



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

CAMPUS DE BAGÉ

LOUISE SILVA DO PINHO

UM OLHAR SOBRE A CULTURA:

PRESERVAÇÃO DA CULTURA POPULAR EM O TEMPO E O VENTO

BAGÉ- RS

2013

LOUISE SILVA DO PINHO

UM OLHAR SOBRE A CULTURA:

PRESERVAÇÃO DA CULTURA POPULAR EM O TEMPO E O VENTO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras com habilitação em Português, Espanhol e respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Pampa.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia Cardoso Medeiros

BAGÉ

2013

LOUISE SILVA DO PINHO

UM OLHAR SOBRE A CULTURA:

PRESERVAÇÃO DA CULTURA POPULAR EM O TEMPO E O VENTO

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa, Língua Espanhola e respectivas Literaturas da Universidade Federal do Pampa.

Área de concentração: Literatura

Monografia defendida e aprovada em 21 de maio de 2013.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Vera Lúcia Cardoso Medeiros – Orientadora

Curso de Letras – Unipampa

Prof^ª. Dr^ª. Miriam Denise Kelm

Curso de Letras – Unipampa

Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Mentz Martins

Curso de Letras - FURG

As pequenas coisas às vezes assumem uma importância que as transcende. Para dizer melhor, tudo que é importante começa com algo bem pequeno.

Ghassan Kanafani

AGRADECIMENTOS

A Deus por ter me guiado em minha trajetória.

A minha orientadora Vera Medeiros por ter me incentivado sempre, pela amizade e por todo o horizonte de conhecimentos que me proporcionou.

Aos meus pais pelo apoio e compreensão.

Ao meu irmão pela parceria.

Ao professor Moacir de Camargos pelas sugestões e inúmeras conversas sobre cultura.

A Jéssica Mattos por ter trilhado ao meu lado o caminho da graduação.

A Nara Oliveira por ser pra mim um exemplo e pelas experiências que compartilhamos.

Ao Dilmar Sanches pelo apoio constante mesmo estando longe.

Ao Mohamed Nimer por ter mudado de forma tão impactante meu modo de pensar a cultura, mudança que foi decisiva para o rumo que este trabalho tomou.

A Juliana Tatsch por todos os momentos que compartilhamos nesta etapa.

A professora Valesca Irala pelo apoio e pela importância que teve na construção da minha identidade docente.

A professora Fabiana Giovani pelo carinho e sensibilidade.

A professora Aline Lorandi por valorizar meu potencial como aluna.

A professora Isaphi Alvarez pelas palavras de apoio.

Aos meus cachorros pela lealdade e pelo companheirismo incondicional.

RESUMO

Este trabalho tem como tema a presença da cultura popular na obra O Tempo e o Vento, de Erico Verissimo, sua preservação e as transformações que sofre ao longo dos três volumes que compõem o romance. Nosso objetivo é analisar como ocorre o processo de transformação da cultura popular através de todas as gerações dos Terra-Cambará, protagonistas da obra. Para isso, observaremos como a cultura popular gaúcha está representada na trilogia, como é sua relação com a cultura erudita e como se transforma ao longo do tempo. Também examinaremos a relação que a família núcleo tem com essa cultura, sua importância para o desenvolvimento do enredo e o papel dos sujeitos responsáveis pela disseminação de seus elementos. Por fim, discutiremos o processo de preservação e transformação da cultura popular na obra. A metodologia deste trabalho é essencialmente bibliográfica. O suporte teórico está fundamentado em estudos antropológicos, sociológicos e literários sobre cultura em suas diversas perspectivas, nas teorias da literatura, com ênfase nos estudos culturais, em estudos sobre poéticas orais e processos de transformação da cultura, entre outros. Constatamos que a cultura popular, nesta obra, passa por diversas transformações principalmente pelo contato que estabelece com outras culturas. Também observamos que a transmissão de elementos da cultura de pessoas mais velhas para as mais jovens de forma oral é uma parte importante do processo de preservação.

Palavras-chave: Literatura, Cultura, Estudos Culturais, Cultura Popular

RESUMEN

Este trabajo tiene como tema la presencia de la cultura popular en la obra O Tempo e o Vento, de Erico Verissimo, su preservación y las transformaciones que sufre a lo largo de los tres volúmenes que componen la novela. Nuestro objetivo es analizar cómo ocurre el proceso de transformación de la cultura popular a través de todas las generaciones de los Terra-Cambará, protagonistas de la obra. Para ello, observaremos cómo la cultura popular gaucha está representada en la trilogía, cómo es su relación con la cultura erudita y cómo cambia a lo largo del tiempo. También examinaremos la relación que la familia núcleo tiene con esa cultura, su importancia para el desarrollo de la trama y el papel de los sujetos responsables por la diseminación de sus elementos. Por fin, discutiremos el proceso de preservación y transformación de la cultura popular en la obra. La metodología de este trabajo es esencialmente bibliográfica. El marco teórico está fundamentado en estudios antropológicos, sociológicos y literarios sobre cultura en sus diversas perspectivas, en las teorías de la literatura, con énfasis en los estudios culturales, en estudios sobre poéticas orales y procesos de transformación de la cultura, entre otros. Constatamos que la cultura popular, en esta obra, pasa por diversas transformaciones principalmente por el contacto que establece con otras culturas. También observamos que la transmisión de elementos de la cultura de personas mayores para las más jóvenes de forma oral es una parte importante del proceso de preservación.

Palabras-clave: Literatura, Cultura, Estudios Culturales, Cultura Popular

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2 UMA PARTE (ESSENCIAL) DO SER HUMANO: A CULTURA	13
2.1 Concepções de cultura	13
2.2 Literatura e estudos culturais	16
2.3 O que é cultura popular?	17
2.4 Cultura popular e cultura erudita	20
2.5 Preservação e transmissão da cultura popular	22
3 AS ORIGENS: CULTURA POPULAR EM <u>O CONTINENTE</u>	26
3.1 O filho da Rosa Mística no Continente de São Pedro	26
3.2 Morte e vida através do olhar de Ana Terra	29
3.3 O cancionero gaúcho cantado pelo Capitão Rodrigo Cambará	31
3.4 Os Carés: o olhar marginal contando a história	34
3.5 O olhar estrangeiro de Carl Winter	37
3.6 Sabedoria do homem do campo: vivências de Fandango	40
3.7 “De mulher pra mulher”: razão e tradição unidas pela senhora do Sobrado	42
4 O RESGATE E A SOBREVIVÊNCIA DA CULTURA POPULAR EM <u>O RETRATO E O ARQUIPÉLAGO</u>	45
4.1 Mudança de perspectiva: um pedaço da França na campanha gaúcha	45
4.2 Resistência da tradição em Toríbio Cambará	50
4.3 A voz da contadora de histórias da infância	52
4.4 Maria Valéria Terra: o fio que liga o passado ao presente	55
4.5 O romancista contador de histórias: Floriano Cambará	59
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
6 REFERÊNCIAS	67

1- Introdução

O Tempo e o Vento, de Erico Verissimo, é uma das obras sul-rio-grandenses de maior evidência no cenário literário nacional. Seu processo de escrita se estendeu de 1947 até 1962, para dar origem a uma obra que, segundo Bordini e Zilberman (2004), há muito tempo os escritores brasileiros tentavam criar: um romance histórico que mostrasse a composição da nação nos âmbitos social, étnico e econômico, e também o papel de cada membro dentro dessa organização heterogênea do nosso país. Há algumas mostras desse tipo de romance na literatura modernista, mas nenhuma de tanto fôlego como O Tempo e o Vento. Para Flávio Loureiro Chaves (2000), essa obra deu ao romance histórico brasileiro “a chave da sua resolução formal” (CHAVES, 2000, p. 70). Além disso, a trilogia constitui-se como “um esforço de integração das letras sulinas à literatura nacional, garantido pelas qualidades de narrador de Erico Verissimo” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 15). Inclusive, há autores, como Flávio Loureiro Chaves (2001), que defendem ser Floriano Cambará, narrador do romance, um *alter-ego* de Érico Verissimo, tanto pela trajetória de vida do escritor, que é bastante semelhante à do narrador, quanto pelas reflexões metalinguísticas que Floriano faz ao longo do romance, que poderiam ser as mesmas do próprio autor.

Esse romance narra a história do Rio Grande do Sul durante duzentos anos através da história da família Terra-Cambará. A narrativa tem início no período da Guerra Guaranítica (século XVIII), mostra todo o processo de povoamento e desenvolvimento da Província de São Pedro, passa por diversas guerras que devastaram o Rio Grande do Sul, até a derrocada do governo de Getúlio Vargas, em 1945.

O espaço da narrativa é, predominantemente, a cidade de Santa Fé, localizada no pampa gaúcho, onde vivem os protagonistas da história, a família Terra-Cambará, e onde está localizado o Sobrado, sua residência. O espaço da cidade é alternado com o do Angico, propriedade rural também pertencente ao clã. Há outros espaços, como as missões jesuíticas, um rancho na serra gaúcha, onde vivia Ana Terra, e o Rio de Janeiro, para onde vão Rodrigo Cambará e parte de sua família quando ele alcança um cargo importante na política brasileira. A autoridade estava nas mãos dos donos de terras e a disputa por poder era o que movia a maioria das personagens.

A história começa com o nascimento de Pedro Missioneiro, raiz do clã Terra-Cambará, nas Missões Jesuíticas. Depois de crescer em meio aos padres e índios, desolado com a guerra guaranítica, resolve abandonar o lugar onde nasceu e vai parar num rancho isolado próximo a Rio Pardo. Ali conhece Ana Terra, apaixonou-se por ela, a moça engravida e

seus irmãos matam Pedro em defesa da honra da família. Alguns anos depois, o rancho é invadido por castelhanos, todos os homens da família são assassinados e Ana Terra parte com sua cunhada e seu filho, que tem o mesmo nome do pai. Eles acompanham um grupo de pessoas que vai para as terras dos Amarais, desejosos de construir um povoado. Lá se estabelecem e acompanharemos sucessivas gerações da família. Pedro cresce, casa e nasce sua filha, Bibiana, que se casará com o Capitão Rodrigo Cambará. Dessa relação restarão dois filhos, uma menina que casa e vai vier longe dali e Bolívar Cambará. Bibiana Terra usará seu filho como um meio de conquistar o Sobrado, construído no terreno da casa que seu pai perdeu por causa de dívidas, casando-o com Luzia, uma mulher misteriosa, considerada mórbida e destrutiva. Dessa relação nascerá Licurgo Cambará, que terá com sua prima, Alice Terra, dois filhos: Rodrigo e Toríbio. Por fim, Zeca, Eduardo, Jango, Bibi e Floriano constituem a última geração da família que acompanhamos no romance. Cada uma dessas gerações estaria vinculada a um período importante da história sul-rio-grandense: as guerras guaraníticas, a Guerra Cisplatina, a Revolução Farroupilha, a guerra com o Paraguai, a Revolução Federalista, as revoluções de 23 e de 30, até o governo de Getúlio Vargas. É o romance da consolidação, ascensão e declínio do grupo social representado pelos Terra-Cambará, patriarcal e coronelista. “Trata-se de um processo de tomada de poder, matéria que conforma *O Continente*, e sua perda, objeto de *O arquipélago*, último volume da trilogia, devido às transformações sociais sofridas e à desagregação da própria dinastia Cambará” (ZILBERMAN, 1992, p. 104). Também é o romance das grandes mulheres gaúchas, mulheres de fibra que tiveram um papel importantíssimo na história do Estado.

Parece-nos importante destacar a importância de leitura, compreensão e análise da obra em sua totalidade. Existe uma tendência a fragmentar a obra, publicando capítulos de O Continente como livros isolados ou considerando-se apenas o primeiro volume, deixando os dois posteriores esquecidos, ou seja, toma-se “o particular pelo geral” (CHAVES, 2001, p. 85). Essa é uma atitude equivocada, pois se O Tempo e o Vento propõe-se a registrar o itinerário humano sul-rio-grandense ao longo de todo o tempo de sua formação, “culminando numa definição ideológica que passa a ajuizar a coletividade e discute a própria função social do romance, surge a necessidade duma interpretação global que mantenha a obra na sua integridade, tal como foi concebida” (CHAVES, 2001, p. 86).

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como tema a presença da cultura popular na trilogia O Tempo e o Vento, de Erico Verissimo. Observamos que elementos da cultura

popular estão presentes em todo o texto. Além disso, também percebemos que a maneira como são representados muda com o passar do tempo. Verificamos que a obra preserva esses elementos, mas analisaremos aqui como ocorre esse processo. As lendas sul-rio-grandenses se entrelaçam com a história dos Terra-Cambará, família que protagoniza o romance. Também são feitas vastas referências às superstições do povo de Santa Fé, lugar onde ocorre a maior parte da narrativa, às crendices populares e ao cancionero gaúcho. Além disso, a própria história da família núcleo possui um caráter mítico e lendário, que é recuperado por Floriano Cambará, o narrador desse romance sobre um romance, por meio de fragmentos de memórias de Maria Valéria Terra, personagem de caráter cíclico, segundo Bordini e Zilberman (2004), já que ela é “a única que literalmente atravessa *O Tempo e o Vento* das primeiras às últimas páginas” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 41), tornando-se a guardiã do percurso da família.

Freqüentemente faz-se referência aos meios de transmissão da cultura popular com ênfase na oralidade, segundo Pereira & Gomes (2002), ainda que existam outros meios de transmissão. Nesse sentido, o tema deste trabalho é a preservação da cultura popular em todos os volumes de O Tempo e o Vento por meio da tradição oral. No romance de Erico Verissimo, observamos vários momentos nos quais se compartilham histórias, tanto as já fixadas pelo imaginário local como as dos antepassados. Segundo Jonathan Culler (1999), “há um impulso humano básico de ouvir e narrar histórias” (CULLER, 1999, p. 85). Essa necessidade de narrar é o que motiva a própria escritura do romance, já que Floriano tem como fonte principal a memória e os contos transmitidos por Maria Valéria mesclados com sua imaginação.

A questão que buscamos responder neste Trabalho de Conclusão de Curso foi: como acontece o processo de preservação da cultura popular representada no romance O Tempo e o Vento, de Erico Verissimo? Já sabemos que a tradição oral tem um papel fundamental nesse processo, mas precisamos saber como essa cultura está representada, quem são os sujeitos envolvidos, qual o seu papel para a preservação da cultura popular, que mudanças ela sofreu no decorrer do tempo e que fatores influenciaram em sua transformação.

Visto que o romance O Tempo e o Vento apresenta vários elementos da cultura popular gaúcha, ao longo de toda a trama, o objetivo deste Trabalho de Conclusão de Curso é analisar como ocorre o processo de preservação dessa cultura através de todas as gerações do clã dos Terra-Cambará. De forma mais específica, analisaremos:

- a) Como a cultura popular gaúcha está representada n' O Tempo e o Vento;
- b) A relação que os Terra-Cambará têm com essa cultura e a sua importância para o desenvolvimento do enredo;
- c) A relação entre a cultura popular e a cultura erudita na obra;
- d) Como as personagens propagadoras da cultura popular se relacionam com ela;
- e) Quem são os sujeitos responsáveis pela disseminação dos elementos da cultura oral no romance e quais são seus papéis na história;
- f) As transformações que a cultura popular sofre, no romance, de geração a geração;
- g) O processo de preservação da cultura popular na obra.

Justificamos nosso trabalho com o fato de que a cultura popular e, principalmente, a cultura oral ainda tem pouco espaço nos estudos literários atuais. Embora seja a oralidade a origem de todas as manifestações literárias conhecidas, as poéticas que não possuem um suporte escrito são deixadas de lado pela academia e pelos críticos literários, talvez pela impossibilidade de registro desse tipo de manifestação poética, talvez pelo caráter dinâmico da poesia oral. Além disso, a cultura popular, também por possuir um caráter predominantemente oral e por não fazer parte do discurso hegemônico, só foi reconhecida na literatura brasileira a partir do século XX, pelo movimento Modernista, que valorizava a cultura local e, junto a ela, a cultura popular do país.

O romance O Tempo e o Vento é riquíssimo em elementos da cultura popular sul-riograndense. Além disso, esses elementos, na trilogia, são apresentados de uma forma diferente: às vezes são histórias contadas por alguma personagem, às vezes estão representados nas próprias personagens da obra. Floriano Cambará, partindo de objetos pessoais, de fragmentos de memórias e da necessidade de escrever sobre suas raízes, constrói um mosaico de histórias, que mesclam verdade histórica, ficção, mitos e lendas, costuradas umas nas outras por um narrador misterioso, ele, que só se revela no final.

Cabe acrescentar que, neste trabalho, a trilogia foi analisada sob o viés dos estudos culturais, perspectiva pouco adotada atualmente para análise dessa obra. O diferencial dessa teoria é que ela não se limita ao estudo do contexto sócio-histórico da obra ou à ilustração desse contexto através do estudo de suas produções culturais. O que se propõe é ver “produção cultural e modo de vida social como diferentes manifestações de um mesmo impulso” (CEVASCO, 2009, p.322).

A metodologia utilizada neste trabalho é essencialmente bibliográfica. Para que nossos objetivos fossem alcançados, primeiramente buscamos na trilogia de Érico Veríssimo todas as representações da cultura popular presentes nela. Em seguida, observamos até que ponto esses elementos se fundem com a própria história da família Terra-Cambará, tornando-se fundamentais para o desenvolvimento do enredo, também por meio de análise do texto literário. Depois, verificamos a relação que existe, no texto, entre a cultura popular e a cultura erudita. Também analisamos como é a relação que os sujeitos responsáveis pela disseminação da cultura popular mantêm com ela e quem são os narradores por meio dos quais essa cultura aparece no texto (sua origem, suas características, sua classe social, sua relação com a família núcleo) e que transformações os elementos em questão sofreram com o passar do tempo.

O suporte teórico deste trabalho está fundamentado em estudos sobre cultura de Tylor (1871), de Laraia (2001) e de Bakhtin (1998); em discussões sobre cultura popular de Chartier (1995), de Ayala e Ayala (2002), de Burke (2010) e de Gullar (2002); nas teorias do imaginário compiladas por Wunenburger (2007); no estudo dos símbolos feito por Jung (1998); nos escritos de Benjamin (1985), de Rosenfeld (1996) e de Ceserani (2004) sobre o narrador e o ato de narrar; nas análises feitas por Pesavento (2001), por Leenhardt (2001), por Bordini e Zilberman (2004), por Chaves (2000; 2001) e por Zilberman (1992) sobre a obra de Erico Verissimo; nos estudos teórico-literários de Culler (1999), de Aguiar e Silva (1988), de Candido (2000), Cevasco (2009) e de Wellek & Warren (2003); nas discussões feitas por Bosi (1992; 2002) sobre a relação entre literatura e sociedade; nas teorias da oralidade de Zumthor (2010), também discutidas por Fernandes (2006), Medeiros (2007) e Bernd e Migozzi (1995); nos estudos sobre folclore e oralidade de Cascudo (1978; 1984; 2001); nos escritos sobre Literatura sul-rio-grandense de Guilhermino César (1956) e Bertussi (1997); no trabalho de Pereira e Gomes (2002) sobre os processos de transformação da cultura popular, entre outros.

2 Uma parte (essencial) do ser humano: a cultura

A seguir, discutiremos o aporte teórico no qual está fundamentado nosso trabalho, bem como alguns conceitos utilizados. Primeiramente, procuraremos esclarecer a concepção de cultura utilizada nesta monografia, a partir de uma discussão sobre diferentes perspectivas teóricas já adotadas para o estudo desse fenômeno e seus pontos convergentes. Em seguida, falaremos sobre a relação que a cultura estabelece com a Literatura e os estudos literários. Também analisaremos os diferentes vieses pelos quais se pode analisar a cultura popular, o que a constitui e qual sua relação com a cultura erudita. Por fim, discutiremos os processos de transmissão e de preservação da cultura popular, principalmente os relacionados à oralidade.

2.1 Concepções de cultura

Um dos pioneiros nos estudos do termo cultura foi o antropólogo britânico Edward Tylor. Em seu “Primitive Culture” (1871), ele diz: “Culture or civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society¹” (TYLOR, 1871, p. 1). Nesse conceito, o antropólogo reuniu tudo o que constitui um ser humano dentro de uma sociedade. Também é importante considerar-se que os elementos citados por Tylor como partes da cultura de uma sociedade podem ter semelhanças com os de outras culturas (como as leis, por exemplo). Algo que também deve ser observado é que, de acordo com essa perspectiva, o sujeito adquire a cultura somente ao fazer parte de uma sociedade.

Outro antropólogo que buscou explicar a cultura foi o americano Alfred Kroeber. Ele se preocupou em esclarecer a diferença entre o que é orgânico e o que é cultural, ou seja, embora o homem tenha necessidades vitais a serem atendidas, não são essas necessidades que caracterizam sua cultura, mas a forma como elas são satisfeitas. Isso “faz com que o homem seja considerado um ser predominantemente cultural” (LARAIA, 2001, p. 20). É importante destacar que a cultura, para ele, não é algo genético, mas resultado da socialização do homem.

¹ “Cultura ou civilização, tomada em seu sentido etnográfico, é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”. (Tradução nossa)

É resultado do aprendizado transmitido por todas as gerações que o antecedem, ou seja, “o homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado” (LARAIA, 2001, p. 24).

Entre as teorias antropológicas modernas sobre cultura, há quatro abordagens para o sistema cultural: a adaptativa, a cognitiva, a estrutural e a simbólica. A primeira, defendida pelos neoevolucionistas, diz que a cultura de um indivíduo é condicionada pelas necessidades que o meio onde ele vive exige e que é um processo socialmente transmitido. A segunda, cujo principal teórico é W. Goodenough, vê a cultura como conhecimento, ou seja, ela é “tudo aquilo que alguém tem de conhecer ou acreditar para operar de maneira aceitável dentro de sua sociedade” (LARAIA, 2001, p. 32). Vista dessa forma, a cultura é posta no mesmo domínio da linguagem e, portanto, um fenômeno observável passível de análise sistemática. Já a abordagem estrutural, cujo principal expoente é Claude Lévi-Strauss, diz que a cultura é “um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana” (LARAIA, 2001, p. 32), ou seja, em vez de analisar os fatores externos que influenciam na caracterização da cultura de um sujeito, parte-se do interno, da mente, para saber como o sistema cultural é gerado pelo inconsciente, considerando-o uma unidade em termos de humanidade, que explicaria os paralelismos presentes em várias comunidades. Ainda de acordo com ele, o progresso cultural se dá quando há contato entre culturas. Por último, outro antropólogo, David Schneider, vê a cultura como um conjunto de símbolos e significados. Assim, ela seria um tipo de unidade de regras e de comportamento regidos por esses símbolos e significados, que não são necessariamente observáveis. Apesar de as quatro abordagens apresentarem divergências entre si, há um ponto em comum: só é possível falar em cultura dentro de um grupo social, de uma comunidade.

Outro estudioso que explica a definição desse termo é o linguista Mikhail Bakhtin (1998), para quem a cultura é um fenômeno concreto e sistemático. Segundo ele, não basta para um indivíduo apenas o nascimento físico, mas também o nascimento social, que acontece por meio de sua participação nos fenômenos culturais do grupo no qual ele está inserido. Ele também diz que “Todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre” (BAKHTIN, 1998, p. 29). O sujeito, nessa perspectiva, é um protagonista de sua cultura, já que ela só adquire significação quando se reflete na vida cultural. Ao colocá-la sobre fronteiras, existe a possibilidade de diálogo com outras culturas, que a mantém viva.

Uma concepção de cultura também importante para o nosso estudo é a do crítico cultural Raymond Williams, para quem a cultura deve ser vista “como produto social, como a produção material de um sistema de significação através dos quais uma ordem social se comunica, se reproduz, é vivida como experiência” (CEVASCO, 2009, p. 322). É evidente aqui o caráter social da cultura, já mencionado por outros teóricos, já que ela só existe dentro de uma sociedade, quando é reconhecida e partilhada por seus membros. O crítico literário Alfredo Bosi (1992) também compreende a cultura como um produto social, uma “herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso” (BOSI, 1992, p. 309).

Como podemos perceber, a discussão sobre o que é cultura e as especificidades do termo é bastante prolífica. Não é possível dizer que se tenha chegado a uma definição de cultura definitiva, e provavelmente não se chegará, já que se trata de algo muito subjetivo, que admite olhares diversos. A perspectiva que adotaremos neste trabalho é a de cultura como um sistema simbólico reconhecido e partilhado dentro de uma sociedade, que caracteriza o comportamento e o imaginário² de seus membros. Reiteramos o caráter social da cultura, que é consenso entre a maioria dos teóricos que tentaram defini-la, citados anteriormente. É impossível pensar em uma cultura individual. Para constituir-se como tal, é preciso que exista uma coletividade que a partilhe e nela se reconheça.

Também queremos destacar a dinamicidade da cultura, ou seja, ela não é um evento estanque e fechado. Existe a possibilidade de diálogo entre culturas e, a partir desse diálogo, de interferências de uma cultura em outra ou de adaptações dos próprios membros de uma comunidade para que mais de uma cultura possa conviver de forma harmônica. Claro que não podemos fazer generalizações e afirmar que todas as culturas estão abertas a diálogos com quaisquer outras. Ainda que a possibilidade exista, muitas vezes os pontos em comum entre uma cultura e outra são tão poucos, ou nenhum, que a convivência harmônica é impossível, daí os inúmeros conflitos sociais que observamos no mundo, que sempre existiram.

A dinamicidade não está relacionada apenas com a cultura no presente. Estamos de acordo com a seguinte afirmação de Bosi:

² Entendemos o termo imaginário de acordo com Jean-Jacques Wunenburger, para quem imaginário é “um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados” (WUNENBURGER, 2007, p. 11)

Quem diz cultura diz processo temporal em toda a extensão e compreensão do termo “tempo”. A cultura, diferentemente da infra-estrutura material, pode, sempre que estimulada, entreter relações vivas e estreitas com o passado, mesmo o mais remoto, graças ao dinamismo da memória, e com o futuro, que já existe no desejo e na imaginação. (BOSI, 2002, p. 33)

As transformações pelas quais passa uma cultura e as influências que recebe podem ser observadas se considerarmos o processo temporal ao qual se refere o crítico. Mesmo algo que já deixou de fazer parte da vida de uma comunidade pode fazer parte de sua cultura quando presente no imaginário de seus membros, assim como as perspectivas e desejos partilhados para o futuro.

2.2 Literatura e estudos culturais

A relação da arte literária com a cultura se dá em dois aspectos: no da linguagem, que é o material do qual é feita a literatura, e no da representação da realidade, já que os homens nela retratados pertencem a alguma cultura. René Wellek e Austin Warren (2003) dizem que a língua “é, ela própria, uma criação do homem e, assim, carregada com a herança cultural de um grupo linguístico” (WELLEK; WARREN, 2003, p. 14). Os autores também destacam que

A literatura “representa” a “vida”, e a “vida”, em grande medida, é uma realidade social, embora o mundo natural e o mundo interior ou subjetivo do indivíduo também tenham sido objetos de “imitação literária”. O próprio poeta é um membro da sociedade, possuindo uma posição social específica. (WELLEK; WARREN, 2003, p. 113)

Assim, entendemos que a literatura, compreendida como um fenômeno social, não deve ser apartada de seus aspectos culturais, tanto os que a influenciam quanto os que ela se propõe a representar. Por isso, do ponto de vista teórico-literário, adotamos, neste trabalho, a perspectiva dos Estudos Culturais, que pretende

Compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno: como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas, para indivíduos e grupos, num mundo de comunidades diversas e misturadas, de poder do Estado, indústrias da mídia e corporações multinacionais. (CULLER, 1999, p. 49)

Os Estudos Culturais tratam a Literatura como uma prática cultural. Porém, por muitos anos, a cultura era somente identificada com o cânone literário, e as manifestações culturais do povo eram desconsideradas. O embate entre cultura do povo e cultura erudita proporcionou duas formas de análise: a cultura como uma expressão do povo ou como uma imposição sobre o povo. Do diálogo entre elas se desenvolveram os Estudos Culturais que “são movidos pela tensão entre o desejo de recuperar a cultura popular como a expressão do povo” (CULLER, 1999, p. 51) e pelo “estudo da cultura de massas como uma imposição ideológica” (CULLER, 1999, p. 51).

É importante, também, diferenciar os Estudos Culturais da crítica sociológica. Não se trata apenas de estudar o contexto sócio-histórico de uma obra ou nela ilustrar determinado contexto.

O diferencial dos Estudos Culturais é que se propõem a ver produção cultural e modo de vida social como diferentes manifestações de um mesmo impulso. Os projetos artísticos e intelectuais são constituídos pelos processos sociais, mas também constituem esses processos na medida em que dão a forma pela qual eles são percebidos. (CEVASCO, 2009, p. 322)

Assim, a sociedade e a Literatura são pensadas juntas, não apenas como sendo uma o que se quer representar e outra o meio utilizado. Já vimos que a cultura está extremamente ligada ao social. Antônio Candido (2000), em seus estudos, também explicou essa relação entre sociedade e literatura, dizendo que “o externo (no caso o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na construção da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2000, p. 4). Esse ponto de vista está de acordo com a perspectiva dos estudos culturais, na qual a Literatura é vista como uma prática cultural e, portanto, social.

2.3 O que é cultura popular?

Uma sociedade pode estar constituída por mais de um grupo social, com culturas diferentes. Disse Peter Burke (2010): “Se todas as pessoas numa determinada sociedade partilhassem da mesma cultura, não haveria a mínima necessidade de se usar a expressão ‘cultura popular’” (BURKE, 2010, p. 50), por isso analisaremos aqui as possíveis concepções dadas para o termo.

Essa expressão pode ser vista por dois prismas, o do folclore e o da cultura de massa. Do ponto de vista folclórico, a cultura popular se refere à tradição e está atrelada ao homem camponês. A cultura de massa diz respeito a tudo o que tem popularidade, que agrada ao povo, mas que não é necessariamente produzido por ele. Nesse sentido, a cultura de massa seria uma concorrente do folclore, já que, enquanto um busca preservar a tradição, a outra quer disseminar as manifestações populares por meio das mídias, o que, inevitavelmente, acaba modificando-as.

Ainda, de acordo com Chartier (1995), existem outras duas possibilidades de olhar para o popular: ou como um sistema simbólico autônomo completamente alheio à cultura letrada, ou como uma cultura com “dependências e carências em relação à cultura dos dominantes” (CHARTIER, 1995, p. 179). Ambas as perspectivas propostas parecem bastante radicais, já que a cultura popular pode dialogar com a cultura escrita ou fazer uso dela, sem que isso represente uma carência ou uma dependência.

Marcos & Maria Ayala (2002) veem a cultura popular como

produção historicamente determinada, elaborada e consumida pelos grupos subalternos de uma sociedade capitalista, que se caracteriza pela exploração econômica e pela ‘distribuição desigual do trabalho, da riqueza e do poder’. A diferença de posições dos diferentes grupos sociais na estrutura de classes implica a existência de concepções de mundo que se contrapõem. A cultura popular tanto veicula os pontos de vista e interesses das classes subalternas, numa perspectiva de crítica à dominação, mais ou menos consciente, quanto internaliza os pontos de vista e interesses das classes dominantes, legitimando a desigualdade existente. (AYALA; AYALA, 2002, p. 9)

O conceito de cultura popular desses autores está fundamentado em um estudo das posições com relação a essa cultura desde os primeiros estudiosos até os mais atuais. Eles assumem a perspectiva de que a cultura popular existe porque há diferenças socioeconômicas e culturas que se chocam dentro da mesma sociedade.

Esses pesquisadores indicam Celso de Magalhães como o primeiro estudioso da cultura popular no Brasil. Depois dele, José de Alencar e Sílvia Romero também se dedicaram ao assunto. Para esses três estudiosos, a cultura popular é mais presente no meio rural e, por seu caráter rústico, rude e ingênuo característico desse ambiente, estaria oposta a tudo o que se relaciona com o progresso. Já para Luís da Câmara Cascudo (1984), “natural é que uma produção que se popularizou seja folclórica quando se torna anônima, antiga,

resistindo ao esquecimento e sempre citada” (CASCUDO, 1984, p. 24). Segundo essa perspectiva, a cultura popular seria a permanência e a sobrevivência do passado no presente, que confirma sua resistência a transformações. Ayala & Ayala (2002) também citam Amadeu Amaral e Mário de Andrade que, em contraponto aos autores anteriormente citados, incluem a produção urbana na cultura popular, porque ambas apresentam os mesmos fenômenos e também pela dificuldade de separar zonas rurais e urbanas em um país como o Brasil.

Em registros atuais, surgiu “uma preocupação de relacionar o folclore com as raças e o meio físico e social” (AYALA; AYALA, 2002, p. 31), que mudou as perspectivas de estudo da cultura popular. Pesquisadores como Roger Bastide, Florestan Fernandes e Oswaldo Elias Xidieh, citados por Ayala e Ayala (2002), vinculam a cultura popular ao seu contexto sociocultural, já que a cultura necessariamente pertence a determinado grupo social, como já diziam os teóricos que definiram cultura, já mencionados neste trabalho.

A partir dos anos 60, no Brasil, o estudo da cultura popular esteve ligado a preocupações políticas, ideológicas, e deu origem a movimentos como os CPCs (Centros Populares de Cultura), da UNE (União Nacional dos Estudantes). Para esses movimentos, “a cultura só poderia ser popular na medida em que fosse revolucionária” (AYALA; AYALA, 2002, p. 46), que é semelhante à posição assumida por Ferreira Gullar (2002), para quem a cultura popular “tem caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista” (GULLAR, 2002, p. 21). Já nos anos 70, seu estudo assumiu outra perspectiva, a que “compreende sua cultura como parte de um processo de exploração econômica e dominação política” (AYALA; AYALA, 2002, p. 48), e isso implica em uma visão mais crítica dela e de tudo o que se sabe sobre ela.

Semanticamente, popular designa tudo o que está relacionado ao povo, “o que vem do povo, o que é relativo ao povo, o que é feito para o povo e, finalmente, o que é amado do povo” (BERND; MIGOZZI, 1995, p. 32). Neste trabalho, a cultura popular que se pretende estudar é aquela que é produzida pelos grupos subalternos, principalmente na zona rural e interiorana. Reconhecemos a segregação da sociedade, que é fruto dos sistemas político, econômico, ideológico e social que a envolvem. Também acreditamos que essa cultura inclui tanto o folclore, como a cultura de massas, porque “a cultura popular é feita da cultura de massas. A cultura popular é feita de recursos culturais que se opõem a ela e, desse modo, é uma cultura de luta, uma cultura cuja criatividade consiste em usar os produtos da cultura de massas” (CULLER, 1999, p. 51). Complementando essa perspectiva, acrescentamos a fala de

Bosi (1992): “a cultura popular está generosamente aberta a múltiplas influências e sugestões, sem preconceito de cor, classe ou nação” (BOSI, 1992, p. 55). O crítico confirma a capacidade de diálogo da cultura, que reforçamos neste trabalho.

Os principais aspectos da cultura popular são, segundo Pereira e Gomes (2002):

a preocupação de sustentar valores do passado numa atitude de autopreservação que se manifesta na recusa às propostas modernas (conservadorismo); a percepção da ordem social com base numa lógica de antecessores e sucessores (hierarquização) que interagem com a natureza e o mundo sobrenatural (totalização); a organização dos eventos, mesmo dos mais distantes, a partir de um espaço social conhecido (contextualização da vida); a manutenção da idéia de que o mundo é fruto da criação divina, sendo por isso instância de relacionamento entre vivos e mortos, homens e santos (religiosidade); a valorização do indivíduo com base em seus vínculos com a família e os antepassados (pessoalização). (PEREIRA; GOMES, 2002, p. 140)

Com base nesses aspectos da cultura popular, podemos citar como elementos dela, que serão abordados neste trabalho, as lendas³, as crenças, as credices, o cancionero, os símbolos, a religiosidade, os mitos, a tradição e o comportamento dos membros de uma sociedade.

2.4 Cultura popular e cultura erudita

Já falamos sobre a flexibilidade da cultura popular, que pode sofrer influências ou estabelecer diálogo com outras. Sua ligação com a cultura erudita, “centralizada no sistema educacional (e principalmente nas universidades)” (BOSI, 1992, p. 309), letrada, portanto, é um ponto interessante a ser discutido, já que, muitas vezes, ambas convivem juntas na mesma sociedade com relação ou de dominação de uma sobre a outra ou de diálogo. De acordo com Bosi (1992),

³ Queremos esclarecer a diferença que fazemos aqui entre mito e lenda. Enquanto o primeiro é universal e não está preso ao tempo ou à história, a segunda é local, regional, situada no tempo. “O mito acusa-se pela função. A lenda explica qualquer origem e forma local, indicando a razão de um hábito coletivo, superstição, costume transfigurado em ato religioso pela interdependência divina. O mito age e vive, milenar e atual, disfarçado noutros mitos, envolto em credices, escondido em medos, em pavores cujas raízes vêm de longe, através do passado escuro e terrível” (CASCUDO, 1984, p. 105)

Onde há povo, quer dizer, onde há vida popular razoavelmente articulada e estável, haverá sempre uma cultura tradicional, tanto material quanto simbólica, com um mínimo de espontaneidade, coerência e sentimento, se não consciência, da sua identidade. Essa cultura, basicamente oral, absorve, a seu modo e nos seus limites, noções e valores de outras faixas da sociedade, quer por meio da Igreja e do Estado (desde os tempos coloniais), quer por meio da escola, da propaganda, das múltiplas agências da indústria cultural; mas, assim fazendo, não se destrói definitivamente, como temem os saudosistas e almejam os modernizadores: apenas deixa que algumas coisas e alguns símbolos mudem de aparência. (BOSI, 1992, p. 51)

Segundo essa perspectiva, que está baseada nas ideias de Oswaldo Elias Xidieh, a cultura popular, ainda que possa ser modificada pelas influências de outras culturas ou por imposições do sistema dominante, não perde sua essência e identidade por isso.

Embora seja possível o diálogo, “certa vertente culta, ocidentalizante, de fundo colonizador, estigmatiza a cultura popular como fósil correspondente a estados de primitivismo, atraso, demora, subdesenvolvimento” (BOSI, 1992, p. 323). Fica evidente aqui o caráter hierárquico superior que a cultura erudita exerce sobre a cultura popular em alguns segmentos da nossa sociedade, em que a cultura escrita é hegemônica. Podemos dizer então que a interferência mencionada acima, ainda que não descaracterize nem uma cultura nem outra, é uma imposição, não uma escolha.

Essa visão, porém, perde seu sentido quando os elementos da cultura são vistos dentro de seu contexto, de acordo com Fernandes (2006), que diz que

O choque existe porque as fronteiras entre o universal/ erudito, por um lado, e o regional/ popular, por outro, perdem seu sentido quando entendemos os textos em seus respectivos contextos de produção, de circulação e de armazenamento. O que se coloca, então, é que uma ordem, capaz de classificar os estudos e seus objetos em clássicos ou populares, universais ou regionais, resulta de uma representação e, portanto, de um discurso que se constituiu na academia do século XV pra cá, marcado sobremaneira pela ideologia da supremacia da cultura escrita sobre a oral. (FERNANDES, 2006, p. 49)

Então, cada cultura tem seu lugar social, seus próprios membros, e seu valor varia de acordo com cada sujeito. Entre o povo que compartilha a cultura popular talvez não exista lugar para essa segregação criada pela academia, já que a própria barreira posta entre as duas é uma criação de uma cultura alheia à popular.

É importante considerar-se também que o meio de transmissão das duas culturas em questão é, em sua maior parte, diferente e, portanto, analisá-las com os mesmos critérios e valores é algo equivocado. Enquanto a cultura erudita é predominantemente transmitida pela escrita, a cultura oral tem como principal meio de transmissão a oralidade, e a visão de análise sobre ambas deve considerar as inúmeras diferenças entre uma modalidade e outra. Medeiros (2007) exemplifica essas diferenças dizendo:

Características como redundância, reiteração, justaposição de elementos ou vocabulário familiar podem ser analisadas como defeitos se forem empregados parâmetros prescritos pela cultura escrita ou como qualidades caso sejam consideradas suas funções no âmbito da cultura oral. (MEDEIROS, 2007, p. 6)

Claro que, por ser hegemônica, a cultura letrada é imposta e interferirá de alguma maneira na vida do povo, com maior ou menor intensidade. Porém, isso não significa que a cultura popular seja afetada de forma a perder sua essência e seu valor, como já discutimos.

2.5 Preservação e transmissão da cultura popular

Já discutimos anteriormente a concepção de cultura popular que adotamos neste trabalho. Analisaremos, a seguir, como essa cultura sobrevive e como ocorre sua transmissão e preservação. Observamos que os meios de transmissão da cultura popular e da cultura erudita não são os mesmos. Enquanto na cultura erudita temos a predominância da escrita, na cultura popular, segundo Pereira e Gomes (2002), destacam-se “os aspectos da comunicabilidade estabelecida entre gerações e da oralidade” (PEREIRA; GOMES, 2002, p. 45). Dessa forma, uma geração transmite a informação à geração posterior, de forma que a experiência cultural “se apresenta como uma constante reconfiguração de experiências” (PEREIRA; GOMES, 2002, p. 17).

Sendo assim, os conhecimentos que constituem os elementos da cultura são armazenados na memória dos sujeitos, que se torna um “elemento afetivo de interação entre diferentes gerações; elemento político que define quem pode mandar (porque sabe mais) e quem deve ser orientado” (PEREIRA; GOMES, 2002, p. 228). Logo, têm mais autoridade em uma comunidade aqueles que possuem mais reminiscências, mais experiências, que conhecem melhor o passado e têm uma relação mais próxima com ele, ou seja, as pessoas mais velhas.

Os sujeitos que representam a sabedoria em uma comunidade e que preservam a cultura a eles transmitida, também têm o papel de repassá-la aos mais jovens, gerando assim um ciclo de conhecimento. Chegamos, assim, à figura do narrador, pois “a experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1985, p. 198) e, porque não acrescentar, o próprio processo de transmissão de conhecimento pode ser composto por narrativas.

Toda narração pressupõe um interlocutor, um ouvinte, neste caso, que também tem um papel importante no processo, já que sua relação com o narrador “é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (BENJAMIN, 1985, p. 210). Ao conservar esse conhecimento, ele se converte em um narrador, já que adquire também a capacidade de narrar o que escutou a outro sujeito. No entanto, nesse processo de transmissão, o objeto da narrativa modifica-se, pois o ouvinte, ao converter-se em narrador, recria, “de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significativo que lhe é transmitido” (ZUMTHOR, 2010, p. 258). Dessa forma, os próximos ouvintes terão uma narrativa com traços um pouco distintos da anterior e essas modificações vão alterando, no decorrer do tempo e na passagem de gerações, alguns aspectos da cultura.

Nesse sistema, em que o principal canal de transmissão da cultura popular é considerado a oralidade, “não ocorrem indagações a respeito das mudanças que afetam esse esquema nem a respeito do teor das informações que ele transmite” (PEREIRA; GOMES, 2002, p. 46). Conflitos bélicos e migrações, por exemplo, afetam a sociedade e, conseqüentemente, a cultura compartilhada por seus membros que, quando for transmitida às novas gerações, carregará marcas significativas dessas experiências. Também devemos lembrar que existem outros elementos de mediação da cultura popular que são pouco considerados, como “a iconografia representada pelos objetos de culto, pela vestimenta, pela expressão corporal e pela própria escrita, tantas vezes registrada em cadernos de receitas, diários, cartas, bilhetes, orações manuscritas e sucessivamente copiadas” (PEREIRA; GOMES, 2002, p. 46). A cultura transita por meio de diversos suportes, o que confirma e amplia seu caráter comunicacional. Se não fosse por isso, estaria impossibilitada de expor-se ao diálogo com as outras.

Walter Benjamin (1985) alerta para o fato de que a figura do narrador tradicional modifica-se a partir do início do período moderno e, conseqüentemente, a narrativa proveniente da oralidade perde um pouco de espaço. “O primeiro indício da evolução que vai

culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno” (BENJAMIN, 1985, p. 201). Com o surgimento da imprensa, o impresso assumiu em grande parte o papel que a memória tinha na preservação da cultura. Assim, o narrador também foi, aos poucos, sendo substituído pelos livros. Porém, romance e narrativa oral são duas formas de expressão completamente distintas.

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1985, p. 201)

O comportamento de Floriano Cambará, em O Tempo e o Vento, é sintomático. Podemos ver em sua frustração como romancista a falta de tudo o que a narrativa oral proporciona: a proximidade entre os sujeitos, a troca de experiências, o diálogo, a sabedoria. Talvez seja daí que surge sua vontade de voltar às raízes e recorrer a Maria Valéria para criar a obra de sua vida.

A necessidade de narrar é intrínseca à natureza humana. Muitos pesquisadores estudam a relação que a oralidade mantém com a escrita, como Bakhtin e Paul Zumthor, que, segundo Ceserani (2004), “se han movido en una dirección distinta, proponiendo una aproximación lo menos dicotômica y lo más dinámica y dialéctica posible⁴” (CESERANI, 2004, p. 52). Acreditamos, neste trabalho, que é possível existir uma relação de diálogo entre ambas porque, tomando como exemplo a obra estudada, uma pode alimentar a outra.

O Tempo e o Vento é uma narrativa que foi concebida como se tivesse sido construída a partir de histórias contadas ao narrador Floriano Cambará por Maria Valéria Terra, entre outras coisas, como cartas e diários. A escrita do romance por ele é um indício de que ele percebe que a narrativa está em vias de desaparecer, e por isso precisa ser preservada em um livro, fato que converge com o que diz Benjamin (1985) sobre o surgimento do romance. Claro que, na época em que a obra foi escrita, esse gênero literário já estava consolidado. O que desejamos destacar é a substituição da oralidade pela escrita, já que “a arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 1985, p. 200).

⁴ “Moveram-se em uma direção distinta, propondo uma aproximação o menos dicotômica e o mais dinâmica e dialéctica possível”. (Tradução nossa)

É somente nos capítulos finais de O Tempo e o Vento que percebemos quem nos conta a história: Floriano Cambará, que nos primeiros volumes do romance pode ser considerado um narrador heterodiegético e extradiegético, de acordo com as classificações apresentadas por Aguiar e Silva (1988), pois não participa dos eventos narrados e seu “acto narrativo é externo em relação aos eventos narrados” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 762). A partir da metade da trilogia até o final ele se converte em um narrador autodiegético, pois narra a sua própria história, e hipodiegético, que é o que produz “formal e funcionalmente uma narrativa dentro da narrativa” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 763). Ele também insere outros narradores, como a cunhada Sílvia ou o médico Carl Winter, por meio dos escritos deles, que, depois de um tempo, descobrimos que também foram fontes para a criação do romance. Encontramos histórias concisas, com início, meio e fim, como as de O Continente, e depois mais detalhadas, repletas de longos diálogos, em O Retrato e O Arquipélago, das quais Floriano participou de alguma maneira e, por isso, pode recorrer à sua própria memória para reconstruí-las. Assim, embora em O Continente também existam marcas do narrador Floriano, percebemos muito mais as coisas por seu ponto de vista, com seus juízos de valor e com lacunas que ele não consegue preencher nos dois volumes seguintes. Anatol Rosenfeld (1996) explica esse fenômeno dizendo que “quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem; o mundo narrado torna-se opaco e caótico” (ROSENFELD, 1996, p. 92).

3. As origens: cultura popular em O Continente

Analisaremos, neste capítulo, a cultura de algumas personagens presentes no primeiro volume de O Tempo e o Vento. Consideraremos aspectos da sociedade que cerca cada uma das personagens para a análise cultural e, a partir disso, que culturas estão inseridas em seus universos, com quais se identificam e por quais são mais influenciados. Também falaremos sobre a forma como os aspectos culturais chegam até as personagens e de que forma elas os transmitem para as gerações posteriores.

3.1 O filho da Rosa Mística no Continente de São Pedro

Pode-se dizer que Pedro Missioneiro é a origem (ou “A Fonte”, como sugere o título do capítulo que conta sua história) da família protagonista de O Tempo e o Vento. Filho de uma índia e de um pai desconhecido, Pedro nasce nas Missões Jesuíticas, por volta de 1745, e, devido à morte de sua mãe durante o parto, é criado pela família do cacique Dom Rafael, e Alonzo, um padre das Missões que assiste seu nascimento e lhe dá o nome Pedro, torna-se seu tutor. Assim, “aos oito anos sabia ler, escrever, fazer contas, e, além do guarani, falava espanhol e podia ler com relativa correção alguns textos em latim” (VERÍSSIMO, 1984, p. 45, v. 1). Ele também ajudava Padre Alonzo como coroinha, provavelmente o ofício que o aproximou da doutrina Católica. Inserido num ambiente de cultura híbrida, parte espanhola, parte indígena, Pedro Missioneiro assimilaria o catolicismo dos jesuítas, mas não passaria incólume pelas tradições indígenas, como podemos observar neste trecho, que mostra sua rotina:

Aprendia ofícios, doutrina cristã, música; lia em voz alta as Escrituras Sagradas em latim, à hora em que os padres ceavam; não raro ajudava os índios a limpar o trigo e, enquanto fazia isso, cantava com eles. Aos domingos, com outros coroinhas, acolitava o cura na missa. Fazia também parte do coro; representava nos autos e durante as festas tomava parte nas danças. Gostava também de andar sem rumo pelas coxilhas, de arco e flecha, a caçar passarinhos, a procurar ninhos ou a aprisionar lagartixas vivas. (VERÍSSIMO, 1984, p. 46, v.1)

Observamos aqui o que já mencionamos no capítulo 2 deste trabalho sobre a relação da cultura erudita com a cultura popular. Neste caso, a cultura do colonizador foi introduzida

na cultura indígena, considerada popular pelo viés dominante, por meio da Igreja, da catequese e do próprio convívio dos europeus com os índios.

De acordo com Câmara Cascudo (1984), o ato de narrar é uma parte fundamental da cultura indígena, já que é pela tradição de contar histórias que esse povo preserva os ensinamentos dos antepassados e explica a origem e o funcionamento do mundo. “Esse conjunto de estórias, lendas, danças e cantos completa o sentido da vida do indígena. Não o pode dispensar porque explica o mundo, justificando-o aos olhos de sua curiosidade” (CASCUDO, 1984, p. 87). Dessa forma, os jesuítas de O Tempo e o Vento transmitem a doutrina cristã aos índios das Missões, adaptando-a ao universo indígena. Padre Alonzo, um dia, surpreende outro padre em uma aula de doutrina cristã, apresentando Jesus “como uma espécie de Bom Cacique” (VERÍSSIMO, 1984, p. 34, v.1), e observa que “Era extraordinário como sabia adaptar as parábolas bíblicas ao mundo dos índios, e como dava realidade, vida às suas personagens” (VERÍSSIMO, 1984, p. 34, v.1). Podemos dizer que é feita uma tentativa de diálogo entre as culturas, que é algo natural no processo de transformação delas, como já discutimos no capítulo 2, pois os padres não rechaçam completamente a cultura indígena, mas tentam encontrar nela pontos convergentes entre ambas para amenizar o caráter de imposição cultural.

No decorrer do romance, observamos que não eram somente os jesuítas que inseriam sua cultura na dos indígenas, mas o contrário também ocorria. Percebemos isso quando Alonzo observa o índio Francisco, escultor, produzindo uma imagem de Jesus com traços semíticos, e o narrador comenta que “Os outros escultores índios em geral davam à face das figuras os seus próprios característicos fisionômicos: olhos oblíquos, zigomas salientes, lábios grossos” (VERÍSSIMO, 1984, p. 36, v.1).

É provável que o hábito de Pedro de contar histórias tenha surgido do costume de ouvi-las. Escutava de Padre Alonzo “coisas da Espanha, de seus reis, cavaleiros, santos, sábios, mártires e conquistadores. (...) Gostava principalmente das façanhas dos Templários, e deliciava-se ao escutar a história das Cruzadas” (VERÍSSIMO, 1984, p. 47, v.1). Porém, podemos perceber que não eram apenas as histórias dos conquistadores que fascinavam Pedro, que aprisionava lagartixas pensando se “Talvez um dia conseguisse até prender numa guampa a Teiniaguá, a lagartixa encantada!” (VERÍSSIMO, 1984, p. 47, v.1). É uma demonstração de que, em seu interior, ambas as culturas conviviam em diálogo. Cabe observar que ele nasceu e foi criado no ambiente das Missões, portanto não passou por

nenhum processo violento de tentativa de aculturação, talvez por isso exista a possibilidade desse diálogo. Dessa mescla de conhecimentos surgirão as histórias que Pedro contará a Ana Terra e sua família no rancho, como a da Mulita, um bom exemplo da mistura que os jesuítas faziam com o catolicismo e a tradição indígena, e a própria história do sacristão seduzido pela princesa moura.

Um dos momentos mais marcantes da história de Pedro é quando, fascinado pela expressão “rosa mística”, associa a imagem de Nossa Senhora à de sua mãe, quando a vê no cemitério descendo do céu. No entanto, a mãe que Pedro vê não tem traços indígenas, é “-Bonita... branca... vestida de azul.” (VERÍSSIMO, 1984, p. 51, v.1), como a imagem Católica. Pode-se dizer que o que a aparição que Pedro vê lhe mostra em seus passeios é uma alegoria da formação do Rio Grande de São Pedro, com “-Campos, índios, soldados, povos, padres, igrejas...” (VERÍSSIMO, 1984, p. 52, v.1). É o primeiro indício, no romance, do caminho que Pedro escolherá percorrer.

Outra personagem marcante na vida de Pedro é Sepé Tiaraju. Após a notícia da assinatura do Tratado de Madrid, Sepé se destacou no exército dos Sete Povos como Capitão por sua coragem e sucesso nas batalhas. “Por toda a parte contavam-se histórias de novos milagres de Tiaraju, e quando este aparecia na missão, todos queriam tocar-lhe as vestes” (VERÍSSIMO, 1984, p. 59, v. 1). É Pedro quem prevê a morte de Sepé na guerra. No mesmo dia em que ele parte para a guerra, o menino já sabe que não voltará. Seria uma das primeiras previsões de Pedro. Ele também faz, novamente, a relação com uma imagem Católica nas histórias que conta, frutos de suas visões: Sepé Tiaraju assume a forma e a aparência do Arcanjo São Miguel – ele, inclusive, espalha que “o corregedor era uma encarnação do arcanjo” (VERÍSSIMO, 1984, p. 58, v. 1). Essas histórias coincidem com o que realmente acontece ao Capitão. A cicatriz em forma de meia-lua, que também gerou muitas histórias a seu respeito, já que se acreditava que era uma “marca de Deus” (VERÍSSIMO, 1984, p.58, v. 1). A imaginação popular se fixa quando, após sua morte, “-Deus botou também na testa da noite um lunar como o de São Sepé” (VERÍSSIMO, 1984, p. 61, v.1), o Cruzeiro do Sul, que para sempre lembrará a causa pela qual lutou.

Pedro Missioneiro deixa as Missões levando consigo um objeto-símbolo⁵, um punhal de prata que pertencia a Padre Alonzo, que Pedro deseja ter para defender-se dos “espíritos do mal” (VERÍSSIMO, 1984, p. 49, v.1). O punhal, de acordo com Zilberman (2004), representa “desde que Alonzo, ainda na Espanha, quis matar seu rival, a morte, mas também o falo porque associado sempre (ainda com Alonzo) ao amor” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 43). Quando prevê sua morte, Pedro entrega o punhal a Ana Terra, dando início a um ciclo. Esse punhal acompanharia aos homens de todas as gerações da família que seria gerada, sinalizando a ameaça de morte sempre presente. Depois de Pedro, Ana Terra passaria o punhal a Florêncio, que o passaria a Toríbio e, por fim, seria de Eduardo. A tradição oral da família se encarregaria de transmitir aos descendentes de Pedro o valor e o significado do punhal, que mudaria bastante ao longo do tempo, carregando marcas das diferentes gerações, algo natural no processo narrativo, como já vimos no capítulo 2 (dois).

Então,

O menino, criado pelos padres desde seu nascimento, acredita na cultura religiosa e humanística que assimilou a sua identidade indígena. Por isso, pode abandonar a Missão e ser o futuro genitor de uma descendência de homens mais sensíveis às causas humanas do que os nascidos dos invasores. (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p.59)

Pedro é uma mostra do que podemos esperar das outras personagens do romance: está completamente inserido em uma tradição Católica, mas também absorve e compartilha a cultura indígena, sem que isso gere conflitos. No interior de Pedro, não existem as fronteiras que o olhar dominante estabelece entre ambas as culturas, elas as ultrapassam. Esse contato entre culturas, que tem como consequência mudanças a partir do diálogo entre elementos de ambas, é um processo natural de transformação da cultura, como já discutimos no capítulo 2 deste trabalho.

3.2 Morte e vida através do olhar de Ana Terra

⁵ Compreendemos por símbolo, neste trabalho, “um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional” (JUNG, 1998, p. 20), de acordo com Carl Jung.

Ana Terra vive em um lugar isolado, onde não existe relógio nem calendário e é a natureza quem diz as horas, os dias e as estações. Desde a primeira linha do capítulo que leva seu nome, percebemos a relação de simbiose que a moça tem com a natureza e, principalmente, com o vento. Segundo Leenhardt (2001), seres como Ana Terra “pertencem primeiramente à natureza, nutrem-se dela, respeitam-na como uma força de vida e morte que ritma a própria existência” (LEENHARDT, 2001, p. 28). A busca de explicações na natureza tem caráter fortemente popular, já que é a maneira como geralmente pessoas sem acesso à escrita e à cultura letrada encontram respostas às suas dúvidas sobre o mundo, a totalização, de acordo com Pereira e Gomes (2002), já citada no capítulo 2. “Sempre que me acontece alguma coisa importante, está ventando” (VERÍSSIMO, 1984, p. 75, v.1). Essa frase é um indício ao leitor da importância que terá o vento na narrativa. No dia em que encontrou Pedro desacordado na beira da sanga, “o vento andava bem doido” (VERÍSSIMO, 1984, p. 75, v.1). Esse vento percorrerá todo o romance com o mesmo papel: ser “a voz do Tempo” (TEYSSIER, 1995, p. 390) que acompanhará todas as mulheres da família anunciando a morte.

Em um lugar onde apenas o trabalho era importante, de acordo com a concepção de seus pais, Ana Terra sonha em sair do rancho, visitar Rio Pardo, conhecer outras pessoas, divertir-se. Porém, nada disso lhe é permitido. Não possui espelho nem enfeites, pois, para seu pai, são coisas inúteis. Não podia acompanhar seus irmãos nas viagens, porque “mulher era para ficar em casa, pois moça solta dá o que falar” (VERÍSSIMO, 1984, p. 80, v.1). Assim, a única maneira de lidar com a solidão, para Ana, era trabalhar. Enquanto lavava roupas, cantava “cantigas que aprendera ainda em Sorocaba. Só cantava quando estava sozinha. Às vezes, perto da mãe, podia cantarolar. Mas na presença do pai e dos irmãos tinha vergonha” (VERÍSSIMO, 1984, p. 78, v.1). Sabemos que as cantigas formam parte da cultura popular portuguesa, da qual descende a moça. A música só entra em sua casa quando Pedro Missioneiro toca flauta para a família algumas noites e comove muito Maneco Terra, a ponto de fazê-lo devolver ao hóspede o punhal de prata que lhe havia tomado no dia de sua chegada.

Um dos poucos objetos que havia na casa de Ana Terra era um crucifixo com um Cristo de nariz carcomido, o mais difundido símbolo Cristão. É diante dele que Henriqueta rezou, que Ana rezava, e que muitas mulheres das gerações posteriores rezariam. Quando o rancho foi invadido por bandoleiros, “automaticamente Ana começou a rezar. Seus olhos ergueram-se para o crucifixo, postaram-se no Cristo de nariz carcomido” (VERÍSSIMO,

1984, p. 117, v.1). Temos aqui uma demonstração de um dos aspectos relevantes da cultura popular, a religiosidade, a necessidade básica do ser humano de relacionar-se com o divino, de acordo com Pereira e Gomes (2002), como já discutimos no capítulo 2 deste trabalho.

Já mencionamos o punhal de prata como um objeto-símbolo do masculino. No romance também há um objeto dessa natureza para o feminino: a tesoura de podar de Henriqueta Terra, “que corta os cordões umbilicais e libera novas vidas” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 82). Essa tesoura, que Ana Terra usava para cortar os cordões umbilicais das crianças nos partos que fazia e que posteriormente seria de Bibiana, simboliza a vida, sempre renovada pelas mulheres que ficavam em casa, esperando e seguindo com suas tarefas diárias, dando continuidade ao tempo, enquanto os homens iam à guerra. A roca, que também pertenceu à mãe de Ana Terra, é outro objeto carregado de simbologia. Representa o trabalho doméstico e a sina das mulheres de trabalhar sem descanso. Tanto que, mesmo após sua morte, o espírito de Henriqueta volta para seguir seu trabalho na roca. “Nem mesmo na morte a infeliz se livrara da sua sina de trabalhar, trabalhar, trabalhar...” (VERÍSSIMO, 1984, p. 112, v.1). Ambos os objetos são instrumentos de trabalho de pessoas que precisam deles para sobreviver, ou seja, de representantes do povo, origem da cultura popular. Outro aspecto importante é a forma como a valorização desses objetos passava pelas gerações, vinculando-as. Temos uma mostra da pessoalização, que também é, segundo Pereira e Gomes (2002), característica da cultura popular.

Podemos observar que a cultura de Ana Terra, essencialmente popular pela totalização, pela pessoalização, pela religiosidade e pelo conservadorismo no qual está inserida, também possui marcas da cultura dominante, o catolicismo. Isso não significa que, para a moça, uma seja mais importante que a outra. Para ela, ambas as referências são naturais.

3.3 O cancionero gaúcho cantado pelo Capitão Rodrigo Cambará

Conhecemos a possível origem do Capitão Rodrigo, essa personagem que chega a Santa Fé sem que ninguém saiba quem é nem de onde veio, em um dos textos em itálico que aparecem sempre entre um capítulo e outro, que Bordini e Zilberman (2004) chamam de segmentos líricos. Entre os primeiros portugueses que chegaram ao Brasil estava Chico Rodrigues, um aventureiro que andava atrás de terras, mas que um dia encontra Maria Rita,

filha de outro português, José Borges, tira-a de casa e resolve ter uma família. Um dia qualquer, “Chico Rodrigues olha para uma árvore forte, à beira da estrada e pensa. De hoje em diante vou me chamar Chico Cambará” (VERÍSSIMO, 1984, p.67, v.1). Assim, observamos que há uma desvinculação dele com seu passado por meio da troca de sobrenome e, posteriormente, um de seus descendentes seria parte do tronco do clã dos Terra-Cambará.

Rodrigo chega a Santa Fé apenas com seu cavalo, seu violão, suas armas e suas condecorações de guerras. Recém chegado da Guerra da Cisplatina⁶, logo conquista a simpatia e a amizade de Juvenal Terra, sobrinho de Ana Terra. O Capitão decide instalar-se no povoado, mesmo contra a vontade de Ricardo Amaral, senhor de Santa Fé. Poucos dias depois de sua chegada, Rodrigo conhece Bibiana Terra, neta de Ana Terra, se encanta pela moça e decide pedi-la em casamento. Pedro Terra, pai de Bibiana, que sentiu uma forte antipatia por aquele homem desconhecido que passava noites cantando e jogando na venda do Nicolau, opõe-se à união dos dois, mas cede diante da determinação da filha. Rodrigo também enfrenta Bento Amaral, que era o pretendente da moça, em um duelo. Bento, covardemente, usa uma arma de fogo enquanto Rodrigo faz uma marca em forma de R em seu rosto com a espada. O Capitão fica à beira da morte, mas sobrevive. Depois de seu casamento, Rodrigo tenta ser um bom marido, mas não consegue adaptar-se à vida pacata de Santa Fé. Viaja seguidamente a Rio Pardo, com o pretexto do trabalho, anda atrás de mulheres, joga todas as madrugadas, até que a Revolução Farroupilha⁷ começa e ele parte, novamente, para lutar, deixando Bibiana sozinha com seus dois filhos.

Nas muitas noites em que ficava tocando violão e cantando modinhas na venda do Nicolau, Rodrigo Cambará canta muitas quadras do Cancioneiro popular, um conjunto de canções pertencentes à tradição oral gaúcha que, em sua maioria, “remontam aos primeiros tempos da colonização” (GUILHERMINO CÉSAR, 1956, p. 44). De acordo com Bertussi (1997), “o que caracteriza essa produção é o fato de ser não-intelectualizada, anônima, e dever sua permanência ao fato de representar os ideais e os sonhos de uma coletividade” (BERTUSSI, 1997, p. 15). Entre as canções que aparecem em O Tempo e o Vento estão “O Anu”, “A Chimarrita”, “O Tatu” e, principalmente, as que têm a guerra como tema. Um

⁶ Conflito ocorrido entre 1825 e 1828, sob a liderança de João Antônio Lavalleja, entre o Brasil e a Argentina, em protesto à incorporação do território da Colônia do Sacramento ao Brasil. Foi feito um acordo que estabeleceu que o território seria um país independente, a República Oriental do Uruguai.

⁷ Este conflito ocorreu desde 1835 até 1845, no Rio Grande do Sul, liderado pelos estancieiros gaúchos, que estavam insatisfeitos com a concorrência dos países vizinhos e as altas taxas de impostos que pagavam pela circulação do gado entre Brasil e Uruguai. O término da revolução ocorreu com um acordo de paz que assegurava algumas vantagens exigidas pelos fazendeiros gaúchos.

exemplo é a quadra que segue, que faz parte da canção “Monarquia”, segundo o Cancioneiro Gaúcho compilado por Augusto Meyer (1959):

Sou valente como as armas,
Sou guapo como um leão.
Índio velho sem governo,
Minha lei é o coração.
(VERÍSSIMO, 1984, p. 172, v.1)

Rodrigo Cambará também gostava muito de contar as histórias de suas viagens e das batalhas pelas quais passou. Sentava na venda do Nicolau e alternava as canções com a narração do que lhe havia acontecido nas guerras, como podemos ver no trecho a seguir, em que Juvenal pede que fale sobre uma batalha:

- Mas como? – perguntou Juvenal.
- Espere que já lhe conto. O inimigo tinha invadido a Província e tomado Bajé. Barbacena estava parado com sua gente e todo mundo parecia desmoralizado, sem coragem para dar um passo. Estávamos acampados num banhado e eu pensei cá comigo: Não sou sapo pra viver em banhado. Quero mas é brigar. Comecei a resmungar e um tenente meu amigo me disse: “Capitão Rodrigo (nesse tempo eu já tinha sido promovido a capitão), vosmecê anda falando contra o comandante. Tome cuidado senão podem le mandar a conselho de guerra”. Eu não disse nada mas resolvi fugir...
(VERÍSSIMO, 1984, p. 170, v.1)

As histórias que ele conta são as de sua vida que, de certa forma, é semelhante à vida de tantos outros gaúchos que lutaram nas muitas batalhas travadas no Rio Grande do Sul e arredores, que fazem parte do imaginário da região desde essa época. Podemos dizer que Rodrigo representa o narrador do qual fala Walter Benjamin (1985), como discutimos no segundo capítulo deste trabalho, mais especificamente o viajante, que por conhecer muitas pessoas e muitos lugares tem muito a contar.

Porém, não é só de histórias de guerra que se constitui o imaginário sul-rio-grandense e, mais especificamente, o de Rodrigo. Em uma de suas caminhadas noturnas, Padre Lara, um dos poucos amigos que ele conquistou em Santa Fé, observa a cidade e os campos que “a imaginação das gentes da província povoava de duendes” (VERÍSSIMO, 1984, p. 250, v.1). Ele reflete sobre as inúmeras lendas espalhadas pela região: o Negrinho do Pastoreio, a Salamanca do Jarau, a de São Sepé, a da Mãe de Ouro, a da mulita. Mas, para ele, tudo isso não passava de “invenções dos homens que andavam sedentos de milagres” (VERÍSSIMO,

1984, p. 250, v.1), o que importava mesmo eram os milagres dos santos de sua igreja. O padre reflete, ainda:

Ele conhecia muitos homens que não tiravam o chapéu ao passar pela igreja nem tinham fé em santos e anjos; no entanto, esses mesmos homens esperavam um dia encontrar uma salamanka, acendiam velas para o Negrinho do Pastoreio e acreditavam em almas do outro mundo. (VERÍSSIMO, 1984, p. 250, v.1)

Crenças diferentes, de origens diferentes, mas com algo em comum: a necessidade do homem de acreditar em forças sobrenaturais que regem o mundo e a vida das pessoas, que é uma das características da cultura popular, de acordo com Pereira e Gomes (2002).

No entanto, percebemos, por meio das conversas entre Rodrigo e o Padre Lara, que o Capitão não era uma pessoa religiosa, nem pensava em questões como Deus ou a morte, só tinha tempo para assuntos de guerra e de aventuras. Apesar disso, enquanto está muito doente devido ao tiro que recebe de Bento Amaral, Rodrigo desperta todo o tipo de fé e crenças populares no povo de Santa Fé, que queria sua recuperação. “Tinham chamado todos os curandeiros das redondezas e diziam que Juvenal não abandonava a cabeceira do doente” (VERÍSSIMO, 1984, p. 219, v.1). Também se ouvia coisas como “Botaram teia de aranha no ferimento.” ‘A negra velha Mãe D’Angola benzeu ele, hoje de manhã. Parece que a febre diminuiu.’” (VERÍSSIMO, 1984, p. 219, v.1). Em contraponto a isso, “uma beata que vivia na capela a rezar e fazer promessas” (VERÍSSIMO, 1984, p. 222, v. 1) espalhou pelo povoado que Rodrigo se havia curado graças a um milagre que aconteceu por ter se confessado e comungado, coisas que nunca aconteceram. Novamente vemos a presença de manifestações da cultura dominante junto às da cultura popular, ambas espalhadas por meio de boatos e, principalmente, de histórias contadas pelo povo sobre o doente. Essas manifestações também refletem uma característica fundamental da cultura popular que é a religiosidade, de acordo com Pereira e Gomes (2002).

3.4 Os Carés: o olhar marginal contando a história

Paralelamente à história da família Terra-Cambará, podemos acompanhar o percurso de vida dos Caré, miseráveis que não tinham nada de seu, talvez nem sua origem conhecessem direito, e que eram agregados no Angico, estância dos protagonistas. Quase tudo

o que podemos saber sobre eles está narrado nos segmentos líricos que permeiam os capítulos. De acordo com Bordini e Zilberman (2004), a função desses textos

é referir os acontecimentos históricos intermediários, como, por exemplo, os dez anos da guerra farroupilha. Eles também oportunizam a emergência de uma personagem coletiva, que reage lírica ou dramaticamente, conforme a circunstância, aos eventos mais importantes, não calando perante os efeitos devastadores das inúmeras guerras e conflitos armados por que passou a Província, sacrificando sua população. E narram a trajetória dos Caré, que representam o ângulo popular da formação social do Rio Grande do Sul e que, assim como têm papel periférico na luta pelo poder, ocupam um lugar até certo ponto marginal no topo do romance. (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 30)

Assim, a família Caré, que não possui um único tronco, está espalhada pelo Continente de São Pedro, e é constituída por pessoas que tiveram um papel fundamental na história e na formação do Rio Grande do Sul, porém não aparecem como personagens na história oficial, como os membros da família protagonista, sequer têm seus esforços reconhecidos. No trecho que fala sobre uma das guerras contra os castelhanos, sabemos como ocorreu a promoção do Tenente Rodrigo Cambará a Capitão: “avançou a cavalo contra uma bateria castelhana e com um laço de onze braças laçou uma boca de fogo inimiga e se precipitou contra ela, gritando e rindo, a trancos e barrancos, para as linhas brasileiras” (VERÍSSIMO, 1984, p. 149, v.1). Em contraponto a isso, “Pedro Caré nessa guerra teve um braço amputado. E nunca recebeu soldo” (VERÍSSIMO, 1984, p. 149, v.1). A desigualdade entre ambos, mesmo antes da união de Rodrigo Cambará à família núcleo, está principalmente no temperamento: Rodrigo é ambicioso, os Carés são conformados com sua miséria.

A perspectiva dos Caré, que só conhecemos superficialmente nos segmentos líricos entre os capítulos, é a perspectiva da grande massa sul-rio-grandense, perspectiva do povo que lutou e trabalhou apenas para servir aos seus patrões. Cabe salientar que no romance, embora tenham uma origem mestiça de índios, espanhóis e portugueses, são tratados pelo narrador como uma “raça” à parte, a raça dos Carés, termo que salienta o caráter de exclusão que tinham. Depois de Pedro Caré, conhecemos Mingote Caré, que morreu depois de ser castigado pelo roubo de um cavalo, Lulu Caré, José Caré, entre outros, porque “havia outros Carés espalhados pelo Continente” (VERÍSSIMO, 1984, p. 414, v.1). Porém, o Caré que tinha a maior família era Chiru, “dez filhos, sem contar os mortos” (VERÍSSIMO, 1984, p. 415, v.1), e foi ele que chegou a Santa Fé e por lá ficou, acolhido por Bibiana Terra Cambará. Foi

lá também que o recrutaram para a guerra e, em uma das inúmeras batalhas, encontra Florêncio Terra, sobrinho de Bibiana, a poderosa senhora do sobrado, para quem era apenas um miserável, como seu companheiro de barraca. “Foi por tudo isso que Chiru Caré gostou daquela campanha. Na paz vivia como um bicho. Na guerra era um homem” (VERÍSSIMO, 1984, p. 419, v.1).

A exclusão sofrida pelos Carés fica bastante clara quando Licurgo Cambará fica noivo de sua prima, Alice Terra. Bibiana sabe do romance que o neto mantém com Ismália Caré, mas considera-a apenas uma “china”, “amásia” de Curgo, e ordena que deixe-a, sem ser obedecida. Assim, “os dois trajetos – o dos Cambará, agora na posição de Comando, e a dos Caré, sempre na condição de dominados – se encontram, corporificando a confluência de dois segmentos sociais que fizeram a história regional” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 31). A partir desse momento, Licurgo mantém uma relação paralela com Ismália, a mulher que ama, e Alice, a mulher com quem tem que casar para atender à expectativa da família.

De acordo com Bordini,

A alternância com os segmentos líricos que acompanham a errância dos Caré, os párias dessa sociedade em formação, provoca efeitos de estranhamento numa leitura que parece propor um épico e gradativamente se transforma em romance histórico, perdendo a força impulsiva e encantatória de seus heróis iniciais em favor de uma análise crítica das motivações materiais e psicológicas de seus descendentes. (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 79)

A representação dos Caré nesse plano marginal é uma demonstração de um regime em que os donos de terras tinham poder sobre todos os que dependiam delas para sobreviver, seus empregados e, dessa forma, sentiam-se no direito de tratá-los também como propriedade. Isso fica claro quando vemos todos os Caré resignarem-se a essa condição e aceitarem que as mulheres de sua família fossem apenas diversão para seus patrões, à exceção de Ismália. A percepção sutil dessa diferença estabelecida e o papel que cada um desempenha no jogo de poder contribui para percebermos a dualidade dos membros da família núcleo, ora heróis, ora algozes.

Podemos dizer, então, que os Caré representam o povo, que é a origem da cultura popular. A grande massa que tem pouca voz, pouca consideração, mas muita importância no processo de constituição da sociedade e da história, mesmo que sejam relegados a um plano

bastante inferior hierarquicamente. Não é à toa que a maior parte do que conhecemos deles está narrada nos segmentos líricos entre os capítulos. Eles são a voz da coletividade, carregada de marcas de oralidade características dos narradores e trovadores sul-riograndenses.

3.5 O olhar estrangeiro de Carl Winter

Conhecemos Carl Winter, primeiramente, por meio do “Almanaque de Santa Fé”, escrito por Nepomuceno Garcia, juiz de direito da vila. Diz ele:

A ciência de Hipócrates está representada entre nós pelo ilustrado Dr. Carl Winter, natural da Alemanha e formado em Medicina pela Universidade de Heidelberg e que fixou residência nesta vila em 1851, data em que apresentou suas credenciais à nossa municipalidade. (VERÍSSIMO, 1984, p. 300, v.1)

Curiosamente, a personalidade que Nepomuceno descreve imediatamente após o médico é Clotário Nunes, “curandeiro conhecido popularmente por Zé das Pílulas, muito procurado por causa de suas ervas medicinais cujos segredos diz ele ter aprendido dos índios coroados, dos quais parece ser descendente” (VERÍSSIMO, 1984, p. 300, v.1).

A partir disso, vemos que a sabedoria popular em Santa Fé resiste em ceder seu lugar ao conhecimento erudito e às ciências. É o conservadorismo característico da cultura popular, de acordo com a concepção de Pereira e Gomes (2002). Esse sempre foi o maior dilema do médico alemão desde que se estabeleceu no povoado. Exasperava-lhe o costume do povo de confiar mais em curandeiros e em benzedeiras que nos médicos. Winter sentiu-se completamente deslocado, em um primeiro momento, pois a cultura que tanto preza, que traz da Alemanha (a literatura, a música, a medicina, a filosofia), nada vale para aquelas pessoas simples, rústicas, para quem a sabedoria popular é a mais importante.

Apesar disso, Carl fica tão apegado a Santa Fé que chega a pensar que o povoado tem um tipo de encantamento, que impede quem chega de ir embora.

Por uma razão misteriosa Santa Fé lhe parecera uma vila familiar, que ele conhecia dum sonho ou duma vida: tinha a impressão de haver já cruzado aquelas ruas num passado muito remoto e só agora descobria que sempre

desejara voltar ali. (...) Mas a verdade era que Winter pensara passar apenas uma semana em Santa Fé e no entanto lá estava havia já mais de dois anos! Por quê? Por quê? Por quê? (...) Sim, Santa Fé devia ter um poderoso sortilégio. Gregória acreditava em mandinga” (VERÍSSIMO, 1984, p. 326, v.1)

Faz parte do imaginário gaúcho esse apego a determinados lugares, que impede o indivíduo de deixá-los, mesmo que tenha vontade. Na cidade de Cruz Alta, existe a lenda da Panelinha, que diz que “beber água da Panelinha era amarrar-se definitivamente a Cruz Alta” (FAGUNDES, 2003, p. 84). Em Bagé, Pedro Wayne, no seu livro Lagoa da Música, escreveu sobre a lenda da Água da Bica, que também explica a dificuldade que há em distanciar-se da cidade. O escritor, porém, também acrescenta a beleza da região, a hospitalidade das pessoas e a tranquilidade, entre outras coisas, como possíveis causas do fascínio. Poderiam ser também eles os responsáveis por Carl Winter não conseguir deixar o pampa gaúcho e voltar para a Alemanha ou viver em qualquer outro país menos distanciado da cultura europeia.

Assim, convivendo com o povo de Santa Fé, o médico torna-se espectador de um drama, que tem como protagonistas Aguinaldo Silva, sua neta Luzia, Bibiana Terra e seu filho Bolívar Cambará.

Vive no povoado, nessa época, Aguinaldo Silva, um nordestino de Recife que chegou a Santa Fé com guaiacas cheias de ouro. Houve especulações sobre a origem do dinheiro: “Começaram a murmurar na vila que Aguinaldo havia descoberto uma salamanca lá pras bandas de São Borja. ‘Salamanca? Lorotas!’ – retrucavam outros. – ‘Isso é dinheiro de contrabando’” (VERÍSSIMO, 1984, p. 303, v.1). Apesar disso, a origem do dinheiro importava pouco aos santa-fezenses, que começaram a fazer empréstimos que tinham como garantia sua casa ou suas terras. Aguinaldo enriqueceu. Entre os endividados estava Pedro Terra, arruinado pelo fracasso da plantação de trigo e que perdeu sua casa por isso. No lugar dela, Aguinaldo construiu um suntuoso sobrado semelhante aos “solares avoengos, relíquias de nossos antepassados lusitanos” (VERÍSSIMO, 1984, p. 302, v.1).

Algum tempo depois, sua neta Luzia Silva deixa o colégio, muda-se para Santa Fé, e passa a ser a “senhora do Sobrado” (VERÍSSIMO, 1984, p. 305, v.1). Talvez a personagem mais enigmática do romance, muito bonita e admiradora da vida urbana, Luzia escandalizava as pessoas mais conservadoras da cidade com seu estilo extravagante. Sabemos que foi adotada por Aguinaldo, que queria muito ter uma família, mas nunca conseguiu. Seus olhos, que ora pareciam verdes, ora pareciam cinza, a atração que provocava nos homens, o fascínio

que tinha pela morte e pelo sofrimento, dão a Luzia uma aura de mistério que não escapa aos olhos observadores de Carl Winter, que passa a compará-la com a Teiniaguá (figura lendária que nomeia o capítulo de sua história).

Elementos da lenda sulina incorporados ao texto de forma metafórica podem ser indícios de seu aproveitamento na construção do romance. Aguinaldo Silva possui uma fortuna de procedência desconhecida, é dono da residência mais rica de Santa Fé e, para que alguém consiga ter acesso a ela, é preciso “cruzar seus umbrais, enfrentar e vencer perigos, ao mesmo tempo sucumbindo à atração exercida pela feiticeira moura, a estrangeira que seduz e conquista quem dela se aproxima” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 94). É Bolívar Cambará que, estimulado por sua mãe Bibiana Terra (que vê no casamento uma forma de recuperar o que fora tirado de sua família, embora soubesse que seu filho sofreria bastante), cruza esses umbrais, casa com Luzia, conquista sua fortuna e é isso que torna os Terra-Cambará pessoas poderosas, desde então, no povoado.

É curioso que, assim como Winter compara Luzia à Teiniaguá, que pertence ao imaginário popular sul-rio-grandense, também a chama de Melpômene, a musa da tragédia, porque “Havia naquela bela mulher de dezenove anos qualquer coisa de perturbador: uma aura de drama, uma atmosfera abafada de perigo” (VERÍSSIMO, 1984, p. 320, v.1). Bordini e Zilberman (2004) já apontaram a estrutura de tragédia que possui o capítulo “A Teiniaguá”, escrito “conforme as regras do teatro” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 92). Novamente a cultura popular faz um contraponto com a cultura erudita, neste caso a grega. Além disso, Luzia é comparada a outra figura do imaginário, desta vez cristão (através do olhar de Florêncio Terra): “achava-a parecida com uma imagem de Santa Rita que ele vira nas Missões” (VERÍSSIMO, 1984, p. 342, v.1). Tantas referências reforçam o caráter misterioso de Luzia, bem como sua dubiedade: ora é uma pessoa encantadora, ora destruidora.

Após a morte de Aguinaldo Silva, Winter decide visitar as Missões, pois “Seu interesse pelas ruínas daquela curiosa civilização revivera de repente” (VERÍSSIMO, 1984, p. 360, v.1). Talvez, esse interesse possa ter sido despertado pelo fato de a origem da lenda da Teiniaguá ser Missioneira. Em sua viagem, Winter revive as lendas de Sepé Tiaraju, do Tesouro dos Jesuítas e da princesa moura.

Winter tornou a deitar-se e ficou olhando para as estrelas: as mesmas estrelas que brilhavam neste mesmo céu no tempo da glória dos Sete Povos! Por aqui andou Sepé Tiaraju, o santo índio que tinha um lunar na testa. Foi na

redução de São Tomé que a Teiniaguá desgraçou um sacristão. O diabo – refletiu o médico – era que tudo aquilo não passava de pura lenda, como a história do anel dos Nibelungen e a de Lorelei. (VERÍSSIMO, 1984, p. 362, v.1)

Percebemos o encanto de Winter pelas lendas missioneiras, que fazem parte da cultura popular sul-rio-grandense. Isso fica mais evidente quando ele compara essas lendas com as da mitologia germânica, ou seja, com a mitologia do lugar que ele tanto exalta e que é seu lugar de origem. O imaginário popular gera motivos que são comuns a várias civilizações, por tratarem de temas e conflitos naturais do ser humano.

3.6 Sabedoria do homem do campo: vivências de Fandango

Conhecemos Fandango em um dos segmentos líricos que aparecem sempre antes dos capítulos “O Sobrado”. Logo no início, sabemos que era apreciado por “seus ditos, chistes e histórias” e “quando pegava a palavra não entregava a mais ninguém” (VERÍSSIMO, 1984, p. 487, v.1). Também percebemos que era um homem do campo, que conhecia muito bem o “Continente” por seu ofício de tropeiro e pelas guerras das quais participou. Demonstra ser um grande conhecedor das pessoas, dos costumes, da natureza e da história da região. É ele que terá uma participação fundamental na formação de Licurgo Cambará, filho de Luzia e de Bolívar.

Sabemos, através do narrador, que Licurgo Cambará tinha como mestres Dr. Nepomuceno, o padre e Dr. Winter. Porém, ao longo da narrativa, percebemos que o que o menino Licurgo mais valorizava era o que aprendia no Angico e, principalmente, com Fandango, ou seja, para ele, o conhecimento popular se sobrepunha ao conhecimento erudito, como podemos observar no trecho a seguir:

O português que o Dr. Nepomuceno lhe ensinava era um idioma estranho que muito pouco tinha a ver com a língua que se falava no galpão e na cozinha da estância. Fandango achava que o conhecimento da Aritmética não fazia nenhuma falta às pessoas. (...) }Geografia? Fandango tinha toda a geografia da província na cabeça. (...) História? Fandango sabia as melhores histórias do mundo: casos de assombração, lutas de família, guerras, duelos, lendas... (VERÍSSIMO, 1984, p. 443, v.1)

A possível explicação para que a sabedoria de Fandango agradasse mais a Licurgo que a transmitida por seus outros mestres, é a possibilidade de associar o que aprendia à sua realidade. “Os livros de História falavam em gerais, governadores, lugares, datas e coisas difíceis de entender. Curgo achava mais fácil acreditar nos ‘causos’ de Fandango, que se referiam a gente e lugares conhecidos ali da província” (VERÍSSIMO, 1984, p. 444, v.1). Parece natural que Licurgo valorizasse mais o que podia ver no Angico que a história de lugares e povos que pouco o afetavam, já que via e ouvia falar da história que tinha como heróis homens simples e pouco conhecidos. É uma marca da pessoalização, que é característica da cultura popular.

Fandango também gostava de fazer versos e de contar histórias para os outros peões do Angico, muitas delas tendo ele como personagem: “Contavam-se proezas de Zé Fandango” (VERÍSSIMO, 1984, p. 446, v.1). O capataz “Para tudo tinha um provérbio” (VERÍSSIMO, 1984, p. 447, v.1) e gostava de frases para falar sobre a vida, como esta “que já corria mundo: ‘Três coisas hai nesta vida que me fazem muito mal: mulher velha, noite escura e cachorrada no quintal’” (VERÍSSIMO, 1984, p. 446). Entre seus versos, muitos fazem parte do cancionero popular, como o que mais gostava de recitar:

Índio velho sem governo
Minha lei é o coração.
Quando me pisam no poncho
Descasco logo o facão,
E se duvidam perguntem
À moçada do rincão.
(VERÍSSIMO, 1984, p. 446, v.1)

Marcas da cultura popular também podem ser vistas nos hábitos alimentares de Fandango: “O prato que ele mais apreciava era arroz com guisado de charque – arroz-de-carreteiro – e sua sobremesa predileta: canjica com leite” (VERÍSSIMO, 1984, p. 446, v.1). Ambos os pratos são típicos da cultura popular, de acordo com Câmara Cascudo (2001). A canjica, “prato tradicional, indispensável e típico nas festas de São João” (CASCUDO, 2001, p. 105), provavelmente trazido pelos paulistanos, e o arroz-de-carreteiro, comida “apreciada por boiadeiros e outros trabalhadores do campo” (CASCUDO, 2001, p. 23), como Fandango. Ele também conhecia as plantas, suas utilidades medicinais, os bichos (os cavalos, principalmente) e muitas superstições relacionadas a eles: “Não presta matar João-de-barro.

Traz desgraça” ou “coruja também traz mau agouro. Quando canta de noite perto da casa da gente é pra anunciar a morte duma pessoa da família” (VERÍSSIMO, 1984, p. 448, v.1).

O ambiente da estância era propício ao compartilhamento de histórias entre os peões, agregados e patrões, já que esse era o único tipo de distração que tinham depois de um dia de trabalho. “Reuniam-se os peões ao redor do fogo e ficavam a contar histórias” (VERÍSSIMO, 1984, p. 454, v.1). Esse hábito chegou à geração seguinte. Fandango contava histórias de Pedro Malasarte e do Negrinho do Pastoreio a Rodrigo e Toríbio, filhos de Licurgo, durante o cerco ao sobrado, na Revolução de 93⁸. “E por um instante ele revê os campos da estância em outros tempos, quando saía pelas invernadas com o Curgo de quinze anos, a ensinar-lhe coisas” (VERÍSSIMO, 1984, p. 492, v.1).

Como vemos, Fandango é um guardião e disseminador da cultura popular entre aquelas pessoas, um narrador como os descritos por Benjamin (1985), que não traz misturas, que preserva a tradição ancestral e a valoriza. Podemos considerá-lo um símbolo da manutenção da cultura tradicional, não só pelos versos, pelas histórias e pelos ditados, mas também por seus conhecimentos gerais e até pela comida que gostava de comer e preparar.

3.7 “De mulher pra mulher”: razão e tradição unidas pela senhora do Sobrado

A sina das mulheres gaúchas, como vemos em O Tempo e o Vento, era trabalhar e esperar pelos homens que iam para a guerra. Essa espera pode explicar a tendência que tinham a tornarem-se guardiãs das histórias e da sabedoria transmitida de geração a geração, processos que discutimos no capítulo 2 deste trabalho. No segmento lírico que antecede o capítulo “O Sobrado – IV” conhecemos Dona Picucha Terra Fagundes, sobrinha de Ana Terra, contemporânea de Bibiana Terra. Ela conta sua história e, através de outro narrador, sabemos do aconchego de seu lar, de sua habilidade para bordar, cozinhar, cuidar da casa e de seus habitantes. Também sabemos que é uma pessoa de fé, pois em seu “oratório sempre há velas acesas”, além da vela que às vezes acendia “no meio do pátio para o Negrinho do Pastoreio” (VERÍSSIMO, 1984, p. 285, v.1). Picucha também contava causos de Carlos Magno e dos Doze Pares de França, que depois da Guerra dos Farrapos foram substituídos

⁸ Ocorrida entre 1893 e 1895, foi um violento conflito entre dois grupos políticos do Rio Grande do Sul: o Partido Republicano Rio-Grandense (cujos membros eram chamados de pica-paus), que defendia o sistema presidencialista, e o Partido Federalista (cujos membros eram chamados de maragatos), que defendia o parlamentarismo. Também é chamada de Revolução Federalista.

pelos guerreiros gaúchos. Além disso, conhecia “histórias e rezas e receitas, essas cantigas antigas e essas estranhas simpatias que tudo podem curar” (VERÍSSIMO, 1984, p. 285, v.1). Assim, Picucha Terra seria outro exemplo de guardiã dessa cultura popular que tanta importância tem para as personagens do romance.

Sua contemporânea, Bibiana Terra, seguiria um caminho semelhante. Ela fará ecoar a frase de sua avó Ana Terra, “Noite de vento, noite dos mortos” (VERÍSSIMO, 1984, p. 73, v.1), e a passará adiante. Até os últimos dias de sua vida, Bibiana mantém com o vento a mesma relação que suas familiares. No dia em que termina o cerco ao sobrado durante a Revolução Federalista cabe a Fandango anunciar a morte de Florêncio Terra a suas filhas. Porém, sem saber porque, o capataz dirige-se ao quarto de Bibiana e, chegando lá, parece que a senhora já sabe o que aconteceu, avisada pelo vento: “O vento uiva, fazendo matraquear as vidraças. Bibiana Terra Cambará sorri, leva o indicador aos lábios, como a pedir silêncio, e, estendendo a mão na direção da janela, sussurra: - Está ouvindo?” (VERÍSSIMO, 1984, p. 599, v.1).

A tradição de família também se reflete na religião de Bibiana. Diz-nos o narrador: “Tudo indicava que ela ia à missa por puro hábito, porque antes dela sua mãe e sua avó também tinham ido. Tratava os santos de igual para igual e em certas ocasiões revoltava-se contra eles com o mesmo fervor com que noutras lhes invocava a ajuda” (VERÍSSIMO, 1984, p. 478, v.1). Da mesma maneira, outros habitantes de Santa Fé tinham seu jeito singular de lidar com os santos, castigando-os ou tratando-os como iguais.

Muito devota de Nossa Senhora da Conceição, Bibiana frequentemente ajoelhava-se “ao pé da imagem da padroeira de Santa Fé” para “confiar-lhe suas dificuldades e fazer-lhe promessas” (VERÍSSIMO, 1984, p. 515, v.1). Fora a ela que recorreu quando queria casar-se com Capitão Rodrigo e era a ela quem pedia pela saúde dos filhos quando eles adoeciam. No entanto, o comportamento de Bibiana é marcado por questionamentos sobre a posição de Deus e dos santos diante dos horrores que via nas guerras, sobre a finalidade da criação do mundo e sobre o que Ele esperava das pessoas. Com o passar do tempo, ela “perdia sua fé nos homens e nos santos” (VERÍSSIMO, 1984, p. 515, v.1) e sua relação com a padroeira foi se modificando.

Foram deixando de ser de santa para crente para serem quase de mulher para mulher. E agora o olhar que a velha ao sentar-se lançara para a imagem parecia querer dizer: “Bom dia, comadre, como vão as coisas?” Eram ambas

donas-de-casa e tinham grandes responsabilidades. Durante mais de cinquenta anos Bibiana não tivera segredos para com a santa. Eram velhas amigas e confidentes: entendiam-se tão bem que nem precisavam falar... (VERÍSSIMO, 1984, p. 516, v.1)

Como já vimos, a cultura predominante em Santa Fé, até então, era a cultura popular. O povoado estava imerso nessa cultura, que era compartilhada por todos. Porém, é inevitável que a cultura dos colonizadores europeus também estivesse presente na vida das pessoas. Retomando o pensamento de Bosi (1992), em uma organização social sempre há uma cultura tradicional, neste caso, a popular, que recebe influências e sofre interferências de valores da cultura dominante. Mas isso não significa que fosse impossível existir um diálogo entre ambas. Se tomarmos a senhora do sobrado como exemplo, veremos que, ao mesmo tempo em que é devota das entidades Católicas, também crê nos santos populares, como o Negrinho do Pastoreio, sem que um necessariamente exclua o outro. Assim como fazia promessas para conseguir o que desejava, Bibiana também acreditava em simpatias, como a que “costumava fazer quando ouvia um cachorro uivar: virava uma chinela de sola para o ar e imediatamente o uivo cessava” (VERÍSSIMO, 1984, p. 312, v.1). Quando sua filha Anita adoeceu, Bibiana recorreu a tudo “simpatias, benzeduras, promessas...” (VERÍSSIMO, 1984, p. 260, v.1).

No decorrer do romance, também percebemos que Bibiana gostava de contar e de ouvir histórias, o meio mais comum de transmissão da cultura popular. Quando conheceu Helga Kunz, uma imigrante alemã, logo pensa que a moça tem um ar de feiticeira e lembra da lenda da Salamanca do Jarau, porque escutava histórias a seu respeito: “Ela ouvia falar nas histórias da Teiniaguá... Pois a princesa moura que o diabo fizera virar lagartixa devia ter uma cara linda e malvada como a de Helga Kunz” (VERÍSSIMO, 1984, p. 259, v.1). Anos mais tarde, as histórias do Capitão Rodrigo Cambará passarão pelas rodas de chimarrão do Angico, contadas por Fandango, que do marido de Bibiana “Me lembrar não me lembro, porque nunca nos encontramos. Mas foi tua avó, Dona Bibiana, que me contou o caso” (VERÍSSIMO, 1984, p. 454, v.1). Por meio da narrativa, a história da família, seus costumes e sua tradição, passariam por todas as gerações do clã Terra-Cambará.

A caracterização de Bibiana Terra reforça o papel de guardiãs da sabedoria e dos costumes que as mulheres tinham, que vimos em Ana Terra e que veremos mais adiante em suas descendentes. Outro aspecto que reiteramos é a forte presença da religiosidade, característica da cultura popular.

4. O resgate e a sobrevivência da cultura popular em O Retrato e O Arquipélago

Neste capítulo, daremos continuidade à análise feita no capítulo anterior. Observaremos se a cultura compartilhada pelas personagens do universo de O Tempo e o Vento se mantém ou se se modifica. Discutiremos também o lugar que a cultura popular ocupa na vida de algumas personagens e quais as diferenças desse lugar em relação ao que ela ocupava no primeiro volume. Tendo em vista que no período histórico que transcorre entre o primeiro volume e os segundos ocorreram mudanças sociais muito grandes e que a cultura de uma sociedade acompanha essas mudanças, verificaremos como a cultura ancestral é resgatada pelas gerações mais jovens para ser preservada.

4.1 Mudança de perspectiva: um pedaço da França na campanha gaúcha

Se em O Continente a vida dos Terra-Cambará e demais habitantes de Santa Fé era indissociável da cultura popular, rural e não letrada, nos dois volumes seguintes da trilogia, O Retrato e O Arquipélago, esse cenário muda bastante. Diferentemente do primeiro volume, os próximos já têm o foco voltado para o Doutor Rodrigo Cambará, filho de Licurgo Cambará, desde seu retorno a Santa Fé, depois de ter estudado medicina, até sua decadência e morte. As personagens já não têm a ligação com o passado mítico da família tão explícita como ocorria com seus antepassados. De acordo com Regina Zilberman (2004), em O Retrato a história deixa de ser o contraponto da narrativa e “transforma-se em alimento da ficção” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 33). Dessa forma, desaparece completamente a perspectiva popular, que dá lugar à visão de uma elite, representada por Rodrigo, que vive no Rio Grande do Sul com os olhos voltados à Europa.

No entanto,

Erico Verissimo não renuncia totalmente ao emprego de símbolos como elemento de costura e compreensão da trama. (...) A função desses símbolos não é tanto a de caracterizar os vínculos geracionais e a repetição dos ciclos vitais, como em *O Continente*, e sim corporificar o narcisismo do protagonista, que absorve o andamento da narrativa e lidera o clã familiar, embora não seja o patriarca, posição de Licurgo, nem o primogênito, lugar de Toríbio. (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 34)

Rodrigo deseja levar o progresso a Santa Fé e, principalmente, ao Sobrado. É esse desejo que leva o filho de Licurgo a tentar assumir a liderança do clã familiar, como vimos na citação anterior. O punhal e a tesoura, que antes marcavam a função de cada personagem e o papel que desempenhavam no ciclo da vida da família, perdem espaço para o retrato pintado por Pepe García e para o galo Chantecler. O primeiro simboliza a vaidade desmedida da personagem, que também pode ser um indício de outra mudança fundamental no romance: a coletividade, que era o que movia os homens e fazia de todos um continente, vai sendo paulatinamente substituída pela individualidade, até transformar todos em arquipélagos. Já o segundo, simboliza a virilidade, outro traço marcante de Rodrigo, que acompanharemos até o final de sua vida.

No entanto, ainda que queira identificar-se mais com a cultura importada da Europa, o médico não consegue apagar as manifestações da cultura popular de Santa Fé, visto que, na vila, é essa a cultura predominante. Já em sua chegada, depara-se com o medo da população de que o fim do mundo estivesse chegando com o cometa Halley e, junto ao medo, todo tipo de explicações para o fenômeno, como a de que era um castigo divino “por causa das malvadezas do nosso mundo” (VERÍSSIMO, 1984, p. 49, v.2). Mas, para Rodrigo, aquelas histórias “não passavam de superstições” (VERÍSSIMO, 1984, p. 50, v.2). Desde esse momento, fica claro o ceticismo da personagem com relação a tudo o que não tenha uma explicação lógica e predominantemente racional.

Se o sobrenatural era estranho a Rodrigo, as histórias que ouvia sobre seus antepassados, a essa altura já arraigados no imaginário da família, orgulhavam-lhe. Principalmente a de seu bisavô, o Capitão Rodrigo Cambará.

Rodrigo crescera ouvindo contar as proezas dum fabuloso bisavô, seu homônimo, uma espécie de espadachim aventureiro que amava a guerra, as mulheres, o violão e o baralho. Ninguém na família lhe sabia ao certo a origem, pois contava-se que, quando lhe perguntavam donde viera, o capitão respondia com um gesto largo: “De muitas guerras”. (VERÍSSIMO, 1984, p. 51, v.2)

Note-se que no intervalo de apenas duas gerações, menos de um século, a vida do Capitão Rodrigo já fazia parte do repertório de histórias que se contava no sobrado. Nos verbos “contava-se” e “perguntavam” observamos a impessoalidade que o narrador dá àquela história. Disso, podemos inferir que não havia apenas um contador que a contava e talvez

essas “proezas” tivessem mais de uma fonte ou, quem sabe, muitas delas fossem fruto da imaginação de alguém. Acontece, aqui, a ressignificação das histórias, lembrando o que Benjamin (1985) diz sobre o processo narrativo, pois cada narrativa sofre mudanças de acordo com o narrador que a conta.

O Capitão Rodrigo, para seu bisneto, “simbolizava a tradição de hombridade do Rio Grande, uma tradição – achava Rodrigo – que as gerações novas deviam manter, embora dentro dum outro ambiente” (VERÍSSIMO, 1984, p. 51, v.2). Seria um possível diálogo entre culturas o que desejava Rodrigo? Provavelmente, para ele, era possível que os homens gaúchos fossem letrados, se vestissem de acordo com a moda, apreciassem as coisas da França, sem perder sua coragem e sua altivez.

Em outro momento, Rodrigo vê sua medicina perder espaço para o curandeiro Taboca, um índio que, dizia-se, curava com agulhas milagrosas e benzeduras. Antero, um peão do Angico que havia sido picado por uma cobra, recorre ao Doutor Rodrigo para socorrê-lo. Porém, Rodrigo não encontra soro antiofídico em sua farmácia e se vê impossibilitado de ajudar. Maria Valéria sugere que chamem o Taboca, mesmo contra a vontade de Rodrigo, que acha isso absurdo. O índio chegou, deu uma agulha para que Antero bebesse, “fustigou-lhe o rosto com um galho de arruda, murmurou algumas palavras em guarani e por fim se ergueu: - Tá bom o homem” (VERÍSSIMO, 1984, p. 285, v.2). Depois de ver o peão curado, Rodrigo demonstra hostilidade e desprezo com relação ao que aconteceu, e reflete: “Era o desprestígio da raça branca, da cultura e da ciência! (...) *Chers Messieurs Richet Et Charcot*, estais convidados a explicar os mistérios das milagrosas agulhas do Taboca! Porque *moi*, eu desisto”. (VERÍSSIMO, 1984, p. 286, v.2). Algum tempo depois, enquanto lutava na Revolução de 1923⁹, Rodrigo deparar-se-ia com outro curandeiro, Cantídio dos Anjos, mas desta vez, talvez pelas circunstâncias, aceita com mais serenidade o homem que usava “os remédios que Deus Nosso Senhor dera de graça aos homens” (VERÍSSIMO, 1984, p. 257, v.3).

Um dos hábitos da cultura sul-rio-grandense do qual Rodrigo não abria mão era a roda de chimarrão em seu consultório às onze da manhã, com seus amigos Neco, Chiru e Don Pepe. Nesses momentos,

⁹ Movimento armado composto por colunas dispersas em várias regiões do Estado, sem um comando geral, que protestava contra o governo de Borges de Medeiros.

Pepe García era um conversador pitoresco que sabia narrar com verve suas viagens pelo mundo e suas experiências com “esos animalitos singulares llamados mujeres” Chiru vendia seus campos imaginários ou então dissertava sobre os fabulosos tesouros dos jesuítas que haviam de trazer-lhe a independência financeira para o resto da vida. (VERÍSSIMO, 1984, p. 292, v.2)

Ainda que não levasse totalmente a sério as histórias que ouvia de seus amigos, as narrações sempre tiveram um papel fundamental na formação de Rodrigo. Quando criança ouvia histórias de Fandango, depois de Laurinda, dos amigos e até mesmo do sogro, Aderbal Quadros, excelente contador de histórias. A oralidade, principal meio de preservação da cultura popular, nunca perde seu espaço na vida dele. Rodrigo dá tanto crédito a essas histórias de seus amigos que chega a financiar uma viagem de Chiru em busca do tesouro dos jesuítas, apenas para ver realizado o sonho do amigo.

Em outro momento, quando conversa com o tenente Rubim e o militar exalta o folclore no Norte e afirma que o sul-rio-grandense tem origem ibérica ou hispano-americana, Rodrigo rebate, dizendo que “A lenda do Negrinho do Pastoreio é autóctone, e sem favor algum, a mais bela do Brasil!” (VERÍSSIMO, 1984, p. 402, v.2). E quando o amigo diz que falta imaginação aos gaúchos, Rodrigo faz questão de destacar o passado de guerras da região e a beleza de sua paisagem:

O que nos tem faltado não é imaginação, mas tempo, vagares, tranquilidade. E depois, me parece fora de dúvida que as lendas e superstições nascem do mistério, do medo. Ora, na nossa paisagem não há mistério. São campinas rasas, horizontes largos, céus imensos, tudo limpo, claro, amplo, convidando à ação, ao arremesso, à carga. Quanto ao medo, creio que é coisa que aqui não conhecemos. (VERÍSSIMO, 1984, p. 402, v.2)

Porém, há aí uma mescla da paixão de Rodrigo por sua terra e de seu temperamento, que não admitiria jamais perder uma discussão para outro, principalmente alguém vindo de fora. Prova disso é que, em uma conversa com seu irmão Toríbio, ele critica a rusticidade e a simplicidade dos gaúchos, para quem qualquer tipo de arte e conforto são consideradas “coisas femininas, indignas dum homem. Vem dessa superstição a nossa pobreza em matéria de pintura, escultura, literatura e até folclore” (VERÍSSIMO, 1984, p. 149, v.3). Ele não contradiz totalmente sua conversa com Rubim, mas, em lugar de exaltar o gaúcho por sua coragem, deprecia seus costumes, que fazem parte da mesma cultura.

Provavelmente, as narrativas que ouvia das pessoas com as quais convivia contribuíram para que Rodrigo valorizasse tanto esse passado guerreiro dos gaúchos, que teve como personagens parentes seus, que conhece apenas por meio da tradição oral. Uma marca do impacto que essas histórias tinham um grande efeito sobre Rodrigo são os momentos de delírio que tem o médico após a morte de Toni Weber, menina alemã que se suicida depois de descobrir que estava grávida de Rodrigo e que, anos mais tarde, tornar-se-ia uma santa popular da cidade de Santa Fé. Ele, em um momento febril, começa a ver Blau Nunes, personagem de Simões Lopes neto, na fumaça do Jarau buscando a Teiniaguá: “Sou Blau Nunes estou na fumaça do Jarau ninguém me engana porque eu sei quem quer que eu fique louco, mas sei não estou louco é só esta dor achei a Salamanca tenho que ir adiante...” (VERÍSSIMO, 1984, p. 516, v.2).

Após a morte da filha de Rodrigo, Alicinha, outro elemento da cultura popular vem à tona no romance: a crença em pessoas que podem falar com os mortos. Por meio de Chiru, o protagonista conhece o Sargento Sucupira, que, segundo ele, “vê, mas vê mesmo gente que já morreu” (VERÍSSIMO, 1984, p. 380, v.3). Rodrigo, sempre cético, duvida. Porém, movido talvez pela curiosidade ou pela remota possibilidade de saber sobre sua filha morta, vai até a casa do sujeito. Inicialmente, ele se decepciona, porque “O vidente era a negação mesma do mistério. Não era possível que aquele homem de aspecto vulgar, com aquelas roupas ridículas, com aquela cara sonolenta e estúpida pudesse ter os dotes que seus amigos apregoavam” (VERÍSSIMO, 1984, p. 381, v.3). Talvez, Rodrigo esperasse ver em Sucupira a imagem romantizada dos feiticeiros da literatura europeia. Porém, o vidente revela coisas que o deixam impressionado: fala em seu pai, em sua mãe, em Fandango, no punhal que passava de geração a geração e até mesmo num apelido de sua tia, Maria Valéria. Em um segundo encontro com o médium, na rua, Rodrigo foge quando ele lhe diz que está sendo seguido. Essa reação revela que ele, de alguma maneira, acreditava no que dizia o Sargento.

Rodrigo Terra Cambará é uma personagem ambígua. Ele chega de Porto Alegre com a ideia de que a cultura popular é menor que a cultura erudita, estigma que tem origem em algumas vertentes da academia, de acordo com Bosi (1992), como já discutimos no capítulo 2 deste trabalho. Embora tente apagar as marcas da cultura rural na qual estava inserido desde a infância e adotar a cultura letrada e urbana, não consegue fazer isso completamente. A cultura erudita não é natural para ele, talvez por isso sinta a necessidade de tentar modificar todos e tudo à sua volta, para que adotem a mesma cultura, e ele não se sinta tão isolado.

4.2 Resistência da tradição em Toríbio Cambará

Toríbio Cambará, irmão de Rodrigo, é seu oposto. Gosta da vida do campo e da simplicidade. Valoriza mais a sabedoria dos homens que conhece que a dos filósofos ou políticos europeus. Não se preocupa com as aparências ou em ter uma vida de acordo com o que a tradição estabelece: casar e ter filhos. Nunca desejou casar e o único filho que reconheceu foi Zeca, quando ele já estava crescido. Além disso, não desejou estudar e ter uma profissão com status, como o irmão. O único trabalho que lhe agradava era o do Angico: cuidar dos animais e do campo. Frequentava casas de chinas com seus amigos e, frequentemente, envolvia-se em brigas.

Já no início de O Retrato sabemos que, apesar de ter sido criado perto de Fandango, Toríbio contestava muitos ensinamentos do capataz, que estavam baseados no que seus antepassados tinham ensinado sobre a lida do campo, como podemos ver no trecho a seguir:

A experiência recomendava usar buçal na primeira fase da doma: Toríbio teimava em usar freio. Era indispensável que a doma se fizesse em tempo de lua minguante: Bio achava que qualquer tempo era bom. Ora, graças a uma tarimba de mais de setenta anos, Fandango sabia que cavalo domado durante a lua nova fica defeituoso de boca. No entanto, Bio queria saber mais que os gaúchos de antigamente, e ria-se quando Fandango garantia que o melhor remédio para curar bicheira era simplesmente cortar com faca o pedaço de terra em que animal doente pisou e depois virá-lo, deixando para baixo a marca do casco. Tudo isso – afirmava o velho – eram “cositas” aparentemente pequenas, mas na verdade duma importância capital. (VERÍSSIMO, 1984, p. 80, v.2)

As superstições da cultura dos gaúchos antigos são desconsideradas por Toríbio. Considerar fases da lua, ensinamentos e crendices antigos já não parece necessário para ele. As atividades que sempre fizeram parte da vida campeira seguem sendo feitas, porém com uma nova configuração, destituída do conservadorismo característico da cultura popular.

Em uma conversa com seu irmão, na qual relembram uma noite em que foram ao cemitério roubar velas, ele fala sobre seu fascínio por Sérgio, morador de Santa Fé que diziam transformar-se em lobisomem:

Eu já me interessava pelo Sérgio porque diziam que às sextas-feiras ele virava lobisomem e saía pra rua. Depois daquela noite no cemitério fiquei ainda mais interessado no negro. Um dia cheguei a entrar na casa dele pra ver se descobria lá dentro alguma caveira, alguma joia ou um filtro mágico. (VERÍSSIMO, 1984, p. 90, v.2)

O mito universal de um ser metade homem metade animal, neste caso, metade lobo, é um dos mais difundidos no folclore brasileiro. Provavelmente, chegou até Toríbio por meio da cultura oral, já que, em meio a tantas histórias que os peões do Angico contavam, é possível que alguma vez tenha escutado a do lobisomem, daí o fascínio que demonstra pelo mito.

Sua relação com os santos católicos é a mesma de sua bisavó Bibiana: de proximidade e informalidade, como se fossem velhos conhecidos seus. Graças ao seu costume de roubar velas para ler seus romances de capa e espada, roubou uma do altar de Nossa Senhora, que pagava com juro: “Todos os anos, no dia da santa, compro uma vela das grandes e acendo no altar dela” (VERÍSSIMO, 1984, p. 92, v.2). Mas, quando Rodrigo insinua que Toríbio é religioso, ele responde: “Isso nada tem que ver com religião. Foi um empréstimo que fiz e agora estou pagando com juro alto. É um negócio particular entre mim e Nossa Senhora” (VERÍSSIMO, 1984, p. 92, v.2). Isso quer dizer que acredita na existência da santa e em seu poder, porém não crê na religião. Toríbio acredita no sobrenatural, característica da cultura popular, porém rechaça o catolicismo, imposto pela cultura europeia.

Anos mais tarde, as proezas de Toríbio, assim como as do Capitão Rodrigo Cambará, transformar-se-iam em histórias que seriam contadas para as gerações futuras. É através dessas histórias que Zeca, filho dele, tenta definir o perfil do pai: “Às vezes ouço histórias sobre ele... Episódios, anedotas, as suas aventuras com mulheres, tu compreendes, essas coisas de superfície...” (VERÍSSIMO, 1984, p. 210, v.3). Também formariam parte dessas histórias os “Trinta de Toríbio”, piquete de cavalaria comandados por ele na revolução de 23, nomeados dessa forma já com a intenção de que tivessem destaque nas histórias que seriam contadas sobre a guerra.

Segundo as reflexões de Floriano sobre o tio, suas “proezas caudilhescas e eróticas são talvez o elemento mais rico e colorido do folclore do Sobrado e do Angico” (VERÍSSIMO, 1984, p.40, v.4). Embora não se possa dizer que a cultura popular que vimos em O Continente se mantém em Toríbio, a cultura oral e, dentro dela, a contação de histórias, é um elemento muito presente na vida dele, que inclusive a alimenta com as histórias de sua própria vida.

Como vimos, Toríblio é o contraponto de seu irmão Rodrigo. Ambos representam o confronto entre culturas, que se repete em outras personagens do romance¹⁰. Enquanto o primeiro valoriza e preserva a cultura rural, o segundo quer moldar-se de acordo com a cultura europeia. A permanência da tradição em Toríblio não está apenas no costume da contação de histórias, mas no comportamento, no modo de tratar as pessoas e no modo de conduzir sua vida.

4.3 A voz da contadora de histórias da infância

Vimos que Fandango teve uma influência significativa na vida de Licurgo Cambará. Mas ele não foi o único empregado dos Terra-Cambará que influenciou de alguma maneira na vida de alguém da família. Laurinda, uma das cozinheiras da família, desempenhou um importante papel no imaginário de Rodrigo e de Toríblio Cambará.

Quando eram crianças, a mulata contava-lhes histórias de Pedro Malasartes, de lendas e causos que conhecia, principalmente durante o cerco ao Sobrado, na revolução de 93. Até o cheiro de Laurinda, para o menino Rodrigo, lembra as histórias e suas personagens: “Rodrigo gosta do cheiro de Laurinda. Suor, banha e cebola. Para ele este cheiro está ligado às histórias que ela conta. É o cheiro do próprio Pedro Malasarte” (VERÍSSIMO, 1984, p. 296, v.1). O cheiro de Laurinda, cheiro da cozinha, considerado muitas vezes o lugar do aconchego e do afeto, associado às histórias que contava, demonstra que o espaço que essas narrativas ocupavam na vida dos meninos era especial.

O olfato não era o único sentido despertado por ela. Em uma aventura de Rodrigo e Toríblio no cemitério, em busca de velas para fazer uma leitura, a voz de Laurinda surge na mente de Rodrigo, tomado pelo medo, para lembrá-lo de histórias ocorridas em cemitérios como aquele em que estavam:

Remota, a voz da mulata Laurinda soou-lhe na memória. Uma vez um homem apostou com outro como era capaz de entrar sozinho no cemitério à meia-noite. Era uma noite fria de inverno e ele ia de poncho. Caminhava pisando nas sepulturas, quando de repente sentiu que alguém lhe puxava o poncho. O homem, que sofria do coração, caiu morto de susto. Foi um

¹⁰ Observamos o mesmo choque cultural em Bibiana Terra e Luzia Silva, em Floriano e Roque Bandeira, em Floriano e Jango, entre outros. Em todas essas personagens, vemos que uma representa a cultura popular e outra a cultura erudita, fato que interfere diretamente em sua convivência.

defunto que puxou a capa dele, Laurinda? Não. Foi o poncho que se enroscou numa cruz. (VERÍSSIMO, 1984, p. 59, v.2)

Rodrigo recorre à lembrança da voz da contadora de histórias, voz do aconchego e da proteção, para tentar não sentir medo no cemitério e acompanhar seu irmão. Ainda criança, a voz de Laurinda já estava fixa em sua memória com essa caracterização, marcando a importância daqueles momentos de troca de experiências para o menino. Quando adulto, a mesma voz continuaria presente em sua memória, não relacionada às mesmas coisas, mais ainda presente. Percebemos isso durante o *Reveillón* no Clube Comercial, em que a imaginação de Rodrigo cria um possível suicídio de Aderbal Quadros, pai de Flora, que mais tarde seria sua esposa, devido aos problemas nos negócios. Depois, quando começa a imaginar seu casamento com Flora, aparece novamente a voz: “Vem saindo da igreja pelo braço do noivo. Um casamentão! E a voz de Laurinda termina a história da carochinha: ‘E casaram-se, tiveram muitos filhos e foram muito felizes’. Conta outra, Laurinda!” (VERÍSSIMO, 1984, p. 130, v.2). Essa voz sempre estaria associada a histórias de todos os tipos que, por algum motivo, estivessem relacionadas à vida da família. Outro exemplo é quando, no Angico, Laurinda surpreende Rodrigo indo encontrar Ondina Caré, e ele justifica sua atitude desta forma: “Que é que tu queres? Se sou safado a culpa é tua. Te lembrás das patifarias do Malasarte que tu nos contavas?” (VERÍSSIMO, 1984, p. 182, v.2). Mesmo com tom de brincadeira, fica evidente aqui que ele reconhece a influência que recebeu dos contos de infância.

No entanto, Laurinda não está presente somente no imaginário dessa geração. Anos mais tarde, Floriano Cambará, em uma reflexão sobre o horror no mundo, tenta classificá-lo em horror antigo e horror moderno.

O antigo era o das histórias que a velha Laurinda costumava contar em torno de casas assombradas, cemitérios noturnos, bruxas e almas do outro mundo. Era também o horror gótico dos contos de Poe, Hoffmann e Villiers de l'Isle-Adam: o coração humano a pulsar de medo em face da Morte e do Desconhecido. O horror moderno era o pavor da Vida e do Conhecido, o horror social causado pela violência e crueldade do homem contra o homem. (VERÍSSIMO, 1984, p. 523, v. 2)

Apesar de a presença das narrativas ainda ser marcante, já podemos perceber que elas estão em outro lugar do imaginário. A voz dela também está na mente de Floriano associada à contação de histórias, como vemos no trecho: “A sombra da voz de Laurinda na mente de

Florianos: ‘Era uma vez um sapo-boi que de tanto inchar estourou’” (VERÍSSIMO, 1984, p. 333, v. 3). Porém, há um distanciamento maior da parte dele, que coloca as narrativas de Laurinda em um lugar somente de ficção, diferentemente de seu pai, que levava as histórias para sua realidade. Esse lugar de ficção fica visível quando percebemos que Floriano coloca os contos de infância junto a obras de literatura e em oposição à vida real. O horror moderno estaria tirando o lugar do encantamento do horror antigo e, conseqüentemente, tirando o lugar de histórias como as contadas por Laurinda.

Mas se as narrativas de Laurinda ocupavam outro lugar no imaginário de Floriano, isso não quer dizer que ele as considerasse menos importantes. Nas anotações do “Caderno de Pauta Simples”, lemos que “para o Menino toda a sabedoria da vida concentrava-se em duas mulheres: a Dinda e a Laurinda. Tinham a última palavra em matéria de Teologia, Cosmogonia, Meteorologia, Astronomia e outros ‘ias’ e enigmas” (VERÍSSIMO, 1984, p. 60, v. 3). Considerando-se que essas anotações eram o rascunho das ideias que dariam origem ao futuro romance e a importância dada nelas à sabedoria das duas mulheres, já podemos perceber que a cultura popular, representada aqui pelas quadrinhas, superstições, adivinhações, ditados e histórias, teria um lugar especial reservado na vida das personagens. Cabe lembrar que Laurinda e Maria Valéria eram as mulheres mais velhas naquele momento no Sobrado. Isso reforça o que já discutimos sobre a autoridade que as pessoas com mais experiência e mais reminiscências exercem em uma comunidade.

Por mais que o filho de Rodrigo Cambará tivesse acesso ao conhecimento acadêmico, para ele as máximas de Laurinda “continham mais verdades que as do Marquês do Maricá” (VERÍSSIMO, 1984, p. 60, v.3), como as que vemos a seguir:

Não presta matar gato: atrasa a vida
Nem sapo: traz chuva
Quem cospe no fogo fica tísico
Borboleta preta dentro de casa: morte na família
(VERÍSSIMO, 1984, p. 60, v.3)

A sabedoria popular transmitida por Laurinda seria cuidadosamente registrada por ele para a confecção de seu romance. Elementos de uma cultura essencialmente oral teriam a escrita literária como instrumento de preservação, já que, na geração de Floriano, as possibilidades de alguém que pudesse representar o papel de guardião da memória já eram escassas. O que vemos em Floriano é uma tentativa de preservar a tradição por meio da

escrita, embora os narradores que viveram as experiências já não existam, em sua maioria. Ao tentar registrar as histórias de Laurinda e Maria Valéria, além das histórias de família que conhece, ele procura resistir à morte do narrador tradicional, discutida por Benjamin (1985).

4.4 Maria Valéria Terra: o fio que liga o passado ao presente

Seguindo a linha de Ana Terra e de sua neta, Bibiana, há outra mulher no romance com a mesma fibra das duas: Maria Valéria Terra. Assim como suas antecessoras, ela é responsável por cuidar da organização do Sobrado e da educação dos filhos e netos de Licurgo, seu cunhado, após a morte de Alice Terra, sua irmã. Os valores de Maria Valéria são os mesmos das mulheres fortes que a precederam e, para ela, o vento também é a voz do tempo. Da mesma forma, a importância que tinha a cultura popular para as três é a mesma: de diálogo entre a cultura dominante e a popular. Por isso, é a Maria Valéria que Floriano recorrerá para a escrita de seu romance. Ela é a única ligação do jovem com o passado mais remoto de sua família. Sua presença permeia toda a trilogia sempre desempenhando um papel muito importante, principalmente para Floriano pois, para ele,

Maria Valéria não sintetiza apenas a sabedoria e o bom-senso; ela igualmente responsabiliza-se pela conservação do passado, razão porque é a ela que Floriano recorre quando deseja conhecer figuras e enredos da família. (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 190)

Cabe acrescentar que não é apenas a memória de Maria Valéria a fonte para a construção do romance. Objetos e vestígios de diversos membros da família são guardados em um baú, do qual apenas ela possui a chave. Essas peças “sintetizam os sujeitos que os portaram” (BORDINI; ZILBERMAN, 2004, p. 190). De acordo com Pesavento, “Maria Valéria é a vestal que mantém acesa a chama dos Terra-Cambará e que marca a continuidade de uma herança, que é próprio do imaginário do Rio Grande, construído pela memória” (PESAVENTO, 2001, p. 195). Então, o imaginário que seria reproduzido por Floriano em forma de romance, tinha uma fonte essencialmente oral, já que a memória de Maria Valéria foi transmitida dessa forma, e mesmo os objetos usados no resgate da história só poderiam ter sentido graças à narração dela. Nas anotações do “Caderno de pauta simples”, o narrador explica a importância que Maria Valéria tem para ele, usando a metáfora de um farol, como

uma luz que mostraria a ele os caminhos do passado que tanto deseja conhecer. Ele diz também que:

Vaqueana dos campos e veredas do passado desta família, a Dinda talvez seja a única pessoa capaz de me fornecer o mapa dessa terra para mim incógnita. Ela própria é uma arca atulhada dum tesouro de vivências e memórias. Mas arca fechada e enterrada. Resigno-me à ideia de, à custa de estratégias verbais, ir arrancando suas moedas, uma por uma. (VERÍSSIMO, 1984, p. 177, v.4)

Assim, ela forneceria, aos poucos, tudo o que sua memória pudesse resgatar, que seria mesclado com a imaginação de Floriano, baseada nos tantos vestígios que restaram de seus antepassados. Porém, ela não era apenas guardiã da cultura da família. Por também fazer parte dela, absorveu muitos dos hábitos e crenças em si. E isso também foi importante para a configuração que o narrador deu ao romance.

As superstições, importante elemento da cultura popular, tinham uma presença muito forte nos hábitos de Maria Valéria: “Não presta varrer a casa de noite – afirmava – porque os antigos diziam que isso pode causar a morte da pessoa mais velha da família. Vestir roupa às avessas pode virar a sorte dum vivente” (VERÍSSIMO, 1984, p. 115, v.2). Além dessas, ao longo da narrativa encontramos outras crenças dela, como vinho virado na toalha é sinal de sorte, caminhar de costas causa a morte do pai, comer no escuro chama o diabo para comer junto, colocar uma vassoura atrás da porta espanta visitas indesejadas e “outros ‘não prestas’ que atraíam desgraças: abrir guarda-chuva dentro de casa; fechar as portas logo depois que alguma pessoa da família sai de viagem; deixar chapéu em cima de cama...” (VERÍSSIMO, 1984, p. 115, v.2). Para algumas dessas superstições, ela sabia até versos que deveriam ser repetidos para que nada de ruim pudesse acontecer, como quando Rodrigo pede a ela que costure um botão em suas calças, mas não quer tirá-las. Enquanto coloca o botão, ela murmura: “Coso a roupa,/ Mas não coso a sorte,/ Coso na vida/ Mas não coso na morte” (VERÍSSIMO, 1984, p. 114, v.2), para evitar qualquer desgraça para seu sobrinho.

No entanto, sabemos que Maria Valéria, apesar de ser bastante supersticiosa, não o é totalmente. Em seu espírito, “havia uma curiosa mistura de ceticismo e superstição. Era uma realista que jamais se iludia com as aparências nem se deixava levar por palavras ou sonhos. Tinha um olho prático, um jeito seco de pensar, falar e agir” (VERÍSSIMO, 1984, p. 114, v.2). Essa característica é comum a Bibiana Terra e a Ana Terra, suas antecessoras. As

mulheres que foram as principais guardiãs da história da família e transmissoras das crenças populares não seguiam uma só perspectiva. Assim como acreditavam nas superstições, a tradição cristã católica também se faz presente de forma contundente representada pelo Cristo de nariz carcomido, que acompanha as preces das mulheres da família por várias gerações, como vemos na fala de Maria Valéria:

- Esse aí entende de guerra. Já viu muitas. No tempo da do Paraguai muita vez rezei pela vida dos meus. Mas antes de mim a velha Bibiana rezou pelos seus familiares que estavam na Guerra dos Farrapos e em outras. E antes dela, a velha Ana Terra pediu pela vida dos seus homens que brigaram com os castelhanos em muitas campanhas. (VERÍSSIMO, 1984, p. 236, v.3)

Outro ponto em comum das três personagens é a relação com o tempo e com o vento. Ainda que o grande relógio de pêndulo da sala fosse o “Dono do Tempo” (VERÍSSIMO, 1984, p. 246, v.3), que o marcava durante as guerras, era o vento a sua voz. Era ele que anunciava a morte quando ela chegava, mostrando o tempo que passou e o tempo que terminou, encerrando ciclos. Quando Licurgo morreu e Aderbal Quadros foi encarregado de dar a notícia no Sobrado, não precisou. Maria Valéria antecipou-se, dizendo que não precisava dar a notícia, porque ela já sabia. “Quando, um pouco mais tarde, Aderbal lhe perguntou quem havia dado a notícia, ela murmurou apenas: - O vento” (VERÍSSIMO, 1984, p. 327, v.3).

Maria Valéria também acreditava muito na lenda do Negrinho do Pastoreio, e seguidas vezes, quando alguém da família perdia alguma coisa, ela aconselhava que acendesse uma vela para o Negrinho para que ele ajudasse a encontrar, de acordo com a crença popular¹¹. Uma das cenas mais marcantes de O Retrato é a última, em que a família já está se desintegrando, Rodrigo está à beira da morte e cada um de seus filhos pensa somente em si mesmo. Maria Valéria, então, chama Floriano até o quintal para mostrar-lhe uma promessa que faz ao pequeno escravo:

Fizeram alto perto do marmeleiro-da-índia. Maria Valéria tirou o toco de vela do castiçal, inclinou-se e cravou-o no chão.

- Pra que é isso? – perguntou Floriano.

- Uma promessa pro Negrinho do Pastoreio.

¹¹ Diz a lenda que, para achar qualquer objeto perdido, é preciso acender uma vela para o Negrinho do Pastoreio, para que ele coloque o objeto de um jeito que possa ser encontrado por seu dono. A luz da vela “ele leva para o altar da Virgem Senhora Nossa, madrinha dos que não a têm” (LESSA, 1960, p.285).

A velha endireitou o corpo e fez com a cabeça um sinal na direção do Sobrado.

- É pr'aquela gente achar o que perdeu. (VERÍSSIMO, 1984, p. 536, v. 2)

O que a família teria perdido? Talvez a integridade, a dignidade e a honra, aquela honra que o código dos gaúchos como o Capitão Rodrigo Cambará, a Ana Terra, o Pedro Terra e muitos outros ancestrais passaram para seus descendentes. Agora, esses valores estavam se perdendo, e o único que poderia resgatá-los e fazê-los sobreviver era Floriano, por meio de sua literatura, já que, aparentemente, era a única pessoa que valorizava essa cultura e o conhecimento dos mais velhos. Como já vimos, Floriano achava que toda a sabedoria da vida estava concentrada em Maria Valéria e Laurinda, as mulheres mais velhas da casa e responsáveis por grande parte de sua educação. O ditado de sua tia que mais marcou Floriano era “Cada qual enterra seu pai como pode” (VERÍSSIMO, 1984, p. 61, v.3). Podemos pensar nesse ditado dentro desse contexto de perda de valores, com o pai representando não só a maior referência que o filho tem de comportamento, mas também um elo com o passado familiar. Assim, cada um tem sua maneira de absorver essa influência e tornar-se independente dela quando necessário, levando ou não consigo a herança moral da família.

Além disso, Maria Valéria era uma contadora de histórias. Durante a Revolução de 23, enquanto todos os homens da casa estavam distantes e Flora se desesperava pela ausência do marido, ela contava o que outras mulheres da família tinham passado em outras guerras, esperando o regresso dos seus familiares, entre outras histórias de família, também contadas a ela: “– Tia Bibiana contava que a avó dela, a velha Ana Terra, um dia matou um bugre...” (VERÍSSIMO, 1984, p. 250, v. 3). A escrita do romance de Floriano começa a tomar forma quando ele tenta, “com algum sucesso, que a Dinda me conte ‘causos’ de sua tia Bibiana, minha trisavó, e de seu marido, um certo Capitão Rodrigo” (VERÍSSIMO, 1984, p. 178, v.4). Esses “causos”, muito vivos na memória de Maria Valéria, “Dona Bibiana costumava contar à sobrinha nas noites de ventania” (VERÍSSIMO, 1984, p. 178, v.4). Note-se que é um ciclo regido pela oralidade que mantém acesa a tradição da família, que podemos dizer que era considerada por Maria Valéria um tesouro, até mesmo pelo lugar onde guarda suas relíquias: o baú. Sua chave só foi conquistada por Floriano depois de muita insistência e seu conteúdo o deixa maravilhado:

Encontro nele, de mistura com incontáveis bugigangas (camafeus, medalhões com mechas de cabelo, frascos de perfume vazios, lencinhos de

renda, leques), importantes peças do museu da família, como o dólmã militar do Capitão Rodrigo, um xale que pertenceu a Dona Bibiana, e uma camisa de homem, de pano grosseiro e encardido. (...) Todas essas coisas naturalmente me excitam a fantasia pelas suas possibilidades novelescas, mas concentro a atenção principalmente nas cartas, nos recortes de jornais e nos daguerreótipos que descubro dentro de uma caixa de sândalo, no fundo do baú. (VERÍSSIMO, 1984, p. 178, v.4)

Assim, Maria Valéria Terra, que guardou na memória e no baú tudo o que pôde sobre a história dos Terra-Cambará, transmitirá tudo a Floriano, como provavelmente fizeram seus antepassados com ela. Cabe sempre a algum membro da família o legado da preservação de sua história, até este ponto, sempre por meio oral. Floriano quebrará o ciclo registrando esse legado na forma escrita. Porém, veremos que, até mesmo no texto escrito, ele tenta preservar as marcas da oralidade.

4.5 O romancista contador de histórias: Floriano Cambará

Floriano Quadros Cambará é um dos filhos de Rodrigo Cambará com Flora Quadros. Ao final do romance, descobrimos que é ele seu narrador. Floriano nunca conseguiu escrever um bom romance, fazer boa literatura. Depois de viver bastante tempo no Rio de Janeiro, ele retorna a Santa Fé, em uma tentativa de recuperar suas raízes, falar sobre sua terra, sua família, e alcançar sua obra-prima.

Bastante diferente de seus irmãos Jango, um homem do campo, Eduardo, um comunista, e Bibi, fútil e superficial, Floriano é um homem sensível, dedicado às letras, mas um escritor fracassado. Possui muitos conflitos com seu pai por não ter o temperamento forte que o patriarca esperava de todos os Cambarás, e esse conflito é decisivo para a configuração que ele dará a seu romance: as mulheres serão as personagens mais fortes e marcantes de sua narrativa, enquanto os homens terão suas fraquezas e conflitos sempre em evidência.

O seu maior confidente e conselheiro é Roque Bandeira, o Tio Bicho. É com ele que Floriano discute seus problemas pessoais e intelectuais, é ele quem o incentiva a escrever o romance sobre os Terra-Cambará e também é um contraponto à cultura de Floriano. Enquanto o escritor está bastante imerso na cultura letrada, Roque Bandeira o incentiva a voltar os olhos para a cultura rural, que é a cultura do seu lugar de origem e que provavelmente o ajudaria a resolver os problemas de identidade que o perturbavam. É através dele que Floriano se dá

conta do erro que comete em seus romances, “evitando tudo quanto possa significar dificuldade... Não metes a mão no barro da vida” (VERÍSSIMO, 1984, p. 52, v.3). Para o amigo de Floriano, ele tinha medo de enfrentar a vida em seus romances, mascarando-a. Não se aprofundava nos sentimentos humanos, que poderiam ser os seus próprios, talvez por não ter esses sentimentos bem resolvidos dentro de si. Por isso a ideia de retornar a Santa Fé, buscar suas origens, sua cultura, tentar resolver seus conflitos de identidade e, a partir daí, escrever seu romance. Seu principal problema era não se identificar com sua gente e sua terra. Para Roque Bandeira, Floriano era

Um homem sem raízes. Repara na pobreza da obra dos escritores exilados. Não creio que um romancista como tu assim desligado da sua querência e de seu povo possa fazer obra de substância. Tuas histórias se passam num vácuo. Tuas personagens psicologicamente não têm passaporte. É muito bonito dizer que tal ou tal tipo não tem pátria porque é universal. Mas nenhuma personagem da literatura se torna universal sem primeiro ter pertencido especificamente a alguma terra, a alguma cultura. (VERÍSSIMO, 1984, p. 54, v.3)

A partir daí acompanhamos a gestação do futuro romance de Floriano no “Caderno de pauta simples”, em que o imaginário do menino revela-se através do adulto. Nesse caderno, ele registra todo o seu universo de infância: Santa Fé, o Sobrado, a escola, a família e as guerras. É aqui que sabemos que os nomes que Floriano aprendia na escola eram, para ele, “figuras de papel, tinta e palavras” (VERÍSSIMO, 1984, p. 59, v.3). Os verdadeiros heróis na imaginação do menino eram “o Negrinho do Pastoreio/ o Barão de Münchhausen/ o Herói de Quinze Anos/ Dom Quixote de la Mancha/ Os Três Mosqueteiros/ e Malasarte, o empulhador” (VERÍSSIMO, 1984, p. 59, v.3). O importante para o menino Floriano eram as histórias, literárias ou do imaginário popular. A sabedoria que importava para ele, como já vimos, era a de Laurinda e de Maria Valéria. Além disso, ele também foi “alimentado com histórias em torno da decência e da pureza de caráter dos Terras e dos Cambarás” (VERÍSSIMO, 1984, p. 342, v.3). Também é possível que a dificuldade em identificar-se com seu meio seja a discrepância entre as histórias que ouvia sobre sua família e o que ele mesmo via: sua família estava em declínio, já não havia heróis, nem decência, nem pureza de caráter. Talvez a única pessoa que pudesse identificar com essas características fosse Maria Valéria, e é ela a única a quem recorre. Além de recuperar o folclore da família, Floriano busca uma maneira de representar em seu romance “os diversos estágios dessa... dessa deterioração,

dessa decomposição, assim de maneira microscópica, acompanhando a personagem dia a dia, hora a hora, minuto a minuto...” (VERÍSSIMO, 1984, p. 345, v.3).

Em outra parte do “Caderno de pauta simples”, na qual o narrador reflete sobre a maneira como deve retratar os gaúchos, há novamente o resgate de Blau Nunes, o contador de “causos” de Simões Lopes Neto, e da lenda da Salamanca do Jarau. Vemos Blau passando pelas sete provas, mas, desta vez, elas estão ligadas à iniciação sexual de Floriano. A lenda da Teiniaguá é a mais recorrente em O Tempo e o Vento. A possível explicação para isso encontramos nesse mesmo trecho, ao final, quando o narrador reflete: “Estará nessa lenda a chave da alma e do destino do gaúcho? Enigma a decifrar” (VERÍSSIMO, 1984, p. 56, v.4). Talvez Floriano estivesse tentando recompor o mistério, a sensualidade, a ambição, a valentia e a mistura de crenças que movem o gaúcho e que traçam seu destino. O próprio baú de relíquias ao qual Maria Valéria lhe dá acesso é, para ele, como uma arca, mas em vez de tirar onças de ouro, só encontra de cobre. Porém, isso o alegra, porque “para o tipo de história que vou escrever, o cobre talvez seja um metal mais nobre que o ouro” (VERÍSSIMO, 1984, p. 178, v.4). O material do qual se valerá Floriano para sua história é simples e comum, como tudo o que a cultura popular nos apresenta.

O Tempo e o Vento é um romance da criação de um romance. O que vemos é o narrador Floriano e todo o caminho que percorreu para sua escrita. Já discutimos que a história toda é composta por “causos” que lhe foram contados. Então é um romance de um romance composto por histórias. Porém, o papel e o lugar do narrador Floriano é algo discutido por ele e não deve passar despercebido pelo leitor. Ele opta pela terceira pessoa, para colocar-se “num ângulo impessoal e imparcial” (VERÍSSIMO, 1984, p. 180, v.4), um desejo de ser um narrador heterodiegético e extradiegético. No primeiro volume da trilogia, podemos dizer que é assim o narrador que se apresenta ao leitor. Mas, quanto mais se aproxima o final do romance, de acordo com as categorias do narrador propostas por Aguiar e Silva (1988), temos um narrador autodiegético e hipodiegético. O foco narrativo da maior parte do romance, com exceção do Caderno de pauta simples, da transcrição do diário de Sílvia e dos segmentos líricos que representam a voz da coletividade, é de um narrador onisciente neutro, caracterizado pelo uso da 3ª pessoa do discurso e ausência de comentários do narrador sobre as personagens ou fatos narrados.

Porém, não podemos ignorar o fato de Floriano, o narrador, ser também uma personagem da história. Apesar de ter escolhido uma posição neutra para narrar, isso

difícilmente poderia ser conseguido. Podemos notar marcas de Floriano ao longo de toda a narrativa, como a valorização das mulheres da família, representadas como pessoas de fibra, fortes, determinadas, corajosas e dignas, já que ele tinha uma relação muito mais forte com as mulheres que com os outros homens. E isso é muito bem observado por Roque Bandeira, em um dos vários diálogos seus com Floriano: “Tuas personagens do sexo feminino (se não me falha o olho crítico nem a memória) sempre têm melhor caráter que as do sexo masculino” (VERÍSSIMO, 1984, p. 180, v.4). Também podemos perceber o detalhamento das cenas e dos diálogos muito maior em O Arquipélago, que conta momentos dos quais Floriano foi testemunha, portanto tinha recordações mais vivas para escrever.

Como sua fonte foi, principalmente, oral, não é estranho que a forma do romance que seria narrado por Floriano tivesse marcas de uma contação de histórias. Os traços da oralidade estão presentes desde o início. Em O Continente, ao final de cada capítulo “O Sobrado” há alguma palavra ou comentário que desencadeia uma história sobre algum membro da família. Um exemplo é quando Rodrigo aperta o cabo do punhal de prata que guarda embaixo do travesseiro e inicia o capítulo “A fonte”, que conta a história de Pedro Missioneiro, a origem do punhal e seu significado. É uma característica marcante das contações de histórias, já que a memória do narrador não possui uma sequência lógica, e os fatos surgem quando algo remete a eles. Os segmentos líricos que permeiam a primeira parte da saga imitam a linguagem oral, como se um contador de histórias ou um trovador estivesse representando a voz de uma coletividade que não tem espaço próprio. Já em O Retrato, o narrador utiliza o recurso do *flashback*, que também é comum aos contadores de histórias, que visitam o passado por meio da memória. Em O Arquipélago, *flashbacks* são intercalados com anotações, já um sinal de que toda a tradição oral que vinha acompanhando a família seria substituída pela escrita para que pudesse ser preservada e sobreviver ao tempo.

5. Considerações finais

Falar sobre cultura foi algo desafiador e instigante. O desafio que o estudo desse tema representa é o mesmo de querer fazer uma análise de si mesmo sem acrescentar ou omitir nada, ou analisar o outro sem emitir nenhum juízo de valor baseado em nosso próprio conceito de verdade. Como falar da própria cultura vendo-a de fora, apenas como observadores? Como analisar uma cultura alheia a nossa sem tomar como ponto de partida o que já está arraigado em nós? E, mais difícil, como reconhecer as inúmeras influências que recebemos de tão diversas culturas de forma tão involuntária? Claro que vivemos em um lugar totalmente híbrido culturalmente e, por isso, inevitavelmente deparamo-nos com a questão da cultura em vários momentos da nossa vida. Estudá-la em toda a sua amplitude é apenas uma forma de entender o que nós mesmos somos dentro do mundo e da nossa sociedade. É instigante porque, vendo a cultura como objeto de estudo, nos deparamos com aspectos culturais que nos pertencem, pertencemos a eles, mas não percebemos, por ser tão intrínseco a nós. O estudo de outras culturas, algumas muito próximas da nossa, outras tão afastadas que sua compreensão em alguns momentos parece inalcançável, nos faz descobrir e repensar nossa própria identidade cultural e quais as implicações da consciência dessa identidade em um mundo onde o embate pela diferença é cada vez mais violento.

Além disso, o universo acadêmico, no qual estamos inseridos, muitas vezes exclui práticas culturais que não lhe pertencem. É o caso da cultura popular, que muito recentemente vem conquistando espaço na academia, um espaço que ainda é muito pequeno, dada a riqueza de conhecimentos que abarca. Observadores mais atentos podem perceber que muito do que estudamos, no que diz respeito às Letras, vem do povo ou o representa. Afinal, clássicos da Literatura como Notre Dame de Paris, de Victor Hugo, Crime e Castigo, de Dostoiévski, e Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, entre tantas outras obras, retratam a vida de que camada da sociedade? A que segmento pertencia Machado de Assis? Onde ocorrem os fenômenos linguísticos que fazem das línguas eventos tão dinâmicos? Mesmo onde a cultura erudita tem lugar de destaque a cultura popular está presente, já que, retomando Bosi (1992), a organização da nossa sociedade nos proporciona essa configuração cultural dupla.

Encantados com a riqueza que a cultura popular oferece, analisamos sua presença na obra O Tempo e o Vento, as transformações pelas quais passou e as formas como sobrevive atualmente, como estão retratadas no romance. Para tanto, fizemos um levantamento de algumas das personagens que mantêm uma relação significativa com o popular, dos elementos

dessa cultura que estão presentes na história, da relação entre cultura popular e cultura erudita, já que ambas partilham o mesmo espaço e, portanto, inevitavelmente influenciam-se de forma mútua. Cabe acrescentar que a tensão entre a cultura popular e a cultura erudita perpassa a trilogia, seja em personagens, seja no próprio ambiente. Podemos observar choque entre culturas nas relações dos padres das missões com os índios, do padre Lara com o Capitão Rodrigo, de Bibiana Terra com Luzia Silva, de Rodrigo Terra Cambará com Toríbio e Licurgo Cambará, de Floriano com Roque Bandeira e Jango, entre outros.

Observamos no primeiro volume da trilogia, O Continente, a cultura popular desde as origens do Rio Grande do Sul, seu povoamento, as lutas por seu território e seu desenvolvimento. Por meio das personagens Pedro Missioneiro, Ana Terra, Capitão Rodrigo, família Caré, Carl Winter, Fandango e Bibiana Terra, verificamos que a cultura popular, para essas personagens e para seus contemporâneos, era a predominante e tinha uma grande importância. Por meio da oralidade, era transmitida e valorizada por todos os membros da sociedade. Embora a cultura erudita estivesse bastante presente, principalmente através da Igreja Católica, não diminuía o valor relegado às crenças, aos costumes e à tradição popular pelos sujeitos. Mesmo quem valorizava mais a cultura erudita que a popular, como o médico alemão, quando inserido no ambiente de Santa Fé acaba por valorizar a cultura popular quando a vê de dentro, em seu contexto.

Nos dois volumes seguintes, O Retrato e O Arquipélago, o lugar da cultura popular e sua importância para as personagens sofrem algumas mudanças. Analisando a relação de Rodrigo, Toríbio, Laurinda, Maria Valéria e Floriano, vemos que apenas as duas mulheres vivem a cultura popular como seus antepassados. Rodrigo, fortemente influenciado pela cultura europeia e acadêmica, não se identifica com ela, por vezes a menospreza ou trata-a como algo retrógrado. Toríbio ainda valoriza essa cultura, mas não da mesma forma que as pessoas mais velhas. Ele questiona muitas vezes os conhecimentos antigos, mas respeita-os. Floriano recebeu diversas influências de outras culturas, tanto que seu maior dilema é o de identificação com sua terra e suas raízes. A oralidade como meio de transmissão permanece nas figuras de Laurinda e Maria Valéria, mas é Floriano quem percebe que, depois delas, mais ninguém cumprirá esse papel, o de narrador. Pela necessidade de registrar a história dessa família, sua ascensão e declínio, captando cada detalhe desse processo, que também o ajudaria na definição de sua própria identidade.

Embora a substituição da oralidade pela escrita seja inevitável para que Floriano consiga preservar sua cultura e sua história, ele não abandona totalmente os traços da primeira. Observamos na estrutura do romance muitas características de uma contação de histórias. O narrador começa contando a história no Sobrado, durante a Revolução Federalista, mas cada vez que surge um fato ou palavra que remete a uma história anterior, ele interrompe a narração para contar a origem dos ancestrais daquelas personagens, ou deles mesmos. Quando termina, segue a narração inicial de onde parou, interrompendo-a sempre que faça relação entre o presente e algo passado. Os segmentos líricos colocados entre os capítulos são os trechos onde a presença da oralidade se faz mais evidente, já que foram escritos com uma linguagem repleta de rimas, de versos, de trovas, em primeira pessoa dirigindo-se ao público. Nas duas últimas partes da obra os segmentos líricos desaparecem, talvez um indício de que aquele universo oral já não seja o mesmo. A lógica da contação de histórias ainda está presente nos *flash-backs* do narrador, mas a própria ausência dos segmentos líricos e a inserção de trechos do diário de Sílvia e do caderno de Floriano entre os capítulos indica que a transmissão da cultura passa a ser feita por outros meios, os escritos. Também é importante lembrar que o próprio autor da obra dizia, com insistência, ser apenas um contador de histórias, segundo Vellinho (1972), para quem Erico Verissimo era um “narrador de recursos inesgotáveis” (Vellinho, 1972, p. 104), para quem o que mais importava era o objeto de narração, sem ostentações estilísticas. Esse perfil de contador de histórias está representado em Floriano, possivelmente seu *alter ego*, como já comentamos na introdução deste trabalho.

Podemos dizer, então, que o processo de preservação da cultura popular em O Tempo e o Vento é constituído por narrativas e objetos pessoais dos Terra-Cambará, tais como o punhal, a tesoura, roupas, diários, cadernos de anotações, entre outros. Em geral, são as pessoas mais velhas que, por meio de narrativas, passam às gerações mais novas a sabedoria popular. Também devemos considerar que, como a cultura popular era a predominante na sociedade a qual pertenciam as personagens, era naturalmente compartilhada e reconhecida pelas pessoas desde sua infância até a fase adulta. Claro que essa cultura sofria influências da cultura erudita. De forma sutil, ao princípio, e à medida que o tempo e as gerações passam ocupa um espaço cada vez maior. O narrador Floriano percebe que, entre seus contemporâneos, os sujeitos sábios e experientes que tinham o papel de guardar e transmitir o conhecimento estão em vias de extinguir-se. Maria Valéria, a pessoa que tem na memória e em um baú grande parte da história e da cultura dos Terra-Cambará, é a última narradora, no

romance, a realizar o processo de narração, tendo Floriano como ouvinte. Ele, por sua vez, assume o papel de narrador para contar a história que lhe foi transmitida, não oralmente, mas por meio da escrita, absorvendo-a totalmente e devolvendo-a ao leitor com suas marcas.

6. Referências

- AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. 8. Ed. Coimbra: Almedina, 1988.
- AYALA, Marcos; AYALA, Maria. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios)
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** (a teoria do romance). São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre; MOREIRA, Maria Eunice. **Literatura sul-riograndense: ensaios**. Rio Grande: Editora da Furg, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Org.). **Fronteiras do literário**. Literatura oral e popular Brasil/França. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1995.
- BERTUSSI, Lisana. **Literatura gauchesca: do Cancioneiro Popular à Modernidade**. Caxias do sul: EDUCS, 1997.
- BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. **O Tempo e o Vento: história, invenção e metamorfose**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. (Coleção Literatura Brasileira. Série Grandes Obras; 1)
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- _____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.
- _____. **Superstição no Brasil**. São Paulo: Global, 2002.
- CESERANI, Remo. **Introducción a los estudios literarios**. Barcelona: A&M Gràfic, 2004.
- CEVASCO, Maria Elisa. Literatura e estudos culturais. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009, p. 319 – 326.
- CHARTIER, R. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Veríssimo: o escritor e seu tempo**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001.

_____. O narrador como testemunha. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). **O Tempo e o Vento: 50 anos**. Santa Maria: Ed. UFSM; Bauru: EDUSC, 2000.

_____ (Org.). **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo**. Porto Alegre: Globo, 1972.

COTRIM, Gilberto. **História geral: Brasil e geral – volume único**. São Paulo: Saraiva, 2005.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca produções culturais Ltda., 1999.

FAGUNDES, Antonio Augusto. **Mitos e Lendas do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2003.

FERNANDES, Frederico. **A voz e o sentido: poesia oral em sincronia**. São Paulo: UNESP, 2007.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das bordas: edição, comunicação, leitura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

FERREIRA FILHO, Arthur. **História geral do rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1974.

GRUPO DE ESTUDOS DOS GÊNEROS DO DISCURSO (GEGE). **Questões de cultura e contemporaneidade: o olhar oblíquo de Bakhtin**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

GUILHERMINO CÉSAR. **História da literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora Globo, 1956. (Coleção Província)

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre a arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HARTMANN, Luciana. **Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de causos**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Nova /Fronteira, 1998.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LAYTANO, Dante de. **Folclore do Rio Grande do Sul: costumes e tradições gaúchas**. Caxias do Sul: EDUCS; Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Martins Livreiro Editor, 1984.

LEENHARDT, Jacques. Narrativa e história em O Tempo e o Vento. In: _____; PESAVENTO, S.; CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. **Erico Veríssimo: o romance da história**. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 25 – 40.

LESSA, Barbosa. **Estórias e lendas do Rio Grande do Sul**. São Paulo: Literart Editora, 1960.

_____. **Rio Grande do Sul, prazer em conhecê-lo**. Rio de Janeiro: Globo, 1984.

MAYER, Augusto. **Cancioneiro gaúcho**. Porto alegre: Editora Globo, 1959.

- MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. **Quando a voz ressoa na letra**. Organon. v.21, n.42. Porto Alegre: Ufrgs, 2007.
- NETO, Simões Lopes. **Contos Gauchescos & Lendas do Sul**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Flor do não esquecimento**: cultura popular e processos de transformação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. A memória da terra: missão feminina. In: _____; LEENHARDT, J.; CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. **Erico Veríssimo**: o romance da história. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p. 185 – 197.
- PORTO ALEGRE, Apolinário. **Cancioneiro da Revolução de 1835**. Porto Alegre: Companhia União de Seguros Gerais, 1981.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. (Coleção Debates)
- TETTAMANZY, Ana Lúcia L.; ZALLA, Jocelito; D’AJELLO, Luís Fernando T. (Org.). **Sobre as poéticas do dizer**: pesquisas e reflexões em oralidade. São Paulo: Letra e Voz, 2010.
- TEYSSIER, Paul. **“O Continente”, ou le livre dès origines**. Nova Renascença. Porto: Fund. Eng. Antônio de Almeida, n. 57-58, primavera-verão 1995.
- TYLOR, Edward Burnett. **Primitive culture: researches into the development**. Vol. 1. London: John Murray, Albermale Street, 1871.
- VELLINHO, Moysés. **Um contador de histórias?** In: CHAVES, F. L. O contador de histórias. Porto Alegre: Editora Globo, 1972, p. 103 – 115.
- VERÍSSIMO, Erico. **O Tempo e o Vento – O continente**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984, v.1.
- VERÍSSIMO, Erico. **O Tempo e o Vento – O Retrato**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984, v.2.
- VERÍSSIMO, Erico. **O Tempo e o Vento – O Arquipélago (I)**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984, v.3.
- VERÍSSIMO, Erico. **O Tempo e o Vento – O Arquipélago (II)**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984, v.4.
- ZILBERMAN, Regina. **A Literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- WAYNE, Pedro. **Lagoa da música**. Porto Alegre: Evangraf, 2000.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.