

DO TEATRO AO COMETA: CONTRIBUIÇÕES DA REVISTA *L'ILLUSTRATION* PARA A ÉTICA E A ESTÉTICA DE *O RETRATO*

Márcio Miranda ALVES*

- **RESUMO:** O artigo estuda a inserção de conteúdo da revista francesa *L'illustration* na narrativa ficcional de *O Retrato*, segunda parte do romance *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo. No processo de criação da obra, o autor utiliza essa revista como uma fonte de consulta para a representação histórica do início do século XX. A transposição de notícias sobre a peça de teatro *Chantecler*, de Edmond Rostand, bem como as que tratam da passagem do cometa Halley, legitima os aspectos realistas do período, provocando reflexos na ética dos personagens e na estética da ficção.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Erico Verissimo. História. Imprensa. Revistas ilustradas.

As revistas ilustradas e o teatro de Rostand

Dentro do contexto de transformações que atingem a imprensa brasileira durante a Primeira República, o início do século XX é marcado pela proliferação das revistas. Fruto de mudanças relacionadas às novas relações de capital, as revistas oferecem um conteúdo ao gosto de leitores mais exigentes e elitizados. Seções que durante décadas garantiram a tiragem dos jornais, como o artigo político e o folhetim, começam a dar sinais de desgaste e perdem espaço para as entrevistas, reportagens e colunas críticas. Técnicas limitadas de ilustração como a litografia e a xilogravura são substituídas pela fotografia, que deixa de ser uma novidade para ocupar um lugar definitivo nas publicações.

Introduzidas lentamente, mas de forma constante, essas mudanças refletem o que já ocorria na Europa no século anterior. Martins (2008, p.40) lembra que a revista não apenas tornou-se moda como também ditou a moda ao longo do século XIX. Beneficiadas por uma conjuntura propícia, que combinava avanço técnico das gráficas e aumento da população leitora, as revistas tiveram como mérito o fato de “[...] condensar, numa só publicação, uma gama diferenciada de informações, sinalizadoras de tantas inovações propostas pelos novos tempos”.

* USP – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, SP – Brasil. 05508-080 – marciomir@usp.br

Artigo recebido em 30/10/2012 e aprovado em 17/08/2013.

No Brasil, as revistas passam por um processo de especialização voltando-se para diferentes temas, como política, esportes, moda, crítica literária, teatro, música e vida mundana. Os textos vêm acompanhados de fotos, gravuras, caricaturas e reproduções de pinturas, além de recursos de entretenimento como charadas, piadas e concursos para os leitores. Outra característica eram as sessões de “literatura de aconselhamento”, uma fórmula tirada dos almanaques e que incluía dicas e sugestões de cuidados médicos, higiene, receitas culinárias e economia doméstica (VELLOSO, 2006, p.329).

Entre tantas linhas editoriais, as mais apreciadas eram as revistas ilustradas semanais, voltadas a um público mais abrangente e que buscavam familiarizar os leitores com temas da atualidade. Entre as principais publicações do gênero estão, por exemplo, a *Revista da Semana*, criada em 1901. No ano seguinte aparece *O Malho*, inicialmente com uma proposta humorística e, a partir de 1904, também política. Também em 1904 começa a circular a *Kosmos*, que contava com a colaboração de Euclides da Cunha, Coelho Neto, Artur Azevedo, José Veríssimo e Olavo Bilac. Outras revistas importantes foram a *Fon-Fon*, que surge em 1907, e a *Careta*, fundada no ano seguinte para ser uma das mais populares revistas da época, facilmente encontrada em consultórios e barbearias (SODRÉ, 1983, p.302).

Evidentemente essas revistas não escapavam à influência das publicações estrangeiras, principalmente as francesas. Essa aproximação não se restringe a aspectos de forma e conteúdo, mas, às vezes, até mesmo no nome, como no caso da revista *Ilustração Brasileira*, fundada em 1901, em Paris. Esta revista foi inspirada na *L'Illustration*, que surge em 1843 e torna-se no início do século XX uma das maiores em tiragem e prestígio da Europa. Conforme aponta Martins (2008, p.89), a *Ilustração Brasileira*, que fecha em 1902 e reabre em 1909 no Rio de Janeiro, “[...] vinha confirmar a voga do periodismo francês das revistas ilustradas, fórmula efetivamente apreciada no Brasil, indiciando um espectro de leitor de elite, com potencial econômico para o seu consumo”.

Se por um lado as revistas brasileiras inspiravam-se nas francesas, não é menos verdade que o público leitor também sentia-se atraído pelos costumes estrangeiros da época, formando um ciclo que começava pelos literatos e passava pelas publicações para finalmente chegar aos leitores. Assinar a *L'Illustration* ou a *Revue des Deux Mondes* e viajar de vez em quando a Paris significava possuir uma posição importante na sociedade de elite, um privilégio para poucos em meio à maioria de analfabetos.

Esse comportamento reflete uma época marcada pelo apreço à aparência e ao bom gosto, justamente quando o Rio de Janeiro passava por transformações baseadas no modelo arquitetônico e urbanístico de Paris. Como acentua Sevcenko (2003), o Rio de Janeiro torna-se cosmopolita com o advento da República e o mais importante

era estar em dia com os menores detalhes da vida social do Velho Mundo. Completa Sevcenko (2003, p.51):

E os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas os figurinos, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre as peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio.

No período que grosso modo vai de 1900 até o início do movimento modernista, a língua, a literatura e a cultura francesa são presenças hegemônicas no sistema cultural e social brasileiro. Nos jornais e revistas, os escritores franceses eram os mais traduzidos. Os autores ingleses e alemães, quando lidos, chegavam ao público a partir de traduções francesas. Needell (1993, p.215) afirma que “[...] os leitores adulados pelos autores brasileiros haviam adquirido gostos que, devido às viagens e à educação, tinham Paris como a principal referência. Neste caso, os modelos ditados pela moda eram os autores franceses [...]”.

A influência francesa na vida literária brasileira do início do século XX não se limita à literatura. Ela inclui também a ópera, o cinema – ainda incipiente e que mais tarde perde espaço para as produções norte-americanas – e, principalmente, o teatro. A geração que “sonhava com turnês teatrais francesas, em particular com a de Sarah Bernhardt” (CARELLI, 1994, p.190) encontrava consolo nas revistas ilustradas, onde era possível acompanhar a crítica das peças em cartaz e, não raro, trechos das obras mais famosas. No Brasil, o teatro vivia uma fase difícil por conta da falta de renovação das companhias brasileiras e do repertório pouco identificado com os novos tempos. O resultado era que o público costumava lotar apenas as sessões em que a atração era uma companhia estrangeira.

Faria (2003, p.217) aponta a grande repercussão da “invasão estrangeira” sobre a vida teatral do Rio de Janeiro na virada do século, geralmente de maio a setembro, meses de verão em que a burguesia esvaziava os teatros europeus e as companhias se aventuravam pela América do Sul. Para o público brasileiro, destaca Faria (2003), foi um privilégio poder conhecer uma parcela do melhor teatro da época, o mesmo que era encenado nos palcos europeus – não apenas na França, mas também na Itália, Portugal e Espanha. Durante esses meses, as companhias de teatro brasileiras sucumbiam à concorrência e tinham que se apresentar em cidades do Norte, Nordeste e Sul do Brasil.

Nas revistas, os leitores acompanham com interesse a repercussão dessas peças estrangeiras, como as escritas por Edmond Rostand, um dos escritores mais populares da época. Nascido em 1868 em Marselha, Rostand conquista fama e prestígio com *Cyrano de Bergerac* em 1897, obra baseada na história de um soldado que se destaca

pela língua ferina e pelo nariz extraordinariamente grande. Escrita em versos, a peça foi um sucesso de público e crítica, a despeito de seguir a tradição romântica já ultrapassada na época.

Cyrano de Bergerac foi a primeira e única grande obra escrita por Edmond Rostand, segundo aponta parte da crítica. Em meio a declarações exageradas como a de Herriot (1950, p.213, tradução nossa), quando diz que “Cyrano foi um momento da consciência nacional”, existem outras bem menos elogiosas. Para Coindreau (1942), o sucesso da peça explica-se porque à época o público parisiense encontrava-se em uma situação parecida com a do viajante que morre de sede no deserto, em constante desejo de fugir da realidade. E acrescenta: “Não existe um crítico sincero que não reconheça hoje o vazio dessa peça em que vem à tona a verdade do ditado: nem tudo que brilha é ouro” (COINDREAU, 1942, p.123, tradução nossa).

Após *Cyrano*, Rostand ainda escreve, em 1900, *O filhote de águia*, peça que não tem a mesma recepção dos críticos pela insistência do autor em seguir os modelos românticos. Doente e enfraquecido, Rostand retira-se por um período de 10 anos e somente em 1910 volta aos palcos com a peça *Chantecler*, uma história do mundo animal inspirada nas fábulas de La Fontaine. A peça em quatro atos conta a história de um galo que acredita que o seu canto tem o poder de fazer o sol nascer. A ação transcorre entre animais de uma fazenda.

A estreia de *Chantecler* foi cercada de muita propaganda e suspense, com entrevistas, descrições dos ensaios e anúncios que ajudavam a despertar o interesse do público. A revista *L'Illustration* compra junto a Rostand os direitos exclusivos de reproduzir o texto na íntegra. No entanto, no início de janeiro de 1910, o jornal italiano *Il Secolo*, de Milão, e os parisienses *Paris Journal* e *L'Éclair* publicam trechos da obra sem a devida licença. Em resposta, a *L'Illustration* processa os jornais, o que no fim ajuda a aumentar o falatório em torno da peça.

Raras estreias receberam o mesmo tratamento dispensado a *Chantecler* na conceituada *L'Illustration*. Nos dias 12, 19 e 26 de fevereiro e 5 de março a revista publica na íntegra o texto dos quatro atos do drama. As edições, que normalmente tinham 16 páginas, presenteiam o leitor com 50 páginas no dia 12 e 32 páginas nos outros dias. Se não bastasse o destaque de capa, o tratamento gráfico especial e o texto completo da obra, a revista traz na edição do dia 26 um caderno extra de 12 páginas com um estudo completo de *Chantecler*, incluindo imagens coloridas dos costumes dos personagens e textos sobre o processo de preparação e montagem da peça. Mesmo em meio a tanta publicidade, *Chantecler* não consegue repetir o sucesso de *Cyrano*.

Além da literatura e do teatro, as revistas ilustradas também se interessavam por eventos que não tinham espaço nos jornais. Como eram publicadas com um tempo maior entre uma edição e outra, variando de uma semana a um mês, tinham mais tempo para aprofundar os temas, incluindo mapas, gráficos, ilustrações e opiniões de

especialistas. Em maio desse mesmo ano, um fenômeno astronômico recebe atenção especial da imprensa e do público. Trata-se da passagem do cometa Halley, previsto para ser visualizado a partir do dia 19.

Os astrônomos garantiam que não haveria perigo, mas a imprensa alimentava os boatos de que a Terra poderia ser envolvida pelos gases letais contidos na cauda do cometa, o que envenenaria a atmosfera e mataria todos os seres vivos. Camille Flammarion (1842-1925), astrônomo francês muito popular na época, explicava o fenômeno em longos artigos escritos para as revistas francesas. Apesar de a astronomia já possuir condições de interpretar eventos dessa natureza, a imprensa em geral mantinha o suspense em torno dos supostos perigos do cometa – um comportamento que marca a evolução inicial do jornalismo sensacionalista.

O próprio Flammarion, ao mesmo tempo em que afasta a possibilidade do fim do mundo, reconhece que, caso a cauda do cometa tivesse mais de 23 milhões de quilômetros de extensão, o encontro entre a terra e o astro seria inevitável. No dia 22 de janeiro, ele publica no *L'Illustration* um desenho da órbita do cometa em que a terra aparece na rota da longa cauda. Em quatro artigos publicados entre abril e maio, e intitulados “O jornal do cometa”, o astrônomo afirma que, diferente de profecias anteriores, desta vez a ameaça baseia-se em fatos reais. Em meio a explicações que não tranquilizam por completo os leitores, Flammarion mistura informações técnicas com comentários de ordem moral, mostrando que as ambições humanas de nada servem frente à grandiosidade da natureza.

Como a maior parte da população não tinha acesso a jornais e revistas, e muita gente ajudava a aumentar o boato em torno do fim do mundo, o pânico alastrou-se nas cidades. Nos dias que antecederam a chegada do cometa, jornais da época noticiavam a corrida de fiéis aos confessionários das igrejas, todos querendo garantir o perdão pelos seus pecados antes do encontro com o Divino. De corações abertos, os ricos faziam muitas doações e os mendigos puderam comer fartamente por algumas semanas. Amigos e parentes despediam-se uns dos outros e alguns pediam aos médicos receitas de antídotos contra os gases letais do cometa. Existem registros (muitos não comprovados) de pessoas que gastaram toda sua fortuna, esbanjando em festas e viagens, enquanto outras foram levadas ao suicídio.

Relatos de reações desse tipo também aparecem nos artigos de Camille Flammarion. Na edição do dia 14 de maio do *L'Illustration* (1910), ele comenta que a passagem do cometa provoca suicídios e abandono ou venda de propriedades. O astrônomo cita como exemplos o caso de um húngaro que teria cometido suicídio por não suportar a angústia e de uma mãe alemã que, num ato de desespero, lançara o filho de seis meses de idade em um poço. Segundo ele, na Rússia, onde “três quartos das pessoas estão alienadas”, uma mulher famosa e rica decidiu entregar-se ao álcool e esperar a morte embriagada, “para não sentir o dia fatal”. Flammarion também conta

ter recebido inúmeras cartas de farmacêuticos oferecendo aparelhos de oxigênio que poderiam ajudar na respiração.

Chantecler: um galo na coxilha

A sociedade gaúcha representada em *O Continente*, caracterizada pela valorização da bravura e dos feitos heroicos, começa a sofrer profundas mudanças em *O Retrato*, segunda parte de *O tempo e o vento*. A partir do episódio “Chantecler”, que transcorre em 1909 e 1910, novos elementos culturais são introduzidos no plano narrativo. O espírito desse tempo é apresentado por Rodrigo Cambará, jovem idealista e sonhador, contagiado pelas experiências urbanas vividas em Porto Alegre onde fez os estudos de Medicina. Fluente no francês, frequentador de óperas, cinemas e cabarés, leitor dos romancistas e filósofos mais festejados, Rodrigo introduz o refinamento social num ambiente ainda hostil às novidades. Diferente do gaúcho tradicional, Rodrigo representa o caudilho burguês e sintetiza com o seu perfil as transformações sociais típicas da *belle époque* no início do século XX¹.

Se nas ruas de Santa Fé as roupas brancas e engomadas do personagem contrastam com a simplicidade das bombachas, no interior do Sobrado o choque cultural não é menor. Sem ligar para os comentários de censura do pai e os gestos de desaprovação da tia, Rodrigo surpreende a todos com produtos caros importados da Europa, novidades que nada tem a ver com os hábitos da casa. Nos longos serões oferecidos aos amigos mais próximos, não falta à mesa os melhores vinhos e as mais sofisticadas iguarias.

Entusiasmado com a possibilidade de ajudar no progresso da pequena cidade, pronto para enfrentar o intendente – representante do atraso –, Rodrigo busca uma posição de destaque justamente por ser o representante do novo, do moderno. Nessa fase o personagem assume o papel do líder comunitário que acredita ter o poder de transformar a natureza de seus pares, como o galo entre os animais da fazenda na fábula de Rostand. Ele quer trocar os móveis rudimentares do Sobrado por modelos de “bom gosto” e sonha em dotar a cidade de luz elétrica para que a população possa ter um cinematógrafo. “Estava decidido a conquistar Santa Fé, a submetê-la à sua vontade, a moldá-la de acordo com seus melhores sonhos. Não se deixaria dominar

¹ Bordini (2004, p.106-108) busca na arte do retrato, associada à ascensão da classe burguesa, a principal analogia que evidencia o momento de transição entre a sociedade rural, “[...] voltada para a exploração da pecuária, em vastas extensões de terra, possuídas por poucos indivíduos, que adquirem o direito aos campos pela lei da força”, e a sociedade burguesa, centrada em “atividades urbanas, em que o comércio se destaca, cabendo aos serviços um papel agregador da diversidade no todo, fundada no direito”. Nesse novo universo, completa Bordini, “o burguês típico não é um guerreiro, mas um homem doméstico”.

por ela. Jamais se entregaria ao desânimo e à rotina” (VERISSIMO, 1956a, p.200). Assim como o personagem de *Chantecler*, Rodrigo também está enganado em relação a seus poderes, pois sua ambição política e apreço à boa vida vão levá-lo à ruína moral.

Em seus diálogos com os amigos ou mesmo em suas meditações, Rodrigo usa sempre as leituras de autores franceses como base para fortalecer suas opiniões. Edmond Rostand é o escritor mais citado pelo personagem, mas não o único. Se a questão trata do preconceito e das desigualdades sociais em Santa Fé, onde os imigrantes ainda são vistos com desconfiança, ele fala de igualdade e fraternidade conforme aprendera nos escritos de Chateaubriand e Rousseau. Quando o assunto é sobre a fé em Deus, ele cita Voltaire, Renan e Taine para convencer os outros de seu ateísmo – apenas para ser diferente, como ele mesmo admite, já que essa postura desaparece quando ele entra numa igreja. Ao refletir sobre o apego do homem à sua terra, ele lembra versos de Lamartine que dizem justamente o contrário, que “L’homme n’a point de port”, para em seguida concluir que o poeta está enganado. “Cada homem tem, sim, seu porto. O dele, Rodrigo Terra Cambará, era Santa Fé, onde lançara profundamente sua âncora” (VERISSIMO, 1956a, p.200).

A forte ligação do personagem com a França não se restringe à citação de filósofos ou escritores de ficção. Rodrigo procura deveras acompanhar o que se passa na capital francesa, relatando aos amigos as notícias que no seu ponto de vista parecem mais interessantes. Sua principal fonte de consulta é a revista *L’Illustration*, instrumento que o aproxima daquele universo e ao mesmo tempo desperta a sua sensação de solidão em Santa Fé, onde não acontece nada e pequenas picuinhas do cotidiano ganham contornos de problemas mundiais.

Durante uma conversa com o irmão Toríbio, em que procura convencê-lo da importância de se apreciar as coisas boas da vida, abrindo-se para as “maravilhas do engenho humano” (VERISSIMO, 1956a, p.268), Rodrigo comenta:

– Um dia hei de visitar Paris – prosseguiu, depois de breve silêncio. – Mas enquanto esse dia não chegar, hei de fazer o possível para trazer um pouco de Paris pra Santa Fé. Tenho uns quinhentos livros franceses. Tomei uma assinatura por dois anos de *L’Illustration*. A França é a minha segunda pátria. Que seria do mundo sem a França? Voltaire, Diderot, Descartes, Montaigne, Chateaubriand, Victor Hugo, Lamartine, Anatole France... – À medida que enumerava esses nomes, ia fazendo os gestos de quem despetala um malmequer. – A flor da raça humana! Ah! Paris... Lá é que está a verdadeira civilização. (VERISSIMO, 1956a, p.269-270)

Em visita à noiva Flora Quadros, Rodrigo leva consigo alguns números da revista francesa, um bom pretexto para se aproximar um pouco mais da namorada no momento de folheá-las e exibir seus conhecimentos de francês. Ele explica as imagens,

traduz as lendas e descreve as belezas das cidades europeias, “como se as tivesse realmente visitado” (VERISSIMO, 1956b, p.66). Em um dos exemplares, chama a atenção para as fotografias que mostram a grande enchente de janeiro e aproveita para “apresentar” à moça a torre Eiffel, o Palácio Bourbon, a ponte Place de l’Alma e o cais da Conférence. Segundo o narrador, Rodrigo fala sobre os lugares como uma intimidade de velho conhecido. Flora incentiva o cortejador com perguntas tímidas.

– E aquilo ali?

– É uma cena de l’Opéra-Comique. A inundação interrompeu o serviço de luz elétrica e a Ópera teve de dar função à luz de lâmpadas de acetilene...Está vendo? Ali está o maestro, parte da orquestra e a primeira fila de espectadores... Não resistiu ao desejo de dar à namorada uma demonstração de sua pronúncia francesa. Leu:

– ... *ce qui n’empêche pas l’Opéra-Comique de présenter un soir un pittoresque spectacle de son orchestre, éclairé par des lanternes du modèle le plus primitif.*

[...]

– Ah! Paris! – suspirou ele. – Um dia nós dois havemos de ir lá...

[...] Rodrigo continuou a folhear a revista. Apontou para uma gravura que mostrava o recinto dum salão de Berlim, onde se realizava uma exposição de arte francesa do século XVIII: quatrocentas obras de pintores e escultores como Watteau, Fragonard, Pajou, Pesne, Boucher... [...] Traduziu:

– “Entre as personalidades presentes achavam-se S. M. Guilherme II, da Alemanha, a imperatriz, a *Kronprinzessin*, o Sr. Embaixador da França e o Barão Henri de Rothschild.” Veja quanta gente importante! Se isso fosse em 1911 eles talvez tivessem de acrescentar: “Entre os convidados viam-se o Dr. Rodrigo Cambará e Exma. esposa...”. (VERISSIMO, 1956b, p.66-68, grifo do autor)

Erico Verissimo retirou essas informações da *L’Illustration* do dia 5 de fevereiro. Nessa edição, a revista traz 11 páginas inteiras com fotos da inundação em Paris, assunto que já havia recebido destaque na publicação do dia 29 de janeiro. A matéria sobre a Opéra-Comique ocupa a página 101, com o título de “L’Orchestre aux lanternes”, enquanto a exposição – “L’exposition d’art français (de Berlin)” –, com gravuras do enviado especial J. Simont, ocupa as páginas 106 e 107. Nesses casos, o autor reproduz os textos exatamente como eles aparecem na revista.

O emprego da *L’Illustration* na representação dessa época não se resume à inserção aleatória de eventos históricos. Além de uma finalidade de demarcação histórico-temporal existe também um constante diálogo entre o enunciado e os personagens. Todos os acontecimentos citados são reinterpretados por estes e adquirem significados a partir de conceitos pessoais que variam de acordo com sua ideologia ou ética social. No trecho reproduzido acima, Rodrigo traduz a legenda da

foto porque percebe o interesse de Flora nos vestidos sociais, “com seus monumentais chapéus emplumados, de abas largas, as cinturas finas e as saias rodadas e compridas” (VERISSIMO, 1956b, p.67). Enquanto Rodrigo direciona sua curiosidade para a ópera e o salão de arte, Flora sente-se atraída pela exuberância da moda. Em comum a ambos, a consciência do abismo existente entre a vida pacata de Santa Fé e a vida pulsante da Europa.

Outro exemplo é a referência ao canal do Panamá, uma das maiores obras da engenharia do século passado. Inicialmente, a notícia publicada na *L'Illustration* de 21 de maio (1910, p.458-459) serve de argumento para o tenente Rubim apresentar a teoria do super-homem e das relações entre as elites e as massas. Para o militar, o idealista do canal, Ferdinand de Lesseps, é o super-homem. Outros representantes da inteligência e da cultura superior dirigem a obra, enquanto uma multidão de negros, índios e mestiços trabalham na construção como animais. Rubim afirma que estes morrem como moscas porque isso faz parte de seu destino. Rodrigo, liberal defensor da igualdade e fraternidade, discorda do amigo.

O canal do Panamá, além de servir a Rubim como exemplo para apresentação das ideias de Nietzsche, abre caminho para uma discussão em torno da oposição entre França e Estados Unidos. Em um momento de predominância francesa sobre a cultura brasileira e mundial, os norte-americanos começam a representar uma “ameaça” com seu rápido crescimento econômico. Rodrigo, naturalmente, não esconde a má vontade em relação aos Estados Unidos, um país que, segundo ele, não havia revelado ao mundo nenhum grande romancista, filósofo, pintor ou compositor e era “grosseiramente materialista, uma nação de novos ricos e comerciantes empedernidos” (VERISSIMO, 1956b, p.83).

A publicação francesa, nesse sentido, assume no romance a função de um personagem – sem ter uma voz própria no sentido *stricto sensu*, participa da ação com seus enunciados, provocando reações que revelam a personalidade dos interlocutores. Rodrigo identifica nas páginas ilustradas exemplos da fineza e do espírito francês, Rubim encontra nas notícias o super-homem de Nietzsche e Jairo Bittencourt, o militar positivista, localiza a comprovação do progresso material nas reportagens sobre a aviação. Já os “xucros” como Chiru, Neco e Saturnino, que não sabem ler em francês, limitam-se a ouvir ou a cantar.

Não menos significativo é que sai dessa mesma revista o *leitmotiv* para um ponto central do enredo de *O Retrato*. O drama de Rostand, amplamente divulgado na *L'Illustration*, inspira o título do episódio “Chantecler” e permite as conexões de alegoria entre os protagonistas da peça teatral e do romance. No plano cronológico de *O Retrato*, a recepção de *Chantecler* é contada primeiramente pelas páginas do jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre. Em certa noite do início de março, Rodrigo relata aos amigos Rubim, Pepe García e José Lírio (Liroca) o sucesso da peça e a repercussão

da estreia, segundo informações tiradas de um exemplar que ele havia guardado com essa finalidade. Diz Rodrigo que Rostand trabalhou durante doze anos na peça e que não se fala em outra coisa em Paris. E continua:

As confeitarias fazem bolos, tortas e pastelões com a efígie de Rostand, e a imagem de seu herói, o Chantecler, anda por todos os cantos, nas vitrinas, nas revistas, nos jornais, no coração do povo parisiense. O que já se escreveu sobre essa peça dá para encher toda uma biblioteca! (VERISSIMO, 1956a, p.454).

A seguir, Rodrigo resume o caso da compra dos direitos de reprodução da obra pela *L'Illustration* e o processo judicial contra os jornais *L'Éclair*, *Paris Journal* e *Il Secolo*. Essas informações têm origem na edição de 18 de fevereiro do *Correio do Povo*, onde encontra-se uma notícia com o título de “Chantecler – Roubo Literário”, que relata o caso e a atuação da polícia francesa. Além de informar sobre a briga nos altos escalões da imprensa parisiense, a reportagem também descreve em detalhes a peça de Rostand, que havia estreado no dia 7 no teatro Porte Saint.

Para o espanhol anarquista, tudo não passa de “escândalos de la podrida sociedad burguesa!”. Rodrigo não se intimida, e prossegue:

– No dia 6 de fevereiro, por ocasião do ensaio geral de “Chantecler”, o boulevard Saint-Martin estava agitadíssimo. Uma enorme multidão se apinhava à porta do teatro.

– Mas afinal de contas – interrompeu-o Rubim – em que consiste a peça?

– Originalíssima! Imaginem vocês que as personagens são quase todas animais domésticos: galos, galinhas, cães, faisões... E os atores aparecem realmente travestidos nesses animais.

– Ridículo! – bradou Pepe Garcia.

– Não – protestou Rodrigo – quando temos no papel de Chantecler um Lucien Guiltry, no de Cão um Jean Coquelin e no de Faisoa uma Mme. Simone.

– Assim mesmo é um pouco... esquisito. (VERISSIMO, 1956a, p.454, grifo do autor)

Empolgado com a curiosidade do tenente, Rodrigo prossegue contando a história da peça, do primeiro ao quarto ato. O resumo do drama ocupa pouco mais de uma página do romance. A recepção do “público” é negativa e Rodrigo trata de ler em voz alta alguns trechos da obra. Após a leitura, com a voz um tanto arrastada por causa do vinho francês, observa o narrador que “vieram-lhe lágrimas aos olhos, como acontecia sempre que lia um trecho literário com emoção” (VERISSIMO, 1956a, p.457). Ainda assim, os ouvintes não sentem a mesma emoção, pois o sonolento Liroca “mirava fixamente o tapete e de quando em quando cabeceava”, Pepe García,

mais preocupado com o estômago, “mastigava com dignidade uma salsicha”, enquanto Rubim, com as mãos trançadas sobre o peito, escutava “como se estivesse orando”. Ao terminar a encenação, Rodrigo atira o jornal no chão e sentencia: “– Se isto não é uma peça de antologia, então não me chamo mais Rodrigo Terra Cambará! Bolas!” (VERISSIMO, 1956a, p.457).

Um aspecto interessante é que, como o *Correio do Povo* não publicou estrofes de *Chantecler*, estamos diante de um caso em que o autor mistura o conteúdo de duas fontes, do jornal e da revista, para sustentar o caráter realístico da ficção romanesca. A cena da apresentação de *Chantecler* está carregada de ironia porque coloca Rodrigo Cambará na posição de um romântico sensível, tentando convencer um anarquista, um gaúcho tradicionalista ignorante em assuntos artísticos e um militar leitor de Nietzsche a apreciarem uma peça de teatro baseada em um conto de fadas. Isso sinaliza a tarefa solitária do protagonista em seu projeto de promover mudanças no ambiente de Santa Fé.

Mas Rodrigo não se entrega tão facilmente. Para convencer o tenente sobre o significado da peça francesa, ele procura aproximar Chantecler do ideal de super-homem, em que o galo é “o rei absoluto do terreiro!” e os mochos e os melros são “a massa que tanto detestas, a massa que conspira inutilmente”. Rubim, no entanto, não se deixa vencer.

– Meu caro Rodrigo, para o super-homem a felicidade não consiste na posse dum objeto determinado, mas sim numa continuada superação de si mesmo. O que importa para ele é a vontade de poder, que consiste em desejar e escolher o sofrimento e a dor, se tanto for necessário para essa separação. No exemplo de Chantecler vimos como a mulher pode desviar o super-homem de seus objetivos mais altos. E não esqueças que no meu mundo ideal, se queres usar os símbolos desse teu Rostand, o sol de fato não se erguerá sem que Chantecler, o super-homem, cante!

– Isso sim é um conto de fadas!

– E o meu Chantecler não admitirá no seu terreiro leis que glorifiquem a fraqueza como acontece nesta nossa sociedade regida pela moral cristã, que é uma moral de escravos. Para principiar, o super-homem terá de ser duro e cruel consigo mesmo e viverá numa constante busca de novas aventuras. Ele sofrerá e fará os outros sofrerem. (VERISSIMO, 1956a, p.457-458).

As palavras de Rubim, sem que ele queira, são direcionadas ao próprio Rodrigo. O protagonista de *O Retrato* tem nessa fase do romance o papel do galo que quer transformar o seu entorno com programas políticos e sociais, mas vai falir em suas pretensões justamente porque não escolherá o sofrimento e a dor, deixar-se-á desviar pelas mulheres, não será duro e cruel consigo mesmo e tampouco viverá uma constante busca de novas aventuras – como seu avô, o Capitão Rodrigo. A “vontade

de poder” de Rodrigo Cambará não vale todos esses sacrifícios e ele contenta-se com um cargo de confiança no governo de Getúlio Vargas.

Encantado pela história de *Chantecler* – a qual ainda não havia lido na íntegra – e cada vez mais convencido da grandeza de sua “missão” em Santa Fé, o jovem médico sente-se como um ser dotado de poderes especiais. Uma experiência nesse sentido ocorre quando ele salva a vida do primeiro paciente em Santa Fé. Chamado no meio da madrugada, o médico corre à casa do Dr. Eurípedes, juiz da cidade, que sofre de uma crise respiratória. Após uma sangria e uma injeção de morfina, o paciente volta a respirar normalmente.

Rodrigo deixa a casa do juiz em estado de graça, cantarolando. No caminho encontra o padeiro e conta como salvara a vida do Dr. Eurípedes. O narrador descreve a sequência da cena:

Pediu-lhe um pão cabrito, que o padeiro lhe deu com um sorriso amoroso, e continuou a andar. Galos cantavam nos quintais. *Je chante! Vainement la nuit, pour transiger, m'offre le crépuscule.* Mas o que quero mesmo é o sol, o sol... O Salvini nos Espectros de Ibsen, engatinhando como uma criança no palco, pedindo o sol, mãe, o sol... *Moi, le Coq, je veux le soleil!*[...]

Parou a uma esquina e olhou para o nascente, onde a barra do dia era dum ouro que se degradava em púrpura. *Ébloui de me voir tout vermeil.* Havia um doce e leve mistério nas ruas adormecidas, uma frescura transparente de vidro no ar. Acendeu um cigarro, tragou a fumaça e depois expeliu-a com força. Como sabe mal o fumo quando a gente está em jejum! *Moi le Coq, je veux un Chimarrão.* (VERISSIMO, 1956b, p.15-16, grifo do autor).

A empolgação inicial de Rodrigo Cambará, no entanto, esmorece conforme ele toma consciência da distância existente entre Santa Fé e Paris. Não uma distância medida em quilômetros, que poderia ser facilmente vencida em um navio, mas algo impossível de ser superado, marcado pela rotina implacável, a pobreza material e o atraso da gente mal instruída. Para fugir desse sentimento, Rodrigo entrega-se ao pôquer no clube local, onde encontra os amigos todas as noites. Quando não vai ao clube, atrai os mesmos ao Sobrado com vinhos e latas de conservas importados. Como alternativa de distração, tenta ler obras de ficção e filosofia, mas abandona os livros nas primeiras páginas. Em meados de abril de 1910, o médico recebe os primeiros exemplares da *L'Illustration*, incluindo números atrasados de sua assinatura. Em um primeiro momento, a leitura da revista devolve a Rodrigo a excitação.

Folheou-os avidamente com um prazer não só visual mas também tátil e olfativo, pois era com volúpia que passava a mão espalmada sobre o papel gessado da revista e aspirava-lhe o cheiro de tinta. No fim de contas, aquilo era um pedaço de sua querida Paris que lhe chegava pelo correio!

Um daqueles números trazia no frontispício um desenho que representava *Chantecler* (M. Guilty) apoiando com a asa *La Faisane* (Mme. Simon), a qual perseguida pelo Cão *Briffaut*, refugiara-se num canto no terreiro e agora estava desfalecida nos “braços” do Galo.

Rodrigo leu com avidez o artigo em que se descreviam as peripécias que precederam a *mise-en-scène* de *Chantecler*, os *potins* sociais e literários de Paris a propósito da peça, as discussões de Coquelin com Edel, o desenhista de figurinos, em torno das dificuldades surgidas com relação aos costumes. Que fazer da cabeça dos artistas? Conservar-lhes os rostos? E os braços... deixá-los livres ou dissimulá-los sob as asas? Mas seria possível para um comediante recitar seu papel sem gesticular? Coquelin afirmava que não. Um dia estava ele a tomar seu banho quando Edel chegou. Começaram a falar no *Chantecler* e o ator, tomado de entusiasmo, pôs-se a recitar o *Hino ao Sol*. Ao terminar, perguntou: “Hem? Não é bonito? Que dizes, Edel?” O desenhista respondeu: “Digo que acabas de me fornecer a prova que eu procurava há tanto tempo. Recitaste magnificamente o *Hino ao Sol* sem tirar os braços de dentro d’água! Está provado que se pode declamar sem gestos!” (VERISSIMO, 1956b, p.39-40).

A edição de *L'Illustration* consultada com entusiasmo por Rodrigo Cambará é a do dia 26 de fevereiro. Esse número traz um caderno de 12 páginas coloridas com “Les études de Chantecler”, contendo um estudo detalhado do figurino dos principais personagens, além da edição normal com a íntegra do terceiro ato. De todas as edições de *L'Illustration* que tratam do drama, sem dúvida essa é a mais luxuosa de todas. A capa do caderno estampa o costume de Chantecler desenhado por Constant Coquelin, ator que interpretara *Cyrano de Bergerac*. Para reproduzir no romance um pouco do clima que antecedeu a estreia, Erico Verissimo sintetiza alguns pontos apresentados nesse caderno especial, inserindo-os a partir da leitura de Rodrigo.

Ao ler aquelas minúcias sobre a montagem da peça de Rostand, o protagonista sente-se realmente fazendo parte daquele universo.

Rodrigo estava encantado com a oportunidade de participar das conversas de bastidores, penetrar na caixa do teatro *Porte Saint-Martin*, espiar para dentro dos camarins e ver atores e atrizes a se meterem naqueles grotescos costumes que os transformavam em enormes galos, galinhas, faisões, melros, cães e mochos – que ali estavam maravilhosamente reproduzidos em cores nas páginas de *L'Illustration*.

Mergulhou fundo na leitura do primeiro ato da peça, que vinha transcrito integralmente no número de 12 de fevereiro. Leu das sete e meia da noite até às onze. (VERISSIMO, 1956b, p.40).

O número em que Rodrigo acompanha a transcrição do drama corresponde, de fato, ao de 12 de fevereiro. Nessa edição praticamente exclusiva a Rostand, a revista publica o prólogo e o primeiro ato da peça, além de desenhos de três ilustradores diferentes e inúmeras fotografias, uma delas do próprio autor, ocupando uma página inteira.

Mas logo o conteúdo de *L'Illustration* leva o personagem de um estado de euforia ao desespero, sentimento que somente uma viagem a Paris poderia abrandar.

Ao fechar a revista, sentiu de súbito, pesada e angustiante como nunca, a solidão do Sobrado. Caminhou até a janela, como que sufocado, numa busca de ar. Era uma noite de lua nova, pobre de estrelas, e só a luz tibia dos lampiões alumia as ruas. Um ventinho em que já se sentia um precoce calafrio de inverno, remexia as folhas secas no chão da praça. Não se via viva alma naquelas redondezas.

[...] Teve ímpetos de gritar. A vida que levava era a mais estúpida que se podia imaginar. Para onde quer que se voltasse, só via homens: na farmácia, no Sobrado, no clube. Só machos, machos, machos! Precisava casar, ter mulher em casa, carinho, filhos, calor humano, aconchego... Detestava aquela solidão. *L'Illustration* lhe havia trazido imagens de Paris, ecos da vida da Cidade Luz. Damas em vestidos de noite, envoltas em peles, faiscantes de jóias, perfumadas e belas, dentro de automóveis à saída de teatros; homens de casaca, chapéu alto, sobretudo de astracá... Cancãs no *Moulin Rouge*. Museus, livrarias, cafés. A boemia intelectual da *Rive Gauche*. Canções alegres, ditos espirituosos, gente civilizada e interessante. Vida, enfim! Que tinha ele ali em Santa Fé? A civilização da vaca, do sebo, do charque. A boçalidade, a banalidade, a rotina, a pobreza de espírito, o atraso dum século! Ou vou para Paris o ano que vem ou me caso. Ou faço as duas coisas. Ou meto uma bala nos miolos. (VERISSIMO, 1956b, p.40-41).

Como o trecho bem ilustra, a consciência do estado de solidão de Rodrigo vem justamente da leitura da revista. Toda a percepção de seu entorno colabora para isso, da lua ao céu sem estrelas, da luz fraca dos lampiões ao vento frio que levanta as folhas das árvores. Nesse momento, o médico confunde o desejo de conhecer Paris com a necessidade de desposar alguém. Ele acredita que uma presença feminina possa amenizar a carência de “espírito” de Santa Fé. Torna-se desesperador, no entanto, comparar a suntuosidade da vida na Cidade Luz com o marasmo de Santa Fé.

Longe de Paris, resta a Rodrigo buscar algum consolo em Porto Alegre. Aproveitando como desculpa o casamento que se aproxima, ele embarca por essa época para a Capital, onde compra a mobília do quarto de dormir. No Cinema Ideal, assiste uma comédia francesa de Max Linder e um filme dramático da norte-americana Vitagraph, ocasião perfeita para confirmar sua opinião sobre a superioridade das

produções francesas e italianas em relação às americanas – “Rodrigo achou-o divertido mas ingênuo” (VERISSIMO, 1956b, p.123).

Ele também aproveita a viagem para tirar algumas fotografias. Nas palavras dele, “não foi por faceirice, vocês sabem que não sou vaidoso. Mas quis ter uma lembrança deste momento feliz da minha vida...” (VERISSIMO, 1956b, p.125). Esse é o gancho para Pepe García sugerir a pintura do retrato de Rodrigo Cambará. Para o espanhol anarquista, “una camara fotográfica es una máquina e una máquina no tiene alma...” (VERISSIMO, 1956b, p.125). Em êxtase com a ideia, o pintor afirma: “– Chantecler! Si, tu eres el Gallo. Tu canto ha echo el sol alzarse en el horizonte, y ahora el sol te acaricia el rostro. Es la mañana de tu vida [...]” (VERISSIMO, 1956b, p.127).

E assim nasce o retrato de Rodrigo Cambará, obra-prima de Don Pepe García. A beleza do trabalho transforma o retrato em ponto turístico de Santa Fé e potencializa o lado narcisista do personagem. Segundo análise de Bordini (2004, p.112), o tema do retrato em *O tempo e o vento* provém do intertexto de *O Retrato de Dorian Gray* de 1889, de Oscar Wilde, mas num sentido contrário. Ou seja, no romance inglês o retrato corrompe-se à medida que o herói conserva sua bela aparência, apesar da vida de crimes e vícios. Excluindo o lado fantástico dessa apropriação, Erico Verissimo mantém a alusão da corrupção moral do personagem².

Pepe García sabe que Rodrigo não pode conservar as qualidades presentes no retrato. Poucos dias após ter concluído o quadro, o espanhol diz que “aquele, si, es mi amigo. Mi único amigo. Pero tu, tu eres un impostor” (VERISSIMO, 1956b, p.162). Encantado com sua própria imagem, Rodrigo não leva o pintor a sério. Enquanto bebe champanha, recita: “*Je recule, / Ébloui de me voir moi-même tout vermeil / Et d’avoir, moi, Le Coq, fait lever le soleil*” (VERISSIMO, 1956b, p.163).

A história de vida de Rodrigo Cambará mostra, porém, que o retratista tem razão. O protagonista decepçiona seus amigos e familiares, tanto na esfera familiar quanto na pública. E sua busca por emoções será mais forte que os lapsos de culpa. Ao final da trilogia, quando Rodrigo retorna a Santa Fé com a família após a queda de Getúlio Vargas, a imponência do retrato confirma a corrupção moral do retratado – questionado pelos filhos e amigos pela traição aos ideais libertários e ignorado pela esposa pelas constantes traições conjugais.

Antes dos desdobramentos do drama que revelam essa falência moral, o cenário que se apresenta é de espelhamento do protagonista como um sujeito dotado de aspirações e poderes ilimitados. Além dos projetos sociais, enfrenta os mandatários

² Vale lembrar a interpretação de Fonseca (2000, p.144), segundo a qual Erico Verissimo inspirou-se no culto ao personalismo de Getúlio Vargas, na época em que era comum encontrar um retrato do presidente nos estabelecimentos comerciais, residências e gabinetes oficiais. Nesse sentido, o retrato seria uma alegoria, “[...] configurando em Rodrigo Cambará os traços de caráter e ações políticas contraditórias que pretendia enfocar no próprio Getúlio dos anos 30”.

locais com o jornal *A Farpa* e marca a data de seu noivado justamente na noite prevista para a passagem do cometa Halley. Rodrigo tenta ofuscar a aparição do astro com uma festa no Sobrado, demonstrando que seu enlace com Flora tem mais importância e que o cometa não pode estragar seu futuro glorioso.

Interpretações astronômicas

Todas as informações relacionados à passagem do Halley em *O Retrato* têm origem na revista *L'Illustration*. Sendo Rodrigo o mais formado e informado de Santa Fé, ele precisa ter uma opinião esclarecedora sobre o assunto. No entanto, na primeira vez em que é questionado sobre o tema por Chiru e Saturnino o protagonista fica numa situação embaraçosa porque pouco sabe sobre o cometa. Decide, então, enrolar os amigos. Segundo o narrador, “[...] a verdade era que não sabia muito a respeito de cometas. Tinha lido algo, havia tempos, num número de *L'Illustration*. Era-lhe, porém, desagradável confessar sua ignorância” (VERISSIMO, 1956a, p.173).

Frente à insistência dos dois, que querem saber se a cauda do cometa pode ou não atingir nosso planeta, Rodrigo procura “fugir pela tangente”.

— Olha, Chiru, o que te posso dizer é que os antigos alimentavam muitas superstições quanto aos cometas, achando que o aparecimento deles no céu anunciava algum acontecimento trágico. Conta-se que um cometa anunciou a morte de César...

— Que César? — perguntou Chiru com desconfiada arrogância.

— Ora! — fez Saturnino. — O grande César da História, Chiru. Mas cala a boca e deixa o homem continuar.

Rodrigo agora se sentia em terreno mais firme. (VERISSIMO, 1956a, p.173).

Em sua posição de médico e intelectual, Rodrigo Cambará sente-se desconfortável em reconhecer que não tem conhecimento sobre qualquer assunto que seja. Independentemente do tema, o protagonista sempre defende sua opinião, mesmo desacreditando nas próprias palavras. Nesse caso do cometa, Rodrigo precisa assumir uma posição, pois os amigos discutem sobre o assunto e a sua palavra serve como uma sentença. O personagem não foge ao seu papel, atuando como o único sujeito esclarecido capaz de lançar uma luz racional sobre as trevas da superstição.

Semanas mais tarde, já por dentro do assunto depois de ler os artigos do astrônomo Camile Flammarion na *L'Illustration*, Rodrigo sente-se seguro para dissertar sobre o fenômeno. À porta da Farmácia Popular, encontra Cuca preocupado com as notícias que acabara de ler: “— Então não leste o *Correio do Povo* de hoje? Falta pouco

tempo pro bicho aparecer. Estão dizendo que ou a terra se espatifa ou nós morremos envenenados pelo rabo do bruto” (VERISSIMO, 1956b, p.55). No interior de seu laboratório, Rodrigo encontra o farmacêutico Gabriel na mesma ansiedade. Ele quer saber a opinião do patrão.

Rodrigo tirou o chapéu, sentou-se e pô-se a falar sobre o cometa Halley, baseado num artigo de Camile Flammarion que lera em *L'Illustration*.

– Tudo quanto se tem publicado até agora é considerado prematuro pelos cientistas, principalmente essas histórias que falam do envenenamento da humanidade e do fim do mundo. Em maio que vem, haverá um encontro do cometa de Halley com a terra. Vico, vá esquentar a água pro mate! Nesse dia a cauda do cometa estará dirigida para cá. Se ela nos atingir, ficaremos submersos nesse apêndice gasoso, compreendem?

– De que é feito o rabo do cometa? – indagou o Cuca, que de certo modo parecia encarar aqueles acontecimentos siderais como uma espécie de mexerico social do cosmos.

– É duma matéria radiante muito rarefeita – explicou Rodrigo, felicitando-se intimamente por ter boa memória. – E o nosso planeta atravessará a cauda do cometa como uma bala de canhão atravessaria uma cerração de inverno, com uma velocidade de 160.000 quilômetros por hora.

– Pomba!

– Mas esse encontro – esclareceu Rodrigo – só se dará se a cauda do cometa tiver uma extensão de mais de 23 milhões de quilômetros... (VERISSIMO, 1956b, p.55-56).

Para construir esse diálogo “didático”, o autor baseia-se em diferentes números de *L'Illustration*. Apesar de Flammarion repetir muitas informações em seus artigos, constatamos que os dois primeiros trechos da fala do protagonista citados acima têm origem em uma tradução da edição de 22 de janeiro. Nesse número, o astrônomo comenta que os cálculos não estão finalizados e que qualquer conclusão seria prematura, acrescentando a comparação entre a bala de canhão e o nevoeiro. Vejamos o trecho no original:

*On voit que, le 18 mai, la queue cométaire, qui est toujours opposée au soleil, est précisément dirigée vers la terre. Si elle la dépasse, nous serons immergés dans cet appendice gazeux, dans cette sorte de matière radiante d'une rarefaction extreme, et nous la traverserons comme un boulet de canon traverserait un brouillard, avec une vitesse de 106.000 kilomètres à l'heure, la comete volant, de son côté, à la vitesse de 170.000 kilomètres*³ (VERISSIMO, 1956b, p.60).

³ “Vemos que, em 18 de maio, a cauda do cometa, que é sempre oposta ao sol, está exatamente voltada para a Terra. Caso ela a atravesse, nós seremos imersos nesse apêndice gasoso, nessa espécie de matéria radiante de

Salvo a diferença na velocidade de deslocamento da terra – de 106.000 quilômetros por hora na revista para 160.000 no romance –, não fica dúvida de que o autor traduziu esse trecho para inseri-lo na narrativa na voz de Rodrigo. A mesma datação não se pode assegurar para a informação de que o encontro entre o planeta e o cometa apenas ocorreria caso a extensão da cauda fosse superior a 23 milhões de quilômetros, uma vez que esse dado aparece em vários artigos. De qualquer forma, é interessante observar que a leitura que Rodrigo Cambará faz dos riscos de um acidente cósmico segue a mesma linha de raciocínio do astrônomo francês. Ou seja, o personagem da ficção e a autoridade da revista não afastam por completo a possibilidade de uma colisão, mesmo que seja “apenas” com a cauda do Halley. Nesse caso, segundo a interpretação de ambos, ficaríamos expostos aos gases letais do astro.

A representação desses acontecimentos na narrativa ocorre quase sempre pela percepção do protagonista. Rodrigo observa um desacordo entre o comportamento do tempo e o do povo, em que dias tranquilos e de beleza ímpar contrastam com a inquietude e o nervosismo das pessoas frente à possibilidade de uma catástrofe. Havia, como ele, os descrentes no fim do mundo, que lembravam a passagem de outros cometas e continuavam a viver em paz. Por outro lado, havia também desespero, como descreve o narrador.

A maioria, porém, se fazia perguntas e não eram poucos os que tratavam de reunir seus familiares, a fim de que a hecatombe não os apanhasse separados. Os Teixeiras reuniram-se todos na fazenda na esperança, talvez, de que o cataclisma pudesse ser menos violentamente sentido no campo que na cidade. Homens que estavam projetando viagens por aqueles dias, adiavam-nas. Os que se achavam fora de Santa Fé, apressavam-se a voltar para casa. Nas lojas, escritórios e repartições públicas já não se trabalhava direito, e o cometa de Halley (a que Liroca insistia em chamar “cometa do Alves”) era o assunto permanente de todas as rodas. Alguém bravateou: “Que venha esse cometa. Mas é preciso que ele tenha muito caracu pra acabar com o Rio Grande!” O Padre Kolb nos seus sermões dizia não acreditar que Deus estivesse mesmo com intenções de “liquidar sua opra maknifka”, mas aconselhava os crentes a que, pelas dúvidas, se fossem preparando para o pior. Assim, naqueles dias teve um número desusado de fiéis no confessionário. Mulheres piedosas acendiam velas para os santos de sua devoção, fazendo as mais extravagantes promessas. Outras começavam as visitas de despedida, corriam às casas de amigos e parentes. [...]

rarefação extrema, e a atravessaremos como uma bala de canhão através de um nevoeiro, a uma velocidade de 106 mil quilômetros por hora, o cometa, por sua vez, a uma velocidade de 170 mil quilômetros por hora”. (VERISSIMO, 1956b, p.60, tradução nossa).

Alguns homens procuravam-se para liquidar dívidas ou desfazer negócios; houve até mesmo uns dois ou três casos de inimigos que se reconciliaram. E don Pepe, que parecia querer arrogar para o anarquismo o direito de destruir pessoas e coisas, comentou: Quién sabe, Diós aderió al anarquismo y quiere destruir el mundo con una bombita?” (VERISSIMO, 1956b, p.56-57).

Difícil concluir de qual fonte o autor tirou essas reações populares da época, transpondo-as para o universo de Santa Fé. Podem ser fruto de pesquisa em livros, de sua memória – embora tivesse apenas cinco anos em 1910 –, de relatos orais ou até mesmo dos artigos de Camile Flammarion, citados anteriormente, em que o astrônomo traz algumas histórias ocorridas em diferentes países e que exemplificam o medo da população mundial. No que diz respeito à consulta de edições de *L'Illustration* desse período, parece muito provável que a revista francesa fornece ao autor o conteúdo necessário – e fundamental – para a representação desse evento na narrativa de *O Retrato*.

Conclusões

Todos esses exemplos de conteúdo de *L'Illustration* encontrados em *O Retrato* revelam que a representação da época, segundo a concepção criativa do autor, não pode ser plenamente satisfeita sem a interferência da imprensa escrita. O conteúdo jornalístico contribui para estabelecer as devidas conexões entre Santa Fé e o resto do mundo, legitimando a ficção do romance. A revista transporta a Europa até o Sobrado através de imagens e textos, cujo conteúdo pode ser interpretado de diferentes maneiras pelos leitores, provocando reações de acordo com a ideologia ou a ética de cada um.

Pelo exposto, constata-se que as informações transpostas dos artigos da revista francesa têm a função de auxiliar o autor na representação histórica da época narrada, criando um efeito de verdade para o leitor. A revista *L'Illustration* participa da narrativa de *O Retrato* como uma fonte de criação literária capaz de acentuar dois aspectos principais: 1) a alusão a *Chantecler* serve para estabelecer um paralelo alegórico entre o galo do drama de Rostand e o protagonista do romance, atuando no sentido de (trans) formar a ética social deste e de outros personagens que circulam pelo Sobrado; 2) a citação de eventos factuais como as proezas da aviação, as obras do canal do Panamá, a enchente em Paris e a passagem do cometa Halley situam Santa Fé no tempo (1910) e o no espaço (Rio Grande do Sul/Brasil), fortalecendo assim as impressões realísticas da narrativa.

ALVES, M. M. From the theatre to the comet: contributions of the magazine *L'Illustration* to the ethics and aesthetics of *O Retrato*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.2, p.73-93, jul./dez. 2012.

- **ABSTRACT:** *The article examines the insertion of content from the French magazine L'Illustration in the fictional narrative of O Retrato, the second part of the novel O tempo e o vento, by Erico Verissimo. In the process of creation of his work, the author uses this magazine as a source of consultation for the early twentieth-century historical representation. The transposition of news about the play Chantecler, by Edmond Rostand, as well as the passage of Halley's comet, legitimizes the realistic aspects of the period, causing reflections on the ethics of the characters and on the aesthetics of the fiction.*
- **KEYWORDS:** *Erico Verissimo. History. Press. Illustrated magazines.*

Referências

BORDINI, M. da G. Um burguês na coxilha: o paradoxo de *O Retrato*. In: BORDINI, M. da G.; ZILBERMAN, R. **O Tempo e o vento**: história, invenção e metamorfose. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p.103-119.

CARELLI, M. **Culturas cruzadas**: intercâmbios culturais entre França e Brasil. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1994.

COINDREAU, M. E. **La farce est jouée**: vingt-cinq ans de théâtre français: 1900-1925. New York: Éditions de la Maison Française, 1942.

FARIA, J. R. G. de. Présence théâtrale française à la belle époque brésilienne. In: MATTOSO, K. de Q.; MUZART, I.; ROLLAND, D. (Org.). **Modèles politiques et culturels au Brésil**: emprunts, adaptations, rejets XIX^e et XX^e siècles. Paris: Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003. p.215-222.

FONSECA, O. O retrato e a identidade. In: GONÇALVES, R. P. (Org.). **O tempo e o vento**: 50 anos. Santa Maria: UFSM, 2000. p.117-146.

HERRIOT, E. Edmond Rostand. In: _____. **Études françaises**. Genève: Éditions du Milieu du Monde, 1950. p.210-215.

L'ILLUSTRATION. Paris: [s.n.], n. 3491, 22 janv.; n. 3493, 5 fevr.; n. 3494, 12 fevr.; n.3496, 26 fevr.; n.3507, 14 mai; n. 3508; 21 mai, 1910.

MARTINS, A. L. **Revistas em revista**: imprensa e práticas culturais em tempo de República, São Paulo: 1890-1922. São Paulo: Edusp, 2008.

NEEDELL, J. D. **Belle époque tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SODRÉ, N. W. **História da imprensa no Brasil**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

VELLOSO, M. P. Percepções do moderno: as revistas do Rio de Janeiro. In: NEVES, L. M. B. P.; MOREL, M.; FERREIRA, T. M. B. da C. (Org.). **História e imprensa**: representações culturais e práticas de poder. Rio de Janeiro: DP&A/Faperj, 2006. p.312-331.

VERISSIMO, E. **O tempo e o vento II**: o retrato. Porto Alegre: Globo, 1956a. v.1.

_____. **O tempo e o vento II**: o retrato. Porto Alegre: Globo, 1956b. v.2.

