduardo Catanozi e à Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer, pelos empréstimos de livros e pela atenção; à Prof^a. Dr^a. Giséle Manganelli Fernandes, pela redação do “abstract” e pela disponibilidade; e ao Prof. Dr. Mário Maestri, pelos artigos e informações sulinas.

Um agradecimento especial ao meu querido Anderson, por me apoiar e estar sempre ao meu lado; aos meus queridos amigos Alessandro Lacruz e Lilian Godoy, por ouvirem o relato de minhas angústias e pelas palavras motivadoras; às amigas e companheiras de mestrado Taís Bernardo e Márcia Elisa, pela força, amizade e pelo amparo mútuo; ao meu amigo e também companheiro de mestrado e graduação Leandro Passos, que tanto me ajudou; à Angélica, pelas dicas, à Patrícia, pelos “helps”.

Enfim, agradeço a todos que contribuíram de alguma forma para a realização desse trabalho e para me manter no caminho.

A arte é uma modalidade do imaginário, e o imaginário não reproduz a realidade exterior, mas a transforma, e, mais longe ainda, transfigura-a.

Maria Teresa de Freitas, 1989, p. 113.

RESUMO

Este trabalho centraliza-se no romance *Um farol no pampa* (2004), seqüência do livro *A casa das sete mulheres* (2002) de Leticia Wierzchowski. Nesse, a autora revisita um episódio marcante da história brasileira: a Guerra do Paraguai, tendo como fio condutor o amor entre dois primos: Matias e Inácia. Os objetivos desta dissertação são: refletir a respeito das relações literatura-história de modo geral e no contexto sul rio-grandense, em particular; analisar a maneira como a autora representa a Guerra do Paraguai; finalmente, por tratar-se de um texto contemporâneo, verificar se nele ocorrem características da metaficção historiográfica. Para tanto, são apresentadas, no presente trabalho, considerações acerca do aparato teórico referente ao romance histórico tradicional e pós-moderno, considerações de historiadores sobre a Guerra do Paraguai, particularmente no Rio Grande do Sul, bem como reflexões relativas aos diversos tipos de narrativa que compõem o romance. A análise do romance aborda as técnicas narrativas, os aspectos estéticos e a reavaliação da história por meio da ficção.

Palavras-chave: relação Literatura e História, romance histórico, metaficção historiográfica, Guerra do Paraguai..

ABSTRACT

This thesis addresses the novel *Um farol no pampa* (2004), a continuation of the book *A casa das sete mulheres* (2002), by Letícia Wierzchowski. In the former work, the author revisits a remarkable event in Brazilian history, the Paraguayan War, through the love affair between two cousins, Matias and Inácia. This study aims at discussing the relationship Literature-History in a broad manner, and, in special, in the context of the State of Rio Grande do Sul; it also analyzes the way the author represents the Paraguayan War; and since the novel is a contemporary text, this research examines whether characteristics of historiographic metafiction can be verified in it. In order to do so, this investigation approaches theories on the traditional historical novel and on the postmodern one, debates considerations made by historians about the Paraguayan War, mainly related to the situation in Rio Grande do Sul, and focuses on the different kinds of narrative present in the novel. The analysis of the novel emphasizes the narrative techniques, the aesthetic aspects and the reevaluation of History through fiction.

Keywords: relationship Literature-History; historical novel; historiographic metafiction; Paraguayan War.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Os três chefes de Estado do Brasil, Uruguai e Argentina, em uma caricatura da revista <i>A Semana Ilustrada</i> , de 1865.....	54
Ilustração 2: <i>Episódio da 2ª Divisão Buenos Aires na batalha de Tuiuti</i> , quadro de Cândido Lopez	58
Ilustração 3: Tela <i>Penélope tecendo</i> , de Stradono.....	100
Ilustração 4: <i>Mesa com cinco carretéis</i> , de Iberê Camargo	103
Ilustração 5: <i>A Sibila de Delfos</i> , de Michelângelo.....	105

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Esquema temporal das ações do romance.....	89
--	----

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. O REGIONALISMO E AS SAGAS NO RIO GRANDE DO SUL.....	20
2.1. A mulher e a escritora na literatura gaúcha	26
2.2. Leticia Wierzchowski e sua contribuição para a literatura brasileira.....	29
3. CONSIDERAÇÕES SOBRE A RELAÇÃO LITERATURA-HISTÓRIA.....	37
3.1. Do romance histórico à metaficção historiográfica	42
3.2. Um “farol” sobre a História da Guerra do Paraguai.....	46
3.3. <i>Um farol no pampa</i> : um romance histórico “moderno”	63
4. A CONSTRUÇÃO DE UM ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO	70
4.1. A estrutura narrativa	72
4.2. O espaço e o tempo.....	85
4.4. Os personagens e os fatos históricos	90
4.3. Elementos míticos, místicos e simbólicos	98
5. CONCLUSÕES.....	111
6. REFERÊNCIAS	115
6.1. <i>Corpus</i>	120
6.2. Bibliografia Geral	120
6.3. Bibliografia da autora	121
6.3.1. Edições estrangeiras	122

1. Introdução

Apesar das agitações incessantes da existência rio-grandense, ameaçada constantemente de invasões, lutando com heroísmo em prol da causa da política brasileira, nas relações da América do Sul, conquistando palmo a palmo e sem nenhum auxílio militar o seu território dominado por platinos, escrevendo as mais belas páginas da história nacional na época dos Farrapos [...], o rio-grandense conta com uma cintilante plêiade de vates, de jornalistas e de escritores.

Alcides Maya¹

A presente dissertação centraliza-se no romance *Um farol no pampa* (2004), um desdobramento do livro *A casa das sete mulheres* (2002), redigido pela escritora gaúcha Leticia Wierzchowski.

Em *Um farol no pampa*, a autora revisita um episódio marcante da história brasileira: a Guerra do Paraguai, ocorrida de 1864 a 1870, tendo como fio condutor o amor entre dois primos, Matias e Inácia. Como a obra em questão constitui a seqüência de outra anterior, parece conveniente resumir brevemente o primeiro volume.

A Casa das Sete Mulheres é um romance cujo cenário é o Rio Grande do Sul dos meados do século XIX, notadamente da Revolução Farroupilha (1835 – 1845), fato histórico muito marcante para os gaúchos. A trajetória de sete gaúchas da família de Bento Gonçalves da Silva, militar e chefe da revolução que pretendia separar o Rio Grande do Sul do Império, é retomada sob a perspectiva revisionista da História. Segundo a narrativa, após o início do conflito, Bento Gonçalves isolou as mulheres de sua família em uma estância afastada das áreas em conflito, à beira do Rio Camaquã, com o propósito de protegê-las. Na Estância do Brejo, de difícil acesso, estas deveriam esperar o desfecho da guerra. A revolução prolongou-se mais do que se esperava, e a vida daquelas sete mulheres confinadas à solidão do pampa começou a se transformar; elas

¹ MAYA, Alcides. *O Rio Grande mental*. In: Através da imprensa. Porto Alegre: Editores Octaviano Barbosa & C. Livraria A Nacional, 1900.

tiveram de superar a fragilidade feminina, assumir as rédeas da estância, e proteger-se ao mesmo tempo em que lutavam com seus temores internos. Entre idas e vindas, nascimentos, mortes e casamentos, elas permaneceram cerca de dez anos esperando o fim da guerra e o retorno de seus maridos, noivos, filhos e parentes.

Um farol no pampa continua a saga iniciada em *A casa das sete mulheres*, tendo como pano de fundo a Guerra do Paraguai. Se no primeiro livro os personagens principais eram mulheres - e muito da trama girava em torno de Manuela, a noiva de Giuseppe Garibaldi -, no segundo volume a autora concentrou a narrativa em Matias, o sobrinho-neto imaginário de Bento Gonçalves. Antonio, filho de Matias, refaz os passos do pai, levando-nos pela história. Como ocorre no primeiro romance, a presença feminina continua em primeiro plano, porém, menos intensamente, uma vez que a história de amor de Matias e Inácia, a neta de Bento, é o centro da narrativa.

Matias, um dos personagens principais da trama, cresce sob os olhares de Dona Antonia, ouvindo as histórias da Revolução Farroupilha e testemunha o repúdio da tia-avó pela guerra para quem o Rio Grande já perdera tantos homens. Comprometido com sua prima Inácia, mulher à qual dedicou amor desde criança, Matias decide-se a partir para a Guerra do Paraguai. Depois de encarar a morte durante as batalhas, volta e é “golpeado” pelo fato de que, por ter recebido a notícia de que ele estava morto, sua noiva havia se casado com outro.

O leitor desvenda o passado simultaneamente a Antonio, o filho de Matias e de sua mulher Ticiania de Oiny. Com a morte do pai, Antonio, que nunca antes havia pisado nos Pampas, resolve, em 1902, deixar o Rio de Janeiro, reconstituir a trajetória de Matias e tomar posse de sua herança, a Estância do Brejo. Assim, *Um farol no pampa* retoma os personagens de *A casa das sete mulheres*. Aqui seus herdeiros enfrentam mais uma guerra; os acontecimentos são narrados com alternância de estilos, vozes e tempos e sua representação compõe uma narrativa de muita agilidade e ritmo.

O objetivo deste trabalho é contribuir para o estudo das relações Literatura-História, analisar a maneira como a autora Leticia Wierzchowski representa literariamente a Guerra do Paraguai e, por se tratar de um romance contemporâneo, verificar se este pode ser considerado, do ponto de vista da composição, uma metaficção historiográfica. Serão analisados também a estrutura do romance e os diversos gêneros narrativos (diário, cartas, notícias de jornal) que o compõem, bem como os efeitos estéticos que provocam.

Para realizar o presente estudo, fez-se necessário analisar as relações entre Literatura e História e a forma como se processam e se apresentam no romance. Além disso, tornou-se indispensável examinar os pressupostos teóricos que dizem respeito ao romance histórico e à metaficção historiográfica, aparato teórico de que se lançou mão.

No que concerne à metodologia, a pesquisa foi norteadora pelas concepções teóricas de Aristóteles (s.d.), Maria Teresa de Freitas (1986; 1989), Hayden White (1994), Vanoosthuyse (1996), Teresa Cristina Cerdeira (2000), de Georg Lukács (1965), Marilene Weinhardt (1994) e Linda Hutcheon (1991), sobre o romance histórico e a metaficção historiográfica, bem como por outras obras teóricas julgadas pertinentes para a realização do estudo acerca da relação Literatura-História. É o caso, por exemplo, de concepções teóricas sobre narrativa tais como as de Antonio Candido (1959), Gérard Genette (1980), Umberto Eco (1985), Ligia Chiappini Moraes Leite (1985), Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1986), Benedito Nunes (1988), Silviano Santiago (1989), Mikhail Bakhtin (1990) e Leyla Perrone-Moisés (1990).

Para analisar a relação Literatura-História foi necessário também buscar o conhecimento do fato histórico norteador da narrativa, no caso, a Guerra do Paraguai. Assim, autores que abordam este fato histórico, além de outros cujas obras retomam a História Rio-grandense e a sua literatura, como Guilhermino Cesar (1971), Francisco Doratioto (2002), Guimarães (2000), Sandra Jatahi Pesavento (1997) e Regina Zilberman (1992) são de fundamental importância para a análise do *corpus*.

Esta dissertação apresenta-se estruturada em três capítulos: o primeiro traz uma explanação sobre a literatura gaúcha, além de uma apresentação da autora, das marcas que caracterizam sua obra e de suas contribuições para a literatura brasileira contemporânea. O segundo apresenta considerações sobre a relação Literatura-História: a maneira como a matéria histórica é tratada no romance e a conseqüente classificação do texto como romance histórico tradicional ou moderno. Já o terceiro apresenta um estudo geral sobre a construção do romance, relevando questões de estilo, narratividade, personagens, tempo, espaço, mitos, símbolos, pontos de vista e modos de apresentar a narrativa.

Para finalizar esta dissertação, seguem-se as considerações finais e a apresentação dos resultados obtidos. Em seguida, são apresentadas as referências das obras consultadas para a elaboração deste trabalho e a bibliografia ativa e passiva da autora.

Por tratar-se de um estudo de uma obra referente ao Rio Grande do Sul, parece relevante realizar uma explanação bastante geral sobre a literatura dessa região e sua especificidade. Para isso, será utilizado o panorama literário apresentado por Regina Zilberman, estudiosa da literatura sulina, em seus livros *A Literatura no Rio Grande do Sul* (1992) e *Literatura gaúcha* (1985), por Guilhermino Cesar, em *História da Literatura do Rio Grande do Sul* (1971), entre outros.

Segundo Zilberman (1992, p. 8), “a literatura gaúcha retira sua especificidade do fato de os autores dirigirem os textos originariamente ao público local, seu sentido provindo do diálogo daí resultante”. Assim, é comum a presença dos costumes, mitos, aspectos geográficos e das temáticas relacionadas com as questões da identidade gaúcha e a realidade humana e social do sul, com o intuito de “dotar o Rio Grande de uma literatura autônoma e auto-suficiente, que respondesse às necessidades locais”².

No Brasil, as primeiras manifestações regionalistas na prosa coincidiram com importantes produções de 1830 do século XIX, destacando-se as de Gonçalves Dias e José de Alencar, concretizadores do projeto indianista. Conforme Zilberman³, “o indianismo foi a resposta a uma solicitação de volta às origens, matriz de todo o mito; e, como tal, idealizou as personagens, dando-lhes envergadura heróica, alto padrão moral, disponibilidade para a ação desinteressada e coragem imorredoura”. Entretanto, o indianismo não corresponderia à realidade social, por se tratar de uma imagem idealizada. Criou-se, então, uma epopéia com verossimilhança histórica, embelezando as relações entre os antepassados (conquistador e conquistado).

Com o rápido esgotamento da temática indianista, esta foi substituída pelo Regionalismo. “Ao contrário do indianismo, o Regionalismo permaneceu influente na ficção nacional”, como afirma Regina Zilberman⁴. Como a figura do índio foi rejeitada por ser julgada pouco representativa da nacionalidade brasileira, surgiu outro símbolo: o tipo regional (o sertanejo, o cangaceiro, o gaúcho), uma vez que a inclinação regional era peculiar à literatura brasileira. Além de acercar a realidade e valorizar o cenário regional, houve o interesse pelas questões da terra, seus habitantes, suas reflexões sobre a miséria e o poder, voltando-se mais para os problemas sociais⁵.

² Idem, p. 9.

³ Idem, p. 44.

⁴ Idem, p. 45.

⁵ Idem, p. 47.

No Sul, pode-se constatar a presença bem concreta da literatura regional, cujas características são a escolha do tipo humano, a presença dos costumes e das linguagens locais, ambientes com hábitos e estilos de vida peculiares de certa região. Outro aspecto diz respeito à “cor local”, pois “o gênero se define, sobretudo, pela insistência naquilo que especifica um espaço geográfico diante de uma suposta generalidade nacional”⁶. Vale ressaltar que a impressão de um local onde vive certo tipo humano faz com que seus atos, hábitos e até mesmo a essência sejam determinados pelo lugar.

Nessa vertente, nos anos 1870 do século XIX, surge no Sul um grupo de jovens e escritores: a *Sociedade Partenon Literário*, que não apenas estimulava as atividades literárias, como também se preocupava com questões político-sociais, como a abolição dos escravos (CESAR, 1971, p. 175). A Sociedade Partenon lançou uma revista, a *Revista do Partenon Literário*, e a maior parte de suas atividades era voltada para a população em geral. No ano 1885, a Sociedade deixa de existir devido à saída de alguns membros defensores da monarquia e a desentendimentos entre os membros republicanos que permaneceram na Sociedade (CESAR, 1971, p. 185). É importante ressaltar que, conforme Zilberman (1992, p.49), são os sócios do Paternon Literário, dentre eles Apolinário Porto Alegre, que definem o padrão romântico da literatura regionalista gaúcha.

Pela sua predominância e grande difusão no Rio Grande do Sul, o Regionalismo gaúcho se estendeu por todo o século XIX, principalmente na década de 1870, com o Partenon Literário; de modo menos intenso, até os primeiros anos do Modernismo, ressurgindo depois da década de 1930.

Dessa forma, a produção literária sulina retoma suas forças com o Modernismo, apesar de o projeto modernista não ter causado grande impacto no Sul devido ao forte vínculo com o Simbolismo, por parte dos poetas, e por o Regionalismo já enfatizar a tradição local (CESAR apud ZILBERMAN, 1992, p. 63). Assim, houve poetas que ficaram divididos entre a linha simbolista e a adesão ao projeto modernista, como Augusto Meyer e Mario Quintana, e outros que aderiram a propostas estéticas revolucionárias, como Raul Boop⁷. Quanto aos romancistas que surgem nessa época, alguns provêm do Regionalismo pré-modernista, como Roque Callage e João Fontoura. Com o livro *No galpão* (1925), Darcy Azambuja, tido como sucessor de Simões

⁶ Idem, p. 45.

⁷ Idem, p. 63.

Lopes Neto, ultrapassa o período do Regionalismo pré-modernista, apresentando uma linguagem moderna ao mesmo tempo em que conserva os principais temas de Simões⁸, como a cultura local. Esse livro, conforme Zilberman⁹, “configura-se como a criação mais importante da década em que a literatura brasileira amoldava-se” aos padrões da estética modernista.

Com as transformações na literatura e no Brasil na década de 1930, a narrativa regional sulina passa a buscar novos rumos e reavaliar suas bases ideológicas. Assim, surgiram prosas mais comprometidas com a denúncia social e retorna a vertente localista.

Como afirma Regina Zilberman¹⁰, alguns procedimentos modernistas são incorporados à literatura nessa época: a realidade retratada é vista de dentro, dando “margem à assimilação entre o assunto e a técnica literária; e, por essas razões, valoriza uma linguagem atual, sintética e atinente ao contexto das personagens, como fazem Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado”. Dessa forma, apropriando-se do panorama e da linguagem regional, as obras regionais adquirem um valor documental inegável.

Segundo Cyro Martins (2000, p. 19), nos anos de 1930, as características do romance continuam sendo “o trato dos temas da região do escritor em termos de ficção”, porém valendo-se de “uma linguagem singela, largada, temperada com o sal da terra e sem vanglórias. Era o espírito da poesia dos anos 20 transposto para a prosa, completando o ciclo de cultura renovador da inteligência nacional”.

Paralelamente ao romance dessa época, entre 1948 e 1960, Érico Veríssimo escreve uma das principais obras cíclicas sulina, apresentando um grande painel social-regional e pondo fim ao mito do gaúcho macho: *O tempo e o vento*.

De fato, *O Tempo e o Vento* não é apenas a fixação de um momento ou de momentos específicos, mais ou menos isolados ou temporalmente limitados, de uma das zonas agrárias brasileiras [...], é a tentativa, a única, de abranger globalmente no tempo e no espaço uma dessas zonas agrárias. (DACANAL apud BUENO, 2006, p. 41)

A amplitude temática dessa obra marcante da literatura nacional contribuiu para traçar o panorama cíclico sulino, cujo elemento desagregador era a guerra. Seguindo essa linha, houve

⁸ Idem, p. 76.

⁹ Idem, p. 80.

¹⁰ Idem, p. 81-82.

várias obras cíclicas na literatura regional, como o ciclo da cana-de-açúcar, de José Lins do Rego, da Bahia, com Jorge Amado, e da Amazônia, de Abguar Bastos ¹¹.

O Rio Grande do Sul respondeu rapidamente às novas propostas de estética da moderna ficção brasileira, estabelecendo como marco as obras *Campo fora* (1934), de Cyro Martins, que representa a tendência regionalista, *Caminhos cruzados* (1935), de Érico Veríssimo, e *Os ratos* (1935), de Dyonélio Machado, ambas de cunho urbano¹².

Conforme Ligia Chiappini (1995, p. 156), uma das conclusões a que se chegou sobre o regionalismo brasileiro é que:

[...] a transição difícil nos reajustes sucessivos de nossa economia aos avanços do capitalismo mundial se trama de modo específico e a literatura tende a recontar o processo ora com decadência, ora como ascensão, ora como pessimismo, ora com otimismo, dependendo de que lado está: da modernização ou da ruína.

Dessa forma, a literatura regional assume um papel social e político importante no país: ela se torna um instrumento de crítica e reflexão acerca da problemática tanto regional como nacional.

Atualmente, menos aparente, mas ainda freqüente, nota-se novamente a presença do regionalismo. Porém, os escritores têm seguido novas estéticas e caminhos propostos pela modernidade. Um exemplo é a obra da escritora do romance objeto deste estudo: Letícia Wierzchowski.

Pode-se dizer que o Regionalismo colaborou para a aparição da ficção histórica sulina. Ao tratar da região Sul, os escritores deparavam-se com vários conflitos e guerras. Dessa maneira, era quase inevitável a utilização de fatos históricos em obras literárias, uma vez que a sociedade regional sofrera influência desses fatos. Com isso, surgem os romances históricos, os quais eram de cunho (e punho) masculino.

Na trilha da história da literatura gaúcha, Letícia Wierzchowski vem ganhando destaque, não apenas no Sul, onde sua obra é muito lida, mas também em outros Estados brasileiros e em outros países. Assumindo a vertente regionalista, a ficção histórica e a estética contemporânea, a autora desponta como uma das revelações da nova safra da literatura gaúcha, seguindo, mas, por

¹¹ BUENO, 2006, p. 41.

¹² Idem, p. 82.

outro lado, rompendo, com a tradição. Assim, esta dissertação vem a contribuir também para os estudos críticos acerca da obra da autora e para a divulgação de seu trabalho.

2. O Regionalismo e as sagas no Rio Grande do Sul

De todas as literaturas regionais do Brasil, tenho a impressão que a gaúcha é a que mais apresenta uma identidade de princípios, uma normalidade geral dentro do bom, uma consciência de cultura, uma igualdade intelectual e psicológica, que a tornam fortemente unida e louvável.

Mário de Andrade¹³

No Sul, as primeiras manifestações regionalistas apareceram no cancionário popular. Segundo Regina Zilberman (1992, p. 48), as manifestações literárias pioneiras surgem, por razões políticas, na época da Revolução Farroupilha, quando foram editados também os primeiros jornais rio-grandenses. Ela ainda afirma que os fundadores da literatura sulina seriam os integrantes da sociedade do *Partenon Literário*, por sua atividade junto ao meio intelectual, pela discussão de idéias e atuação em distintos campos literários. Foram os temas apresentados pelo grupo que estabeleceram as principais linhas de produção poética local¹⁴.

Constitui uma das primeiras obras regionalistas do Sul *O Corsário* (1849), de José Antônio do Valle Caldre e Fião, na qual se integram o homem do campo, o espaço rural e a Revolução Farroupilha. Com alguns desses mesmos elementos, César de Lacerda escreve o drama *O monarca das coxilhas*, obra que foi encenada em Recife, no ano de 1867.

No Rio Grande do Sul, o Regionalismo no século XIX abrangeu grande parte da produção literária, principalmente na década de 1870, época em que o *Partenon Literário* congregou escritores gaúchos. Porém, o romance regionalista teve novo destaque nos anos 1930 do século XX, com Aureliano de Figueiredo Pinto, Cyro Martins, Ivan Pedro de Martins, os quais, ao se apropriarem da temática regional, apresentaram-na “dentro de uma ótica social, conforme os cânones do romance da época” (ZILBERMAN, 1992, p. 49).

Para Alfredo Bosi (1994, p. 207), “o projeto explícito dos regionalistas era a fidelidade *ao meio a descrever*: no que aprofundavam a linha realista estendendo-a para a compreensão de ambientes rurais ainda virgens para a nossa ficção”.

¹³ ANDRADE, Mário de. Os gaúchos. In *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 1939.

¹⁴ Idem, p. 48.

Como afirma Lígia Chiappini (1995, p. 154) em um artigo sobre o Regionalismo, este é “um fenômeno universal, como tendência literária, ora mais ora menos atuante, tanto como movimento [...] quanto na forma de obras que concretizem, mais ou menos livremente, tal programa, mesmo que independentemente da adesão explícita de seus atores”. Assim, o Regionalismo, mesmo com seus altos e baixos, “volta à moda meio sem querer”, pois “permanece intrigado pelas questões teóricas, estéticas e éticas”¹⁵.

Segundo Antonio Candido (1959, p. 300), a ficção foi “beneficiada pelo contato de uma realidade concretamente demarcada no espaço e no tempo, que serviria de limite e em certos casos, no Romantismo, de corretivo à fantasia”. Dessa maneira, divulgando o “patriotismo regional”, o Regionalismo, principalmente após 1930, foi importante para aproximar os leitores da realidade tanto regional como nacional de forma crítica, desenvolvendo abordagens sociológicas e ideológicas, contribuindo, assim, para a abrangência da cultura e da história do país.

No caso do Regionalismo rio-grandense, além deste caracterizar-se pelo tipo humano escolhido e pelo meio, ocorre ainda uma terceira característica: a utilização (e a fixação) do tempo histórico. Assim, representa-se a estrutura social: os fazendeiros e os peões, escravos, homens livres juntos no campo e também na guerra, sem antagonismos; todos unidos por uma causa: esse é o mito da “democracia rural”, despertado já a partir da Revolução Farroupilha.

Conforme Regina Zilberman (1992, p. 50), “os valores vividos comunitariamente sustentam a unidade entre os homens, destacando-se a coragem, a disponibilidade para a luta e o desejo de liberdade”. É em torno dessa liberdade que se configura o ideal gaúcho, do homem heróico, sempre disposto a lutar até a morte pela manutenção da ordem social e da autonomia política e ideológica. Mesmo inserido na ordem social, o gaúcho também se posiciona numa ordem natural por revelar afinidades com o pampa, a Campanha e com animais, sobretudo o cavalo. Ocorre, assim, uma relação contínua entre o indivíduo e o ambiente, além da fraternidade entre classes diferentes. Não é preciso mais nada do que isso para garantir a sobrevivência. Portanto, tudo o que vier de fora, de outro lugar, outra região, gerará desconforto e estranheza, pois esses fatores externos geralmente são os fatores desencadeadores de uma ação¹⁶.

¹⁵ Idem, p. 154

¹⁶ Idem, p. 50

A opção por um fato histórico, como, por exemplo, a Revolução Farroupilha, “facilita o desdobramento da aventura”, e também “ajuda a expor a ideologia dos criadores e charqueadores gaúchos, interessados em veicular os princípios republicanos e federalistas, que os liberaria do poder decisório e centralizador da Corte”, conforme Zilberman¹⁷. As narrativas regionalistas sulistas tratam, ainda segundo ela, de questões ideológicas e sociais, amalgamando a valorização de fatos passados e os aspectos naturais da região sul. Além disso, a escolha pela temática da guerra oferece ao escritor “emoções diretamente comunicáveis, sentimentos e reações exacerbados”, situações dramáticas e trágicas. Dessa maneira, “a aventura guerreira comove sempre, quer pelos grandes triunfos, quer pelos grandes desastres” (FREITAS, 1986, p. 3), tornando-se um ótimo material romanesco.

Um dos principais representantes da literatura gaúcha do início do movimento Regionalista foi João Simões Lopes Neto, considerado precursor do Regionalismo no Sul. Inspirado no folclore, Simões escreveu *Contos gauchescos*, *Lendas do Sul* e *Casos do Romualdo*, nos quais predominam os temas locais. Como afirma Alfredo Bosi (1994, p. 212), “seus contos fluem num ritmo tão espontâneo, que o caráter semidialetal da língua passa a segundo plano, impondo-se a verdade social e psicológica dos entrecos e das personagens”. Além disso, seus contos são ricos em metáforas e imagens, e a maioria dos escritores gaúchos se vale dessa herança.

Segundo Cyro Martins (2000, p. 79), “o grande surto do regionalismo literário rio-grandense ocorreu em consequência da Revolução de 1923. Por isso, predominavam nos contos e nos versos, os “causos” de valentia. [...] A produção era em grande quantidade, porém, qualitativamente, a colheita foi escassa”. Para ele, a única obra que se pode salvar dessa “safra” foi o livro de contos *No Galpão* (1925), de Darcy Azambuja, premiado pela Academia Brasileira de Letras.

Com o passar do tempo, a narrativa gaúcha passou a focar também o cenário social, inserindo questionamentos a respeito das inegáveis contradições sociais existentes. Nessa vertente surgem Érico Veríssimo, Dyonélio Machado e Reynaldo Moura, com destaque para Érico e Dyonélio, que alcançaram repercussão nacional.

Enquanto Dyonélio Machado direciona sua narrativa para a interioridade, pendendo para o romance psicológico, como faz em *Os ratos* (1935), no qual relata a trajetória de homens

¹⁷ Idem, p. 51.

humildes em meio a uma realidade hostil e mostra a carência da classe média urbana, Érico Veríssimo traça um painel histórico da vida sul-rio-grandense, criando tipos humanos. Em algumas de suas obras, Veríssimo utiliza uma técnica narrativa que desperta atenção: trata-se da técnica contra-pontística, “que significa a interpenetração de diferentes histórias ao longo de um mesmo fluxo narrativo e temporal” (ZILBERMAN 1992, p. 99). Essa técnica passa a ser marca registrada de sua ficção. Sua principal obra foi a saga do Rio Grande, *O tempo e o vento*, retomada mais adiante quando serão apresentadas reflexões acerca de sua ascendência sobre a obra de Leticia, leitora entusiasta de Veríssimo.

Retomando a questão do Regionalismo sulino, de fronteiras bem demarcadas geograficamente – a região que corresponde ao Rio Grande do Sul -, pode-se dizer que há uma fusão de texto e contexto, pois os fatores históricos, econômicos e sociais são determinantes na construção desse tipo de obras.

A maioria dos escritores sul-rio-grandenses estabelece um diálogo com os leitores gaúchos, salvo algumas exceções, como é o caso de alguns contemporâneos - Luís Fernando Veríssimo, Moacyr Scliar e Tabajara Ruas. No entanto, mesmo tendo redigido obras cuja temática foge ao regionalismo, eles também não deixaram de sucumbir à tentação de tratar de temas como a imigração e as guerras.

A literatura gaúcha é autônoma, mas não isolada; está inserida no contexto da arte literária nacional. Conforme ainda Zilberman¹⁸, a criatividade da literatura do Rio Grande do Sul “advém de seu depoimento a respeito da realidade histórica, com a qual os escritores se comprometem, provindo o valor das obras da profundidade ou extensão com que desenvolvem este motivo.” Essa é a peculiaridade dessa literatura que ficcionaliza suas próprias vivências e realidades para que o passado não se perca no futuro. Com isso, o Rio Grande do Sul pode ser considerado um celeiro de romance histórico brasileiro.

Nesse sentido, inúmeros escritores valeram-se do episódio da Revolução Farroupilha para produzir suas obras. É o que ocorre desde *O corsário* (1849), de Caldre e Fião, *O monarca das coxilhas* (1867), de César de Lacerda, *O vaqueano* (1872), de Apolinário Porto-Alegre, *Os farrapos* (1877), de Oliveira Bello, e os contos de Simões Lopes Netto da coletânea de 1912, passando para *O Continente* (1949), da trilogia *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, *A prole do corvo* (1978, de Carlos de Oliveira Gomes, *Os varões assinalados* (1985) e *Netto perde sua*

¹⁸ Idem, p. 174-175.

alma (1997), ambos de Tabajara Ruas, *Avante soldados: para trás* (2001), de Deonísio da Silva¹⁹, até *A casa das sete mulheres* (2002), de Leticia Wierzchowski, uma das poucas escritoras a enveredar pela ficção histórica na literatura gaúcha. São também comuns as sagas de família como *O tempo e o vento*, de Veríssimo, e *Camilo Mortágua* (1980), de Josué Guimarães. A valorização histórica e a identidade gaúcha é uma constante sulina e as guerras sempre estiveram presentes na sociedade rio-grandense. Entremeando as sagas familiares, ocorrem também as sagas históricas, coletivas.

Conforme Regina Zilberman (1992, p. 109), “não se trata propriamente de ficção histórica, já que a revolução aparece não como passado distante que é objeto de reflexão crítica dos escritores, mas a atualidade viva na mente deles”. Isso vale para os escritores pioneiros da literatura rio-grandense, como Caldre e Fião e Apolinário Porto-Alegre.

Ainda há o surgimento de obras que tratam da Revolução Farroupilha, mesmo dentro de uma fase cujo enfoque é a imigração sulina. Em *A prole do corvo* (1978), Oliveira Gomes desmistifica a suposta nobreza da causa da Revolta dos Farrapos, atingindo a imagem de líderes como Canabarro e Bento Gonçalves. Seu intuito era mostrar que esses líderes:

[...] lutavam apenas em seu próprio interesse, agiam de modo prepotente e arbitrário e não mais encontravam ressonância entre os criadores sulinos. Sugere a incompetência da classe política e militar, que dilapida a riqueza e as posses dos fazendeiros, sacrifica seus filhos e perde batalhas, sem abdicar o poder. (ZILBERMAN, 1992, p. 120)

Na década de 1930, o foco literário é orientado pelo processo de representação da colonização do Estado. A formação racial vai além de portugueses, negros e índios devido à marcante presença de imigrantes (alemães, italianos, judeus, açorianos). Assim, a temática sulina é direcionada para a origem e formação da sociedade rio-grandense. A narrativa passou a ser crítica, “de modo que, voltada à exploração da história da ocupação do território, incorporou dois procedimentos: a pesquisa do passado e a postura questionadora quanto ao processo de formação racial e, sobretudo, social”, como afirma Zilberman²⁰.

É a partir dessa questão que surgem as sagas que tratam da colonização do Rio Grande do Sul e dos imigrantes, como *Valsa para Bruno Stein* (1986) e *A face do abismo* (1988), ambas de

¹⁹ Escritor catarinense que viveu parte de sua vida em Porto Alegre.

²⁰ Idem, p. 112.

Charles Kiefer. Um pouco antes, Assis Brasil em *Um quarto de légua em quadro* (1976) narra a vinda de casais açorianos ao Brasil, criticando a ocupação do Rio Grande e seguindo a tradição histórica. Além disso, Assis Brasil constrói um grande painel da história gaúcha, assim como Érico Veríssimo. Dessa forma, as ações da maioria de seus romances ocorrem preferencialmente no século XIX, passado muito anterior ao tempo do escritor, o que é visto em algumas obras de Letícia Wierzchowski, inclusive a que engloba este trabalho.

Nos anos 70 é a vez dos descendentes italianos narrarem a sua saga. Ary Trentin em *Barcas e arcas* (1981) descreve a travessia oceânica e a instalação dos italianos no Brasil; enquanto que José Clemente Pozenato, em *O quatrilho* (1985) narra os primeiros anos dos italianos na nova terra.

Já Moacyr Scliar em seus romances *A guerra no Bom Fim* (1972), *O exército de um homem só* (1973), *Os deuses de Raquel* (1975), *(O ciclo das águas)* (1977) e *O centauro no jardim* (1980) tematiza a imigração dos judeus, proporcionando uma reflexão do presente, e marca a transição do histórico para o urbano. Seus romances mais recentes são *Os leopardos de Kafka* (2000) e *Na noite do ventre, o diamante* (2005).

Houve também a presença de reflexões políticas a partir de 1970, acentuadas nos anos 80. As obras *Mês de cães danados* (1977), de Moacyr Scliar, *Os tambores silenciosos* (1977) e *Camilo Mortágua* (1980), de Josué Guimarães, *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, *A região submersa* (1981) e *O amor de Pedro por João* (1982), ambos de Tabajara Ruas, são alguns exemplos. Essas obras sulinas trazem a situação da vida política do país, retratando os acontecimentos dos últimos trinta anos.

Além da Revolução Farroupilha, considerada o “paradigma do espírito liberal oitocentista” (CESAR, 1971, p. 69), e das sagas dos imigrantes, outros acontecimentos históricos igualmente serviram de cenário para a ficção. É o caso da Guerra do Paraguai, considerado segundo episódio mais marcante do Rio Grande do Sul e abordado em *Um farol no pampa*. A Guerra do Paraguai constitui, efetivamente, um compromisso “nacional” do Rio Grande do Sul.

A produção literária gaúcha, sobretudo em sua versão histórica, foi realizada predominantemente por homens, razão pela qual acabaram surgindo romances “machistas” em que predominam personagens masculinos; personagens femininos, quando ocorrem, ficam em segundo plano. Rompendo com essa tradição sulina, Letícia Wierzchowski é uma das poucas autoras gaúchas a enveredar pela ficção histórica e apresentar a visão das mulheres.

2.1. A mulher e a escritora na literatura gaúcha

Nesta terra de centauros, a feminilidade é temida.

Donaldo Schüller²¹

Ao longo da história da literatura do Rio Grande do Sul, nota-se um pequeno número de escritoras. Essa situação só se altera definitivamente nos dias de hoje. Devido à forte tradição de escrita masculina, foram poucas as mulheres que tiveram “coragem” para entrar no meio literário, o que aconteceu por volta do fim do século XIX. Segundo Regina Zilberman (1985, p. 74), este fato “pode ser também atribuído à situação bastante secundária a que foi submetida a mulher na sociedade sulina, sobretudo enquanto durou o domínio da economia pastoril e do sistema patriarcal no campo”.

No século XIX, as mulheres eram tidas como as “primeiras escravas da casa” (ou, no caso da elite, “as rainhas do lar”), não tinham instrução, nem educação social. Destituídas de atrativos, eram submissas e viviam isoladas dentro da sociedade. Dessa forma, tampouco nas obras literárias a mulher tinha algum destaque. Era um personagem pouco interessante e superficial.

Sem qualquer legitimidade e reconhecimento social, mesmo entre as classes dominantes, a mulher não tinha na literatura nenhum aliado. Não era personagem interessante, não se registrando, dentre os ficcionais do século XIX, qualquer figura feminina de destaque: ou são as pálidas amadas dos heróis, filhas ou irmãs de grandes ou médios proprietários rurais em época de casar, ou são elementos colaterais da trama, de caracterização epidérmica e participação ocasional.²²

As mulheres aparecem nas obras sempre em segundo plano, servindo como meras coadjuvantes ou como complemento do cenário, não ocorrendo nenhum papel de heroína. Para elas é designada apenas a função de mãe e de companheira, submissas e pacientes. Foram também poucas aquelas que no século XIX dedicaram-se às letras. As que tiveram essa ousadia,

²¹ SCHÜLLER, Donaldo. *Chimarrita*. Porto Alegre: Movimento, 1985, p.18.

²² Idem, p. 77.

em geral poetisas, não eram reconhecidas: Eurídice Barandas, Delfina Benigna da Cunha, Rita Barém de Melo, Amália Figueiroa e Luciana de Abreu não tiveram muitas sucessoras. Talvez um dos motivos seja a expressiva marca do Regionalismo até os anos 1930, além da forte tradição literária masculina.

Conseqüentemente, a temática desenvolvida tanto pelos poetas como pelas poetisas dessa época era voltada para o sentimento de solidão, desilusão, amores e abandonos. Não havia aí a inclusão do erotismo feminino. “A paixão, se existe, dá-se num ambiente descarnado, em que as imagens neutralizam o desejo”, conforme Zilberman²³. Contudo, um dos escritores a apresentar o tema do erotismo feminino em sua obra foi Simões Lopes Neto. Em “A Salamanca do Jarau”, da obra *Lendas do Sul* (1913), através do mito da Teiniaguá, Simões mostra a sensualidade da mulher e a atração física, temática até então desconhecida da literatura rio-grandense²⁴. É importante ressaltar que esse mito também foi usado por Érico Veríssimo em *O Tempo e o Vento – O Continente*, para descrever a personagem Luzia. Veríssimo foi um dos primeiros e poucos autores a elaborar personagens femininos complexos em sua época, dando voz e ações mais expressivas a mulher.

Apesar da pouca importância atribuída à figura feminina tanto na literatura como na história, pode-se dizer que ela é um exímio referencial de paciência e de determinação. Com as guerras, a mulher passa a ter uma função fundamental para a sociedade e para a economia do Estado. Era ela quem cuidava sozinha da casa, dos filhos menores, das filhas moças, da criação e da plantação, além de proteger a família e seus bens. Assim, há uma destoante caracterização da mulher nas obras literárias do século XIX, na qual ela aparece como um ser frágil. No entanto, o que a história mostra são mulheres trabalhadoras, ativas, e fortemente presentes. Porém, com relação à história, a única mulher a receber destaque, por enfrentar a guerra como um soldado, foi Anita Garibaldi, que, aliás, não era gaúcha, mas catarinense. Outra mulher que ficou conhecida por seus feitos foi Ana Néri, voluntária nos hospitais de sangue durante a Guerra do Paraguai. Por isso, essas duas personagens históricas tornaram-se personagens de romances históricos e, desse modo, representantes da mulher na literatura gaúcha.

Segundo Zilberman (1992, p. 145), “Lila Ripoll, a partir da década de 40, na poesia, e Lara de Lemos, depois dos anos 50, foram das poucas escritoras que o Estado leu, até a firmação

²³ Idem, p. 79.

²⁴ Idem, p. 79.

da prosa de Tânia Faillace”, nos anos 1960, autora de novelas “protagonizadas por mulheres em busca de emancipação”. Nessa linha seguiram também as escritoras Patrícia Bins, com o romance *Jogo de fiar* (1983), no qual a protagonista rememora e avalia sua vida, e Lya Luft, com suas novelas *As parceiras* (1980), *A asa esquerda do anjo* (1981), *Reunião de família* (1982) e *O quarto fechado* (1984). Nota-se que o foco dessas autoras é a representação da busca e a afirmação feminina e das dificuldades apresentadas nesse caminho de emancipação e autonomia. É importante salientar que nos anos de 1970 e 1980, os escritores adotam um tipo de personagem feminino: uma mulher jovem ou de meia idade, da classe média, incomodada com sua situação. Um exemplo desse tipo feminino é a personagem Inês, de *O 35º ano de Inês* (1970), de Tânia Jamardo Faillace (ZILBERMAN, 1985, p. 84). Contudo, há também poemas engajados, que manifestam o anseio pela mudança social, por igualdade e justiça, como os de *Poço de águas vivas* (1957), *Canto breve* (1962), *Aura amara* (1968) e *Para um rei surdo* (1973), de Lara Lemos.

Em *Chimarrita* (1985), obra escrita por Donald Schüller, é apresentada uma história de opressão feminina social e ideológica. As chimarritas são “seres humilhados, mas rebeldes, indomadas pelos homens que as derrotam sem as sujeitar” (ZILBERMAN, 1985, p. 89). Trata-se de uma figura arquetípica, que representa a violência da qual a mulher “foi vítima e a revolta que foi capaz de expressar.”²⁵ Assim, nessa obra, Schüller utiliza a temática feminina por um outro viés, desvinculando-se da tradição machista, como Érico Veríssimo, criador de personagens femininos marcantes, fortes e atuantes, como Ana Terra, Bibiana Cambará e Luzia.

Atualmente, a presença da mulher rio-grandense como personagem da literatura alcançou um patamar expressivo. O panorama mudou e as escritoras surgiram, apesar do tradicionalismo gaúcho. No momento, além de Letícia Wierzchowski, os nomes mais conhecidos nacionalmente são os das escritoras Lya Luft (*Perdas & ganhos*), Martha Medeiro (*Meia noite e um quarto e Divã*), Cintia Moscovich (*Arquitetura do arco-íris*) e Clarah Averbuck (*Um dia de gato*).

Em *A casa das sete mulheres* (2001) e *Um farol no pampa* (2004), mesmo tratando-se de dois romances que representam épocas passadas, Letícia constrói grandes personagens femininas que destoam dos padrões do tempo retratado. São mulheres ativas, fortes, impetuosas, corajosas e conscientes da realidade. Dessa forma, ao dar voz à mulher, a autora inova a ficção histórica, tradicionalmente masculina, assumindo uma posição crítica e contemporânea para um

²⁵ Idem, p. 89.

acontecimento passado. É uma forma de inovar a literatura, amalgamando passado e contemporaneidade.

Apesar de inseridas tardiamente no contexto literário gaúcho, as mulheres revelam uma renovação na escrita e trazem para a ficção o universo feminino. Como afirma Regina Zilberman (1992, p. 147), rompe-se a tradição literária masculina, renova-se “a prosa gaúcha e, também por esse ângulo, apresentam-se alternativas ao projeto centenário, mas não mais exclusivo, do Regionalismo e do ruralismo”. Assim, Leticia segue pela tradição de escrever obras de temática histórica, enveredando por outro caminho, pouco trilhado pelas escritoras gaúchas. Porém, rompe com a tradição masculina, colocando a posição das mulheres em evidência.

2.2. Leticia Wierzchowski e sua contribuição para a literatura brasileira

Criar é uma aventura sem fronteiras. Reconstituir um momento passado como um escafandrista no fundo do mar, passeando dentro de um navio: gosto da solidão desse passeio.

Leticia Wierzchowski²⁶

Leticia Wierzchowski nasceu e vive em Porto Alegre. Começou a escrever aos vinte e cinco anos, após abandonar a faculdade de arquitetura. Antes de publicar seu primeiro romance, ela foi proprietária de uma confecção de roupas e trabalhou no escritório de construção civil de seu pai. Começou a “inventar” histórias à noite, quando trabalhava com o pai. Coursou a Oficina de Criação Literária na Pós-Graduação em Letras da PUC-RS, coordenada pelo escritor Assis Brasil. Seu primeiro romance, *O Anjo e o resto de nós*, que foi publicado em 1998 e relançado em 2001, conta a saga da família Flores, ambientada no início do século XX, no interior do Rio Grande do Sul.

Um farol no pampa (2004) é seu oitavo livro e levou dois anos para ser escrito. Ela é ainda autora dos romances *Anuário dos amores* (1998), *Eu @ te amo* (1999), *Prata do tempo*

²⁶ WIERZCHOWSKI, Leticia. *Criar é uma aventura sem fronteiras*. In **Cultura News**. São Paulo: Livraria Cultura, janeiro de 2007, n. 151.

(1999), *O anjo e o resto de nós* (2001), e *A casa das sete mulheres* (2002). Este último foi adaptado para a televisão em uma minissérie da Rede Globo, levada ao ar em 2003. Reexibida em 2006, essa minissérie vem sendo editada em vários países, como Itália, Espanha e Portugal. Publicou também *Cristal polonês* e *O pintor que escrevia* (2003), lançado em 2004 na Espanha. Suas obras mais recentes são o livro infanto-juvenil *Todas as coisas querem ser outras coisas* (2006), o livro infantil *O menino paciente* (2007), escrito em co-autoria com seu marido Marcelo Pires, e os romances *Uma ponte para Terebin* (2006), baseado na vida de seu avô imigrante polonês, e *De um grande amor e uma perdição maior ainda* (2007). Atualmente, junto com Tabajara Ruas, a autora está desenvolvendo o roteiro cinematográfico do livro *O continente*, primeiro romance da trilogia *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo. Alguns de seus livros foram publicados em outros idiomas. O principal deles é *A casa das sete mulheres*, lançado na Itália e na Espanha.

Além de romances, Leticia também escreve contos e crônicas. Ela participou dos livros de contos *Ficções fraternas* (2003) e *Contos de Agora* (2007), este último um audiolivro, e *Valores para viver* (2005), um livro de crônicas. Também deu sua contribuição no livro de histórias de viagem, *Inesquecível* (2006), e, juntamente com Ana Klacewicz, escreveu o livro de lendas *Dragão de Wawel e outras lendas polonesas* (2005).

Como uma típica autora gaúcha, Leticia enveredou pelo viés do romance histórico, ficcionalizando a saga de uma família importante no passado do Rio Grande do Sul: os Gonçalves da Silva. Foi por meio dessa saga que ela ficou conhecida nacionalmente, quando o romance *A casa das sete mulheres* foi adaptado para a televisão²⁷. Antes desse marco, Leticia era conhecida apenas no Sul, porém já tinha seis livros publicados. A adaptação para a televisão levou a um certo preconceito em relação à obra da autora, pois, na época em que a minissérie de mesmo título foi ao ar, o livro *A casa das sete mulheres* ficou mais de dois meses na lista dos romances mais vendidos e chegou ao patamar de 60 mil exemplares. Nessa ocasião, série e livro receberam críticas de historiadores por conta das *licenças poéticas* naturais numa ficção histórica. Estes ignoraram as regras do literário e a possibilidade de mais de uma abordagem do fato

²⁷ É importante lembrar que vários autores consagrados tiveram suas obras adaptadas para a televisão, como *O tempo e o vento* e *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, *Os Maias*, de Eça de Queiroz, entre outros autores e obras. Dessa forma, a obra de Leticia está ao lado de grandes obras literárias, o que mostra a qualidade de sua produção literária.

histórico, uma vez que a literatura possui liberdade para reinventá-lo, utilizando outras perspectivas a fim de oferecer uma releitura por outro viés: o ficcional.

Sem pretensão de uma nova adaptação para televisão, segundo suas próprias palavras, e considerando um desafio para sua carreira literária, Leticia prossegue com a mesma saga familiar em *Um farol no pampa*. Contudo, é nítido o amadurecimento de sua escritura ao introduzir alternâncias de estilo e ao se desprender da ênfase dada anteriormente ao passado histórico, transformando-o em pano de fundo para o desenrolar do romance, mas, ao mesmo tempo, valendo-se da criticidade perante o fato histórico. A construção do romance propriamente dito e o estilo da autora serão tratados mais adiante.

Apesar de ser possível notar marcas de diversos escritores em sua obra, principalmente de Érico Veríssimo, Leticia Wierzchowski criou o seu próprio estilo e identidade literária. Ela utiliza recursos e procedimentos de escritura usados por outros escritores, mantendo um diálogo entre as obras para criar a sua. Como afirma Donald Schüler (1989, p. 39), “antes de narrar, o narrador leu outros textos. Foram estes que o levaram a escrever, e é com estes que continuamente dialoga”. Todo escritor transmite à sua obra marcas, vestígios de leituras de outros textos; ocorre uma revisita à tradição a fim de “traduzi-la como criação” (CERDEIRA, 2000, p. 226). Dessa maneira, há a intertextualidade, o “diálogo” entre os textos, a fusão de textos, implícita ou explicitamente. Segundo Kristeva (1974, p. 60), todo texto se constrói como um mosaico de citações, pois ele sempre absorve algo de outro texto. Assim, *Um farol no pampa* remete, concretamente, tanto a obras literárias (*O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, e *Rumo ao farol*, de Virginia Woolf), como à História (a Guerra do Paraguai).

Laurent Jenny em *A estratégia da forma* (1979, p. 6-7) afirma que “a intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra”. O que Leticia se propôs a fazer é aquilo a que Jenny se refere a respeito da “sensibilidade dos leitores à repetição”, exemplificada como “dogma da imitação, próprio do Renascimento”. Trata-se de “um convite a uma leitura dupla dos textos e à decifração da sua relação intertextual com o modelo antigo”. Dessa maneira, os textos de Érico Veríssimo, principalmente os de *O tempo e o vento*, serviram como um modelo explorado pela escritora para sua criação. Para essa questão, parece pertinente citar as palavras de Chklovski (*apud* EIKHENBAUM, 1978, p. 19): “toda obra de arte é criada paralelamente e em oposição a um modelo”.

Com relação ao pensamento crítico contemporâneo, Teresa Cristina Cerdeira faz uma afirmação categórica e significativa sobre a relação da intertextualidade com a tradição.

O objeto estético assim violado em sua inteireza – ao fazer-se corpo revisitado – perde a aura que lhe conferia o selo único do autor, mergulha na incerteza produtiva porque geradora do novo. Se a intertextualidade não é apanágio da pós-modernidade, é entretanto aí que a ousadia da apropriação parece ganhar corpo e o diálogo intertextual ultrapassar o eco das referências intelectuais que justificam o reconhecimento de uma cultura humanística, para se transformar no centro de interesse da ficção, roubo salutar de uma liberdade que ousa deslocar seus mitos perturbadores (como ousar escrever depois de *Os Lusíadas*, como ousar compor depois do *Quixote*?) para devorá-los e devolvê-los em outra produção. Viver a contemporaneidade é também perceber que o tempo do fascínio do absoluto foi ultrapassado por um diálogo mais democrático com a tradição. (2000, p. 226)

Portanto, não é possível ao escritor desligar-se da influência do cânone literário. Ele é a base para novos textos; o diálogo textual com a tradição torna-se imprescindível, impossível não ocorrer. É a reinvenção permanente da literatura. Como afirma Tomachevski (1978, p. 170), “a experiência literária, a tradição à qual se refere o escritor, revelam-se-lhe como uma tarefa legada por seus antecessores, tarefa cuja realização exige toda sua atenção”. Letícia não nega o legado de sua herança e mostra maestria no seu manuseio. Ao mesmo tempo em que demonstra, singularmente, as marcas de seus antecessores, ela (re)elabora suas próprias marcas.

Enquanto se insere na tradição literária gaúcha, em *Um farol no pampa* utiliza técnicas e características de construção de um romance singular e único em sua especificidade. Isso fica claro na entrevista que Letícia concedeu ao jornal *O Estado de São Paulo* (2007b, p.14). Ela declara seu encanto por Érico Veríssimo e sua ascendência sobre o que escreve, principalmente sobre seus últimos romances. Ao comentar sobre a trilogia do escritor gaúcho, *O tempo e o vento*, Letícia relata seu fascínio com relação à criação do painel de personagens por serem “tão reais e tão calcados nas gentes do sul”²⁸. Nota-se que, assim como aconteceu com Veríssimo, a autora tem o compromisso de construir personagens que expressem a cultura e a história gaúcha, resgatando o passado e a identidade sulina. Novamente, faz-se necessário apresentar as palavras de Teresa Cerdeira (2000, p. 230):

²⁸ Idem, p. 14

De certa maneira, a contemporaneidade aposta no palimpsesto, nesse texto final e outro que, guardando os rastros tênues de um texto primeiro, se permite viver, não como rapina, que o devora e anula, mas como possibilidade de perpetuá-lo na diferença e no convívio com a multiplicidade de textos que, dizendo com as mesmas sedutoras palavras, vão elaborando versões sempre novas da memória dos homens.

O “texto primeiro” serve como base para a elaboração de um novo texto literário. Não se trata de imitação de um modelo, mas de novas versões, outras construções literárias que trazem múltiplas referências textuais, mas que guarda sua originalidade na maneira de fazê-lo. Como bem coloca Umberto Eco (1985, p. 66), “os livros se falam entre si”. O romance possui o espaço do diálogo com textos (intertextualidade) e com discursos (interdiscursividade), com isso, pode-se dizer que o saber é textualizado²⁹.

Dessa maneira, além de Veríssimo, outros autores de quem a própria escritora diz “se aproveitar”, sobretudo no que diz respeito ao gênero “romance histórico”, são Tabajara Ruas, Moacyr Scliar e Assis Brasil. Esses três escritores representam história e ficção entremeadas, o que pode ter contribuído para que Leticia enveredasse pela vertente da ficção histórica. Ela se diz também leitora fiel de Nabokov e fã de Eça de Queiroz, e afirma ainda que Gabriel García Márquez e seu romance *Cem anos de solidão* seriam os responsáveis por tê-la levado a escrever (WIERZCHOWSKI, 2007b, p. 14).

Ao ser indagada sobre qual seria uma cena marcante da literatura, Leticia cita a cena do livro *Rumo ao farol*, em que Virgínia Woolf “narra a decomposição da casa dos Ramsay e a luz do farol que corre pelos cômodos do imóvel desabitado”³⁰. Talvez essa cena pudesse tê-la levado à “construção de seu farol”, uma vez que se trata de uma imagem polivalente de significados. Além disso, essa obra de Woolf sugere uma viagem pelo interior dos personagens, o que se aproxima de *Um farol no pampa*, no qual os personagens realizam constantes interiorizações, estabelecendo, de fato, uma relação intertextual.

A escritora declara que a literatura “é ao mesmo tempo um parêntese no mundo atual e uma forma de compreender e solucionar este mundo” (RECORD, 2006). Além disso, ela defende que um livro deve transmitir alguma emoção e que “um texto de construção perfeita precisa também tocar o seu leitor, espantá-lo, emocioná-lo, instigá-lo”. Em outras palavras, conforme a

²⁹ Idem, p. 231.

³⁰ Idem, p. 14.

própria expressão da escritora, a literatura “aciona as sinapses do leitor” e é em torno disso que ela escreve seus livros³¹.

Em *Um farol no pampa* ressoam também cenas das obras de Tabajara Ruas (*Netto Perde a sua alma*), principalmente na representação pormenorizada das crueldades da guerra. Por outro lado, a descrição detalhada do ambiente remete a *Eça de Queiroz*, a representação de conflitos da América Latina faz referência à obra de García Márquez, e a elaboração de obras hercúleas e a idéia de transformar *A casa das sete mulheres* em uma trilogia (uma vez que a autora prometeu publicar o terceiro volume da saga), por exemplo, mostram claramente a influência de Érico Veríssimo, a ser tratada logo a seguir.

Além de optar por um gênero muito utilizado pelos escritores gaúchos, valendo-se do um passado histórico do Rio Grande do Sul, é possível elencar outros aspectos escriturais herdados de Veríssimo, como a simplicidade da prosa, certa tendência “sentimentaleira”³², quebra na seqüência dos fatos, superposição de tempos, a nomeação e disposição dos capítulos, a saga familiar e a narratividade, dentre outros. Para exemplificar as semelhanças com a principal obra desse escritor, foram verificadas, de maneira geral, as correspondências entre os capítulos de *Um farol no pampa* com os da obra *O tempo e o vento*.

Os capítulos *A herança*, *A família e Auroras e poentes e crepúsculos* do romance de Leticia se assemelham aos capítulos *O sobrado*, *A guerra*, *A fonte*, *O deputado* e *Reunião de Família* de *O tempo e o vento*. Todos eles, em algum momento, apresentam trechos de notícias de jornal, cartas e aspectos da história e cultura gaúcha, além de situações familiares e conflituosas, como guerras e questões políticas. Nota-se, também, semelhança visível na denominação desses capítulos.

Já os capítulos *Olhos de Vidro*, de *Um farol no pampa*, possuem correlação com os capítulos *Caderno de Pauta Simples*. Ambos são narrados em terceira pessoa e tratam da infância de um menino (Matias Gutierrez e Floriano Cambará, respectivamente). Pelo olhar ingênuo da criança, é apresentado um mundo de fantasia, o universo infantil, mas sempre ligados com a realidade. À medida que os meninos crescem, as características infantis vão sendo deixadas de lado para dar lugar ao mundo adulto e aos seus julgamentos. Esteticamente, tanto *Olhos de Vidro* como *Caderno de Pauta Simples* intercalam a narrativa com versos ou períodos e frases curtas.

³¹ Idem.

³² Termo citado por Antonio Candido em entrevista sobre a obra de Érico Veríssimo, em 05/08/2000 para os autores e organizadores do livro *Érico Veríssimo: o romance da História*.

O nome *Caderno de Pauta Simples* remete aos *Cadernos de Manuela* e vice-versa. Mesmo destoando no gênero de visões apresentadas – o primeiro, de um menino (memórias); o segundo, de uma mulher (diário) -, nota-se o mesmo trabalho de metalinguagem. O menino tenta deixar os cadernos de pauta dupla para se entregar às linhas simples “como um audaz equilibrista”. Mas, para isso, precisa de amadurecimento: “Proeza que exijo do adulto: enfrentar o papel completamente sem linhas, saltar para o vácuo branco e nele criar ou recriar um mundo” (VERÍSSIMO, 1961, p. 238). Já Manuela, espreitando “as coisas pelas frestas da memória”, aguarda o momento certo para “roubá-las do seu esconderijo do tempo, enfiando-as nas malhas de uma palavra, de um juízo, de uma frase, pintando-as com esta tinta negra que mancha o papel” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 106). Além disso, por se tratar de um diário, os *Cadernos de Manuela* estabelecem relação com *O diário de Sílvia*.

Tanto *O diário de Sílvia*, como os *Cadernos de Manuela* apresentam uma visão aguda sobre os acontecimentos da época, além dos lamentos de suas vidas amorosas. O que difere em ambos é que Sílvia é casada, mas carrega um amor frustrado pelo irmão de seu marido, enquanto Manuela passa sua vida solteira à espera de Garibaldi, uma vez que sua família impede a sua união com o “aventureiro” italiano e este se casa com Anita. Com isso, a narrativa do diário de Sílvia é concentrada no cotidiano do personagem e nas memórias dos anos vividos na casa materna e na escola; a narrativa de Manuela é intercalada por devaneios, memórias e divagações sobre acontecimentos passados e sobre o possível retorno de Garibaldi. Ambas são narrativas intensas, repletas de metáforas que representam a visão feminina, amalgamando passado e presente num fluido memorialista. Mesmo entregues a suas angústias e dilemas, tanto Sílvia (“*O Brasil declarou guerra às potências do Eixo. A cidade está agitada. Estouram foguetes. Grupos andam pelas ruas com bandeiras cantando hinos, gritando vivas e morras.*” (VERÍSSIMO, 1962, p. 914)) como Manuela (“*Andava a sombra da guerra a flunar sobre as cabeças dos rio-grandenses, e Moringue [...], sim, o velho Moringue andava aprontando das suas, atacando estâncias de uruguaios, sob a desculpa de que esses eram inimigos dos brasileiros da fronteira.*” (WIERZCHOWSKI, 2007, p. 146)) apresentam um posicionamento realista e crítico com relação aos fatos históricos, pagando-lhes seu tributo.

Manuela vive na esperança de um reencontro que nunca ocorrerá. Seu escapismo são os cadernos e os devaneios. Sílvia, em sua vida de casada, fala e age sem convicção, mas indaga-se sobre as causas do insucesso de sua vida e, assim como Manuela, vive de memórias.

Um farol no pampa é constituído de quarenta e quatro capítulos e, além dessa grande quantidade de capítulos em um único volume, o que difere também de *O tempo e o vento* é a repetição constante deles. Por isso, são enumerados de acordo com a quantidade de vezes que são retomados (*A herança I, A família I,...*, *A herança II, Auroras e poentes e crepúsculos II*), com exceção dos capítulos *Cadernos de Manuela* e *Olhos de Vidro*.

Além disso, os encontros de Antônio com uma misteriosa jovem, que no final do romance pode-se entender tratar-se da filha de Inácia, Carmosina, que havia morrido aos quatro anos de idade, sugere, outra vez, procedimento intertextual em relação à obra de Veríssimo, notada em um conto, *Sonata*. A ação do conto passa-se em 1939; um professor de piano lê em um anúncio de jornal, de 1912, uma oferta de trabalho e resolve ir ao endereço onde encontra, saída do passado, a aluna à sua espera.

É possível, pois, afirmar que Leticia utiliza a temática história de modo semelhante a Veríssimo, valendo-se da ficção como instrumento modelador, além de usar um painel diacrônico, fluxo de consciência, personagens femininas marcantes e a técnica contrapontística³³, que consiste em contar histórias paralelas, com recuos e avanços temporais que ora se tocam, entrecruzam-se, até chegar num núcleo comum. Pode-se dizer também que a autora herda a tradição de seu antecessor e apresenta mulheres fortes, homens destinados a lutar e a brutalidade da guerra.

Com essa herança e entre outras, Letícia segue o rastro de seus antecessores e constitui o seu estilo, com sua marca, suas características e sua singularidade, mostrando-se uma escritora em constante aperfeiçoamento, inserida na tradição literária, mas original na sua apreciação estética.

³³ Técnica aprendida por Érico Veríssimo com Huxley, ao traduzir o romance *Contraponto*.

3. Considerações sobre a relação Literatura-História

[...] literatura e história (Histoire) andam juntas sem que isso signifique, necessariamente, um relativismo resignado da “ciência histórica” ou um realismo militante da literatura.

Jeanne Marie Gagnebin³⁴

Muito se discute a respeito da relação Literatura-História. Basicamente, essa discussão ocorre porque ambas utilizam a mesma forma de comunicação: a linguagem. A História vale-se da narratividade para contar os acontecimentos e a Literatura utiliza os fatos históricos para criar sua ficção. Surge daí a questão que deve ser colocada aqui: quais são os limites entre discurso histórico e discurso ficcional?

Essa problemática é abordada em um trecho de um dos capítulos do romance estudado, intitulado *Olhos de Vidro*. Algumas histórias que Dona Antônia contava para Matias, quando ele era menino, eram reais, outras não:

E lá no quarto era que a vó Antônia contava mais histórias. Ela sempre dizia, Umás histórias são de verdade, outras são de mentira. Mas eu nem sei mais qual é o quê.
E desfiava suas histórias. (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 71-72)

Às vezes uma história é tantas vezes contada, tantas vezes divulgada, que passa a “ser” verdadeira, independentemente de sua origem, se de um fato real ou de algo imaginado. Isso ocorre porque “a ficção, liberta do compromisso com a verdade, discute a História, sem obedecer a suas determinações, enquanto o discurso oferece várias opções de sentido, inclusive em contextos diferentes da história original” (BOËCHAT, 2000, p. 183-184).

Conforme Maria Aparecida Baccega (2000, p.65), “a história é, na verdade, tanto o discurso histórico, o texto que organiza um determinado modo de entender os acontecimentos, como a práxis da qual ele é componente e resultado”. Portanto, “a história é ciência factual”

³⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, 1994, p. 3.

(NUNES, 1995, p. 41), é o relato de eventos passados e importantes para a constituição e futuro de uma sociedade. Já a ficção assume posição oposta; cria, inventa uma história, explorando a realidade.

Já Aristóteles distinguia o historiador do poeta considerando que “um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido” (s.d., p. 252). Ele também afirma que “o possível inspira confiança”, autorizando, assim, os poetas a recorrerem a personagens que existiram. Com isso, há a aproximação do fato histórico à literatura. Conforme Roland Barthes (1988), o texto literário produz o efeito de real, uma vez que a civilização ocidental prestigia o que “aconteceu”.

É certo que parece impossível estabelecer limites entre o ficcional e o histórico quando lidamos com literatura. Conforme Maria Teresa de Freitas (1989, p. 109), “os limites entre a representação e a criação sendo tênues, História e Romance freqüentemente se confundem, e a fragilidade de fronteira entre esses dois instrumentos de conhecimento do homem coloca alguns problemas que merecem estudo”. Dessa forma, é difícil delimitar fronteiras precisas entre os dois. Porém, segundo ela, “estudar as relações entre Literatura e História não significa [...] buscar apenas o reflexo de uma na outra. Mais do que a imagem, a Literatura seria antes o imaginário da História”³⁵. Assim, ao analisar essa relação, deve-se considerar a presença da História como elemento acrescentador, e não influenciador da obra literária. A confluência entre História e Literatura faz com que ambas se somem para um único fim: criar a ficção histórica.

[...] quando um escritor se volta ao passado, e tenta ressuscitar representações e ideologias anteriores àquelas que predominam em sua época, mas que sobrevivem, na memória e no inconsciente coletivo, aos momentos histórico-sociais em que foram criadas, ele vai visar a exprimir desse passado aquilo que ainda não foi dito, aquilo que dele está reprimido ou latente, para assim explorá-lo em todas as suas virtualidades e prolongá-las. (FREITAS, 1989, p. 113)

Ao explorar os fatos históricos, o escritor ficcional reinventa-os, buscando preencher lacunas ou sugerir respostas e até mesmo assumir um posicionamento destoante da historiografia.

Ainda com relação à delimitação de fronteiras entre História e Literatura, Hayden White (1994, p. 29) afirma que “toda disciplina é constituída por um conjunto de restrições ao pensamento e à imaginação, e nenhuma é mais tolhida por tabus do que a historiografia

³⁵ Idem, p. 115.

profissional”. Dessa forma, alguns historiadores sentiram-se ameaçados em seu fazer escritural e pode-se dizer que foi daí que surgiu a necessidade de delimitar fronteiras.

Uma semelhança entre esses dois instrumentos é que ambos são constituídos de material discursivo, o que remete a outro questionamento: a história pode ser representada de maneira exata? Nesta reflexão, entra em questão o conceito de “verdade histórica”. A história se constrói por relatos, fatos vivenciados por alguém ou por uma pessoa que retransmitiu essa vivência. Por isso, é possível que o relato do acontecimento histórico sofra distorções. Até pouco tempo atrás, a História era contada pelos vencedores que, como tais, tendiam a “modificar” os acontecimentos para amenizar detalhes obscuros, desfavoráveis a eles, e chegando a inverter acontecimentos para que se tornassem heróis ou para fazer prevalecer seus pontos de vista e assim construir a ideologia.

Além disso, história e ficção valem-se de um recurso comum: os documentos históricos. Na historiografia, são eles que validam o acontecimento tornando-os verdadeiros, assumindo a posição de testemunha. Assim, o aparato documental auxilia na reconstrução do passado, constituindo-se em uma importante fonte de pesquisa e de inspiração tanto para o historiador como para o ficcionalista.

A revisão da história factual e documental, empreendida nos anos 1970 e 1980, foi apresentada, na França, pela corrente da “História nova”. Segundo Jacques Le Goff (1995, p. 28), “a história nova nasceu em grande parte de uma revolta contra a história positivista do século XIX”. Uma das contribuições da história nova foi ampliar o campo do documento histórico, aceitando os diversos tipos de documentos (estatísticas, fotografia, depoimentos orais, dentre outros) juntamente com os métodos tradicionais. Com isso, além de utilizar diversos aparatos para escrever o acontecimento histórico, enquanto os historiadores tradicionais tratavam a História como narrativa dos acontecimentos, a nova história preocupa-se em analisar as estruturas e as “versões” de um mesmo fato. Ainda conforme Le Goff (1995, p. 21), a história nova “pretende ser uma história escrita por homens livres ou em busca de liberdade, a serviço dos homens em sociedade”, desvinculando-se do discurso autoritário dos homens de poder. Dessa forma, conforme afirma Teresa Cristina Cerdeira (2000, p. 200), “o historiador contemporâneo, imerso na multiplicidade e na diferença, nega-se a deixar para sempre calados “os esquecidos da História””.

A Literatura e a História são, portanto, disciplinas distintas. Porém, nada impede que ocorra um entrelaçamento entre ambas. Segundo Vanoosthuysse (1996, p.14), “*entre la fiction et l’histoire le rapport n’est ni de réduction de l’une à l’autre, ni de détermination réciproque, ni de contradiction partielle, mais de convergence brisée*”³⁶. Ambas, unidas, tornam-se um fim, algo único, diferente de um aglomerado de fatos históricos, mas elas não deixam de ser “formas” diferentes.

Nota-se que ambas, Literatura e História, querem transmitir “uma imagem verbal da ‘realidade’”, tal como coloca Hayden White (1994, p. 138). O escritor literário utiliza o acontecimento histórico como um meio de representar uma época, uma sociedade, de gravar episódios importantes universalmente (FREITAS, 1986, p. 3). Neste sentido, é pertinente analisar a forma como o discurso do historiador e do escritor de ficção se correspondem ou se assemelham (WHITE, 1994, p. 137).

No discurso histórico, conforme White³⁷, o historiador “busca explicar as partes e o todo, ou entre as fases e a estrutura completa de um processo”, além de fazer intervir “não mais o passado como modelo de presente, mas o presente como reavaliador do passado, que lhe chega incompleto, dilacerado e, por isso mesmo, extremamente sedutor [...]” (CERDEIRA, 2000, p. 201). Para isso, eles se apropriam de “tropos de linguagem” como metáforas, metonímias e sinédoques. Dessa forma, a historiografia se aproxima mais ainda da obra literária, a qual se vale de várias figuras de linguagem como artifício para cativar o leitor e deixar a leitura mais agradável.

Segundo Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 104),

[...] na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz.

Assim, a literatura torna-se uma abertura de possibilidades de dúvidas salutares que colocam em xeque a realidade histórica, tentando preencher lacunas ou suprimir excessos. Contudo, ocorre na literatura a imitação poética que estabelece a convenção de verossimilhança

³⁶ “Entre a ficção e a história o relacionamento não é nem de redução de uma à outra, nem de determinação recíproca, nem de contradição parcial, mas de convergência quebrada”.

³⁷ Idem, p. 133.

para garantir certa veracidade histórica ou verdades possíveis. Mas vale lembrar que a Literatura poetiza a História, sem que haja um pacto de fidelidade com esta; é uma construção de linguagem, o lugar da metáforização. Ao tecer a ficção, explodem “as fronteiras do imaginário e afasta-se – consciente e voluntariamente – do objeto, para se construir como imagem dele.” (CERDEIRA, 2000, p. 201). Já para historiografia, o que interessa é o discurso “da verdade”, o que a dispensa de ser um texto cativante e “belo”, caracterizando-se pelo caráter documental.

Como afirma Maria Teresa de Freitas (1989, p. 117), “o texto literário que se apodera de uma série histórica terá com certeza um significado distinto daquele que possui o texto histórico, tentará passar um conhecimento de outra natureza, uma verdade de outra ordem”. Esse significado será descoberto pela análise da construção do romance e da maneira como o escritor realizou o imbricamento de História e ficção e reinventou o fato histórico.

Tanto Literatura como História são representações do mundo social e são discursos significativos. É pela narrativa histórica e literária que se constitui a identidade de uma nação, conforme demonstra Zilá Bernd (1992, p. 17) citando Ricoeur (1985, p. 432),

A [...] identidade não poderia ter outra forma do que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se definiria, portanto, através de histórias que ela narra a si mesma sobre si mesma e, destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual esta coletividade se encontra”. Portanto, a construção da identidade é indissociável da narrativa e conseqüentemente da literatura.

Assim, a narrativa ficcional é uma forma de analisar e definir também a essência da identidade coletiva. Ambas, História e Literatura, exercem um papel importante na construção daquilo que se convencionou designar identidade nacional, embora tangenciem instâncias diferentes de um mesmo tema ou objeto.

3.1. Do romance histórico à metaficção historiográfica

*La véritable Histoire, aujourd'hui comme hier, ne s'
écrit pas chez les historiens mais chez les écrivains.*³⁸

Pierre Barbéris³⁹

O romance histórico surgiu em meados do século XIX. A característica fundamental deste tipo de romance é a especificidade histórica do tempo da ação, condicionado ao modo de ser e de agir dos personagens. O precursor do gênero foi o escocês Walter Scott, o qual situava romances amorosos em um passado reconstruído por meio de fatos reconhecidos. Conforme Castelo Branco Chaves (1979, p. 29), nas primeiras décadas do século XIX,

[...] o interesse pela história constituía não só o fundo da cultura, mas também um dos mais vastos e ricos recursos ao divertimento dos espíritos. Em quase todas as épocas da história se verifica, em cada uma delas, a criação da sua utopia, geralmente prospectiva. A utopia romântica teve a particularidade de se projetar sobre o passado, de ser uma utopia retrospectiva. Toda utopia se cria como uma compensação das realidades presentes; os românticos, porém, antes de a visionarem no futuro, fizeram-na transitar pelo passado, e esse foi o toque de genialidade de Walter Scott e a verdadeira causa da quase universal aceitação da sua obra.

Desse modo, a insatisfação e a reflexão parecem estar direcionadas ao presente e não ao passado, uma vez que é ele que projeta a utopia de um *modus vivendi* ideal e idealizado. Como afirma Teresa Cristina Cerdeira (2000, p. 199), “o discurso da História deixa [...] de ser um templo de eternização do passado, para se instituir como dimensão criadora do futuro”.

Sobre o romance histórico scottiano constata-se a presença do exotismo do tempo aliado ao ambiente histórico com o intuito de favorecer o crescimento dos ideais liberais, “à moral racional, às crenças religiosas e aos sentimentos nacionalistas patrióticos que as guerras napoleônicas despertaram e todas as nações por elas devastadas” (CHAVES, 1979, p. 59-60). Além disso, há a representação pretendida verossímil do passado e o aparecimento maciço da força popular.

³⁸ “A verdadeira História, hoje assim como ontem, não é escrita pelos historiadores mas pelos escritores.”

³⁹ BARBÉRIS, Pierre, *Prélude à l'Utopie*. Paris: PUF Écriture, 1991.

Georg Lukács foi quem melhor analisou e elaborou teorias sobre o gênero romance histórico. Em sua obra *Le roman historique*, Lukács aponta algumas características básicas do romance histórico: presença de grandes painéis históricos, englobando determinada época e conjunto de acontecimentos; temporalidade cronológica dos acontecimentos narrados; personagens fictícios; as personalidades históricas são apenas citadas ou integram o pano de fundo das narrativas; dados históricos utilizados com o intuito de conferir veracidade histórica, verossimilhança; e, em geral, o narrador em terceira pessoa, como forma de distanciamento e imparcialidade, assim como faz o discurso da História.

Ainda a respeito do romance histórico, Marilene Weinhardt (1994, p. 51) afirma que:

Ao romance histórico não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram.

Depreende-se que o romance histórico possui um caráter explicativo e represente um fato que tenha realmente existido e personagens que podem tê-lo vivenciado. Dessa forma, nota-se certo pacto de verossimilhança entre a ficção e a referencialidade histórica, reiterando a idéia de que o discurso histórico monolítico era insuficiente e incapaz de englobar um aparato cronológico, pois havia outras certamente várias para um fato. Ao assumir um único discurso, ignorando a população ou uma classe social distinta, por exemplo, perdem-se informações e detalhes valiosos para uma reconstrução do passado histórico.

No entanto, conforme a posição de Umberto Eco (1985, p. 64), o romance histórico deve “não apenas identificar no passado as causas do que aconteceu depois, mas também desenhar o processo pelo qual essas causas foram lentamente produzindo seus efeitos”. Dessa forma, um personagem pode possuir idéias “mais modernas” com relação à época em que ele se situa no romance, a fim de anunciar concepções que ainda poderiam advir.

Por volta dos anos de 1970, surge a teoria do Pós-Modernismo, apresentada por teóricos americanos cuja principal prerrogativa era a escritura de romances com problemáticas acerca de um passado (meta-história). No entanto, conforme Eco (1985, p. 55), “o pós-moderno não é uma tendência que possa ser delimitada cronologicamente, mas uma categoria espiritual [...], um modo de operar”. Pode-se dizer que toda época possui o seu pós-moderno (vanguarda).

Ainda segundo Eco (1985, p. 56-57), “a resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente”. A partir dessas premissas é que surge a metaficção historiográfica, valendo-se de instrumentos estéticos como a ironia e o jogo metalingüístico.

A metaficção historiográfica ocupa-se não apenas em apresentar fatos passados e os motivos que levaram a eles, mas também propõe uma reflexão de forma não inocente, além de fazer uma releitura da história através do preenchimento das lacunas deixadas pelos discursos oficiais. Dessa forma, “tratando a História como narrativa, o escritor contemporâneo realiza a desconstrução dos fatos e dramatiza as circunstâncias” (BOËCHAT, 2000, p. 180). Para tanto, apresenta outros pontos de vista, como, por exemplo, do escravo, do empregado e da mulher. Autora do termo *metaficção historiográfica*, Linda Hutcheon (1991, p. 21-22), define-o da seguinte forma:

Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos [...]. Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na Literatura, na história ou na teoria - que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.

Esse tipo de produção literária refere-se a obras que apresentam problemáticas, questionamentos e reflexões tanto para a ficção como para a história nela inserida. Além disso, explora todas as formas do discurso literário, experimentando todas as possibilidades de construção narrativa. Essas características apontam a metaficção historiográfica como produção que difere do romance histórico, uma vez que é “o inesperado outro que tece com a tradição, e não com a nostalgia da tradição, essa estratégia de repetição na diferença” (CERDEIRA, 2000, p. 231).

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela refuta a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. (HUTCHEON, 1991, p. 127)

Apresentando experiências públicas enquanto discurso, a metaficção historiográfica assume um aspecto popular e, com isso, aproxima-se mais do leitor. Por outro lado, alguns escritores propõem-se a desvendar mistérios escondidos por trás de uma trama de acontecimentos históricos, o que também desperta o interesse do leitor, ainda mais em se tratando de um fato presente na memória do público leitor.

O termo *metaficção historiográfica* sugere uma dicotomia, assim como o termo *romance histórico*. Esse tipo de literatura coloca em evidência o processo de construção ficcional (metaficção), ao mesmo tempo em que questiona a referência histórica (historiográfica). Assim, tanto metaficção historiográfica como romance histórico são formas híbridas, uma vez que imbrica histórico e literário; porém, fica evidente que nunca será historiografia. Trata-se de um discurso competente, que reescreve com liberdade os signos da história. Contudo, esta liberdade é relativa, pois a utilização da matéria histórica não deve deturpar o signo.

O romance histórico difere da metaficção historiográfica por seu caráter mais informativo, em que o fato histórico serve antes como pano de fundo do que como algo questionador e investigativo. A metaficção historiográfica renova a tradição, escrevendo a ficção histórica em um outro contexto, com um olhar mais contestador direcionado a história, ao passo que apresenta inovações nos recursos estéticos literários. Em suma, a metaficção historiográfica caracteriza-se basicamente pelas reflexões que o espaço estético mantém com o histórico, o político e o cultural.

3.2. Um “farol” sobre a História da Guerra do Paraguai

Parece que a regra geral aqui é a guerra, sendo a paz apenas uma exceção; pode-se dizer que esta gente vive guerreando e nos intervalos cuida um pouco da atividade agrícola e pastoril e do resto; mas um pouco, só um pouco, porque parece que tudo é feito com o pensamento na próxima guerra ou na próxima revolução. Há nos olhos destas mulheres uma permanente expressão de susto.

Érico Veríssimo⁴⁰

De forma fragmentada e não-linear, a narrativa de *Um farol no Pampa* envolve os anos 1847 a 1903, um período bastante longo, marcado por vários acontecimentos importantes na vida pública e política do Brasil, principalmente da região Sul.

Após o capítulo *A herança I*, em que é feita a descrição do personagem Antônio, situado em 1902, e o seu propósito em viajar para os pampas, há a primeira contextualização histórica do romance. Apesar de breve, as informações desse trecho estabelecem ligação intrínseca com o fato histórico do primeiro volume (“A Revolução Farroupilha terminou em 1845 com a assinatura do Tratado de Paz de Ponche Verde”) e também relata o destino dos chefes da revolução, os generais Netto e Bento Gonçalves. O destino da família deste último é que continuará a ser ponto de referência para o romance. (“O general Antônio Netto exilou-se no Uruguai, onde viveria até morrer, em 1866, durante a Guerra do Paraguai. Bento Gonçalves da Silva, adoentado, recolheu-se à Estância do Cristal com a esposa, Caetana, e os filhos” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 21)). Nota-se que já é antecipado o destino de Netto, e anunciada a morte de Bento, em 1847. Ambos são personagens importantes da História do Rio Grande do Sul, o que mostra a preocupação da autora em situar e anunciar categoricamente, logo no início do romance, a retomada dos rumos iniciados em *A casa das sete mulheres*.

O capítulo *A família VII*, aborda o início da guerra civil no Uruguai, ocorrida em 1863. Venâncio Flores “[...] invadira o Uruguai à frente de tropas organizadas em Buenos Aires com a ajuda do governo argentino [...]” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 207). Bernardo Berro, presidente

⁴⁰ VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento – O continente*. 2ªed, São Paulo: Globo, 1950.

do Uruguai, busca aproximação com o Paraguai, pois o governo de Solano López tinha algumas ligações com os *blancos* uruguaios. O governo de Berro havia taxado a movimentação do gado pelas fronteiras rio-grandenses e limitado o número de escravos nas propriedades de brasileiros residentes no território uruguaio. Logo após a ofensiva de Flores, o general Netto juntou armas e homens para também lutar. Este tinha seu próprio exército, formado por lanceiros negros, a Brigada Ligeira⁴¹. Esse é o panorama inicial traçado no romance e que condiz com a História oficial. Com isso, são apresentadas hipóteses sobre o agravamento dos conflitos entre Uruguai, Paraguai e Argentina, resultando na Guerra do Paraguai.

Essas informações de caráter histórico são apresentadas, simultaneamente, ao personagem D. Ana e ao leitor. Depois, prossegue um diálogo entre Ana, José (seu filho) e a sua nora Maria Angélica. José comenta que “há muitas cousas em jogo”, mas apenas expõe a posição do Uruguai, que “quer enfraquecer o poder que o Império exerce sobre ele”⁴². O comentário de José coloca em evidência a obscuridade dos motivos do início da guerra, de maneira a instigar o leitor a querer saber o que poderiam ser essas “cousas” em jogo. Em seguida, confirma-se que o Uruguai não renovou o tratado de navegação, impedindo o Brasil de utilizar rios importantes do Sul. Com isso, José também explica a participação do general Mitre, que queria minar o poder dos federalistas, os quais, por sua vez, possuíam forte ligação com os paraguaios, razão pela qual patrocinou os colorados chefiados por Flores. Após essa breve explanação, começam a surgir indícios do que seriam as “cousas em jogo”, ou seja, os interesses envolvidos na questão.

Os acontecimentos prosseguem no Prata. No texto, o narrador menciona o conteúdo de uma carta do general Antonio de Souza Netto enviada a Caetano. Nesta, o general informa que os brasileiros residentes no Uruguai estavam sendo alvos de agressões e tocaias, e as terras estavam sendo confiscadas por Berro. Em seguida, é relatado o episódio, que realmente ocorreu, no qual o general Netto vai até o Rio de Janeiro falar com o imperador, D. Pedro II, em 1864. Após essa conversa, D. Pedro II envia um representante ao Uruguai acompanhado de uma esquadra comandada por Tamandaré, exigindo do governo uruguaio, agora comandado pelo presidente do Senado, Cruz Aguirre, “[...] uma punição para os crimes cometidos contra cidadãos brasileiros e

⁴¹ O general Netto foi um dos idealizadores da Revolução Farroupilha, iniciada em 1835. Com sua Brigada Ligeira, formada por negros voluntários que almejavam o fim da escravidão, ele venceu várias batalhas pela independência do Rio Grande do Sul e pela formação do que denominava a República Piratini

⁴² Idem, p. 209.

o respeito à propriedade e à integridade desses cidadãos”⁴³ (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 212). Porém, nenhuma medida foi tomada. Depreende-se que essa problemática dos estancieiros brasileiros que viviam no Uruguai foi um dos motivos que levaram o Brasil a entrar na guerra. Na realidade, a preocupação do general Netto, que toma a frente e exige uma atitude do imperador, não era somente com relação aos crimes contra os brasileiros, mas sim, principalmente, com problemas em suas terras.

No capítulo *A família VIII*, é a criada de Manuela quem traz a notícia do real (e oficial) início da guerra. Solano López capturou o navio brasileiro Marquês de Olinda, no qual seguia o presidente da província de Mato Grosso, o coronel Carneiro de Campos, tornado prisioneiro do governo paraguaio. Porém, as tropas brasileiras já haviam invadido o Uruguai um mês antes. Mesmo assim, foi definido pela historiografia como o início da Guerra do Paraguai o episódio da prisão do navio Marquês de Olinda, em 12 de novembro de 1864, conforme se depreende de um diálogo entre Manuela e sua criada. Esta diz que a guerra havia começado, mas aquela não entende a que guerra se referia a criada, pois já havia notícias da invasão do território uruguaio por tropas do Império. A notícia deixa Manuela, que já conhecia uma versão do início da mesma guerra, confusa. Fica nítido, portanto, que as informações a serem divulgadas entre a população eram escolhidas, bem como ficou encoberto o motivo que realmente desencadeou o conflito.

À sua esposa Clara, Caetano relata o episódio de chacinas e saques, e as expectativas que tem em relação à guerra. O Império acreditava que o conflito levaria poucos meses, pois alegavam que o Paraguai não tinha recursos para sustentar uma guerra longa. Porém, ainda segundo boatos, López possuía um exército de setenta mil armas”, e, portanto, Caetano contava com a possibilidade da campanha ser “mui longa e traiçoeira”⁴⁴.

Nota-se que todos os acontecimentos relacionados com a guerra são trazidos pelas vozes narrativas, que assumem o papel de contar situações e eventos vividos simultaneamente por elas, conjugados contrapontisticamente na narrativa - Matias nos campos de batalha, Inácia na estância e Antônio em outra época: ambos relatam o mesmo momento histórico, mas por perspectivas diferentes. Conforme chegam as notícias, por cartas, jornais, conversas e boatos, os personagens as transmitem para os demais. Assim, é pelos personagens que não têm certeza dos fatos, pois apenas reproduzem o que ouviram ou leram, que o leitor fica a par dos acontecimentos históricos

⁴³ Idem, p. 230.

⁴⁴ Idem, p. 234.

que realmente ocorreram. Dessa forma, as informações não são aprofundadas; são apenas comentadas. Esse é um indício de verossimilhança importante. Há períodos em que tanto na história quanto na ficção as informações são desencontradas ou fragmentadas. Trata-se um dado realista, que mostra a subversão do discurso do poder, colocando em questão a visão contaminada por um historicismo laudatório e nacionalista que deixa lacunas para não apresentar a “verdade”.

No que diz respeito a narrativas historiográficas da Guerra do Paraguai, é importante salientar que, em geral, elas foram escritas por oficiais combatentes e são marcadas por discursos apologéticos do Estado e da elite, conforme Mário Maestri (2003). Portanto, a história foi moldada de acordo com a visão de um grupo elitizado, bem como afirma Jacques Le Goff (1995, p. 261):

A história era, antes de tudo, obra de justificação dos processos da Fé ou da Razão, do poder monárquico ou do poder burguês. [...] Os papéis representados pelas elites do poder, da fortuna ou da cultura pareciam ser os únicos que contavam. A história dos povos se diluía na história dinástica, e na história religiosa na da Igreja e dos clérigos.

Assim, em *Um farol no pampa* há a visão da população e dos soldados perante esse tipo de discurso e as descrições dos episódios vividos pelos combatentes, trazendo à tona os conceitos da História Nova, que conta os outros lados da História, aqueles dos marginalizados e dos vencidos.

Ainda com relação aos motivos desencadeadores da guerra, no capítulo *A família VII*, em uma conversa entre os personagens Clara e Tomázia, esta sugere que o sucedido com o navio Marquês de Olinda poderia ser apenas um impasse diplomático. Clara, que acabara de ler uma carta escrita por Caetano, retruca mostrando a carta a Tomázia: “Há muitas cousas em jogo no Prata. E o tal López moveu-se no tabuleiro. Ele quer vencer a partida e tem setenta mil homens no seu exército” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 235). O posicionamento desses personagens, mergulhados num tempo-espaço definido, mostra uma espécie de aprofundamento da história. Trata-se, porém, de uma outra forma de aprofundar-se, deixando indícios e apontando questões sobre o que estava além do discurso difundido pelo Império. Sabe-se que havia vários interesses envolvidos, porém são relatados somente os que interessam aos rio-grandenses. No texto, não é mencionada a participação da Inglaterra, como destacam alguns historiadores. Este país via no Paraguai um excelente mercado a explorar e em seu interesse pelo algodão ali produzido, uma

vez que os Estados Unidos, em guerra civil, tinham cortado a exportação deste produto. Além disso, o Paraguai mostrava-se um país poderoso, o mais rico do continente, constituindo, assim, numa ameaça para os países vizinhos e, conseqüentemente, para o equilíbrio econômico do Cone Sul. Dessa forma, a visão estimulada pela Inglaterra era a de que o Paraguai seria uma vítima da Tríplice Aliança, pois, no auge de sua hegemonia capitalista do século XIX, a Inglaterra considerava o Paraguai um país atípico, objeto de sua cobiça financeira e econômica. A guerra tal como ocorreu realizou todo o “trabalho sujo” de que a Inglaterra necessitava. Logo após o final do conflito, a *City*, o centro financeiro de Londres, chegou com os empréstimos, e o Paraguai tornou-se um dos países mais endividados da América do Sul, situação que perdura até hoje.

Informações fragmentadas e obscuras sobre os reais motivos da guerra e omissões de detalhes mostram a preocupação das autoridades em não apresentar a “verdade” para a população. Os homens iam para os campos de batalha por algum motivo, seja para obter algo a seu favor, seja para lutar por seu país ou por sua sobrevivência. Não fica nítido no romance o que impulsiona os homens a irem para a campanha. Em *Auroras e poentes e crepúsculos II*, o próprio Matias não sabe por que decidiu lutar; sente como se fosse uma obrigação, um dever, conforme diz a Inácia: “Não vou le mentir. Eu vou seguir com a gente do Netto. Acho que é a minha obrigação”⁴⁵. Ele nem ao menos sabe por que está lutando. “Matias certamente se uniria a alguma tropa. Não sabia explicar o motivo daquela decisão, mas era uma coisa que o destino lhe tinha imposto”⁴⁶. Movido por um sentimento de obrigação e sem ter razões específicas, nem ao menos interesse nos motivos que levaram ao estopim da guerra, como as questões territoriais, é que Matias parte para os campos de batalha. Parece que ele é motivado por histórias ouvidas na infância, nas quais havia “heróis” como Giuseppe Garibaldi. Ele tinha crescido ouvindo as pessoas glorificarem a Revolução Farroupilha, episódio marcante na História do Rio Grande do Sul e essas histórias repercutiram nele naquele momento.

Tinha vindo para a guerra por uma questão de consciência, e porque crescera ouvindo dizer que um homem de bem se talhava entre pelepas. Crescera ouvindo de lutas onde havia o bem e o mal... Crescera sonhando com um herói italiano. Ali, no entanto, não havia heróis nem bandidos. (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 342)

⁴⁵ Idem, p. 223.

⁴⁶ Idem, p. 216.

Talvez seja essa a razão dos homens irem para a guerra sem contestar: eles herdaram a missão de guerreiros, de defensores de suas terras, em decorrência das glórias do passado. Assim, o bom gaúcho era aquele que não fugia de uma “peleja”; em tempos de guerra, sua obrigação era ir para os campos de batalha. Porém, na Revolução Farroupilha havia um ideal de liberdade que motivava os soldados e os negros escravizados, enquanto na Guerra do Paraguai não parecia existir uma meta nítida, uma vez que havia muitos interesses, todos visando poder e benefício dos próprios governantes. Dessa forma, ao enfrentar os campos de batalha, Matias constata que a guerra não é feita de “mocinhos” e “vilões”, mas de seres humanos, todos fadados à mesma sina: lutar.

Aqui não há “bandidos” ou “mocinhos”, como quer o revisionismo infantil, mas sim interesses. A guerra era vista por diferentes ópticas: para Solano López era a oportunidade de colocar seu país como potência regional e ter acesso ao mar pelo porto de Montevideú, graças a uma aliança com os *blancos* uruguaios e os federalistas argentinos, representados por Urquiza; para Bartolomé Mitre era a forma de consolidar o Estado centralizado argentino, eliminando os apoios externos aos federalistas, proporcionado pelos *blancos* e por Solano López; para os *blancos*, o apoio militar paraguaio contra argentinos e brasileiros viabilizaria impedir que seus dois vizinhos continuassem a intervir no Uruguai; para o Império, a guerra contra o Paraguai não era esperada, nem desejada, mas iniciada, pensou-se que a vitória brasileira seria rápida e poria fim ao litígio fronteiriço entre os dois países e às ameaças à livre navegação, e permitiria depor Solano López (DORATIOTO, 2002, p. 93-96).

Cada país envolvido na guerra contra o Paraguai tinha interesse em aumentar seu poder e conquistar maior autonomia política. Dessa maneira, nota-se que os objetivos da guerra são exclusivamente voltados à elite, a qual envia escravos e homens comuns para lutar pelo Império do Brasil. Essa questão é bem representada pelos personagens Joaquim, que mandara três escravos para compensar sua ausência na guerra, uma vez que, a princípio, decidira não lutar, e Bernardino, que também envia escravos no seu lugar como forma de mostrar que fez a sua parte como cidadão rio-grandense. Havia “muita gente pagando 600\$000 para não vir, ou mandando escravos em seu lugar” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 397). Enquanto os estancieiros enviavam escravos para os campos de batalha, permanecendo no conforto, em contraponto, os soldados arregimentados pereciam a mercê do ambiente hostil e da falta de recursos e condições.

No capítulo *Auroras e pontes e crepúsculos III*, o narrador descreve o cotidiano e a situação dos acampamentos. É início de 1865 e mais de nove mil homens encontram-se nos

arredores de Montevideu. Matias era o primeiro-sargento da Cavalaria Ligeira do general Netto e, de longe, observa o general Osório traçando planos juntamente com o coronel Caetano, filho do general Bento Gonçalves. Enquanto estudavam estratégias, aguardavam a tomada de poder do Uruguai por Venâncio Flores. Faltava “muito pouco para que Aguirre perdesse o controle da situação” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 242), pois não tinha mais o apoio de López, que, a princípio, se propôs, sem sucesso, a ser mediador entre o Império do Brasil e a República Oriental do Uruguai.

Como a guerra estava apenas começando, apesar da má qualidade da comida e das condições de higiene precárias, havia a preocupação dos comandantes em não deixar faltar mantimentos para os soldados a fim de manter o moral das tropas. No entanto, depois de um mês acampados à espera de ordens, não havia mais água potável. Inicia-se, então, uma revolta interna. As doenças começam a aparecer; os homens morrem de disenteria⁴⁷, cólera e varíola. Pelo olhar de Matias resume-se a indignação diante de mortes vãs, do futuro dos negros e da singularidade dos soldados impostos pela condição de guerra.

Ali, no entanto, não havia nem heróis nem bandidos. Aqueles índios descarnados eram tão infelizes quanto a soldadesca aliada que penava sob a chuva e sob o sol. No tempo do pai, lutara-se por uma república e pelo fim da escravidão, e tinha sido aquele um bom sonho. Ali havia negros por toda parte no exército aliado, eles eram a maioria da tropa brasileira, e o mais aguerridos nas pelejas. Quando a guerra acabasse, como haveriam de voltar à lavoura e ao chicote?⁴⁸

O olhar cáustico sobre a guerra, comparada a “uma doença que deixa cicatrizes”⁴⁹, corrói mitos, inclusive do mundo dividido em forças maniqueístas. Essa incidência confirma o que diz Linda Hutcheon (1991, p. 121), pois “hoje pensar historicamente é pensar crítica e contextualmente”. Dessa maneira, a visão crítica de Matias apresenta o lado da guerra conhecido apenas pelos combatentes. Todos os soldados passam a ser considerados iguais, por se encontrarem na mesma situação, lutando por suas vidas. São vítimas da guerra provocada por terceiros. Por outro lado, eles enfrentam o inimigo que está na mesma condição. Com isso, o personagem Matias esboça um painel crítico e questionador, uma vez que, além das batalhas, os

⁴⁷ Idem, p. 243-244.

⁴⁸ Idem, p. 342.

⁴⁹ Idem, p. 149.

soldados deviam combater a adversidade do ambiente, a suscetibilidade a doenças, a escassez de alimento e água potável e as lutas internas em prol de interesses de uma minoria aristocrática.

No mesmo capítulo, mais adiante, a narrativa sobre o acampamento é relegada a segundo plano para dar lugar aos acontecimentos da Estância do Salso, à qual chegam notícias e boatos sobre a guerra. “Inácia ouvira o cunhado dizer que o tal Solano López tencionava invadir o Rio Grande”⁵⁰. Em seguida, é revelada a opinião da população em geral sobre o imperador brasileiro D. Pedro II: uma personalidade poderosa, inatingível, alguém de extrema confiança. Mesmo que López invadisse, o imperador “jamais deixaria que o inimigo tomasse posse do Rio Grande”⁵¹. Essa era a imagem que o Império queria transmitir à população da época a fim de justificar o derramamento de sangue: D. Pedro II como salvador e López como terrível inimigo, formando a típica dicotomia maniqueísta do bem e do mal.

Esta é também a perspectiva oferecida pela historiografia oficial brasileira: falseando o processo histórico que levou ao conflito, disseminou-se a idéia de que o Brasil, afinal, estaria combatendo a ditadura de Solano López, e não o Paraguai, propriamente dito. Essa mesma perspectiva parece também ter sido desenvolvida pelos paraguaios, até que, após a revisão do contexto histórico, a este lhe foi conferida uma aura de mito, passando de vilão a herói. Segundo Francisco Doratioto (2002, p. 80), em função da situação paupérrima do Paraguai após a guerra, da baixa auto-estima nacional, dentre outros fatores, surgiu a necessidade do revisionismo histórico da figura de Solano López e de sua transformação em herói, vítima da Tríplice Aliança e sinônimo de coragem e patriotismo.

Dessa forma, a idéia de domínio brasileiro faz subestimar o poder de um país pequeno como o Paraguai. No romance, comandantes e soldados menosprezam o inimigo, como uma maneira de conferir confiança, principalmente para a população. Um exemplo disso é a fala de Bernardino, representante da elite, em uma conversa com Perpétua e Inácia: “Solano López é o ditador de um país pequeno, que busca ganhar poder nas relações do Prata. Duvido muito que tenha recursos bélicos ou financeiros para uma guerra grande com um império como o do Brasil. Talvez não passe de um incoseqüente”⁵². Rapidamente, Inácia, mesmo sendo uma representante da classe aristocrática, mostra sua preocupação com a Argentina, a qual ainda estava neutra com relação à guerra. Contudo, Bernardino a tranquiliza afirmando que Mitre jamais se uniria a

⁵⁰ Idem, p. 245.

⁵¹ Idem, p. 246.

⁵² Idem, p. 247.

López, ainda que não explicitasse seus argumentos e deixasse, assim, transparecer o jogo de interesses dos países vizinhos. Em um momento anterior, no início da conversa, ele também tranquiliza Perpétua: “Esteja tranqüila, senhora. O Império está cuidando das cousas. E nossos homens na fronteira estão em alerta”⁵³. Mais uma vez, a palavra “cousas” é abrangente e, também, ambígua. Que “cousas” seriam essas? Do que o Império estaria cuidando: dos seus próprios interesses ou da situação da população? Afinal, já havia soldados posicionados na fronteira do país, o que não impediu a invasão pelas tropas paraguaias.

Logo a seguir, um trecho informativo revela que o Paraguai havia declarado guerra contra o governo argentino por este não ter autorizado que as tropas paraguaias atravessassem o seu território, em Misiones. Como Venâncio Flores já estava novamente no poder uruguaio e graças aos atritos, foi assinado, em 1º de maio de 1865, o tratado da Tríplice Aliança – Argentina, Brasil e Uruguai – contra o Paraguai⁵⁴. Com isso, tanto na história, quanto na ficção, a guerra começa definitivamente, dando início às sangrentas batalhas.



Ilustração 1: Os três chefes de Estado do Brasil, Uruguai e Argentina, em uma caricatura da revista *A Semana Ilustrada*, de 1865.

⁵³ Idem, p. 247.

⁵⁴ Idem, p. 248-249.

Para Matias, que estava ainda acampado em Montevideu, a guerra começou com o anúncio da formação da Tríplice Aliança e a marcha para Corrientes. As expectativas e promessas de um conflito breve por parte dos comandantes não são concretizadas. Como Matias mesmo afirma a Caetano: “O Paraguai é uma terra desconhecida, Caetano. Como o exército vai avançar por aqueles charcos e alagados?”⁵⁵. Porém, os brasileiros contavam com uma suposta inferioridade dos soldados paraguaios, tanto em armas como em contingentes treinados. No entanto, eles também tinham contra si doenças provocadas pela penúria em que as tropas viviam e as chuvas torrenciais que causavam várias baixas.

Juntamente com a notícia de que os paraguaios tinham invadido o Rio Grande, chegam relatos do “horror da fuga” da população. Ao fugirem dos inimigos, “mãe e filhos tinham se separado, e [...] muitas crianças acabaram morrendo nos campos em derredor”⁵⁶. Enquanto as tropas inimigas tentavam tomar a vila de São Borja, os habitantes da Estância do Cristal (Caetana, Tomázia, Joaquim e Josefina, sua esposa) ficam apreensivos, apesar de receberem a informação de que havia chegado reforço: o 1º Batalhão de Voluntários da Pátria, sob o comando de Menna Barreto. Mesmo assim, São Borja é tomado pelos inimigos, que a saquearam, inclusive a igreja, e violentaram moças da vila. Sentindo-se ameaçada com a proximidade da guerra, Tomázia mostra seu desespero e indignação: “Que diabo! [...] Será que o Império vai ficar de braços cruzados enquanto o Rio Grande é barbaramente saqueado?”⁵⁷. Com o início das invasões paraguaias, a população fica apreensiva e até a classe aristocrática começa a temer por suas estâncias e suas vidas, principalmente as mulheres, que, sozinhas, devido à partida de maridos e filhos para as batalhas, ficam a mercê dos acontecimentos da guerra.

Ao receber as notícias das “barbaridades que as tropas paraguaias tinham cometido na província do Mato Grosso”⁵⁸, Caetana faz remissão à revolução comandada pelo marido contra o Império: “Tudo isso é mui triste. [...] Lembro-me bem de que Bento desistiu de tomar São José do Norte porque não havia outra saída para manter a vila além de incendiar suas casas. Mas isso foi em outro tempo, quando um homem de bem tinha a sua honra”⁵⁹. Por esse comentário de Caetana, nota-se um distanciamento comparativo da qualidade entre as duas guerras – a dos Farrapos, na qual havia objetivos considerados nobres, que levava muito em conta a honra, e a do

⁵⁵ Idem, p. 252.

⁵⁶ Idem, p. 258.

⁵⁷ Idem, p. 258.

⁵⁸ Idem, p. 237.

⁵⁹ Idem, p. 238.

Paraguai, uma guerra cruel, bárbara e sem escrúpulos, na qual homens eram comparados a animais ferozes. “Nessa maldita guerra do Paraguai matavam civis, matavam mulheres, matavam crianças, matavam de tudo. A vida não valia nada”⁶⁰.

Em *A família XII*, há outra remissão à Revolução Farroupilha, dessa vez feita por um cavaleiro que levava correspondência à família do general Bento: “[...] se o Rio Grande tivesse virado república, que se aquela guerra na qual ele lutava vinte anos antes, ah, aquela guerra sim!, se aquela guerra tivesse dado certo, eles não estariam vivendo nada daquilo”⁶¹. Tratava-se de uma guerra marcada por esse forte ideal libertário e separatista, na qual os vencidos tiveram mais prestígio do que os vencedores. Por isso, os personagens rememoram um passado de glória para contrapô-lo ao presente desastroso de um conflito sem fins claros e que minava com a população e com as cidades fronteiriças.

Joaquim, que decidira não ir para os campos de batalha e ficar para cuidar da estância e dar assistência médica aos peões e suas famílias, mas que tinha enviado três de seus escravos para a fronteira, se sentia “em dívida”, uma vez que “no Rio Grande, um homem devia conviver com o sangue e a espada.”⁶² Mais uma vez é demonstrada a obrigação do homem gaúcho. Ele não apenas participava de batalhas para defender o território rio-grandense, mas lutava também por uma questão de honra. O destino do gaúcho eram as “pelejas”. No caso de Joaquim, ele se sente em dívida por ser herdeiro de um dos “heróis” rio-grandenses, Bento Gonçalves. Por isso, ele cobra de si mesmo uma de atitude e toma sua decisão: “Sigo para a guerra, madre. Não há sentido em estar aqui enquanto os homens se batem naqueles charcos. É uma obrigação que me persegue. Tenho pensado nisso dia e noite...”⁶³ Após constatar não poder mais fugir de seu destino, parte para a guerra na condição de médico, para trabalhar num hospital de sangue. Dessa forma, ele ameniza sua culpa e, executando o caminho inverso dos soldados, luta para salvar almas e vidas.

Com a grande invasão das tropas paraguaias no sul, parece que os pedidos de Tomázia quanto a uma providência por parte do Império são ouvidos, pois D. Pedro II resolve ir a Porto Alegre para se colocar a par da situação. D. Ana, que esperava uma atitude do imperador, mesmo à beira da morte, mostra-se muito consciente e crítica: “Bueno [...], se o hombre não veio por

⁶⁰ Idem, p. 390.

⁶¹ Idem, p. 389.

⁶² Idem, p. 259.

⁶³ Idem, p. 350.

bem, que venga por mal. Já era tempo de conhecer o filho insolente.”⁶⁴. Mesmo com a visita do imperador, esta apenas citada no romance, a guerra segue o seu curso e não surge nenhuma solução para o conflito e para as invasões, nem mesmo se preocupam em tranquilizar a população, que é obrigada a se autoprotoger, sentindo-se abandonada pelo governo imperial.

O capítulo *Aurora e poentes e crepúsculos IV* inicia-se com uma longa carta de Inácia a Matias. Angustiada, Inácia relata sua preocupação com o noivo diante da proporção tomada pelo conflito (“Tem me custado muito esta distância de vosmecê, e a toda hora me pego sofrendo, com lágrimas nos olhos, pensando na sua saúde e no seu bem-estar.”⁶⁵).

Sempre à espera de notícias, Inácia passa os dias a pensar e a rezar para que Matias esteja bem, pois ela tem noção da situação caótica vivida pelo noivo pelas histórias que chegam até ela (“Conta-se muito, meu amor, e imagine as tristezas e os desconsoles que isso me causa.”⁶⁶). Os dias à espera de notícias custam a passar e, para amenizar sua angústia e seu sofrimento, ela lê e borda, fazendo uma espécie de rememoração construtiva, ou seja, pelas lembranças e pelas leituras, ela “borda” o seu presente e tenta construir outro universo, imaginando o seu futuro.

Quando a narrativa está centrada em Matias, durante o período de guerra, é transmitida a sensação de um ambiente hostil, turbulento, precário e fétido, com moscas negras por toda parte, chuvas torrenciais, terrenos alagadiços, escassez de alimentos e água potável, febres, infecções, varíola e mortos por todos os lugares -, contrapondo-se à atmosfera limpa e tranqüila da estância onde se encontra Inácia. Há uma realidade dos acampamentos a que os soldados estavam fadados, destoante do mundo de Inácia. Pelas palavras do general Osório, cujo humor e força Matias admirava, a situação é apresentada com um humor sarcástico: “As muquiranas são peças obrigatórias do uniforme destas tropas.”⁶⁷. Dessa forma, os soldados eram condecorados ironicamente com moscas negras que se sentavam nos uniformes maltrapilhos. Além disso, esses mesmos soldados eram comparados a essas moscas (“Os homens morrem como moscas nesta guerra.”⁶⁸).

Enquanto marcha “pelas terras alagadas rumo ao inimigo”, Matias se lembra “das verdades” que sua avó lhe ensinava na infância.

⁶⁴ Idem, p. 261.

⁶⁵ Idem, p. 269.

⁶⁶ Idem, p. 269.

⁶⁷ Idem, p. 272.

⁶⁸ Idem, p. 348.

Tem se lembrado das verdades que ela lhe ensinou naqueles tempos da estância, quando o mundo era apenas o lugar proibido pelo medo da mãe, quando a guerra era a brincadeira nas horas frescas da varanda, enquanto a avó contava alguns causos e os soldadinhos de chumbo aniquilavam-se com galhardia, silenciosamente, caindo no piso de madeira da varanda sem que Matias sentisse por eles um pingão de dó.⁶⁹

Pelos pensamentos desse personagem, constata-se a idéia de que somente quem viveu uma guerra sabe o que ela é realmente; que meros relatos não se comparam ao que os olhos dos soldados presenciaram. Devido a isso, ao descrever o horror, parece ocorrer uma mensagem subliminar de alerta. Os homens das classes dominantes fazem guerra por ambição e por poder, mas quem sempre sofre suas conseqüências são os soldados, marcados pelo terror e pela crueldade, e a população, exposta à violência e ao medo, sofrendo pelas perdas de seus parentes.

Ao enfrentar um novo confronto, Matias tomba gravemente ferido na Batalha do Tuiuti, ocorrida no dia 24 de maio de 1866 e considerada a maior batalha campal da América do Sul. O pintor Cândido López⁷⁰, que combateu na Guerra do Paraguai, retratou, entre os anos de 1876 e 1885, essa batalha na tela apresentada abaixo.



Ilustração 2: Episódio da 2ª Divisão Buenos Aires na batalha de Tuiuti, quadro de Cândido Lopez⁷¹

⁶⁹ Idem, p. 273.

⁷⁰ Cândido López (1840 - 1920): pintor argentino que retratou a Guerra do Paraguai em seus quadros entre 1876 e 1902. Na batalha de Curupaiti, em 22 de setembro de 1866, Cândido perde sua mão direita e passa a treinar a mão esquerda para continuar pintando.

⁷¹ http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/candido_lopez/ Acessado em 20 de novembro de 2007.

Ao ser ferido no peito por uma baioneta paraguaia, Matias contemplou o rosto de seu algoz, “essa face que não lhe provocou ódio nem qualquer sentimento digno de nota”, e olhou o céu, “espantado por ser azul e lindo e parecer alheio a tudo”⁷². O céu azul que Matias admira é representado na tela de Cândido Lopez, sugerindo um diálogo entre as duas obras, apresentando o contraponto entre a natureza impávida e a dor humana. Além disso, antes de ser gravemente ferido, Matias “combateu até que o chão transformou-se num amontoado de cadáveres irreconhecíveis. Pernas e braços, cabeças decepadas, gente morta no fragor”⁷³ da batalha à beira da lagoa de Tuiuti, cenário semelhante ao recriado por Cândido.

O céu azul, limpo e bonito descrito por Matias estabelece um contraste com o caos que se encontra sob ele. Dessa maneira, o céu pode simbolizar a burguesia, aqueles que não foram para a guerra, mas vivem de seus negócios e interesses. A colocação do narrador por meio de uma metáfora mostra o distanciamento da burguesia e do poder com relação aos horrores: “De longe, lá de cima, não deve ser assim, tão devastadoramente triste.”⁷⁴. Os poderosos se distanciam e apenas recebem as informações do andamento da guerra, enquanto índios, negros e brancos morrem lutando pelos interesses burgueses.

A situação não era caótica e tenebrosa apenas nos campos de batalha. Os hospitais de sangue se pareciam com esses campos. Sem recursos, com muitos pacientes, poucos médicos e em uma situação de calamidade, todos os dias eram despejados centenas de feridos que morriam pelos cantos. “Jamais o médico podia permanecer mais do que cinco minutos, sempre havia alguém sem um braço ou com os miolos para fora, ou com as tripas escorrendo do ventre, sempre havia alguém vomitando sangue ou berrando ou simplesmente morrendo em silêncio. Aquilo era a guerra.” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 365).

A visão crítica e a perspectiva ex-cêntrica em relação ao monofonismo oficial é que “a guerra, afinal, é o grande comércio moderno.”⁷⁵. Essa idéia é reiterada ao longo do romance e que, em *A família XIII*, ganha uma afirmação pontual e contundente do narrador:

⁷² Idem, p. 345.

⁷³ Idem, p. 344.

⁷⁴ Idem, p. 335.

⁷⁵ Idem, p. 274.

A guerra tinha sido cruenta, e ele trazia nos olhos as imagens daquela gente morta, das crianças definhando por causa da fome, das cidades incendiadas, saqueadas, das pilhas de cadáveres ardendo sob o sol. Enquanto avançava, tentou jogar para longe aquele pensamento. Era o fim daquilo tudo. Nunca mais uma guerra para ele, nunca mais.⁷⁶

Valendo-se do caos em que se encontravam as cidades, várias pessoas se aproveitavam da situação. Bernardino, típico aristocrata, era uma delas. Numa passagem de *Auroras e poentes e crepúsculos VIII*, já casados, Inácia está sozinha em seu sobrado, enquanto Bernardino está em Porto Alegre tratando de negócios. Essa informação vem seguida de um parêntese muito significativo: “e havia, sim, muitos negócios a serem feitos naquele período de guerra”⁷⁷. Isso demonstra a existência de obscuridade a respeito dos “negócios” que estavam sendo feitos, tanto em relação à guerra, por parte daqueles que se aproveitavam dela.

Para Matias, a guerra termina mais cedo, em outubro de 1866. Após ficar entre a vida e a morte, o capitão Marco Antônio, um dos filhos de Bento Gonçalves, o encontra num Hospital de Sangue, um “hospitaleco daqueles onde depositam a soldadesca que vai morrer”⁷⁸. Seu estado era deplorável:

Se lhe contassem que estava seis quilos mais magro, que seus olhos se reviraram constantemente na cavidade das órbitas por causa dos delírios da febre, que fedía como uma coisa morta, que seu cabelo era uma pasta imunda e ainda coalhada de sangue seco, que seu uniforme rasgado em tiras estava duro de sujeira, ele não acreditaria.⁷⁹

Depois de ser levado para um hospital em Corrientes e escapar da morte, Caetano libera Matias das obrigações de soldado para que volte à Estância do Brejo e se recupere dos ferimentos. Porém, este não sabe que mais uma vez será duramente atingido. Dessa vez, por um golpe desferido pela amada: Matias encontra Inácia casada com outro. “Ele voltou ferido do Paraguai e com o moral lá embaixo, porém foi Inácia quem lhe deu a estocada final, a faca enfiada no fundo da carne.”⁸⁰. Assim, não suportando tamanha desilusão, decide partir para o Rio de Janeiro, tentando uma nova vida após a guerra, pois, de certa forma, “ambos haviam

⁷⁶ Idem, p. 483.

⁷⁷ Idem, p. 411.

⁷⁸ Idem, p. 396.

⁷⁹ Idem, p. 365.

⁸⁰ Idem, p. 455.

morrido naquela guerra, cada um a seu modo, duas experiências completamente diversas, incomparáveis.”⁸¹.

Iniciando o capítulo *Auroras e poentes e crepúsculos X*, apresenta-se um artigo da *Semana Ilustrada* dirigido aos Voluntários da Pátria que retornam ao Brasil com o fim da guerra. A corte preparou uma grande comemoração e um desfile com as três primeiras tropas de voluntários. Matias considera o evento uma hipocrisia, “tudo aquilo era uma espécie de pilhéria macabra, pensava Matias. Como se a guerra, a maldita guerra, tivesse sido uma coisa boa.”⁸². Ele se recusou a “ver aquele triste espetáculo, um bando de coitados mortos de fome de repente elegidos à categoria de heróis. Um brevíssimo brilho, e o esquecimento outra vez. Todos doentes, famintos e loucos”⁸³. Segundo Doratioto (2002, p. 483), “o Brasil enviou para a guerra cerca de cento e trinta e nove mil homens, dos quais por volta de cinquenta mil morreram. Destes, a maior parte não pereceu em combate, mas, sim, devido a doenças e aos rigores do clima”. Não havia o que comemorar, mas o que lamentar e questionar. Para ele, esse evento nada mais era do que uma maneira de o imperador salvar sua imagem diante da população.

Dessa maneira, pela perspectiva de Matias, a Guerra do Paraguai não teve “vencedores”, mas várias vítimas.

Até o império afundava-se nos azares daquela maratona bélica, pois os cofres do país estavam zerados, as fazendas sem os braços dos negros, e o imperador tinha sua imagem muito arranhada por causa da duração da guerra e das enormes perdas humanas. Milhares de soldados tinham morrido nos pântanos paraguaios, de fome, de frio, de cólera-morbo, de tiro ou de degola. Os que voltaram antes, esses são como ele, um pouco anestesiados para a vida, semi-embrutecidos, tristes. Pouco mais do que uns trapos de gente.⁸⁴

Apesar de todos esses pontos negativos elencados por Matias, o que prevaleceu na historiografia foi o fato de que o Brasil havia se saído vencedor. Mais uma vez, há uma reflexão crítica pela ótica de um ex-soldado, que conheceu e viveu a dureza e a desumanidade de uma guerra.

A forma como a Guerra do Paraguai é narrada nesta obra não mostra um ideal claro, mas aponta para questionamentos e destaca a indução de uma história oficial para encobertar os

⁸¹ Idem, p. 427.

⁸² Idem, p. 455.

⁸³ Idem, p. 454-455.

⁸⁴ Idem, p. 455.

interesses de uma minoria elitizada, como a imposição da dicotomia maniqueísta entre o bem, representado pela Tríplice Aliança (Argentina, Brasil e Uruguai), e o mal, representado pelo Paraguai, concretamente por Solano López, estabelecida pelo Império. Dessa forma, os personagens questionam a necessidade da guerra e as informações transmitidas a respeito dela. Enquanto isso, os soldados lutam por dever, por já terem enfrentado outras guerras (“Guerra, sempre guerra. Não se passa no Rio Grande uma trinca de anos em paz.”⁸⁵). É a força dessas guerras vivenciadas, principalmente a dos Farrapos, que os move, pois na narrativa não há motivos claros que os impulsionam a lutar. A identidade do povo gaúcho é marcada pelos confrontos constantes na região. Com isso, os homens são destinados à sina guerreira e não devem fugir da “peleja”, enquanto as mulheres esperam por notícias, pelo retorno dos homens e por dias de paz, tocando seus afazeres e se indagando sobre a necessidade de tanto sangue derramado.

Pelos dados históricos apresentados, é possível constatar que a autora valeu-se, até certo ponto, da versão oficial da Guerra do Paraguai. Porém, o não-aprofundamento dos motivos que levaram à guerra e os apontamentos feitos, faz com que os personagens, e até mesmo o leitor, questionem a necessidade dela e colocam em xeque o monolitismo do discurso histórico oficial. Além disso, a autora preocupa-se em situar o leitor no tempo, no espaço e sobre os acontecimentos da época narrada. A utilização de datas, nomes de batalhas, nomes de “personagens históricos”, cartas e jornais para dar verossimilhança é um artifício de autenticação e de referendamentação do discurso histórico. Contudo, a presença dessas variantes narrativas como forma de questionar a monofonia histórica, as vozes femininas atuantes, a fragmentação textual dentre outros fatores comprovam a modernidade e a singularidade do romance, com relação ao próprio gênero do romance histórico.

⁸⁵ Idem, p. 126.

3.3. *Um farol no pampa*: um romance histórico “moderno”

A história é um desafio para os historiadores,
mas um paraíso para os ficcionistas.

Luís Fernando Veríssimo

Como já afirmado anteriormente, Walter Scott foi o pioneiro em situar romances no passado, embasado em fatos históricos. O romance scottiano tinha como pressuposto um maior apego à historiografia factual; a construção dos personagens nele inserido era menos importante.

Pela análise realizada, pode-se constatar que o romance *Um farol no pampa* distancia-se do modelo scottiano. A autora ficcionalizou vários personagens históricos, criando os fatos da trama, além de apresentar alterações quanto ao comportamento e ao físico das mulheres da época, por exemplo. As personagens do romance revoltam-se, mostram a indignação e a insatisfação perante a guerra e suas vicissitudes.

Trata-se de uma obra regionalista, projetada em um passado histórico, com certo tom melodramático e forte tendência a um enquadramento informativo, motivador, no leitor, de um interesse por esse episódio da história do Brasil. A autora ocupa-se dos estados psicológicos e dos pontos de vista dos personagens, como a visão das mulheres e a mentalidade em relação a épocas passadas.

No entanto, uma proximidade com a obra de Scott é o uso da técnica bifocal, a qual constitui a composição do romance histórico. Segundo Antonio Candido, essa técnica:

“[...] consiste em pôr no primeiro plano um personagem fictício (como Eurico) ou semifictício (como D'Artagnan), que serve de pretexto para traçar plano mais distante os personagens históricos (como Richelieu, no *Cinq Mars*, de Vigny; ou Dom João I, n'*O monge de Cister*) e a reconstituição do momento em que se passa a narrativa, e ao qual se prendem solidariamente os acontecimentos históricos ou fictícios. A narrativa oscila entre o plano inventado e o plano reconstituído, e esta oscilação constitui poderoso elemento de verossimilhança – da mesma natureza, formalmente, que a descrição da realidade presente no romance de costumes contemporâneos.” (1959, p.304)

Com o intuito de escrever uma trilogia, a autora utiliza essa técnica no romance em estudo, o segundo da série, no qual a história de amor de Matias e Inácia é ambientada pela Guerra do Paraguai, e esta é precursora da separação do casal. Matias é um personagem fictício enquanto Inácia é uma personagem semifictícia, uma vez que há registros da existência da neta de Bento Gonçalves, já de Matias, não. Há a história de amor e a reconstituição de fatos passados ocorrendo, assim, o imbricamento de invenção e realidade.

A Guerra do Paraguai interessa à Leticia não apenas como pano de fundo romanesco, a fim de dar continuidade à saga familiar iniciada em *A casa das sete mulheres*, e empecilho para a união dos protagonistas, Inácia e Matias. Há uma crítica férrea quanto à guerra e seus motivos, levantando questionamentos tanto para reflexão dos personagens como também do próprio leitor.

Dessa maneira, o romance propõe um nítido exercício ficcional de recuperação da memória e da História, onde águas se misturam, limbos se liquefazem e o tempo se dilui, construindo um belo efeito de metafictionalização da História.

“Este interlúdio tem algo de mágico. É como se sente num limbo entre passado e o futuro, como se toda a massa de água que o rodeia anulasse o tempo, como se não viajasse então de um lugar ao outro, mas entre duas épocas que jamais conheceu. Por vezes tem a estranha sensação de que não é mais ele, Antônio, mas o pai, na viagem que jamais ousou fazer, rumo a um passado que ficou perdido nas vagezas do pampa” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 263).

Ao viajar por um passado desconhecido, Antônio, o filho de Matias, sente-se presente numa outra época, como se a tivesse vivenciando. Há uma quebra temporal que permite tanto a Antônio como ao leitor presentificar o passado e retomar a História rio-grandense. Além disso, nota-se o mito da viagem, não apenas a de transposição de espaço, como Antônio que sai do Rio de Janeiro e vai ao encontro dos pampas, da Estância do Brejo e do passado de seu pai, mas também a viagem pelas épocas, pelos escritos e até mesmo pelo devaneio, como acontece no caso de Manuela.

Um farol no pampa revisita um momento da História importante tanto para os rio-grandenses como para a nação como um todo, sendo esse o motivo desencadeador da narrativa. É devido a esse fato que Matias vai para a guerra e, com isso, perde sua noiva e seus planos futuros. Nesse contexto, a autora dá voz aos soldados, aos escravos e às mulheres, categorias sociais caladas, sem voz tanto na literatura como na sociedade rio-grandense. Apesar de no romance os personagens serem mulheres da elite, elas também eram marginalizadas e escravizadas:

marginalizadas pela sociedade e escravas da guerra. Em geral, os personagens estão em busca de afirmação e indagam as “verdades inquestionáveis” imposta pelo poder de forma crítica e consciente, mostrando uma mentalidade além da época representada. O romance age, nesse sentido, como força questionadora de valores estabelecidos e funciona como colaborador do progresso e emancipação dos ideais.

O romance utiliza a Guerra contra o Paraguai para contar a história de uma família perante uma nova guerra, ao mesmo tempo em que mostra o lado dos soldados, principalmente de Matias, que, na guerra, percebe o absurdo das lutas e a degradação do homem, uma vez que a perspectiva de morte, tanto por doenças, fome ou ferimentos, era iminente, e vivia-se pior que animais, esfarrapados, passando fome, frio e lutando pela sobrevivência. Com isso, seus devaneios e delírios de quando era criança, alimentados pelas histórias da Guerra dos Farrapos, ficam apenas na lembrança; seu olhar crítico lamenta tanto sangue derramado e sofrimento. Por esse artil literário, o leitor participa, constata aspectos novos e é convidado a criticar também.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que se propõe a criar um romance regionalista, redigido sob a inegável influência e inspiração do escritor Érico Veríssimo e de sua obra *O tempo e o vento*, a autora exhibe traços modernos na sua escrita, como a disposição dos capítulos, a fragmentação da narrativa, os vários fios narrativos, a visão feminina, a alternância de estilos, vozes e épocas. Esses traços aproximam o romance da metaficção historiográfica, uma vez que ele proporciona questionamentos e reflexões tanto para a ficção como para a história que nela é contada, explorando todas as formas do discurso literário e experimentando todas as possibilidades de construção narrativa de maneira subversiva. Segundo Hutcheon (1991, p. 152), a metaficção historiográfica “se aproveita das verdades e mentiras do registro histórico”. Ou seja, a metaficção reescreve o passado dentro de um novo contexto, utilizando os dados existentes sobre o acontecimento histórico.

Um exemplo marcante é Manuela, única personagem narradora. Em seus cadernos, que escreve tanto para abstrair-se do tempo e sentir-se viva, como para “documentar” um tempo segundo sua visão, ela faz um exercício de anamnese e busca na memória recordações pessoais de uma História que se presentifica:

O sono me vem, e pisa de leve como um gato. É nesta hora que mais me contenta escrever. Cerrando os olhos... Sim, pois hay coisas que se pode ver somente com os olhos cerrados. Espreitando-as pelas frestas da memória, para depois, num suspiro, roubá-las do seu esconderijo do tempo, enfiando-as nas malhas de uma palavra, de um juízo, de uma frase, pintando-as com esta tinta negra que mancha o papel. (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 106).

Com os olhos fechados, Manuela lança seu olhar para o passado, demonstrando um duplo gesto subversor: o de recusar a disposição imediata da versão oficial da História e o de escolher a possibilidade de mesclar memória e sonho. Esse exercício de recuperação da memória, presente nos *Cadernos de Manuela* é mais um magistral efeito de metaficcionalização. Dessa maneira, os fios do passado entrelaçados com os fios da ficção bordam o tecido literário, resgatando a história, tanto por uma perspectiva poética, como crítica.

Assim, em pleno contexto da pós-modernidade, a autora faz uma conscientização e reflexão crítica da História. A guerra é vista com um olhar reticente e o discurso histórico é recuperado a partir de ruínas, fincadas nas memórias das cartas de Matias lidas por Antônio, nos diários de Manuela, na estrutura do farol à margem do rio Camaquã, nos passos incertos de homens e mulheres que ficaram apagados ao longo das décadas e das páginas de um discurso pretensiosamente glorificador de “barões assinalados”.

Segundo Linda Hutcheon (1999, p. 229),

[...] o romance é potencialmente perigoso, não só por constituir uma reação contra a repressão social, mas também por atuar, ao mesmo tempo, no sentido de conceder autoridade a esse mesmo poder de repressão. Contudo, o que a ficção pós-moderna faz é reverter esse processo duplicado: ela insere o poder, mas depois o contesta. Entretanto, a duplicidade contraditória permanece.

No que concerne à condição de ficção pós-moderna, *Um farol no pampa* corrobora a afirmação de Linda Hutcheon: ao mesmo tempo em que concede autoridade ao discurso do poder, o romance também mostra a exclusão das mulheres, dos escravos e dos soldados no contexto político e social.

Conforme Hayden White (1994, p.137), “o discurso do historiador e do escritor imaginativo se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente”. Dessa maneira, a autora trabalha o imbricamento da versão histórica oficial partindo de “personagens históricos” da época para elaborar sua ficção. Parece que o intuito da autora é fazer um romance que seja diferente dos demais por fazer prevalecerem as vozes femininas, apresentando, inclusive um

narrador feminino (Manuela), o que não é comum ocorrer na tradição literária rio-grandense, como também as vozes dos soldados, “marginalizados” pela guerra. O romance demonstra uma visão crítica em relação ao monofonismo da História oficial, mostrando os dilemas e os contestamentos tanto das mulheres presas nas estâncias como dos homens fadados aos horrores e traumas da guerra; “uma lógica cruel e eterna aquela: os homens iam, as mulheres ficavam esperando” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 223).

Ao dialogar, crítica e causticamente com a história – não no sentido pejorativo, mas no sentido benjaminiano, de que a história “é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”” (BENJAMIN, 1986, p. 229), ou seja, invadida por ruínas, como a construção de um farol no pampa, onde “o teto, recoberto de remendos, não filtrava o tempo” (“imaginou o interior, cheio de sol e de chuva. Cheio de glórias e de pó”⁸⁶), a autora estaria recusando

[...] a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão historiográfica e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte (HUTCHEON, 1991, p. 127).

A incorporação de determinados “passados intertextuais”, como os nomes de personagens “históricos”, fatos ocorridos em regiões devidamente localizadas no tempo e no espaço, situações culturais e sociais, remete *Um farol no pampa* à ficção pós-moderna, uma vez que tais “passados intertextuais” podem ser lidos como elementos estruturais, reiteradores de uma “marcação formal da historicidade tanto literária como “mundana””⁸⁷. Porém, entenda-se aqui *paródia* não como aquele reaproveitamento exclusivamente irônico e provocador da desconstrução de veia cômica ou risível, mas uma “paródia seriamente irônica”⁸⁸, como explica Linda Hutcheon: “*para* em grego também pode significar ‘ao longo de’ e, portanto, existe uma sugestão de acordo ou intimidade, em vez de um contraste” (HUTCHEON, 1989, p. 48). Ou seja, parodiar a história da Guerra do Paraguai não significa desqualificar o acontecido ou somente contrastar e destruir a versão oficial, mas antes apropriar-se dela para, ao lado dela, propor uma outra possibilidade de

⁸⁶ Idem, p. 381.

⁸⁷ Idem, p. 163.

⁸⁸ Idem, p. 163.

leitura, na qual a metáfora da viagem poderia ser a fundadora de tal possibilidade. Dessa forma, a paródia pode ser redefinida “como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 47). Um exemplo disso é a contraposição das duas maiores guerras passadas no Rio Grande: a Revolução Farroupilha e a Guerra do Paraguai. Esta é apresentada no romance como inconseqüente e com objetivos obscuros e interesses puramente aristocráticos, aquela foi a glória do povo gaúcho, com ideal nobre; no entanto, ambas derramaram muito sangue, como todas as guerras, sem conseguir nenhum resultado digno de nota para a História ou para a sociedade.

Portanto, como mostra a autora do romance, “a viagem é também uma chance de repensar a (sua) vida” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 13). Ao transpor tempos e espaços, o passado é rememorado. E isso proporciona certo prazer, euforia, a mesma que Antonio sente, “a euforia do desenhista diante da folha em branco”⁸⁹ ao se ver diante do resgate de um passado, que considera cheio de segredos. O que Leticia Wierzchowski faz é o mesmo que Caetana a coser as letras de Bento Gonçalves no tecido, coser pensamentos no bordado do tecido textual, tentar fixar nas malhas da ficção “um tempo que deixará cicatrizes para sempre”⁹⁰, mesmo que seja um tempo marcado parcialmente por glórias.

O exercício dialogante da autora em *Um farol no pampa* pode ser como aquele de Pierre Menard, autor do *Quixote*, para quem “a verdade histórica não é o que sucedeu; é o que pensamos que sucedeu” (BORGES, p. 56). Assim, neste romance, a autora compartilha a idéia de que a ficção histórica, no limiar do século XXI, pode ser bem entendida nos parâmetros críticos de um todo heterogêneo. Neste sentido, a proposta de Teresa Cristina Cerdeira (2000, p. 224) apresenta aqui uma consonância singular, uma vez que trata-se da:

[...] concepção de História, não mais como um todo acabado e contínuo, mas como aquela que se tece dos farrapos do passado que o tempo legou o presente. História como discurso, tecido rendado onde os vazios também se escrevem e se inscreve como significação, discurso que é pessoal e temporalmente determinado, que tem, portanto, as marcas do eu e do momento de sua escritura.

Com os olhos voltados ao passado, retomando os discursos existentes sobre o acontecimento histórico, a autora tece a sua ficção, sugerindo outros discursos como espaços de

⁸⁹ Idem, p. 20.

⁹⁰ Idem, p. 31.

significação, além da possibilidade de aquisição de uma reflexão crítica por parte do leitor. Esta torna-se uma preocupação explícita: problematizar o passado histórico tão significativo para a região Sul e para o país.

4. A construção de um romance brasileiro contemporâneo

Eu procuro bons enredos, bons personagens. Não necessariamente eles precisam estar aqui, nos dias atuais. Gosto de tecer a trama e para isso não me incomodo de buscar os fios na meada do tempo.

Leticia Wierzchowski⁹¹

Em *Um farol no Pampa*, Leticia Wierzchowski deixou de lado a narrativa cronológica e construiu o livro intercalando pensamentos e tempos, mesclando acontecimentos situados no século XIX e no início do século XX. Assim, a autora utiliza uma técnica contrapontística, já mencionada anteriormente, aliada a uma linguagem menos convencional, com imagens poéticas e uma narrativa engenhosa, o que demonstra o aprimoramento de seu estilo literário. Além disso, não há o mesmo enfoque aos fortes perfis femininos apresentados no primeiro volume, *A casa das sete mulheres*, porém, os personagens femininos, principalmente Manuela, Antônia e Caetana, continuam a conduzir os personagens e o leitor pelo rastro da família Gonçalves da Silva.

Tal como foi visto nos capítulos anteriores, o romance em questão reúne vários gêneros textuais (diário, cartas, bilhetes, notícias de jornal, texto na segunda pessoa do singular e de viés infantil), que se interpenetram uns nos outros, revelando uma tentativa de recuperar espaços, percursos e figuras do passado. Assim, com esse hibridismo textual, a obra elenca características da dramatização, da epicidade, do lirismo, do diálogo, do diário e do testemunho epistolar, além do processo da metalinguagem como forma de “assimilação da realidade” (BAKHTIN, 1998, p. 124).

O personagem principal do romance é Matias, filho de Mariana, sobrinha do general Bento Gonçalves, pessoa que realmente existiu e que ocupa lugar na historiografia do Sul e do Brasil. Porém, a ação alterna-se com fortes personagens femininos, como Manuela, D. Antonia, D. Ana e Caetana, e, num segundo momento, com a visão do filho dele, Antonio. Essas visões masculinas diferem d’*A casa das sete mulheres*, na qual prevalece a visão feminina. A ação situa-se ora nas Estâncias, ora no sobrado onde vive Manuela, ora no Rio de Janeiro, ora nos campos

⁹¹ Trecho extraído do site http://pt.wikipedia.org/wiki/Leticia_Wierzchowski.

de batalha para onde segue Matias. O narrador acompanha a trajetória de Matias desde sua infância até sua morte, dando continuidade com seu filho Antonio tomando posse da herança deixada no Sul.

Ao abandonar a Estância do Brejo para cumprir uma obrigação de “legítimo gaúcho”, Matias, filho do índio João Gutierrez e da sobrinha do general Bento Gonçalves, Mariana, inicia-se na vida, abandonando a proteção do lugar onde viveu e de D. Antônia, tendo contato com a realidade adversa e a fatalidade. Mesmo movido por certa obrigação, Matias tem um único ideal, que não corresponde às exigências da guerra, mas em manter-se vivo, uma vez que havia prometido isso a sua tia Antônia, além de retornar à estância para se casar com Inácia, sua prima e seu amor desde a infância. Porém, Matias não é um bom soldado. Ferido, ele retorna mais cedo da guerra e vê seu sonho cair por terra ao receber a notícia de que sua noiva havia se casado com outro.

Se, no primeiro volume, a autora representou generais e soldados como heróis, homens destemidos e impetuosos, movidos por um ideal, no segundo, desvenda-se o outro lado da guerra através de um personagem que difere completamente dessas características. Matias Gutierrez, luta sem convicção e termina desiludido. Ele vai para a guerra sem conhecer os motivos que a desencadearam apenas por julgar-se no dever de lutar, uma vez que é da tradição gaúcha o homem ser guerreiro e defender seu povo e seu chão. Ao contrário da Revolução Farroupilha, na qual os vencidos ficaram mais famosos do que os vencedores, a Guerra do Paraguai é abjeta, o que resultou numa representação menos heróica, confirmada na obra tanto pelo personagem Matias como pelos soldados que doam suas vidas a um propósito desconhecido, tendo ainda como inimigos a escassez de comida e água, as doenças como o cólera, além das tocaias paraguaias. A guerra resume-se à ausência de ideais, à morte inútil, ao cenário de destruição, ao sangue derramado inutilmente e à luta pela preservação da vida.

No imbricamento de história e ficção, a guerra travada por Brasil, Uruguai e Argentina contra o general paraguaio Solano López e suas tropas começou a tomar dimensão maior do que o previsto, dentro de um projeto literário, que foi inicialmente planejado pela autora. Desde 1999, ela vasculhou em arquivos e livros a história oficial daqueles que rodeavam o tão famoso e popular general Bento Gonçalves. “Impressionada com as leituras — especialmente de *Maldita guerra*, de Francisco Doratioto, e *Imagens da Guerra do Paraguai*, coletânea de textos e fotografias —, ela decidiu dar mais espaço à ‘campanha’” (CORREIO BRAZILIENSE, 2004).

Assim, pode-se dizer que a pesquisa realizada por Leticia foi instrumento vital para a construção do romance.

De maneira ilustrativa, pode-se comparar o romance a uma árvore. Ele possui raízes na trajetória de uma família e nas tradições sulinas; seu caule é a história de amor entre Matias e Inácia; seus galhos direcionam-se para o presente, ao mesmo tempo em que retomam o passado e buscam o futuro pelo tempo da narrativa; e suas folhas seriam os demais personagens da trama que executam papéis específicos na reconstrução do passado histórico-ficcionalizado.

4.1. A estrutura narrativa

A unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, mas uma integridade dinâmica que tem seu próprio desenvolvimento; seus elementos não são ligados por um sinal de igualdade e de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e de integração.

J. Tynianov⁹²

Com relação à estrutura da narrativa, *Um farol no pampa* apresenta uma prosa fluente, sem estabelecer uma ordem cronológica dos acontecimentos, mas com regressões e progressões temporais bem elaboradas. Para causar esse efeito, a autora utilizou uma estrutura diversificada, com capítulos denominados de cinco maneiras distintas, repetidos e seqüenciados por meio de algarismos romanos, conforme reaparecem no decorrer da narrativa. Somente os capítulos intitulados *Olhos de vidro* e *Cadernos de Manuela* não possuem uma seqüência numérica. Pode-se afirmar que isso se deve ao fato de serem capítulos carregados de metáforas metatextuais. O olhar sibilino de Manuela, aquela cuja “pena começa a riscar o papel, enchendo a folha branca com uma letra fina e elegante” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 230), e os “olhos de vidro”, que nos remetem não apenas a uma visão cristalina do passado, ao contrário de certas visões determinantes e castradoras da história, mas também ao olhar das Gréias, as três irmãs videntes que compartilham de um único olho, um globo de vidro, e que lhes possibilitavam vislumbrar o

⁹² TYNIANOV, J. “A noção de construção”. In: EIKHENBAUM, CHKLOVSKI, JAKOBSON, TOMACHEVSKI. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. 4ª, Porto Alegre: Editora Globo, 1978, p.102.

futuro, imprime a necessidade de registrar a palavra escrita, exatamente aquela que “só existe aos olhos de outrem”⁹³, configurando, assim, os vários pontos de vista sobre um acontecimento a partir de um bordado de versões.

Retornando à apresentação dos capítulos, o romance é dividido em: *A herança* (de I a IX), *A família* (de I a XIII), *Auroras e poentes e crepúsculos* (de I a XII), *Olhos de Vidro* (sete capítulos) e *Cadernos de Manuela* (três capítulos). Com exceção dos capítulos *Cadernos de Manuela* e trechos proféticos que “dialogam” com Maria Angélica, na segunda pessoa do singular (capítulos *A família II, VI e IX*). Os demais são narrados em terceira pessoa do singular (narrador onisciente). Vale lembrar que há a reprodução de várias cartas no decorrer do romance, apresentando outro tipo de discurso: o epistolar. Essas são narradas ora na primeira pessoa do singular, ora na primeira pessoa do plural.

De maneira geral, o grupo de capítulos intitulados *A herança* apresentam o filho de Matias descobrindo o passado do pai e seu patrimônio, a Estância do Brejo. O conjunto de capítulos *A família* narra várias histórias dos personagens da família de Bento Gonçalves e anuncia o início de uma nova guerra. Já *Auroras e poentes e crepúsculos*, além de tratar da família Gonçalves, mostram os acontecimentos da guerra, desde seu início. *Olhos de Vidro* tratam da infância de Matias de maneira singular e única, sob uma ótica poética. E os *Cadernos de Manuela*, também existentes no primeiro volume, *A casa das sete mulheres*, trazem as anotações dessa personagem. Esta, solitária e considerada louca, dá continuidade aos seus cadernos, iniciados no início da Revolução Farroupilha, enquanto ainda espera por Giuseppe Garibaldi, rememorando os acontecimentos passados: “*Na minha idade, é preciso atar-se ao presente, pois toda a graça está no passado.*” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 236).

É importante salientar que os capítulos, com exceção de *Cadernos de Manuela* e *Olhos de Vidro*, são entrecortados, apresentando outro local e outro episódio. Um exemplo são os capítulos *Auroras e Poentes e Crepúsculos*, que no geral mostram Matias nos campos de batalha e, logo em seguida, Inácia na Estância do Salso, traçando um paralelo entre os dois personagens, um exemplo da utilização da técnica do contraponto.

É pertinente atentar também para os títulos dos capítulos, que dialogam com seu conteúdo e também com a obra de Érico Veríssimo, como já foi mencionado anteriormente, no primeiro

⁹³ Idem, p. 266.

capítulo desta dissertação. Os títulos mais expressivos e significativos são *Auroras e poentes e crepúsculos* e *Olhos de Vidro*.

Auroras e poentes e crepúsculos refere-se, respectivamente, ao nascer do sol, ao pôr do sol e à luz fraca depois do pôr do sol e antes da aurora. Assim, por enfocarem o período da Guerra contra o Paraguai, pode-se dizer que estes capítulos remetem ao surgimento da guerra, do seu fim e do seu transcorrer, mostrando a decadência do ser humano. Além disso, fazendo um interlúdio com a luz do farol, “luzes que tudo viam e que nada sentiam”⁹⁴, o título desse capítulo pode representar também a construção do farol, sua conclusão e seu declínio com a chegada das estradas de ferro; a luz que testemunhou e iluminou a História havia se extinguido, só restando a construção de madeira. Nesse caso, o farol também poderia ser uma metáfora textual que simbolizaria a obra literária e seu processo de criação.

Pela carta de Inácia a Matias logo ao início do capítulo *Auroras e poentes e crepúsculos IV*, é possível designar outro significado para a denominação desse capítulo: o nascimento do amor entre Matias e Inácia, a separação pela guerra e a real separação pela falsa notícia da morte de Matias.

[...] e quando o galo canta pela manhã anunciando um outro alvorecer, eu desperto na minha cama triste, dividida entre a felicidade de ter virado um dia a mais sem notícia ruim e o medo de que as próximas horas sejam portadoras daquilo que eu jamais queria ouvir. (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 270)

É possível notar também que o encadeamento das palavras auroras, poentes, crepúsculos marca o caminhar do tempo, vários ciclos que se fecham e recomeçam a cada novo dia, evidenciando o passar do tempo. Esse processo é enfatizado pela conjunção “e”, que remete à idéia de repetição dos dias. Outro aspecto que faz remissão a esse título é o duo vida/morte. A voz sibilina aparece nesses capítulos anunciando as gestações de Maria Angélica, a quem “doía(lhe) pôr filhos naquele mundo tenebroso”⁹⁵. Enquanto ela dá vida, os homens tiram-na: “[...] o que arde em ti é uma espécie de ódio pelo desprezo que os homens dão ao que de mais caro há dentro de ti, esta maravilhosa capacidade de fazer a vida, quando tudo em derredor promove o horror da morte.”⁹⁶.

⁹⁴ Idem, p. 287.

⁹⁵ Idem, p. 287.

⁹⁶ Idem, p. 257.

Os capítulos *Olhos de vidro* mostram a perspectiva de um menino que, mesmo notando o que se passa a sua volta, não compreende os acontecimentos e busca refúgio no seu mundo infantil. São olhos que “não vêem”, mas que sentem, sendo uma maneira de escapar da realidade e amenizar seus sofrimentos e seus medos:

E todas as tardes, depois do almoço, o menino fugia pro estaleiro. Lá era feliz. Lá a madre não estava doente. Lá os quero-queros cantavam pra ele, e havia um brilho nas cousas, aquele brilho do sol entrando pelas frestas, e o menino podia ficar horas a pensar em Giuseppe Garibaldi.⁹⁷

São capítulos carregados de poeticidade e sabedoria popular, com uma estética diferenciada que apresenta disposição de trechos em versos, períodos curtos, frases soltas e presença de onomatopéias, demonstrando a ligação com a utilidade do olho de vidro, utilizado para efeito estético de pessoas que perderam o globo ocular. Além disso, esses capítulos possuem certa semelhança com os *Cadernos de Manuela*: o menino Matias e a paciente Manuela constroem seu próprio mundo, oscilando entre os fatos da realidade e as histórias da imaginação.

Os capítulos *Cadernos de Manuela* são carregados de conhecimento e sabedoria, com parágrafos longos e densos de emotividade. Manuela, única personagem narradora, faz um exercício de anamnese e vai buscar na memória recordações de um passado que se presentifica, devido à ameaça iminente de uma nova guerra. Segundo Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 63), “a tarefa da memória deve ser compartilhada tanto em termos na memória individual e coletiva como também pelo registro (acadêmico) da historiografia”. No caso do romance em questão, a escritora pesquisou os registros da história oficial, além de valer-se da memória individual e coletiva, uma vez que ela está inserida na cultura da região Sul do Brasil. Assim, Manuela é um instrumento de rememoração da própria história coletiva e de uma das famílias mais importantes do Rio Grande do Sul, que realmente existiu.

No entanto, é importante atentar para a característica criadora da memória.

Das gavetas da memória o passado não surgirá sempre o mesmo, porque a memória é criadora e completa lacunas ‘com criações de realidades próprias, obviamente espúrias, mas mais ou menos contíguas aos fatos de cujo acontecer só lhe havia ficado uma lembrança, como o que resta da passagem de uma sombra’ (CERDEIRA, 2000, p. 211).

⁹⁷ Idem, p. 100.

Na rememoração, as lacunas da história coletiva são preenchidas pelas lembranças individuais, recriando o fato memorado. Ao adentrar no universo literário, a história recebe novos moldes, evocando outras perspectivas, outras possibilidades de leitura e outros posicionamentos, graças à liberdade poética e ao desprendimento com a *veracidade* factual.

Nesse rememorar do passado, tanto coletivo como individual, nota-se um jogo entre o real e o imaginário, jogo este encontrado tanto nos *Cadernos de Manuela* como em *Olhos de Vidro*. Há uma realidade interior e outra exterior. Ao mesmo tempo em que Manuela demonstra lucidez relativamente às questões familiares e sociais ao seu redor, ela não quer acreditar que Garibaldi não voltará e fantasia permanentemente seu retorno. Com isso, afasta-se da pressão da realidade e encontra refúgio em um mundo próprio, no sobrado em que vive em Pelotas, em companhia de uma empregada, longe da família e de todos. Dessa forma, ela passa sua vida escrevendo, sonhando. Nesse rememorar que remete à fuga, ela não apenas relembra traços de Garibaldi, mas também acontecimentos que ficaram marcados em sua memória. Manuela mostra-se preocupada em registrar, pela escrita, os acontecimentos e a trajetória de seus familiares; sua loucura consiste apenas em uma fachada para dizer e fazer o que bem entendia: “Tinha certo prazer nisso, em ser a louca.” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 283). “Enfiada em seu vestido branco, como sempre. Não há manhã em que ela não esteja lá. A louca Manuela Ferreira”⁹⁸.

Pelos *Cadernos de Manuela* e pela função de escritora de histórias, essa personagem poderia ser considerada uma metáfora que explica a proposta metatextual do romance: enquanto a história se constrói, Manuela sedimenta-a com a prática da escrita ficcional, a do romancista. Esta seria uma tentativa de refletir o fazer literário, mais especificadamente a ficção histórica, no próprio ato da escrita. Assim, enquanto rememora e vivencia a história, ela escreve a sua própria “história”. Trata-se de uma forma de registrar os acontecimentos e não deixar que eles se apaguem no transcorrer do tempo.

⁹⁸ Idem, p. 499.

Ah, tudo isso vai perder-se para sempre, como tudo se perde inexoravelmente nesta vida. Do pó ao pó, dizem os padres segurando seus livros enebados, recheados de orações e de apontamentos sobre vidas e mortes e outros percalços de interesse divino. Eles têm razão neste ponto; tudo há de desaparecer um dia. Mesmo assim, tomada dessa certeza não tão bela quanto a que uma dama deveria acolher no intuito de guiar por ela os seus dias; mesmo assim, dedico-me a este passatempo de desfiar em linhas a vida de certas pessoas, porque a minha... Ah, a minha vida ficou para trás, enrodilhada para sempre nos passos de meu Giuseppe.[...] e então me quedo aqui, sob esta janela, esperando, esperando – e escrevendo⁹⁹.

Ao assumir a posição de “escritora”, já iniciada em *A casa das sete mulheres*, Manuela segue o seu propósito e começa “um caderno novo”. Ela decide “recomeçar a escrever da época em que o farol de D.Ana estava sendo construído lá na Barra, uns meses depois da morte do general Bento Gonçalves”¹⁰⁰. Dessa maneira, ela mesma fecha o ciclo iniciado no primeiro volume da obra de Wierchowski, dando início ao segundo volume, justamente com a construção do farol, símbolo que percorre o romance. Ambos, romance e farol, são construídos simultaneamente, elaborando um diálogo metaficcional estreito e significativo, no qual o romance é tecido sob a luz do farol, o qual, por sua vez, traça e ilumina o caminho ficcional, o fazer literário.

Retomando as reflexões acerca de sua estrutura, o romance inicia-se com o filho de Matias “assumindo” a herança do pai e, conseqüentemente, tomando conhecimento do passado por meio da leitura de cartas. Com a possibilidade do surgimento de uma nova guerra, Manuela relata acontecimentos passados durante a Revolução Farroupilha, retomando passagens do primeiro volume como forma de situar o leitor e dar prosseguimento à nova saga que se inicia. É nítida a presença da narrativa memorialista que, como afirma Silviano Santiago (1989, p. 48), é uma narração “necessariamente histórica [...], isto é, é uma visão do passado no presente, procurando camuflar o processo de descontinuidade geracional com uma continuidade palavrosa e racional de homem mais experiente”. Antônio é de outra geração e tenta reconstituir seu passado. Depara-se com Manuela, sua tia-avó, que viveu este passado que ele tenta reconstruir. Entremeando sua busca, rememora-se a história do Rio Grande do Sul desde a morte de Bento Gonçalves e a Guerra do Paraguai, retornando ao presente da enunciação, em 1902.

⁹⁹ Idem, p. 75-76.

¹⁰⁰ Idem, p. 76.

Dessa maneira, são representados vários eventos históricos, alguns em um passado longínquo, outros em um passado recente e outros referindo-se ao presente, o que causa uma ruptura com a linearidade narrativa e constrói um texto esteticamente singular. Pode-se afirmar que essa ruptura é um recurso que corrobora para uma narrativa memorialista, que resgata vestígios e fragmentos de um passado histórico com entremeios. Como consequência deste procedimento literário, fica bem demarcada a técnica do contraponto: Antônio rememora a vida de seu pai, Matias; Manuela rememora a Guerra dos Farrapos em contraponto com a iminência de outra guerra; Matias luta por sua vida nos campos de batalha, enquanto Inácia, angustiada, espera o seu retorno; a visão infantil dos “olhos de vidro” de Matias contrapõe-se, por sua vez, ao olhar maduro e à vivência de Manuela, apesar de ambos apresentarem um interlúdio lúdico; o relato tenso dos campos de batalhas seguido da descrição das estâncias em espera dos acontecimentos.

Para estabelecer essa relação *contrapontística*, contribuem a rememoração realizada pelos personagens por meio de cartas, histórias e de suas próprias lembranças. Essa fragmentação, que se apresenta como uma característica da obra e marca do pós-moderno, leva o romance a assemelhar-se ao fluxo de consciência, mostrando os conflitos existentes. Esses procedimentos são pontos fortes no romance, proporcionando dinamicidade e caracterizando a modernidade literária, além de homenagear outros autores, estilos e técnicas narrativas de outras épocas.

Ao voltar-se para o passado, ocorre o resgate da memória, que se apresenta em fragmentos, destacando partes marcantes que ficaram na lembrança. Pensando nisso, a autora procurou reproduzir o processo de rememoração de um indivíduo na própria estrutura do romance. Como a lembrança não é algo linear e contínuo, assim também torna-se o romance: há várias lembranças, cada qual resgatada em um tempo determinado e diferente, surgindo fragmentadas em forma de capítulos e “semi-capítulos”. Além dessas rememorações se oporem a tempos, elas também contrapõem-se entre si. A quebra da linearidade e o entrelaçamento dos contrapontos proporcionam um texto dinâmico e envolvente, simulando um efeito de realidade bem mais consistente.

O que contribui para a fragmentação são os diversos gêneros literários presentes e igualmente lembrados, e entremeados na narrativa, como o diário e o epistolar. Conforme Bakhtin (1998, p. 125), “todos esses gêneros que entram no romance introduzem nele as suas linguagens e, portanto, estratificam a sua unidade lingüística e aprofundam de um modo novo o

seu plurilingüismo”. Isso proporciona originalidade estilística à obra, além de ser um indício de manifestação polifônica.

Dessa forma, verifica-se também a ocorrência do efeito polifônico no romance. Conforme Diana Luz Pessoa de Barros (1999, p. 5-6), “emprega-se o termo polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem diálogos que o constituem”. No caso de *Um farol no pampa*, as vozes são distintas e se opõem ao discurso da história oficial. Essas vozes distinguem-se de acordo com os capítulos, sem mencionar as cartas apresentadas e que não deixam de se constituir em outras vozes.

Para construir uma narrativa complexa e de melhor efeito literário, a autora optou pela ampliação do número de narradores. Os fatos se revelam através do diário de Manuela, das cartas e dos bilhetes vindos dos campos de batalha, de informes, além de um narrador onisciente (terceira pessoa) e de um narrador que se dirige diretamente a um personagem, na segunda pessoa do singular, como se estivesse dialogando com ela.

No caso do narrador onisciente, ele se distancia e se aproxima do objeto, enfocando os personagens, principalmente os femininos, e o ambiente (perspectiva). Pode-se dizer que se trata de um narrador pós-moderno, pois, segundo Silviano Santiago (1989, p. 40), “o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência”. A par de tudo, inclusive de sentimentos, o narrador lança seu olhar sobre a vivência de personagens tomados de um passado histórico.

Além do conceito de narrador pós-moderno, Santiago estabelece um panorama dos tipos de narradores, com base nas considerações de Walter Benjamin sobre o narrador: “Trata-se antes de julgar belo o que foi e ainda o é – no caso, o narrador clássico -, e de dar conta do que apareceu como problemático ontem – o narrador do romance -, e que aparece ainda mais problemático hoje – o narrador pós-moderno”¹⁰¹. O narrador pós-moderno do romance em estudo acompanha os personagens, fatos e incidentes, fazendo uma reflexão sobre o que se encontra ao seu redor, mas subtraindo-se da ação narrada. Ao fazer isso, ele “cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de

¹⁰¹ Idem, p. 41.

palavra”, bem como afirma Santiago¹⁰². Subtraindo-se à ação, o narrador identifica-se com o leitor; e ambos tornam-se observadores da experiência do personagem. É o que acontece em todo romance: mesmo nas narrações em primeira pessoa, o narrador e o leitor observam também tal personagem quando este não está narrando. É o caso de Manuela. Quando ela não está escrevendo nos seus cadernos, é o narrador quem, por sua vez, narra as suas ações:

Manuela de Paula Ferreira está olhando para a rua.
Encostada à janela da casa decrépita em que viveu os últimos trinta e sete anos da sua vida, Manuela está olhando para a rua. Com os olhos postos nas pedras deste calçamento, foi que gastou a sua vida, uma vida árida e tão solitária, em que somente se regozijou numa única esperança: o retorno de Giuseppe. (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 495)

Dessa maneira, é colocada a questão do olhar: distingui-se o olhar do narrador, do personagem e do leitor. Segundo Silviano Santiago (1989, p. 44-45),

A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa.

Não há troca de experiências entre narrador e personagem, por isso a necessidade do olhar, que retransmite o que foi observado através das palavras, da escritura. O intuito do narrador pós-moderno é apresentar a experiência pela palavra escrita, uma vez que o mundo se encontra privado do olhar e da palavra, e esta pouco é considerada¹⁰³. Como bem coloca o próprio narrador em um dos capítulos *Olhos de Vidro*, “o amor, naquela casa, era feito de silêncios e de olhares.” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 159). Assim, “o narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa” (SANTIAGO, 1989, p. 51). Mesmo tratando-se da representação de um fato histórico, passado, representação que pode se encaixar nas variantes lúdicas, a obra pode ser considerada pós-moderna, bem caracterizada pelo narrador e pelos recursos estilísticos a ele atribuídos pela autora.

Um exemplo que simboliza essa experiência do olhar no romance é a relação que

¹⁰² Idem, p. 44.

¹⁰³ Idem, p. 48.

Manuela tem com o menino que toda manhã passa debaixo de sua janela para vê-la vestida de noiva, “para ver a louca”.

Lá embaixo, na rua, o menino procura a janela no andar superior do sobrado, a janela onde Manuela espia o lento desenrolar da vida na cidade de Pelotas. A eterna janela com suas velhas cortinas que um dia foram azuis. E o menino a vê. [...] O menino olha Manuela por um instante e sorri. É como um jogo para ele, ela estar lá, encarapitada na sua janela, é uma coisa que abre seu dia. A velha vestida de noiva, como se alguém a quisesse levar ao altar. Então o menino grita: - Olha a noiva! A noiva de Garibaldi! A louca! [...] Na rua, o menino acabou de gritar, e então desata a correr, mesmo sabendo que ela jamais virá atrás dele. O menino dobra uma esquina, os livros sob o bracinho ágil, e desaparece na bruma. Uma ilusão, um sonho. Uma luz que brilha e se apaga.¹⁰⁴

O olhar do menino, que julga Manuela louca pela forma que a vê – vestida de noiva na janela do sobrado –, desconhece as experiências de Manuela e as razões porque esta deixa passar sua vida em uma espera vã. É por isso que ele a qualifica como louca. No entanto, Manuela precisa desse jogo lúdico para continuar sua espera e manter-se lúcida e consciente, e, assim, ela olha a cidade enfaticamente, vendo além do que se encontra diante de si, enquanto a cidade a olha superficialmente, pela ótica de um menino, que não tem pudor em dizer o que pensa.

Essa questão gira em torno da constituição e definição da identidade do indivíduo. Conforme Zilá Bernd (1992, p. 15), “a consciência de si toma sua forma na tensão entre o olhar sobre si próprio – visão do espelho, incompleta – e o olhar do outro ou do outro de si mesmo – visão complementar”. Os dois olhares, o de Manuela para si e do menino e da cidade para ela, definem sua identidade: Manuela é a velha louca-consciente, abandonada por Garibaldi. No entanto, para o leitor, ele é importante porque lhe revela pela escritura os detalhes do emaranhado da história.

Com relação à narração em primeira pessoa, pode-se dizer que Manuela é uma narradora-testemunha, por narrar os acontecimentos em primeira pessoa e “é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí narrados como personagem secundária, podendo observá-los, desde dentro, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil” (LEITE, 1985, p. 37). Esse personagem transmite sua vivência e a de outras pessoas de sua família.

Há também cartas narradas na primeira pessoa (ora do singular, ora do plural). Esse texto epistolar é uma marca testemunhal, além de apresentar-se como registro do acontecimento. Trata-

¹⁰⁴ Idem, p. 499-500.

se de um diálogo, um meio de comunicação entre as famílias, que davam ou solicitavam notícias, e os soldados, como também é uma forma do romancista autenticar a narrativa, “com a chancela de veracidade, ao mesmo tempo em que endossa ilusoriamente a outrem a responsabilidade da focalização” (AGUIAR E SILVA, 1986, p. 766).

Conforme Oscar Tacca (1983, p. 42),

A possibilidade de uma composição de liberdade praticamente ilimitada nasce no preciso momento em que se pode ver toda a matéria narrativa distribuída em peças soltas e unitárias (as cartas). A supressão de uma única delas deixa vislumbrar um jogo de silêncios e de mistérios, de ‘buracos’, tão próprios do romance contemporâneo.

Esses silêncios e mistérios vêm ressaltar a questão das lacunas deixadas pelo discurso histórico oficial. Além disso, é pela interrupção de correspondências enviadas por Matias e pela falta de notícias dele que ocorre o desfecho da narrativa, pois Inácia passa a acreditar que ele está morto.

Além dessas cartas, apresentam-se, no romance, a transcrição de notícias de jornais e informes. É o caso do informe da revista *A Semana Ilustrada* sobre os Voluntários da Pátria, e da notícia do jornal *A Reforma* sobre a morte de Garibaldi, referidos, inclusive, na sua posição gráfica nas páginas do romance, como segue abaixo.

A Reforma

Órgão do Partido Liberal

Porto Alegre, 23 de junho de 1882.

Redactor-chefe A. L. da F. Palheiro

(A Reforma publica-se todos os dias a excepção dos immediatos aos santificados)

A Pátria (Montevideú), 10 de junho, foi obsequiada com telegramas datados de Roma em que diz que o intrépido guerreiro Giuseppe Garibaldi morreu em consequência de BRONCHITIS AGUDA.

Immensa consternação na cidade, fechando-se imediatamente todas as casas de negócio e suspendendo as funções theatraes. As repartições públicas tiveram o pavilhão oriental a meio pao e foi declarado dia de luto nacional. (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 495).

Ao inserir tal notícia tomada de um jornal da época, a autora optou, mais uma vez, por proporcionar verossimilhança, por representar a realidade se apropriando dos registros históricos. Esse recurso dá autenticidade ao texto e demonstra, nitidamente, o diálogo entre história e literatura que permeia toda a narrativa, marcando o romance.

Já a voz na segunda pessoa, a qual se dirige a Maria Angélica, trata-se de um narrador onisciente intruso. “Esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou [...] por trás, adotando um ponto de vista divino [...], para além dos limites de tempo e espaço”¹⁰⁵. No romance, esse narrador assume uma posição profética, anunciando o futuro de Maria Angélica, além de fazer comentários sobre a guerra.

Contudo, retomando a questão da polifonia, a multiplicidade das vozes distribui-se em duas grandes vozes gerais: das mulheres fadadas à espera e dos homens participantes da guerra.

Considerou-se discurso autoritário aquele em que se abafam as vozes dos percursos em conflito, em que se perde a ambigüidade das múltiplas posições, em que o discurso se cristaliza e se faz discurso da verdade única, absoluta, incontestável. Para reconstruir o diálogo desaparecido são, nesse caso, necessários outros textos que, externamente, recuperem a polêmica escondida, os choques sociais, o confronto, a luta. (BARROS, 1999, p. 6)

No que diz respeito ao romance estudado, o que se pode notar é que há duas posições com relação ao acontecimento histórico, apresentando a perspectiva das mulheres e a dos soldados. Dessa forma, em contraponto à história oficial, há a visão e a opinião dos personagens que estão de fora da guerra e que a consideram somente mais um derramamento de sangue inútil, e dos combatentes, desiludidos e lutando sem um propósito nítido, apenas por suas vidas. Este seria o “diálogo desaparecido”: o que a população e os soldados diziam sobre o fato que estava ocorrendo e que lhes era apresentado de maneira vaga, sem muitas explicações. O romance de Leticia vem dar a palavra a estes “personagens” da História até então calados.

Sobre outro panorama, Paul Ricoeur (1995, p. 163) afirma que “qualquer ponto de vista é o convite dirigido a um leitor que oriente seu olhar na mesma direção que o autor ou o

¹⁰⁵ Idem, p. 26-27.

personagem; por sua vez, a voz narrativa é a palavra muda que apresenta o mundo do texto ao leitor”. Assim, as vozes presentes na narrativa são subjetivas e expressivas; elas não forçam o leitor a seguir um olhar único, mas um olhar diferente e, certas vezes, até mesmo duo. No entanto, procedendo assim, elas desnudam uma parte importante da história que existia, mas que ficava oculta.

Linda Hutcheon (1991, p. 156) afirma que a tendência pós-moderna estabelece, diferencia e depois dispersa as vozes em narrativas que utilizam a memória para tentar dar sentido ao passado. É justamente isso que acontece com Manuela e com os demais personagens que presenciaram a Revolução Farroupilha: eles rememoram um passado nobre e com heróis, colocando-o em oposição ao presente caótico e aterrorizador e passa ao leitor uma “realidade ficcional” até mais rica do que o que registra a História.

Dessa maneira, a polifonia suscita alguns posicionamentos sobre o acontecimento histórico, principalmente a forma como a população e os soldados encaravam a guerra. As mulheres são obrigadas a tomar conta dos afazeres das estâncias e a protegê-las, enquanto, angustiadas, mas questionadoras, recebiam notícias vagas, que, por isso, despertavam dúvidas e indagações quanto sua veracidade, enquanto esperam o retorno de seus maridos e filhos. Elas apresentam um olhar humano, que transparece seus estados psicológicos que desestabilizavam com os momentos. Os soldados lutavam por suas vidas e não viam sentido nas crueldades da guerra. Apresentam-se saturados e perturbados por desconhecerem seus destinos. Essas duas vozes apresentam-se em oposição ao discurso do Império, criticado por todos esses personagens. Mesmo almejando transmitir uma imagem positiva, contestam sua posição de maneira crítica, reivindicando o fim da guerra.

Por demonstrar a obscuridade das informações que chegavam à população e a crítica dos personagens diante dos acontecimentos, o texto representa uma outra perspectiva da Guerra do Paraguai. São as mulheres e os soldados-escravos, os excluídos, que apresentam, por meio da literatura, a sua visão e a sua voz até agora sufocados ou esquecidos.

4.2. O espaço e o tempo

Le récit tue le temps, mais pour lui donner naissance.¹⁰⁶

Jean-François Hamel¹⁰⁷

Duas temporalidades e dois espaços indissociáveis se superpõem na narrativa de *Um farol no pampa*: o presente, no Rio de Janeiro e, em seguida, com a visita de Antônio, no Rio Grande do Sul, e a narração de fatos passados, vividos no Sul do Brasil, mas dados no presente da ação. Verifica-se, mais uma vez, a técnica *contrapontística* com relação aos tempos e espaços.

O espaço do romance é constituído pelos pampas do Rio Grande do Sul, parte dos territórios uruguaio (Montevideo) e argentino (Corrientes), no século XIX, desde o começo até o fim da Guerra do Paraguai, e o Rio de Janeiro, vários anos após a guerra. Dentro desses, há espaços delimitados como as estâncias, o sobrado onde mora Manuela, os acampamentos, o farol, o hospital, a casa de Matias no Rio de Janeiro e a viagem de trem de Antonio até os pampas. Nestes espaços é representado o ambiente social da época, caracterizado pelas descrições e atitudes dos personagens.

A solidão dos pampas e o turbilhão das batalhas estabelecem um grande contraste. Apesar da inércia, da passividade e da tranquilidade que as envolvem, as mulheres das estâncias estão sempre apreensivas, angustiadas, à espera de notícias de seus familiares que estão na guerra. Assim, elas vivem suas guerras interiores, presas em suas casas. Em contraponto, os soldados vivem em um cenário de atrocidades, em um ambiente hostil, onde lutam para manterem-se vivos.

É importante salientar que a apresentação dos espaços, tal como aconteceu com o uso de procedimentos literários no decorrer do romance, busca transmitir uma sensação de real. Tanto os pampas, como as lutas são descritas com detalhes. As cenas dos campos de batalhas são minuciosamente narradas, construindo imagens fortes. Uma emboscada paraguaia no

¹⁰⁶ “A narrativa mata o tempo, mas para dar-lhe nascimento a ele”.

¹⁰⁷ HAMEL, Jean-François. *Revenances de l'histoire*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006, p.7.

acampamento dos soldados brasileiros em Esteiro Bellaco, é um exemplo dos cenários das “pelejas”.

As patas do baio que ele monta pisoteiam homens que rastejam no lodo. Uma espada rasga a manga do uniforme, penetra sua carne; o sangue jorra angustiosamente.

[...] Crê que é o inferno. Crê que está morto. Desvia de uma pilha de cadáveres paraguaios: braços e pernas e troncos entrelaçados. Uma cabeça rola e cai aos seus pés. Aqueles olhos outra vez...

[...] Quando o calor aumenta, quando as chamas começam a lamber aquela montanha de carne morta, braços e pernas se movem hirtos, tomados de súbita vida. Um cadáver cai da pilha e rola pelo chão.

Matias deixa o rosto cair no barro e fecha os olhos. (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 333-334)

A descrição minuciosa ilustra, de maneira bem realista e impressionista, o caos e o horror das sangrentas batalhas da Guerra do Paraguai, através do personagem Matias. Em oposição, longe dessa realidade, é descrita também a Estância do Salso, onde vive Inácia: “Mal raiou o dia; o silêncio ainda estende seus braços sobre tudo. A casa, muito quieta, imersa na penumbra desta quase manhã, guarda o repouso de Perpétua e suas filhas”¹⁰⁸.

No romance, dois espaços recortam fundamentalmente a paisagem, opondo-se entre si: o pampa, com as suas “pelejas”, e o espaço urbano. Porém, um dos espaços mais significativos da narrativa é o farol, associado ao título do romance, uma vez que ele é um espaço intermediário entre aqueles dois outros espaços e tem a função estética como seu objetivo literário. A princípio, a construção do farol, idealizado anteriormente por Giuseppe Garibaldi, é um desejo de D. Ana, que queria facilitar a navegação do rio Camaquã. Contudo, esse farol mostra-se como um guia para todos, no sentido próprio e no figurado. Quando ele é inaugurado, é uma vitória, uma conquista, como o fim de uma guerra. No trecho em que a voz sibilina se dirige a Maria Angélica, destaca-se o lado simbólico do farol: “E a luz intermitente do farol banha teus pensamentos. A guerra e seus horrores então se iluminam destas fagulhas de luz, e tu contemplas tuas idéias quase com desespero.” (WIERZCHOWSKI, 2004, p.256). Trata-se, portanto, de um espaço carregado de simbologia, um ponto de referência, um feixe de luz para os “viajantes” do romance. No entanto, após sua ascensão e a chegada da luz elétrica, o farol é abandonado,

¹⁰⁸ Idem, p. 309.

tornando-se uma velha testemunha do passado e cenário para o encontro de Antônio com uma jovem misteriosa.

Contudo, há um espaço que também se distingue dos demais: o sobrado de Manuela. Lá, ela, aparentemente, se refugia do mundo real, mas mantém-se sempre a par dos acontecimentos ao seu redor. Ao criar seu próprio mundo, o tempo parece não passar no sobrado. Porém, os objetos sem cor, a ferrugem, o cheiro de mofo constatado por Antônio são indícios da passagem do tempo. Assim, nota-se que, para Manuela, o tempo tinha um ritmo diferente do tempo exterior.

Ela abriu a porta, destravando o ferrolho enferrujado, e deixou ver o pequeno vestíbulo onde um tapete corroído pelo tempo mostrava os restos da sua trama. As paredes, os móveis, o espelho sobre um aparador, tudo era velho, descolorido e triste. A casa tinha cheiro de mofo que entrava em golfadas pelas narinas. [...] A criada levou-o para uma sala onde móveis dispostos pareciam esperar a companhia de fantasmas. (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 324)

Reclusa em um mundo só seu e apegada ao passado, no qual é a lembrança de Garibaldi que a faz sobreviver, Manuela permanece sozinha, trancada no sobrado, “naquela casa onde o tempo não entrava”¹⁰⁹, frase que sobrepõe de forma enfática a espacialidade sobre a temporalidade. Seu contato com o mundo exterior é a janela de seu quarto e sua criada. Mas já no fim da vida, com mais de oitenta anos, Manuela não quer ter nenhum contato com o exterior, uma vez que não há mais quem esperar; Garibaldi já havia morrido e não voltara para ela. Portanto, “Manuela não gosta de janelas abertas”¹¹⁰; vive recolhida no passado e nas memórias.

Num tom memorialista, nota-se o desdobramento do "eu": o narrador, no presente da narrativa, fala de personagens do passado, um passado que retorna e existe somente por intermédio do texto e de cartas. O fio condutor é a história de Matias, cujo destino é alterado pela guerra, além das entremeadas histórias de sua família.

Essas cartas, que permeiam o romance, retomam diversos tempos e espaços, entremeando a narrativa e apresentando as vozes dos personagens que buscam por notícias ou são portadores dela. Tal, como afirma Oscar Tacca (1983, p. 42),

¹⁰⁹ Idem, p. 325.

¹¹⁰ Idem, p. 324.

A escrita epistolar torna patente a existência de diversos tempos, que se correspondem e se entrecruzam: um tempo de produção (momento da escrita); outro de leitura; outro daquilo que é narrado, que pode implicar um futuro, ligado (nesta modalidade romanesca muito mais do que noutras) quase sempre – embora não forçosamente – ao tempo da escrita.

Dessa forma, o texto epistolar apresenta o momento do personagem e, de modo natural, utiliza o registro gramatical dos personagens, podendo até vir a substituir o narrador onisciente.

Com o objetivo de receber notícias, Caetana e os demais enviavam seus escravos (Congo) até Pelotas ou outras cidades para obter “jornais e informações colhidas pelas ruas”¹¹¹. “As notícias que chegavam à casa só faziam aumentar o medo e a insegurança. Os homens tinham partido já havia meses, o correio era escasso e demorado”¹¹². É com essas informações que as mulheres, refugiadas em suas estâncias e em seus quartos, ficam a par dos acontecimentos exteriores. Porém, essas notícias eram colocadas em dúvida, pois demoravam meses para chegar e, nesse período, poderiam ter acontecido muitas outras coisas. Com isso, há o contraponto entre interior, estância, quartos, introspecção, e exterior, tudo que se passa além do domínio dos olhos. Por outro lado, apresenta-se também o contraponto no interior de espaços, principalmente no caso dos personagens Matias e Inácia: na infância, cada um vivia em uma estância, e estas eram distantes; já noivos, Matias está nos campos de batalha enquanto Inácia permanece na Estância do Salso; após sua dispensa da guerra, ele parte para o Rio de Janeiro e ela fica no Rio Grande do Sul.

Com relação ao tempo da narrativa, há várias divisões cronológicas, sendo que o tempo histórico – o período da Guerra do Paraguai – é o mais significativo (de 1863 a 1870). Em seguida, há o tempo em que Antônio reconstrói os passos de Matias, passando-se em 1902 e 1903, quando decide ir ao Rio Grande do Sul assumir a herança de seu pai. Contudo, a narração sobre a família Gonçalves e, conseqüentemente, sobre a vida de Matias desde a infância, inicia-se no ano de 1847, com a morte do general Bento Gonçalves. Para ilustrar melhor essa temporalidade, é apresentado abaixo um quadro demonstrativo:

¹¹¹ Idem, p. 258.

¹¹² Idem, p. 259.

Esquema temporal das ações do romance	
1847 a 1882	← 1902 e 1903
Morte de Bento Gonçalves; Construção do farol; Início e fim da Guerra do Paraguai. Vida de Matias;	Vinda de Antônio para os pampas (início). Descoberta do passado (herança); conhece Manuela; Declínio do farol.

Tabela 1: Esquema temporal das ações do romance

Esse é o tempo da diegese, que “comporta um tempo objetivo, um tempo “público”, delimitado e caracterizado por indicadores estritamente cronológicos” (AGUIAR E SILVA, 1986, p. 746). Dessa forma, com relação ao fato histórico presente no romance, Benedito Nunes (1995, p. 21) afirma que “as divisões cronológicas do tempo histórico se redistribuem em unidades qualitativas, que dependem da duração dos acontecimentos, tanto quanto essa duração é inseparável da conexão causal entre eles”. Assim, mesmo que o tempo histórico se apresente fragmentado no romance, para produzir os efeitos literários e estéticos, nota-se que seu percurso é progressivo, qualitativo e segue a temporalidade da historiografia.

Segundo Gerard Genette (1980, p. 31), “a narrativa é uma seqüência duas vezes temporal: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante)”, sendo assim, “uma das funções da narrativa é cambiar um tempo num outro tempo”. No romance em análise, a ação está no passado, o que o torna o presente da narrativa. Este presente é considerado a partir do passado resgatado pelos personagens; é o tempo da narrativa. Contudo, há anacronias, “desencontros entre a ordem dos acontecimentos no plano da diegese e a ordem por que aparecem narrados no discurso” (GENETTE apud AGUIAR E SILVA, 1986, p. 751).

Dentro desses dois grandes períodos, há tempos reiteradamente rememorados pelos personagens, como o episódio da Revolução Farroupilha. Portanto, a diegese comporta também “um tempo mais fluido e complexo – o tempo subjetivo, o tempo vivencial das personagens. [...] Esta temporalidade [...] é entretecida num presente que ora se afunda na memória, muitas vezes involuntária, ora se projeta no futuro, ora pára e se esvazia.” Nota-se a presença intensa desse tempo no diário de Manuela, que realiza progressões e regressões temporais constantes, de acordo com o fluxo psicológico, sendo mais um recurso literário da contemporaneidade. Esse tempo ocorre também nos episódios em que Matias está no campo de batalha e quando relembra sua infância. Apesar de esses momentos serem narrados por um narrador onisciente, nota-se que

há digressões que retratam o psicológico das personagens e seu fluxo de consciência, alterando permanentemente a apresentação da temporalidade.

Em busca desse tempo passado, Antônio busca resgatar a história de seus antepassados. Primeiro, em sua viagem até o Rio Grande do Sul, ele vem embalado pelas cartas trocadas entre Matias e Inácia. Já nos pampas, ele encontra uma testemunha viva de sua “herança”, sua tia-avó Manuela, a guardiã do tempo passado. No final do romance, esta lhe deixa seus cadernos como documentário da saga da família, com a recomendação de os queimar após sua morte: “Pedi-lhe certa noite que queimasse esses cadernos. Queime-os, por favor. Mas se vosmecê quiser lê-los, se vosmecê quiser gastar o seu tempo com isso, há de encontrar neles um pouco da história daqueles que lhe engendraram.” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 508).

Desta maneira, o transcorrer do tempo é fator determinante para a ocorrência de vários acontecimentos e efeitos literários. É por ficar tanto tempo sem notícias de Matias que Inácia acaba se casando com Bernardino. Perpétua, mãe de Inácia, que não aprovava o casamento de Inácia com o primo mestiço, manipula essa questão do tempo em prol de seus planos para a filha: “Tempo eu le darei, meu amigo. Tempo é o que mais temos nesta casa”¹¹³. Realmente, nota-se que o tempo nas estâncias demorava a passar, o que prorrogava a angústia de quem esperava por notícias, em geral, as mulheres.

4.4. Os personagens e os fatos históricos

O homem é personagem, que é homem. E o escritor é o criador de personagens que se incorporarão em homens.

Maria Aparecida Baccega¹¹⁴

No que diz respeito aos personagens de *Um farol no pampa*, estes podem ser classificados como “entidades imigrantes”, aquelas que “mudam de um mundo onde os reconhecemos como entidades existentes [...] para um mundo ficcional (nós os aceitamos no romance como

¹¹³ Idem, p. 340.

¹¹⁴ BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso: Literatura e História*. São Paulo: Ática, 2000.

personagens de ficção e pessoa histórica”, e “entidades nativas”, aquelas “cuja existência não conhecemos antes do romance” (PARSON *apud* MIGNOLO, 2001, p.125). Há, na obra, pessoas históricas, ou melhor, entidades imigrantes, como Bento Gonçalves, General Osório, Antônio de Souza Netto, Solano López, Venâncio Flores, e personagens que fazem parte da família de Bento Gonçalves como sua esposa Caetana e seus filhos, Perpétua, Joaquim, Caetano, Marco Antonio, Bento, Leão, Maria Angélica e Ana Joaquina, suas irmãs Antonia, Ana e Maria Manuela, suas sobrinhas Manuela e Mariana, e Inácia, neta de Bento. Estes, portanto, são personagens tomados à realidade. Porém, mesmo nessa condição eles integram uma ficção e não é possível, e nem interessa à crítica literária, saber se o que é contado se passou “realmente”. A própria autora confirma essa afirmação ao apresentar sua obra: “Esta ficção se debruça sobre personagens reais, mas é apenas a coisa imaginada”. Em contraponto, temos os demais personagens como Matias, Congo, Zé Pedra, Xica, D. Rosa, Beata e Netinho, considerados *entidades nativas* por não haver dados históricos que comprovem suas existências históricas. Sendo assim, é pertinente a consideração de Genette, o qual afirma que “em toda ficção os personagens históricos podem conviver com personagens ficcionais dentro do contexto do romance porque *aí* eles só se sujeitam às regras da ficção”(GENETTE *apud* HUTCHEON, 1991, p. 197).

Essa parece, numa primeira abordagem, uma das dificuldades encontradas com relação aos personagens: na multiplicidade de seus discursos e de suas representações, observar o entrecruzamento da história e da ficção. O próprio enredo do romance tem por base a relação amorosa entre Matias, entidade nativa, e Inácia, entidade imigrante. Mesmo que Inácia tenha existido, a autora ficcionalizou a sua vida, suas atitudes; ela passou a ser uma personagem ficcionalizada e é isso que interessa à literatura.

Nesse sentido, o romance não é a história da família de Bento Gonçalves da Silva, mas uma criação ficcional a seu respeito, uma invenção da autora Leticia Wierzchowski a partir de dados da história da saga de uma família. Pode-se dizer que a trajetória histórica do Sul e o destino dos descendentes do presidente da República Rio-grandense foram apenas o ponto de partida utilizado pela autora para dar início à sua criação artística.

Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 151), a ficção histórica é “aquela que segue o modelo da historiografia até o ponto em que é motivado e posto em funcionamento por uma noção de história como força modeladora (na narrativa e no destino humano)”. É o que acontece em *Um farol no pampa*: são os fatos históricos, no caso desse volume a Guerra do Paraguai, que

“modelam” o romance, trazendo à tona questionamentos e uma visão revisionista do passado em foco.

É certo que esses acontecimentos históricos ocorreram, no entanto, sua representação acaba revelando uma possibilidade de interpretação. Trata-se, portanto, de uma versão para o acontecimento, apresentada sob o ponto de vista dos narradores e, implicitamente, da autora, uma vez que ela realizou pesquisas sobre o acontecimento histórico para dar vazão a sua criação literária. Do contrário, não seria um romance, mas um documento histórico. Para confirmar isso, cabe aqui a afirmação de Maria Teresa de Freitas (1986, p. 07):

[...] ao criar uma história com personagens e situações dramáticas, o autor tentará passar uma visão pessoal do universo – que não é de forma alguma cópia da realidade, mas sim interpretação dos acontecimentos relacionados à História-, através da qual chegará a uma realidade de natureza distinta daquela que a originou.

Desse modo, a ficção histórica não tem a pretensão de realizar uma cópia fiel da História que pretende representar, uma vez que esta não é a missão da literatura. Pelo contrário, a literatura recria o real, conforme a mimesis aristotélica, para suprir uma falta ou “representar uma proposta alternativa de completude” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 106). Ou, conforme Umberto Eco (1985, p. 62), “o romance é a história de um alhures”; é uma “outra história”.

Segundo Silviano Santiago (1989, p. 51), os personagens observados pelo narrador “passam a ser atores do grande drama da representação humana, exprimindo-se através de ações ensaiadas, produto de uma *arte*, a arte de representar”. É o narrador, detentor da arte da palavra escrita, que narra as ações dos personagens-atores numa representação lúdica, no qual espaço e tempo permitam que eles existam, ou, no caso do romance, “revivam”. O autor da obra esconde por detrás do narrador, manipulando os fatos a fim de recriar a própria realidade.

Quanto aos personagens, em sua maioria mulheres, percebe-se que eles possuem características humanas e não apenas míticas como no romance histórico tradicional. É o caso de Bento Gonçalves que, em seu leito, apresenta-se fragilizado, lutando sua última batalha, contra a morte. Nos pensamentos de Joaquim, o pai nada mais era do que um homem: “Mais do que tudo, aquele era o vulto de outro homem. Um homem exaurido. Manchas cinzentas ao redor dos olhos marcavam-lhe o rosto emagrecido” (WIERZCHOWSKI, 2004, p.38). Naquele momento, pelo

olhar do filho, o famoso e aclamado guerreiro do Rio Grande do Sul não passava de um homem vencido pela doença, como qualquer outro ser humano.

Outro exemplo é a descrição da visita de Antônio a sua tia-avó Manuela. Ela, um personagem emblemático da narrativa, se encontra com mais de oitenta anos, fraca e à beira da morte: “A cabeça afundada no travesseiro, não mais do que pele translúcida estirada sobre os ossos salientes, Manuela Ferreira lhe sorria. Os olhos, de um verde apagado, tinham recobrado algum viço”¹¹⁵. Por esses dois exemplos, verifica-se que os personagens fortes adquirem características mais humanas, perdendo seu vigor, quando estão próximos da morte. Porém, as mulheres ainda apresentam uma posição sensitiva, intuitiva, que não as deixa nem nos seus leitos de morte (“Focou seus olhos no rosto de Antônio. – Está mudado... O que houve?”¹¹⁶).

Além disso, em *Um farol no pampa* são nítidas as transgressões, tanto de comportamento como do porte físico dos personagens. Conforme Mário Maestri (2004), são mulheres e homens lindos, com atitudes e sentimentos modernos para a época. É como se a autora narrasse o presente em um passado. As mulheres são brancas, esguias, de olhos claros, atraentes, sonhadoras, o que provavelmente não condiz com as sinhás da época. São estereótipos da mulher sulina do início desse milênio, descendentes dos imigrantes europeus (alemães, italianos, russos, poloneses, ucranianos e de outras nacionalidades), com atitudes contemporâneas. Na verdade, as mulheres da época apresentada no romance eram submissas, não tinham instrução, pois a maioria não sabia ler. Em geral, casavam-se muito jovens, sem tempo para o despertar de paixões e com cuidados refinados de si; tinham muitos filhos e, aos vinte anos, ficavam gordas e sem atrativos¹¹⁷.

Com a recorrência de guerras, essas mulheres da época representada tiveram que lidar com a terra e cuidar de seus filhos sozinhas, uma vez que os homens iam para os campos de batalha. Pode-se dizer que vem daí a força feminina, pois elas eram responsáveis pela manutenção da estrutura familiar durante as guerras. Essa força é muito demonstrada no romance; é algo passado de geração em geração: “[...] Perpétua era forte. [...] Quantas vezes as tias e até a mãe tinham falado da força feminina, da gana que uma mulher devia ter para manter sua gente? Ela guiaria a família no meio daqueles dissabores, daquele horror que se tinha abatido sobre todos” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 291). Após a morte do marido, Perpétua cuida da família e da estância, dos aspectos materiais da propriedade e, sobretudo, dando conta dos

¹¹⁵ Idem, p. 464.

¹¹⁶ Idem, p. 464.

¹¹⁷ Idem.

infortúnios e das perdas de seus netos. Há um e outro personagem masculino presente nas ações da Estância da Barra, mas esses não passam de meros coadjuvantes.

No entanto, além de fortes, as mulheres são consideradas misteriosas, verdadeiras profetisas que tudo conhecem, sentem e adivinham: “Seus olhos [de Manuela], Antônio agora podia ver melhor, fitavam-no firmemente para poder decifrá-lo”¹¹⁸. Além disso, em *Olhos de Vidro*, o narrador as comparadas à guerra - perigosas: “As mulheres e a guerra eram coisas mui contrárias, e ambas guardavam em si perigo igual”¹¹⁹. Pode-se dizer que esta afirmação é um anúncio da “traição” de Inácia.

Em consideração feita acerca dos personagens de romances históricos, Umberto Eco (1985, p. 63) afirma: “Naturalmente, para corroborar a impressão de realidade, os personagens históricos farão também aquilo que (por consenso da historiografia) de fato fizeram [...]. Nesse quadro (“verdadeiro”) inserem-se os personagens de fantasia, os quais porém manifestam sentimentos que poderiam ser atribuídos também a personagens de outras épocas”. Portanto, não é necessário que o personagem seja inteiramente fiel à representação de sua época, o que permite abrir para leituras mais críticas e contemporâneas sobre o passado histórico.

No romance em questão, as mulheres também agem, praticam “ações”, mesmo sendo atos simples, em geral. Nesse sentido, uma personagem que merece destaque é Dona Ana que, no intuito de querer ser útil e fazer algo em prol dos navegantes do rio Camaquã, manda construir o farol à margem da Lagoa dos Patos, dentro de sua estância. É ela quem supervisiona a construção e, depois, o funcionamento do farol, que era iluminado por dois escravos que ali se revezavam dia e noite.

Outro personagem importante para a trama e para a elaboração do efeito literário é Manuela. Pode-se dizer que esta é uma personagem complexa, que oscila entre a loucura e a lucidez. A loucura é seu escapismo para não sofrer e continuar a ter esperanças. Logo, sua lucidez mostra uma mulher realista, fria e consciente, a par de todos os acontecimentos importantes, apesar de viver fechada em seu sobrado. É por suas memórias, documentadas em seus cadernos, que o leitor desvenda o passado. Além disso, é importante salientar que ela é o único personagem narrador e que seus cadernos representam a grande questão metalingüística da obra: o processo da construção da obra literária pelos meandros da memória textual adquirida e pela abertura de

¹¹⁸ Idem, p. 325.

¹¹⁹ Idem, p. 159.

interpretações por parte do leitor. Manuela inicia seus cadernos comentando sobre o caráter inexorável da vida e, assim, explica a proposta deles: “dedico-me a este passatempo de desfiar em linhas a vida de certas pessoas [...]” (WIERZCHOWSKI, 2004, p.75); e o romance termina com os cadernos de Manuela sendo queimados. Isso mostra o “fogo da escritura” e a perpetuação da obra literária.

Maria Angélica é outro personagem interessante para a construção do romance. Por ela estar sempre grávida, dando à luz a vários filhos, é estabelecido um contraponto em relação às mortes pela guerra. Enquanto soldados se matam, ela dá a vida, mostrando a renovação do ciclo e reafirmando a fé no ser humano: “o que arde em ti é uma espécie de ódio pelo desprezo que os homens dão ao que de mais caro há dentro de ti, esta maravilhosa capacidade de fazer a vida, quando tudo em derredor promove o horror da morte”¹²⁰. Assim, pela voz direcionada à Maria Angélica, manifesta-se, mais uma vez, a indignação e a angústia das mulheres ao verem seus filhos morrerem “como se não fossem vida, mas qualquer coisa de inútil e de profano”¹²¹.

Apoderando-se do discurso histórico para subvertê-lo, a autora mostra a necessidade que o povo gaúcho tinha de criar heróis que, na verdade, não passavam de homens comuns. Motivados pela valentia desses “heróis” e se espelhando em seus atos “nobres”, homens iam para a guerra para imitarem esses heróis. Matias, principal personagem masculino da trama, é mestiço, porém, herda o sangue da família de Bento Gonçalves por parte da mãe, Mariana. Passa a infância ouvindo os feitos de bravos homens na Guerra dos Farrapos e querendo ser um deles. Contudo, isso não faz dele um bom soldado e nem recebe uma boa qualificação no exército, ao contrário dos filhos de Bento, que se tornaram generais e tinham patentes. No entanto, os filhos de Bento – Caetano, Leão e Marco Antônio – mostram-se solidários com Matias. Assim, quando cai gravemente ferido e é encontrado por um dos primos, Matias é liberado da guerra. Nota-se que há pessoas que foram feitas para os campos de batalha, que guerra não é para qualquer um, é uma vocação. Na condição de mestiço, Matias não é um exemplo da identidade gaúcha; há aí uma subversão. Na tradição, o verdadeiro gaúcho é aquele “cuja alma é formada lisa por natureza, se habitua a lutar a peito descoberto, com galhardia e denodo, como praticavam os legítimos cavaleiros da idade média, que tão alto elevaram o sentimento de valor” (FRANCISCO, 1923, p. 12).

¹²⁰ Idem, p. 257.

¹²¹ Idem, p. 257.

Matias somente vai à guerra por uma questão de consciência. Quando retorna e descobre que Inácia se casara com outro, foge para o Rio de Janeiro. Esses são pontos que o descaracterizam da consagrada identidade do homem gaúcho e que dão o tom contestatório do status por parte da autora do romance:

O gaúcho sempre se distinguiu pela nobreza da sua conducta em todos os lances da vida. [...] o valor nato do gaúcho, sua arrogância, e sua galhardia provêm da topographia da nossa terra. Nascemos e nos criamos nos pampas – campos planos, lisos, despidos de sinuosidade, cuja formação se reflecte em nossa alma quotidianamente, de modo a dar à alma do gaúcho a sua mesma forma – lisa e límpida. (FRANCISCO, 1923, p. 11-12).

O tipo ideologicamente reconhecido como gaúcho pela sociedade da época retratada no romance é o homem ligado à terra, o homem da Campanha. Nem todo habitante do Rio Grande do Sul pode ser considerado um verdadeiro gaúcho, pois este deve ter os atributos físicos e morais que o caracterizam. Pode-se afirmar que Caetano, Leão e Marco Antônio eram, nesse sentido, legítimos representantes gaúchos, principalmente por honrar e seguir os passos do pai Bento, tornando-se figuras imponentes e honradas pelo sangue herdado. Já Matias, cujo pai era um bugre, um mestiço de branco e de índio, não era o tipo gaúcho ideal. O fato da família de Mariana, sua mãe, não aceitar a união dela com seu pai, João Gutierrez, demonstra o preconceito racial sulino. As moças da aristocracia deviam se casar com homens de mesma linhagem, do mesmo status. Assim, Mariana acaba por refugiar-se na estância de sua tia, D. Antônia, que acolheu ela e o esposo como filhos, e Matias como neto.

Em uma entrevista, a autora afirma que as pessoas sentem-se atraídas pelo relato de fatos históricos humanizados e querem descobrir mais sobre o passado. Depois de ter escrito *A casa das sete mulheres* e *Um farol no pampa*, ela supõe que hoje as pessoas saibam muito mais sobre Bento Gonçalves do que sabiam antes. Segundo ela, atualmente, o povo desconhece o passado de seus antecessores e até a própria história. Talvez o resgate do passado de lutas seja a força motivadora da tradição dos romances históricos-regionistas do Rio Grande do Sul ainda nos dias de hoje.

É importante citar também que a autora procurou reproduzir nas falas dos personagens a linguagem dos gaúchos. Devido à colonização espanhola na região dos pampas, os gaúchos adotaram algumas palavras e expressões do idioma espanhol. Para reportar fidelidade à região retratada, a autora reportou esse “empréstimo idiomático” também a seus personagens. Nota-se a

ocorrência de palavras como *hijo, mui, madre, padre, bueno, hombre, peleja* do pronome *le* e de expressões como *Que passa?*, além do tratamento da época, *vosmecê*. Essas marcas aparecem no discurso direto dos personagens gaúchos, em suas cartas e no diário de Manuela. Portanto, a preocupação em representar a linguagem de uma determinada região é uma forma de caracterizar e delimitar a identidade do povo gaúcho.

O que chama atenção a respeito dos personagens é a maneira como eles são apresentados no decorrer do romance. Como já foi afirmado, a autora pesquisou a história da família de Bento Gonçalves. Assim, ao apresentar os personagens considerados “entidades imigrantes”, são colocados seus nomes completos, de forma a proporcionar um pacto de verossimilhança, pois, conforme Aguiar e Silva (1986, p. 704) “o nome é um elemento importante na caracterização da personagem, tal como acontece na vida civil em relação a cada indivíduo”. Uma vez que grande parte dos personagens são entidades imigrantes de um meio social real, o nome torna-se uma pré-característica importante do personagem. Além disso, a amostra de nomes e sobrenomes demonstra nobreza, status social, caracterizando-os como pessoas da elite: “Joaquim Gonçalves da Silva guia seu zaino pelo caminho que leva à Estância de Pedras Brancas”¹²². Em contraponto, os personagens escravos são tratados por seus apelidos ou apenas pelo primeiro nome, enfatizando sua condição de servidores, de localização inferior na escala social.

Nota-se uma diferenciação no tratamento devido à condição de escravos, os quais têm importância secundária no romance e na sociedade da época retratada. O personagem Zé Pedra, por exemplo, possui certo status que o coloca acima dos outros da mesma condição que ele. Ele era o homem de confiança de D. Ana Joaquina, um escravo extremamente fiel e íntegro. Apesar de suas qualidades, este era tratado pelo apelido, como os outros escravos, e, na ocasião, não obteve privilégios, partindo para a guerra com os demais.

Congo, Xica, Beata e Netinho são outros escravos presentes na narrativa. São eles os responsáveis em grande parte pelo funcionamento das estâncias. O tratamento desses escravos é diferenciado no romance; são considerados praticamente membros da família. Porém, não recebem o mesmo tratamento formal como as donas e donos das estâncias. Muitos têm apelidos de acordo com alguma característica específica e são tratados de maneira informal, distinguindo dos demais personagens. Mesmo “íntimos” da família, ainda continuam sendo escravos.

¹²² Idem, p. 29.

Há também personagens que são escravos e criadas, mas sequer são tratados pelo nome ou por um apelido. É o caso da criada de Manuela, que está sempre a sua volta e de outras criadas das Estâncias. Elas têm voz, mas só aparecem exercendo suas funções ou para trazer notícias do mundo exterior. São personagens mais do que secundários no romance, como o eram naquela sociedade.

Porém, ao mesmo tempo em que é nítida a grande discrepância entre esses escravos que convivem numa sociedade tão díspar quanto a dos demais personagens, as duas incidências culturais acabam conjugadas no texto a partir de uma junção pela diferença e não pelas semelhanças. Todos se voltam para um único foco em comum, a guerra, deixando de lado as diferenças que os distinguem, lutando lado a lado nos campos de batalha e sofrendo, também, a angústia da espera.

4.3. Elementos míticos, místicos e simbólicos

Tecer era tudo que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

Marina Colasanti¹²³

No sentido de resgatar a construção da identidade de um povo, os mitos, os símbolos, as crenças e as ideologias assumem um papel sacralizador pela literatura. Segundo Zilá Bernd (1992, p. 21),

a literatura atua em determinados momentos históricos no sentido da união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário ou de sua ideologia, tendendo a uma homogeneização discursiva, à fabricação de uma *palavra exclusiva*, ou seja, aquela que pratica uma ocultação sistemática do outro, ou uma representação *inventada* do outro.

¹²³ COLASANTI, Marina. A moça tecelã. In: *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982, p. 10.

No romance, esse “outro” é o negro na condição de escravo, e o índio, como soldado. Em geral, essa era a condição desses indivíduos na região Sul. Ao resgatá-los, aprofunda-se a noção de nação para uma forma heterogênea e mais completa.

Com isso, ao investir em uma “mitologia da origem e do enraizamento”¹²⁴ de forma sacralizadora, épica ou trágica, de uma nação, a escritora constrói uma idéia de identidade nacional, uma vez que “a literatura faz o país e que o país faz a literatura” (MARCOTTE *apud* BERND, 1992, p. 21).

Dessa forma, há vários elementos míticos, místicos e simbólicos subjacentes em *Um farol no pampa*. Um desses elementos é o ato de bordar/fiar ou de fiar, uma constante durante o percurso do romance. Sem ter o que fazer e sendo esta uma atividade tida como exclusivamente feminina na época, as mulheres estancieiras se dedicam ao trabalho de bordar e fiar enquanto esperavam que seus maridos, filhos e parentes retornassem da guerra. Trata-se de uma metáfora metatextual do “fiar” romanesco: os vários “bordados” formando a obra literária. Além disso, esse ato remete ao mito de Penélope¹²⁵, além de apontar para uma temática de cunho feminino que congrega, simultaneamente, a espera amorosa, a carência afetiva e a criação dessas mulheres. Estes aspectos foram contemplados praticamente em todas as literaturas, contextos e épocas, da *Odisséia* até ao *Um farol no pampa*. Enquanto os homens viviam nos campos de batalha, as mulheres ficavam trancafiadas nas estâncias, esperando e bordando. Um exemplo declarado é quando Manuela decide costurar seu próprio vestido de noiva a fim de esperar por seu sonhado Garibaldi: “Mandeí comprar cetim branco e pus-me então a costurar o mais demorado vestido que jamais se fez nesta terra. Eu era a Penélope esperando Ulisses, e a cada dia dava um ponto ou dois no meu trabalho” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 147). Como não sabe o dia da possível chegada de seu futuro esposo, agora viúvo de Anita, ela prolonga seu trabalho, como faz Penélope que desmanchava seu trabalho para despistar os pretendentes e ter mais tempo para que Ulisses regresse: “Ainda não estava completamente terminado o trabalho de preencher as flores

¹²⁴ Idem, p. 21.

¹²⁵ Penélope era esposa de Ulisses e ficou famosa pela fidelidade ao marido, posta à prova numa espera de vinte anos enquanto ele estava ausente na guerra de Tróia e na longa viagem de volta à pátria. Diante do prolongamento da ausência de Ulisses, surgiram pretendentes para cortejar Penélope. Para não ter que escolher nenhum deles, ela passa a tecer uma mortalha para Laerte, pai de Ulisses, e, assim que a terminasse, faria a escolha. Porém, à noite, ela desfazia o trabalho realizado durante o dia. (KURY, 2001, p. 313).

do peitilho – a cada dia inventava um novo arranjo, um bordado a mais, qualquer coisa que permitisse o seu trabalho, infundável”¹²⁶.



Ilustração 3: Tela *Penélope tecendo*, de Stradone

A esposa Penélope é uma personagem emblemática da fidelidade e da obediência feminina. A serenidade e a confiança dessa personagem mítica é bem representada na obra de Stradone, mostrada acima. No entanto, esse mito aparece alterado no romance em estudo, uma vez que, no caso de Inácia, esta não espera o retorno do futuro marido por considerá-lo morto e se casa com outro. O inverso acontece também com Manuela, que passou toda sua vida fiel a Garibaldi, porém, este não retorna. No entanto, ambas tecem e bordam, conforme a tradição cultural e literárias.

Com relação a Inácia, ela ampara suas lágrimas com seu bordado. Quando a guerra ainda está no início, ela declara, em uma carta a Matias, sua espera tumultuada por insegurança e receio: “Ah, estes meus bordados, eles guardam em si a minha angústia e o meu medo, Matias...”¹²⁷.

Isolada na Estância do Salso e sem notícias de Matias, Inácia passa a temer que o noivo esteja morto. Angustiada, ela “sente raiva dessas mãos, cujo maior labor é escrever, é bordar um enxoval que talvez jamais deixe a arca de madeira ao pé da cama, o enxoval com as letras dos dois nomes trançadas em fio de seda, a letra *I* e a letra *M*” (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 310).

¹²⁶ Idem, p. 164.

¹²⁷ Idem, p. 270.

Inácia não se mostra confiante no retorno de Matias e borda suas iniciais sem convicção. Dessa forma, a tarefa torna-se um fardo e o destino do casal é ameaçado.

Aos seus vinte e três anos de idade, Inácia, considera-se jovem e, no limite de sua agonia e espera, recebe a notícia de que Matias estaria morto. Diante disso, cortejada por Bernardino de Almeida e pressionada pela mãe, Perpétua, de que ele era um bom partido, ela acaba se rendendo aos desejos da mãe, considerando também que essa seria a melhor atitude a tomar, uma vez que “Matias tinha morrido e ela estava viva, viva, viva. Por mais que odiasse aquilo, estava viva. E Bernardino amava-a”¹²⁸. Assim, há uma deturpação do mito de Penélope. Apesar da promessa de retorno de Matias, Inácia acredita na notícia da provável morte do noivo que Bernardino envia a Inácia. Com o coração saturado pela espera, ela prefere aceitar a morte de Matias, mesmo a informação sendo duvidosa, baseada em suposições:

Embora tal informação possa estar errada, o que le tenho a contar não creio, ainda assim preciso comunicar à senhorita que o senhor Matias foi ferido na batalha de Tuiuti [...], estando gravemente ferido no pulmão direito e vítima de uma febre adquirida nos charcos paraguaios. Tal fato se deu três dias após a batalha de Tuiuti, e dele não constam mais registros, o que faz supor que pereceu dos graves ferimentos sofridos em campanha.¹²⁹

Inácia difere das demais mulheres da família ao mostrar-se impaciente e sem esperanças, e, na primeira notícia da provável morte de Matias, ela acredita sem contestar. Demonstra também que, ao contrário de sua avó sensitiva, ela não pressente que a notícia pode ser falsa e não a questiona em nenhum momento.

Ao mesmo tempo em que se constata o mito de Penélope, deve-se lembrar que o ato de bordar e de fiar faz também remissão às Parcas¹³⁰, que são, na mitologia romana, três mulheres responsáveis por tecer o destino dos homens. Essa relação fica visível no primeiro capítulo, quando Caetana está tentando bordar as iniciais do marido, Bento Gonçalves da Silva.

¹²⁸ Idem, p. 362.

¹²⁹ Idem, p. 347.

¹³⁰ “Divindades do destino em Roma, identificadas com as Moiras dos gregos [...]. Em sua origem, as Parcas provavelmente eram demônios ligados ao nascimento, porém ganharam com o tempo as características mais abrangentes de seu modelo grego. Elas apareciam como fiandeiras, fixando a duração da vida humana. A exemplo das Moiras, as Parcas eram três irmãs que determinavam o nascimento, o casamento e a morte das criaturas humanas.” (KURY, 2001, p. 304).

Caetana Joana Francisca Garcia Gonçalves da Silva borda as iniciais do esposo num lenço de linho branco. Começou este trabalho na noite anterior, e agora não pode pará-lo, não ousa deixá-lo de lado, como se tudo dependesse dele, a vida e a morte, dessa finíssima fímbria de algodão.¹³¹

“Caetana borda é para não sentir”¹³². Com a linha vermelha, que simboliza ligação à morte, ela borda, com certa dificuldade e resistência, o destino de seu marido sobre o linho branco, o qual simboliza a vida (CHEVALIER, 1988, p. 431; 944). Além disso, ainda conforme Chevalier (1988, p. 641), “escrevendo ou pronunciando o nome de uma pessoa, faz-se com que ela viva ou sobreviva [...]; o conhecimento do nome proporciona poder sobre a pessoa: aspecto mágico”. O desejo de Caetana é abreviar o sofrimento de Bento ao mesmo tempo em que há um fio de esperança de que ele resista.

O pensamento, esse lhe escapa, inquieto, rondando o trabalho laborioso da agulha, tecendo com ela a trama dos fios de seda, e segue, como um cavalo sem freio, rumo aos despenhadeiros da sua angústia. (WIERZCHOWSKI, 2004, p.23)

Mesmo com medo de perder o esposo, ela continua a bordar as iniciais em fio vermelho sobre o linho branco numa tentativa de fiar seu destino. A cor branca e a cor vermelha possuem significados ambivalentes: as duas cores tanto podem simbolizar a vida como a morte (CHEVALIER, 1988, p. 142; 944) Dessa forma, é apresentada a dicotomia morte-vida, e nesse caso, a espera é outra: a chegada da morte; a passagem para ‘outra vida’ (renascimento). Assim, o mito de Penélope e o das Parcas fundem-se em Caetana. Após dar o último ponto no bordado, ela vai até o quarto se despedir de Bento, pois sabe que a hora dele morrer está próxima e que sua espera terminará.

Contudo, é pela morte que o herói recebe sua glória e é reconhecido finalmente pelos seus feitos. Vida e morte sempre andam juntas e é por ambas que se constrói o “homem ilustre”. Bento Gonçalves já era um herói para os gaúchos, um homem ilustre. O gesto de Caetana apenas contribui para eternizar o seu nome e sua importância.

Uma remissão clara da importância do ato de costurar e bordar na vida das mulheres da obra em questão está presente na própria capa do livro, ilustrada pela tela intitulada *Mesa com cinco carretéis* (1959), do pintor Iberê Camargo.

¹³¹ Idem, p. 23.

¹³² Idem, p. 23.



Ilustração 4: *Mesa com cinco carretéis*, de Iberê Camargo

Nesta tela, há cinco carretéis empilhados, em cima de uma pequena mesa, de maneira a formar um castiçal. A escolha por esse formato remete a imagem do farol apresentado no título e os carretéis simbolizam a figurativização feminina e o ato de bordar, prática recorrente no romance. Este quadro é reproduzido na capa do livro, na sua edição de 2004.

Outro exemplo da presença do mito das Parcas no romance está em um dos capítulos *Olhos de Vidro*, no qual o menino Matias compara o futuro com uma colcha que sua avó tecia: “Mas o amanhã era como a colcha que avó Antônia tecia, era um sem-fim de pontos atrelados, eram os dias que se desdobravam, enquanto ele virava homem [...]”(WIERZCHOWSKI, 2004, p.161). A simbologia da colcha remete à idéia de acolhimento, proteção, como também à união de “tecidos”, ou seja, a construção textual por meio de diversos tipos de narrativas, estabelecendo, assim, uma metáfora metatextual: a tessitura da obra literária. Como foi visto, o romance é composto por trechos de jornal, cartas, diário e notícias. Unindo todos esses “pontos” são “cosidos” a história e o destino dos personagens. Assim, o texto se constrói de textos; há a junção de várias narrativas que se congregam para um mesmo fim.

A metáfora do bordar e do costurar também dá conta da ansiedade dos personagens femininos à espera de paz e do reencontro, juntando fragmentos de suas vidas, emoções e sentimentos, assim como representa as características pós-modernas de analisar, reinterpretar,

reescrever, juntar fragmentos dispersos, sugerir reflexão, incluindo as margens e corporificando um campo de interpretações abrangente. O bordado configura-se como um escapismo, algo para amenizar o sofrimento e não ver a passagem do tempo. Contudo, mostra-se também um ato extremamente reflexivo e questionador, criando uma atmosfera complexa, simbólica e analítica.

Constantemente, é possível notar que algumas mulheres do romance se assemelham à Sibila¹³³, sacerdotisa grega dotada de poderes proféticos. D. Antônia é uma delas. Através de sonhos e de pressentimentos, prevê várias acontecimentos que realmente acabam acontecendo. Antes de morrer, ela prevê a chegada de uma nova guerra: “Tenho um pressentimento, um pressentimento ruim. Vem guerra por aí”¹³⁴. Já mais madura Maria Angélica mostra-se também crente em presságios e demonstra iniciar-se no ato de profetizar:

Imaginava que daria ao marido outra menina. Um pressentimento... Dizia que pressentimentos não passavam de caprichos, mas ela testemunhara D. Antônia ouvir as vozes da sua alma durante toda a sua vida, e a tia jamais se enganara. Não tinha sido D. Antônia, afinal de contas, quem lhe dissera que teria onze filhos?¹³⁵

Há partes do romance em que constatamos uma voz profética que fala para Maria Angélica coisas que aconteceram e que vão acontecer em sua vida. É como se fosse um ser onipresente e onipotente: “Pela oitava vez teu ventre está cheio, Maria Angélica. Tens já sete filhos da tua carne, o último deles é esta menina que dorme em teu colo, sem saber que o mundo que a acolheu está em guerra” (WIERZCHOWSKI, 2004, p.255). Essa “voz” tem conhecimento de tudo, até mesmo dos sentimentos mais recônditos de Maria Angélica.

¹³³ Sibila é “um dos nomes da sacerdotisa incumbida de proferir os oráculos de Apolo. A primeira Sibila teria sido uma moça com esse nome [...]. Dotada de poderes proféticos, ela tornou-se a tal ponto famosa como adivinha que todas as profetisas passaram a ter esse nome.” (KURY, 2001, p. 356).

¹³⁴ Idem, p. 187.

¹³⁵ Idem, p. 287.



Ilustração 5: A Sibila de Delfos, de Michelângelo

Caetana também mostra-se sensitiva, com os olhos voltados para o futuro, como a Sibila de Delfos. No casamento de sua neta Inácia com Bernardino, ela pressente algo errado. Mesmo tendo gostado da união da neta que “havia perdido” o noivo na guerra, Caetana sente “um incômodo, uma coisa fininha, irritante, alguma coisa como um espinho invisível, ficara alfinetando a sua alma”¹³⁶. Passado certo tempo, ela descobre o que era essa impressão ao receber uma carta de seu filho Marco Antônio, na qual anunciava que Matias estava vivo. Com isso, ela se indaga o motivo pelo qual deixara de ouvir seus pressentimentos, deturpando, desta maneira, o mito sibilino.

Com relação à simbologia feminina, no final do romance, após receber a notícia da morte de Garibaldi, Manuela compara-se a uma árvore.

E ela, ela mesma é aquela árvore que o jornal cita. [...] Aquela árvore gigantesca que tombou após o funeral de Giuseppe, aquela árvore cujo desmoronar impressionou a todos e ainda impressionará para sempre aqueles que conhecerem a história; aquela árvore é ela.

Sempre foi uma árvore na vida de Giuseppe Garibaldi.

Por isso ficou.

Por isso deixou-se ficar, raízes plantadas na terra do Rio Grande, olhos e copa fitos no céu, enquanto os anos e os invernos se sucediam.[...] ¹³⁷

¹³⁶ Idem, p. 391.

¹³⁷ Idem, p. 501.

Manuela é a própria árvore fincada nos pampas gaúchos. Ela passou quarenta anos à beira da janela do seu quarto olhando a rua à espera de seu amado. Foi fiel a ele como Penélope, mas a espera foi vã. O tempo passou e ele não veio. Ela, com suas raízes fincadas nas terras que a fecundaram, assumiu o passatempo da escritura para manter seu amor e sua esperança vivos, mas, principalmente, para registrar sua história como também dos pampas onde viveu (“É preciso anotar isso no livro. Algum dia alguém haverá de ler.”¹³⁸). Seus frutos são os vinte cadernos que se dedicou a escrever com sua letra elegante. Além da costureira quebra do mito, há aqui, neste episódio, a transmutação da dor da personagem em escrita. Seu caderno passa a ter, simbolicamente, o poder de transformar o sofrimento em literatura. Vê-se aí a competência e a arte literária da autora do romance.

Outro elemento simbolicamente muito expressivo é o farol. Assim como ele é utilizado para orientar os navegantes, no texto o farol tem função semelhante: a de orientar o leitor pela história do romance e da Guerra do Paraguai. A luz do farol é quem guia o leitor pelo romance e pelos entremeios da História, utilizada como mais um recurso metatextual. Contudo, essa luz dá voltas em torno de um eixo; portanto, o caminho não possui uma “luz constante”, ocorrendo momentos obscuros como também no direcionamento por várias histórias do romance. E nesses entremeios, há também brechas a serem preenchidas pelo leitor, que estabelecerá ele próprio o caminho de sua leitura.

Além disso, o farol representa o duo vida/morte presente em todo o romance. Uma das cenas em que essa dualidade fica evidente é quando Antônio, filho de Matias, vai até o farol durante a noite e encontra uma bela jovem. Porém, essa jovem não estava viva, pois, no final do romance, entende-se que ela é a filha de Inácia, Carmosina, que havia morrido aos quatro anos de idade. Com isso, é introduzida, também, a questão do maravilhoso na obra.

O símbolo do farol remete igualmente ao fogo. Era o fogo que produzia a luz que orientava os “navegantes” por seus caminhos, indicando-lhes as possibilidades de trajeto. Na última página do romance, esse mesmo fogo que iluminou toda a história é alimentado pelos diários de Manuela: “No dia seguinte, ao cair da tarde, os cadernos de Manuela conheceram o fogo” (WIERZCHOWSKI, 2004, p.529). Os cadernos que conduziram Antônio e o leitor pela história, agora passam essa função ao fogo, que deveriam consumi-los. Logo, nota-se mais uma

¹³⁸ Idem, p. 502.

metáfora textual: o mesmo fogo que grava no papel a escrita é também capaz de consumir uma obra literária.

Além disso, o farol pode ser visto como um símbolo fálico, ocorrendo, assim, uma díade com o primeiro livro, no qual há a simbologia da casa, que remete à proteção, ao seio maternal, e ao órgão genital feminino (CHEVALIER, 1988, p. 197). A união dos dois símbolos, a casa e o farol, induz a um tratamento gestativo e reprodutor da História, simbólico na recuperação do passado.

Outro aspecto simbólico importante no romance é o da viagem, citada rapidamente no capítulo anterior. Há no romance um retorno nostálgico ao passado, além dos constantes deslocamentos espaciais (viagens) dos personagens principais. A viagem simboliza a busca da verdade, do conhecimento e da paz, como também remete a uma aventura, ou até mesmo à fuga de si mesmo. No caso de Matias, ele parte para a guerra à procura de vivenciar o ideal gaúcho, da sua identidade e da “verdade”, uma vez que ele passou sua infância ouvindo os feitos de heróis como Garibaldi. Ao retornar da guerra, há a desilusão amorosa, e ele parte para o Rio de Janeiro, o que poderia ser visto ainda como uma fuga e também como busca pela paz. Logo, Antônio busca conhecer o passado do pai e viaja para o Rio Grande do Sul. Além disso, há viagens metaforizadas, como os devaneios de Manuela, construindo seu próprio espaço, e a passagem para outro plano pela morte. Pode-se dizer que Manuela dedica-se à escritura não apenas para “viajar” pelas histórias, mas para sentir-se viva, de manter-se viva, para não morrer.

Há também no romance algumas manifestações referentes ao folclore gaúcho. São apenas passagens curtas, inseridas principalmente na série de capítulos *Olhos de Vidro*. Lendas como o Negrinho do Pastoreio¹³⁹ (“Acenderam velas pro Negrinho do Pastoreio”) e a Teinaguá¹⁴⁰ (“[...] a Teinaguá tinha olhos de fogo.”) aparecem como fruto de histórias contadas por Dona Antônia a Matias quando este era criança (WIERZCHOWSKI, 2004, p. 132-133). Além disso, no romance

¹³⁹ “Tradição popular do Rio Grande do Sul, em sua zona pastoril. Um negrinho, escravo de estancieiro rico e mau, somítico e perverso, perdeu a tropilha de cavalos baios que pastoreava, e foi mandado surrar barbaramente pelo amo. Ainda sangrando, atiraram-no dentro de um formigueiro, onde o negrinho faleceu. Reapareceu, na lenda compensadora do martírio, montando um baio à frente de uma nova tropilha, invisível, mas identificável pelo som, percorrendo as campinas. É afilhado de Nossa Senhora, e a quem lhe promete cotos de velas, o Negrinho do Pastoreio faz encontrar objetos perdidos” (CASCUDO, 1980, p. 522-523).

¹⁴⁰ “É um lagarto encantado, que possui na cabeça uma pedra preciosa, um carbúnculo cintilante. Numa lenda do Rio Grande do Sul, um sacristão da igreja de São Tomé conseguiu aprisionar o teinaguá, que se transformava em linda moça. Preso e condenado à morte, por ter quase abandonado o serviço e cometido sacrilégio, o sacristão foi libertado pelo lagarto e conduzido para a serra do Jarau, onde ainda vive, guardando os tesouros ocultos na ‘Salamanca’” (CASCUDO, 1980, p. 743).

encontram-se também alguma referência à cultura dos escravos (“Ela, Manuela, era uma espécie de amuleto enterrado nas funduras da terra, como um daqueles santos que os negros às vezes enterravam nas encruzilhadas para afastar os maus espíritos.”¹⁴¹). Isso demonstra a diversidade cultural da região Sul e o entrelaçamento entre as culturas. No entanto, são poucos os trechos em que essas culturas são apresentadas, formando, assim, apenas um painel cultural amplo e superficial. De toda maneira, este painel serve para reforçar o projeto literário da autora, que seja o de realizar, tal como o havia feito Érico Veríssimo, um retrato do Rio Grande na História.

É importante ressaltar que a religiosidade é a arma das mulheres, que, no caso, seguem a religião católica. Sempre quando há guerra ou quando necessitam proteção em situações difíceis, elas se unem para rezar. Em certas ocasiões, essas preces são colocadas em questão pelos próprios pensamentos das mulheres, pois, por mais que rezem a Deus e aos santos, sempre algum ruim acontece. Manuela não acredita mais na existência divina: “Faz tempo que descobri que Deus não existe, de modo que estamos sem qualquer juiz”¹⁴². Matias é outro personagem que perde sua fé em Deus: “Fez o sinal-da-cruz, embora acreditasse cada vez menos que um deus estivesse zelando pelas almas em meio àquele horror”¹⁴³. Com o fardo de um Estado sempre envolto em guerras, os personagens passam a colocar em dúvida a existência de um Deus diante de tanto horror e mortes. Trata-se, pois, de um aspecto daquela sociedade e daquele tempo que é registrado pela literatura de Leticia Wierzchowski.

Outro símbolo recorrente em todo o romance são os olhos. Além do título de um dos capítulos apresentarem esse signo, nota-se a constante repetição da palavra “olhos”, a qual vem sempre acompanhada de um adjetivo: “olhos tristes”, “olhos passivos”, “olhos assustados”, “olhos de tenente”, dentre outros. Isso caracteriza e simboliza a pluralidade de visões acerca da História, como as várias vozes e aspectos expressivos dos personagens. Cada voz possui a sua visão, o seu olhar, mais crítico ou mais horrorizado, como também expressa a identidade da pessoa, o seu interior. Conforme Silviano Santiago (1989, p. 49), “olha-se para dar razão e finalidade à vida”. Assim, o interior e a percepção intelectual dos personagens são mostrados através do olhar. O romance enriquece-se com esta pluralidade de perspectivas, os quais fazem ponte com a polifonia.

¹⁴¹ Idem, p. 501.

¹⁴² Idem, p. 328.

¹⁴³ Idem, p. 315.

O mito de que o Minuano ¹⁴⁴, vento frio e seco que “durava três dias e três noites” ¹⁴⁵, típico da região do Rio Grande do Sul, traz acontecimentos ou notícias ruins é uma forte crença sulina. Ela também é mostrada no romance. Essa analogia acerca do Minuano é vista na obra *O tempo e o vento*, na qual ele é considerado anunciador de maus presságios pelos personagens femininos – Ana Terra e Bibiana Terra Cambará –, passando essa crença de geração a geração. Em *Um farol no pampa*, com as “desordens” acontecendo no Uruguai e sentido a fragilidade de sua saúde, é o personagem Inácio, esposo de Perpétua, que sente o aviso do Minuano: “Na verdade, este inverno não começou bem. Ele sente um aviso no vento e tem ouvido coisas” ¹⁴⁶. Passado um tempo, Inácio morre e a proximidade da guerra começa a abalar a região Sul.

Segundo Zilá Bernd (1992, p. 55),

A História retém os fatos que correspondem, de algum modo, às exigências do momento e aos preconceitos do vencedor. Libertando o saber intuitivo, manifesto nos mitos, nas tradições orais e nos ritos religiosos de uma comunidade, o escritor resgata fragmentos da História, secretada no inconsciente da comunidade, impossíveis de serem acessados de outro modo.

Dessa maneira, os mitos, os símbolos, as tradições e a cultura de um povo corroboram para o despertar e para o resgate da história. Esses elementos assumem a missão de indicadores dos vestígios da história em uma ficção, o que vem ao encontro da proposta de *Um farol no pampa*.

Ao resgatar a cultura européia, uma vez que o país sofreu influência dela e o Rio Grande do Sul mais do que outras regiões do país, a escritora procurou resgatar as raízes da tradição juntamente pelo folclore local e a cultura dos índios e escravos.

Além disso, esses elementos míticos, místicos e simbólicos são mecanismos ficcionais que se contrapõem com a realidade factual, contribuindo para a ficcionalização e a verossimilhança do retrato da época, produzindo o efeito estético e literário, almejados por Leticia. São recursos de construção textual muito utilizados em metaficções e em obras modernas, que demonstram a contemporaneidade e a qualidade do romance em estudo. A autora desloca os elementos de um universo específico, recria e transforma os elementos míticos para

¹⁴⁴ “Vento forte, frio e cortante que sopra no Rio Grande do Sul depois das chuvas de inverno” (HOUAISS, 2001, p. 1928).

¹⁴⁵ Idem, p. 132.

¹⁴⁶ Idem, p. 126.

resgatá-lo em uma consciência moderna, colocando em jogo passado e presente. Com isso, ela constrói um grande romance brasileiro contemporâneo, repetindo a tradição regionalista e dando a constituir inovadora.

5. Conclusões

Uma geração vai, e outra geração vem; porém a terra sempre permanece. E nasce o sol, e põe-se o sol, e volta ao seu lugar donde nasceu. O vento vai para o sul, e faz o seu giro para o norte; continuamente vai girando o vento, e volta fazendo seus circuitos.

Eclesiastes, I: 4, 5, 6

Ao final deste estudo foi possível concluir que *Um farol no pampa* segue o rastro do romance histórico, mas possui várias características que poderiam levá-lo a ser considerado metaficção historiográfica: a autora utiliza técnicas modernas e dá voz a personagens femininos, distoando dos enredos masculinos da tradicional literatura gaúcha.

A fragmentação textual, a polifonia, a digressão temporal, a multiplicidade de gêneros narrativos e os questionamentos dos personagens comprovam o caráter metaficcional da obra. Além disso, o romance é envolto em metáforas metatextuais e apresenta uma riqueza de símbolos, comprovando as características pós-modernas do romance.

É importante salientar que as lembranças, os diversos gêneros textuais e os anacronismos que compõem o texto são aspectos considerados responsáveis pela ruptura da linearidade temporal, uma das principais características contemporâneas presentes na obra em questão.

A história vivida pelos “personagens históricos”, ou melhor, das “entidades imigrantes” do Rio Grande do Sul é reconstruída pelo amálgama de fato histórico e ficção. Como na ficção não há uma fronteira delimitada entre o “real” e o imaginário, o processo literário fica a cargo do escritor, livre para dar vazão à sua criação, cabendo ao leitor contribuir com sua visão de mundo e imaginação para interpretação e complementação da obra. Assim, pelos mecanismos ficcionais e por recusar a disposição imediata da história oficial, possibilitando a abertura de dúvidas salutares, foi construído *Um farol no pampa*, um romance que toma como base o romance histórico tradicional, reformulando sua construção a partir da diferença entre perspectivas de um mesmo acontecimento histórico, além de introduzir elementos estéticos dos romances contemporâneos.

A seleção dos fatos históricos e dos personagens demonstra a preocupação da autora com o caráter documental da obra. Ela utiliza a versão oficial da Guerra do Paraguai, colocando-a em contraponto aos diálogos e cartas de seus personagens. Com isso, ocorre o questionamento do monolitismo do discurso histórico oficial, e mostra a realidade sanguinolenta dos campos de batalha. A escassez de informações sobre os motivos da guerra e a indignação perante tantas mortes e tanto sofrimento. Nesse sentido, trata-se de um romance denunciador, não apenas da guerra, mas também da interpretação que se fez dela.

Portanto, pela trajetória de Matias e por seu olhar marcado pela violência e crueldade da guerra, é redimensionada e reavaliada a imagem que os discursos ratificadores do poder haviam tecido para garantir sua hegemonia.

No rastro do romance regionalista e rompendo os laços com a tradição de romances históricos exclusivamente masculinos, Leticia Wierzchowski assume uma escrita nova em que a ficção desterritorializa a história oficial, para lê-la por um viés inesperado: pelas mulheres e pelos soldados, que possuem papel secundário, no caso das mulheres, praticamente nenhum, nos documentos históricos e nas narrativas tradicionais sobre a Guerra do Paraguai. Além disso, é representada no romance a identidade gaúcha, sua tradição e seus tabus, como do homem guerreiro, que não foge de uma “peleja” e que honra suas raízes e seus preceitos.

Dessa maneira, o trabalho pôde apresentar não só o estudo e a definição classificatória da obra em questão, como realizar sua contextualização no âmbito da literatura regional, especificamente da gaúcha. Por isso, pôde-se entender a escolha pela ficção histórica, as marcas regionais acentuadas e a inovação sobre esses aspectos literários herdados de 1849, com *Caldre e Fião*, até por volta de 1930, quando Érico Veríssimo iniciou sua trajetória de romancista.

Foi seguindo sua herança que a escritora gaúcha envereda pela temática histórica. O curso da História é o fio condutor que dirige as histórias ficcionais contadas no romance, principalmente a de Matias e Inácia. Baseado em “entidades imigrantes” de uma família rio-grandense de prestígio e em fatos verídicos, o romance é construído pela transformação da realidade histórica em ficção, valendo-se de um olhar crítico e questionador.

No entanto, a relação entre História e Literatura vai além da representação mimética ou factual, quer no romance histórico, quer na metaficção historiográfica. O foco está na análise da forma como o escritor manuseia a História para gerar sua ficção, ou seja, na escolha dos

elementos estéticos e da perspectiva histórica e na maneira como ambos são juntamente trabalhados.

Neste estudo foi possível verificar também o processo intertextual que se estabelece em relação a obras de outros escritores, principalmente quanto aos cânones da literatura rio-grandense, como a textos de Érico Veríssimo. À medida que a autora segue seus antecessores, construindo um mosaico de citações, ela também delimita e marca seu estilo e sua singularidade.

No entanto, ao fazer referência a textos historiográficos e ao estabelecer diálogo com outros textos, que tenham ou não abordado o mesmo fato histórico, constata-se, também, o caráter paródico da narrativa. Esta anda ao lado da história da Guerra do Paraguai, apropriando-se de sua semelhança para sugerir concretamente outra possibilidade de leitura.

A construção do romance ocorre de forma híbrida, com vários textos, tempos e espaços misturados, objetivando estabelecer reflexões com a questão histórica, política e cultural, valendo-se também da metatextualidade, produzindo um efeito estético e, ao mesmo tempo, ético. No entanto, a autora enfatiza demasiadamente o horror da guerra, a fim de ressaltar a repulsa dos habitantes perante um conflito visivelmente sem motivos nobres e que serviu, além de atender necessidades e interesses das elites, apenas para devastar as cidades e o povo da região. Com isso, destaca-se a parte descritiva. Dessa forma, é possível constatar certa semelhança da narrativa com um roteiro cinematográfico, devido ao conjunto de imagens que adquire uma narrativa própria, o que enriquece ainda mais a obra, tornando-se uma leitura prazerosa.

Com base nos conceitos apreendidos, é possível elencar alguns aspectos singulares do romance, como a remissão à História através da trajetória de uma família rio-grandense ilustre e a desmistificação do fato histórico através da posição e questionamentos levados a efeito pelos personagens.

Dessa forma, a Guerra do Paraguai amalgamada com a ficção criada por Leticia Wierzchowski contribui como mais uma versão do acontecimento, levando os leitores a repensar o sentido da guerra e questionar o fato de ter sido tanto sangue derramado e tão poucas conquistas realizadas. Ao mesmo tempo, o romance é enriquecido com uma base metatextual que apresenta a tessitura do fazer literário; uma luz sobre a literatura.

O estudo do romance *Um farol no pampa* levou a refletir a relação desempenhada pelo cruzamento de História e ficção e sobre as perspectivas possíveis sobre um fato histórico, como

também analisar o percurso do romance histórico de sua constituição até sua versão contemporânea, a metaficção historiográfica. Com isso, nota-se o papel importante que a literatura assume ao (re)contar a História, principalmente pelo viés questionador. Dessa forma, o romance em questão reflete e avalia não apenas o acontecimento histórico como também a produção literária, a arte e a cultura, de uma época e de um espaço geográfico, pela metatextualidade.

Considerando, finalmente, as características do romance histórico tradicional e as de metaficção historiográfica, *Um farol no pampa* oscila entre as duas tendências, valorizando, no entanto, em sua composição, aspectos próprios a cada uma delas. Trata-se, portanto, de um romance que, pelas características analisadas, possui um posicionamento artístico intertextual de primeira linha. Surpreendentemente, ele constitui-se em um bom exemplar da literatura brasileira atual, além de ser uma ficção histórica gaúcha de cunho feminino.

6. Referências

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte Poética*. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 7 ed. Coimbra: Almedina, 1986.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso: Literatura e História*. São Paulo: Ática, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Tradução Aurora F. Bernardini et al. 2. ed., São Paulo: Ed UNESP; HUICITEC, 1990.

BARBÉRIS, Pierre, *Prélude à l'Utopie*. Paris: PUF Écriture, 1991.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin. 2 ed, São Paulo: EDUSP, 1999.

BARTHES, Roland. O discurso da história. In: _____. *O rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 121-130.

BERND, Zilá. *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1992.

BOËCHAT. Maria Cecília Bruzzi.(Org.) *Romance histórico – recorrências e transformações*. Belo Horizonte: Ed. FALE/UFMG, 2000.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Tradução Carlos Nejar. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 32 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, 2 vol. 3 ed. São Paulo: Martins, 1959.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*. 5 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.
- CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1971.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.
- COLASANTI, Marina. A moça tecelã. In: _____. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- DORATIOTO, Francisco. *Maldita Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FRANCISCO, Coronel João. *Psychologia dos acontecimentos políticos sul-riograndenses*. São Paulo: Monteiro Lobato & CO, 1923.
- FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.
- _____. Romance e História. In: *Uniletras*, Ponta Grossa, n. 11: 109-118, dez. 1989.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: Campinas: FAPERP, 1994.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1980.

GOMES, Carlos de Oliveira. Prólogo necessário mas nada romanesco sobre águas turvas no rio da Prata. In: _____. *A solidão segundo Solano López*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

HAMEL, Jean-François. *Revenances de l'histoire*. Paris: Minuit, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JENNY, Laurent. et al. *Intertextualidades*. Tradução Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979 (*Poétique* 27)

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

KURI, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 1995, vol 8, n. 15, p. 153-159.

LUKÁCS, Georg. *Le roman historique*. Paris: Payot, 1965.

MAESTRI, Mário. A casa das sete mulheres e as negras sem rosto. *Leituras cotidianas*, nº 116, 22 de dezembro de 2004.

_____. Da instauração à restauração historiográfica: Guerra contra Paraguai. *Consciência*, janeiro de 2003.

MIGNOLO, Walter. “Lógica das diferentes e política das semelhanças: da literatura que parece História ou antropologia, e vice-versa”. In: CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flavio W. de. *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. *Narrativa, Ficção & História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 9-35.

_____. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 100-110.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995, tomo II.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: _____. *História, Memória e Literatura*. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2003.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, CHKLOVSKI, JAKOBSON, TYNIANOV. *Teoria da Literatura – Formalistas russos*. 4 ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

TYNIANOV, J. “A noção de construção”. In: EIKHENBAUM, CHKLOVSKI, JAKOBSON, TOMACHEVSKI. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. 4ª, Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

VANOOSTHUYSE, M. *Le roman historique: Mann, Brecht, Döblin*. 1 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento – O continente*. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1950.

_____. Érico. *O tempo e o vento – O retrato*. Porto Alegre: Globo, 1951.

_____. Érico. *O tempo e o vento – O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1962, tomo III.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. Curitiba: *Revista de Letras*. 43: 49-59, 1994.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

WIERZCHOWSKI, Leticia. *Criar é uma aventura sem fronteiras*. In: *Cultura News*. São Paulo: Livraria Cultura, janeiro de 2007a, n. 151.

_____. Antologia pessoal: Leticia Wierzchowski. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 14 de janeiro de 2007b, p. D14 Cultura.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. 3 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

<http://www.record.com.br/entrevista.asp?entrevista=3&origem> Acessado em 21 de abril de 2006.

<http://www.fernandodannemann.recantodasletras.com.br/visualizar.php?id=247625> Acessado em 28 de novembro de 2007.

<http://helenismo.googlepages.com/mitologiaearte.htm> Acessado em 20 de novembro de 2007.

http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=727 Acessado em 20 de novembro de 2007.

http://www.dearqueologia.com/santuاريو_delfos3.htm Acessado em 20 de novembro de 2007.

http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/candido_lopez/ Acessado em 20 de novembro de 2007.

<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT829718-1661,00.html> Acessado em 21 de abril de 2006.

<http://divirta-se.correioweb.com.br/livros.htm?codigo=871> Acessado em 21 de abril de 2006.

6.1. *Corpus*

WIERZCHOWSKI, Leticia. *Um farol no pampa*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

6.2. Bibliografia Geral

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP, 2006.

CHAVES, Castelo Branco. *O romance histórico no romantismo português*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1979.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

GUIMARÃES, A. V. *A Guerra do Paraguai: verdades e mentiras*. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e Impasses: o feminino como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACERDA, Denise Pérez. *Do imaginário o real: a História (re)contada em A casa das sete mulheres*. Rio Grande do Sul: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2006.

MASINA, Lea; APPEL, Myrna Bier (Orgs.). *A Geração de 30 no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

SANTILLI, Maria Aparecida. A obra literária como representação. In: _____. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1979, p. 27 – 59.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahi. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

6.3. Bibliografia da autora

WIERZCHOWSKI, Leticia. *Eu @ te amo.com.br*. Porto Alegre: L&P, 1998.

_____. *Anuário dos amores*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

_____. *Prata do tempo*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. *O anjo e o resto de nós*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *A casa das sete mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Cristal polonês*. 2003.

_____. *O pintor que escrevia*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Um farol no pampa*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Todas as coisas querem ser outras coisas*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Uma ponte para Terebin*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *De um grande amor e uma perdição maior ainda*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____; PIRES, Marcelo. *O menino paciente*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

6.3.1. Edições estrangeiras

Espanha – *La casa de las siete mujeres* (2004, Ediciones B)

Espanha – *La casa de las siete mujeres* – edição pocket (2005, Byblos)

Espanha – *O pintor que escrevia* (no prelo, Ediciones B)

Espanha – *Um farol no pampa* (no prelo, Ediciones B)

Itália – *La casa delle sette donne* (2004, Sonzogno Editore)

Portugal – *A casa das sete mulheres* (2003, Ambar)