

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Beatriz Badim de Campos

***Caminhos Cruzados e Um Lugar ao Sol: o projeto literário de
Erico Verissimo***

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Beatriz Badim de Campos

***Caminhos Cruzados e Um Lugar ao Sol: o projeto literário de
Erico Verissimo***

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Rosa Duarte de Oliveira.

São Paulo

2015

Banca Examinadora

*Ao Erico Verissimo,
cuja literatura fez-me acreditar na vida.*

Agradecimentos

Aos meus pais, Marilena e João Alfredo, e à minha irmã, Isadora, pelo amor, apoio e incentivo incondicionais em todos os momentos da minha vida.

À minha amiga e avó, Cyva, por não medir esforços em encorajar-me literária e emocionalmente.

À minha orientadora Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira, por sua generosa orientação, em que compartilhou, sempre com muito afeto, a sua sabedoria e experiência acadêmica e de pesquisa, o que me fez admirá-la ainda mais.

À Profa. Dra. Beth Brait, mestre inspiradora, pelos ensinamentos preciosos sobre Bakhtin e pelas discussões engrandecedoras sobre literatura e vida.

À Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi, cujo bom humor é contagiante, pelas indicações de leitura, pela disponibilidade em atender-me sempre que foi preciso e incentivar-me a estudar a obra verissiana.

À Profa. Me. Helena Brites Ribeiro de Castro, por ter-me apresentado aos estudos literários e por ser presença constante em minha vida.

À minha grande amiga Andrezza Bichiarov, por todos esses anos de amizade e companheirismo e por estarmos juntas desde o primeiro contato com o mundo maravilhoso do nosso “contador de histórias”.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP, pelo conhecimento compartilhado.

A Ana Albertina, pela ajuda, carinho e respeito demonstrados ao longo dessa caminhada acadêmica durante o curso do mestrado.

Aos queridos amigos da PUC/SP, Gabriela Gamboni e Marcelo Brandão, pela alegria do encontro que a literatura nos proporcionou, pelas conversas e risadas, por dividirem planos e sonhos, pela amizade sincera.

Ao Instituto Moreira Salles, em especial ao Acervo Literário Erico Verissimo, pelo acesso ao material de fundamental importância para o desenvolvimento desta pesquisa.

A CAPES, pela bolsa concedida.

“Carta ao Erico”

*O nosso modo de ser
– que é tão nosso e por isso tão humano –
de tal modo, velho Erico,
tu o soubeste dizer
que os teus personagens vão
todos eles
andando andando
por uma terra que não tem fronteiras,
contando da sua vida
dizendo da sua lida
e juntamos o seu calor
vasto e profundo
a essa inquieta esperança
que arfa no peito do mundo.*

*Erico da terra de todos,
Erico da terra da gente.
Não foi só essa a tua mágica...*

*Além de tantos personagens,
como soubeste criar amigos,
Erico da gente!*

*Por isso é que
Ana Terra, o capitão Rodrigo e eu
hoje te enviamos esta carta-poema*

(Mário Quintana, 1972)

CAMPOS, Beatriz Badim de. ***Caminhos Cruzados e Um Lugar ao Sol***: o projeto literário de Erico Verissimo. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2015, 147 p.

Resumo

Esta dissertação trata da relação entre autor-criador e texto literário em **Caminhos Cruzados** (1935) e **Um Lugar ao Sol** (1936) de Erico Verissimo, sob as perspectivas do desdobramento de uma narrativa em outra e a de personagens-escritoras partilhando a função autoral com Verissimo-criador, posicionado na fissura entre o escritural e o biográfico. Questionávamos sobre o significado dessa multiplicação de vozes autorais no projeto verissiano e os vínculos que estabelecem com sua posição de escritor no contexto do Neorrealismo dos anos 30. Elaboramos as hipóteses a partir de dois pressupostos: o de personagens-escritoras revelando-se como dobras do próprio autor em uma dinâmica de encaixe entre narrativas e o da “saga” como núcleo estruturante de um projeto literário em processo de (re)escrita. Os fundamentos teóricos partiram dos estudos de Foucault, Bakhtin, Barthes e Giorgio Agamben sobre a função-autor, do conceito de encaixe de Todorov e do de saga de Johnni Langer, além de estudos críticos como os de Antonio Candido, Flávio Loureiro Chaves e Maria da Glória Bordini. Na análise, foram selecionados pares de personagens-escritoras, Noel-Fernanda e Vasco-Clarissa, que apontavam para o confronto entre projetos literários numa relação de afastamento-aproximação do engajamento social, refletindo o conflito de Verissimo no contexto neorrealista de 1930. Observou-se, também, o encaixe entre narrativas e entre personagens-autoras, ampliando o referencial de análise que abrangeu as demais obras do autor. Isto revelou uma arquitetônica cuja raiz é a saga, vista sob nova faceta: aquela que se tece entre famílias de narrativas. Concluímos que **Caminhos Cruzados** e **Um Lugar ao Sol** instauram a reflexão entre autor e texto literário por meio da migração de personagens e da tessitura de um romance no outro, fazendo da “saga” o princípio estético composicional do projeto verissiano, comprometido com o fazer artístico e, ao mesmo tempo, com o homem e a sociedade.

Palavras-chave: Erico Verissimo; Caminhos Cruzados; Um Lugar ao Sol; função-autor; encaixe; saga.

CAMPOS, Beatriz Badim de. Master Thesis. **Caminhos Cruzados e Um Lugar ao Sol**: the literary project of Erico Verissimo. Postgraduate Studies Program in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2015, 147 p.

Abstract

This dissertation deals with the relationship between author-creator and literary text **Caminhos Cruzados** (1935) and **Um Lugar ao Sol** (1936) written by Erico Verissimo, from the perspectives of the unfolding of a narrative in another, and the characters-writers sharing authorial function with Verissimo-creator, positioned in the crack between the book-biographical. We asked about the meaning of authorial voices multiplication in Verissimo's project and the links established with his writing position in the context of neo-realism of the 30s. We developed the hypotheses from two assumptions: the characters-writers appearing as the author's own folds into a dynamic fit between narratives and the "saga" as a structural core of a literary project in (re)writing process. The theoretical foundation left of Foucault, Bakhtin, Barthes and Giorgio Agamben on the author-function studies, the concept of plug-in by Todorov and the saga of Johnni Langer, and critical studies such as Antonio Candido, Flávio Loureiro Chaves and Maria Glory Bordini. In the analysis, we selected pairs of characters-writers, Noel-Fernanda and Vasco-Clarissa, who pointed to the confrontation between literary projects a ratio of removal-approach of social engagement, reflecting the Verissimo's conflict in the context of the neorealist in the 1930s. There was also the fit between narratives and characters between-authors, expanding the analytical framework covering the other works of the author. This revealed an architectural whose root is the saga, seen under a new facet: that which is woven between families of narratives. We conclude that **Caminhos Cruzados** and **Um Lugar ao Sol** established a reflection between author and literary text through migration of characters and the web of a novel in the other, making the "saga" the aesthetic compositional principle of Verissimo's project, committed to making art and at the same time with the individual and society.

Keywords: Erico Verissimo; Caminhos Cruzados; Um Lugar ao Sol; author-function; fitting; saga.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1. ERICO VERISSIMO: O AUTOR DE SEU TEMPO	22
1.1 Da botica à literatura	25
1.2 Do contexto ao texto de 1930	32
1.3 Fora do círculo de giz	44
CAPÍTULO 2. O AUTOR: ENTRE O CRIADOR E A CRIATURA	56
2.1 O autor-criador e o mundo criado	61
2.2 A função-autor e a assinatura autoral	69
2.3 O autor como leitor e o leitor como autor	74
CAPÍTULO 3. CAMINHOS CRUZADOS E UM LUGAR AO SOL: DESDOBRAMENTOS AUTORAIS	80
3.1 Migrações de personagens entre romances	83
3.1.2 Fernanda e Noel: personagens como dobras/ duplos autorais	94
3.2 O gesto autoral: o princípio da saga	104
3.2.1 Na tessitura dos romances: a narrativa de encaixe	113
3.2.2 Entre narrativas: o realismo social de Erico Verissimo	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS	143

INTRODUÇÃO

Acho que escrevo romances porque amo a vida. A criação literária é um ato de amor. Lendo ou escrevendo nós multiplicamos nossa vida, nossas experiências, por centenas de outras vidas. Vivemos, de certo modo, por procuração. Por outro lado, a curiosidade não é um sentimento alheio ao desejo de ler ou escrever ficção.

Erico Verissimo
(s.d.)

Movido por uma inquietante curiosidade das coisas do homem e do mundo, Erico Verissimo (1905-1975) misturou esse sentimento à tinta de sua Royal portátil vermelha e, ao longo de quarenta anos dedicados à literatura, multiplicou vidas entre romances, contos, novelas, narrativas de viagem, ensaios, autobiografias, traduções, além de histórias dedicadas ao público infantil. O escritor gaúcho, sempre que perguntado sobre seu ofício de escritor e seu trabalho criativo, repetia de forma categórica a resposta que deu em uma entrevista a Ruth Guimarães, publicada no Jornal Folha de São Paulo, em 1968: “Eu apenas escrevi. Nunca fiz outra coisa. Sou homem da pena. Sou escritor, única e simplesmente. Vivo de escrever. A minha popularidade vem naturalmente desta vida inteira dedicada a uma vocação.” Mas, não era de todo que assumia o título de escritor. Preferia, antes, ser reconhecido como um “contador de histórias”, um interessado nas histórias que um escritor pode contar.

Foi nessa vontade de narrar que a obra de Erico Verissimo constituiu-se em um projeto literário comprometido com o fazer artístico e, ao mesmo tempo, com o homem. Verissimo não entendia o homem sem narrativa. Para ele, narrar é condição da natureza humana. A vida, por sua vez, é a obra para a qual o homem foi destinado, porém, cada indivíduo a recebe em branco e a

escreve com a pena de suas experiências e ao sabor dos ventos que o conduzem durante sua jornada.

Em uma trajetória na literatura que se estende entre as décadas de 1930 e 1970, Erico Verissimo experimentou os (dis)sabores de diferentes contextos históricos, sociais, políticos e literários, o que fez dele um escritor atento às mudanças do mundo e preocupado com as transformações que o homem teve de enfrentar para sobreviver às vontades dos tempos. O escritor, porém, encontrou em sua obra uma forma de manter-se fiel ao que realmente acreditava: a humanidade. Sua obra é destinada a leitores, seres que o atraíam por serem imprevisíveis e desconhecidos, mas que, ao mesmo tempo, eram tão familiares a ponto de com eles travar os diálogos mais sinceros em cada página de seus romances. Com uma linguagem acessível, temas que discutem e problematizam os mais diferentes aspectos da vida, com uma forma especial de criar personagens que se aproximam de figuras humanas que encontramos todos os dias a andarem pelas ruas de qualquer cidade, Erico Verissimo construiu um canal direto de comunicação com seu público, o que lhe rendeu grande popularidade.

No entanto, o sucesso conquistado entre seus leitores foi a pedra no caminho no olhar da crítica, principalmente no início de sua carreira, que o estigmatizou como escritor sem profundidade, “romancista que aflora os temas, delinea os personagens, mas não desce aos abismos da condição humana” (GUERRA, 1973, p.4). Este estigma é atribuído ainda à postura de Erico Verissimo “por não ter feito a então clássica opção direita/esquerda, por não ter se inclinado para o romance político, convinha fosse marginalizado” (ibid., 1973, p.4). Dessa forma, o escritor gaúcho conviveu com o rótulo de “escritor sem profundidade” até o final de sua vida literária, porém, nenhum rótulo suplantou o seu verdadeiro engenho artístico provando que, na verdade, a superficialidade estava inscrita no olhar de uma crítica elitista que atribuía maior valor literário a obras consideradas mais difíceis por não conseguirem atingir a média da população ou que apresentavam personagens que carregavam consigo uma complexidade criativa tão grande que, por vezes, de

tão herméticas se tornavam incompreensíveis.

Foi esse conflito de perspectivas que me despertou a curiosidade de conhecer a obra de Erico Verissimo. Tentar entender como um autor pode ser amado por seus leitores e, ao mesmo tempo, marginalizado por grande parte da crítica, foi o primeiro passo em direção ao mundo verissiano. Entrei em seu universo literário por meio de sua última obra de ficção, **Incidente em Antares** (1971). Os sete defuntos que decidiram reivindicar seus direitos junto aos vivos e as intersecções entre realidade factual e ficcional me fascinaram tanto que foi o tema de meu trabalho de conclusão do Curso de Graduação em Letras.

O tempo em sua obra me fez questionamentos que impulsionaram o meu percurso de leitora a conhecer a gênese de sua literatura. Fui levada a **Caminhos Cruzados** (1935), que me colocou diante de uma turba de personagens cujas vozes em conflito descortinavam uma sociedade e uma literatura em crise, em tempos de grandes transformações: os anos 1930.

Outras leituras se deram, mas as vozes de **Caminhos Cruzados** continuavam ecoando em minha mente. Chegado o momento de decidir sobre qual obra estudar para a realização da monografia do Curso de Especialização em Literatura e Crítica Literária, resolvi dar ouvidos àquelas vozes já tão familiares e escolher **Caminhos Cruzados** como *corpus*. A técnica do contraponto, que Erico Verissimo inaugurava em sua obra a partir desse romance como procedimento de base na construção e no cruzamento entre as vozes narrativas, foi o foco de estudo. Por meio desse procedimento, foram colocadas em cena as tensões sociais entre grupos distintos, sendo a literatura uma dessas vozes em contraponto. Isto significa erigir, por meio das vozes de personagens, uma discussão acerca do modelo Neorrealista do romance de 30.

A partir desse estudo, percebi que **Caminhos Cruzados** guardava ainda questões que precisavam ser investigadas, pois iam muito além dos limites das páginas que o compõem. Mais do que a utilização de uma técnica literária na construção narrativa do romance, o contraponto abriu caminhos para que Erico

Verissimo iniciasse a escritura de seu projeto literário, no qual o cruzamento das vozes de suas personagens, na verdade, evidenciam a construção prismática de uma voz autoral que se faz audível por meio de seres ficcionais que colocam em discussão as aflições, conflitos e incertezas de uma *persona* autoral.

Perceber, então, como se dá esse processo de construção de uma voz autoral que se desdobra em muitas, levou-me à leitura do romance seguinte a **Caminhos Cruzados, Um Lugar ao Sol** (1936), pois já não bastavam as linhas daquele romance para continuar tecendo um percurso que me impulsionava para além das suas fronteiras. Em **Um Lugar ao Sol**, encontrei não só personagens que fazem parte de romances anteriores de Erico Verissimo, como também o despertar de um projeto literário que começava a se delinear enquanto criação artística. Um projeto que lança olhar sobre o contexto histórico e social no qual estava inserido, mas também que seguia questionando-se sobre si mesmo, assim como em **Caminhos Cruzados**, colocando discussões sobre a própria literatura no centro do texto.

Dessa maneira, os dois romances revelaram-se não como sequência um do outro, mas como tecidos narrativos em diálogo, pertencentes a uma arquitetônica literária que estava sendo elaborada a partir de então. Imbuída dessas ideias, senti a necessidade de ampliar a perspectiva crítica sobre esses romances, no sentido de encará-los agora, na dissertação de mestrado, a partir da questão autoral e do ato da escritura, função e finalidade da literatura.

Verificamos, assim, que a criação literária é uma temática constante na obra de Verissimo, desde **Fantoches** (1932) até **Incidente em Antares** (1971). Não é por acaso que personagens que têm na literatura o seu ofício ou que nela encontram respostas para o seu modo de agir no mundo, estejam presentes em seu projeto como forma de manter em pauta “a problematização do ato da escritura, discutindo o texto que apresenta ao leitor.” (CHAVES, 2001, p.155)

Essa problematização faz parte do “realismo” que o escritor desenvolveu

em seu projeto literário, realismo este engajado com o fazer literário em si, refletido pelo homem que fala em seus romances. **Caminhos Cruzados** e **Um Lugar ao Sol** nascem do desejo de traduzir esse “realismo” comprometido de Erico Verissimo; são romances que estão inseridos diacronicamente no contexto literário do “romance de 30” que empreendeu a representação do espaço social brasileiro por meio da documentação, da recriação de tipos sociais característicos, da inserção dos falares regionais no espaço literário, e, não menos expressiva, da denúncia política. Esses elementos já vinham sendo utilizados na literatura anterior a esse período. Lembremos de Euclides da Cunha e seu **Os sertões** (1902), apenas para citarmos um exemplo que ganhou força e expressão com o “romance de 30” neorrealista.

O Neorrealismo, corrente artística que trouxe a esse período um caráter ideológico marcante de esquerda, resgatou valores do Realismo e do Naturalismo em seu bojo. Enquanto no Naturalismo a denúncia das mazelas sociais, o determinismo social e psicológico vinha carregado com algum pessimismo pelos romancistas, que não vislumbravam perspectivas de solução para esses problemas, no Neorrealismo, os escritores caracterizam-se por serem ativistas políticos, por tomarem posições frente a esses questionamentos. Do Realismo, o Neorrealismo resgatou a liberdade linguística (com influência também da escrita modernista) e a reflexão sobre o real pelo observador, seja ele personagem, narrador, ou mesmo a própria *persona* autoral. Soma-se a esse painel de tendências literárias, o que ressalta Antonio Candido: “1930 é o ano de viragem do Modernismo, quando ele sofre uma transformação que vai permitir a sua incorporação à rotina literária.” E acrescenta: “A aliança muito intensa entre literatura e ideologias políticas e religiosas, o amadurecimento dos modernistas [...] são outras das características literárias do período.” (CANDIDO, 1973, p.9)

Nesse cenário de transformações dos anos 30, convém lembrar as mudanças sofridas pelos meios de comunicação, em especial os ligados à literatura. Foi nessa época que os rodapés dos jornais, até então destinados aos folhetins, foram sendo ocupados pela crítica literária. Escritores como

Sérgio Buarque de Hollanda, Alceu Amoroso Lima, Wilson Martins, por exemplo, assinaram rodapés com essa finalidade. Por isso, a produção literária desse período foi marcada por uma grande atenção da crítica. Lembramos, ainda, a criação de jornais e revistas destinados a fins literários, como a **Dom Casmurro** (1937-1944), que chegou a atingir 50.000 exemplares por semana e sua redação, localizada na cidade do Rio de Janeiro, era ponto de encontro de intelectuais e literatos da época. Por sua vez, as pequenas editoras ganharam espaço, pois começaram a publicar escritores como Jorge Amado, Rachel de Queiróz e Graciliano Ramos, cujas vozes repercutiam na crítica.

No que tange às transformações políticas do momento, a tomada do poder por um presidente gaúcho, Getúlio Vargas, acabou por reverberar na produção literária da época colocando o Rio Grande do Sul em pauta. A Era Vargas (1930-1945), além das mudanças que empreendeu no setor econômico e social, projetou o Rio Grande do Sul, região até então pouco conhecida dos brasileiros, no cenário nacional. Dessa forma, a literatura produzida no Sul do país começou a atrair a atenção da crítica e “o período foi marcado pela presença constante dos escritores gaúchos” (CANDIDO, 1973, p.9). A marca de grande parte dessa literatura gaúcha era o regionalismo, que tentava recriar os falares, tradições, costumes dessa região para que pudessem ser refletidos no espaço do romance e para que também fossem difundidos pelo país. A figura do gaúcho valente, destemido, de falar impregnado por uma herança castelhana, a cavalgar pela solidão dos pampas, tornou-se emblemática. Algumas décadas antes, o escritor Simões Lopes Neto (1895-1916) já construía essa imagem representativa do gaúcho, em obras como **Contos Gauchescos** (1912) e **Lendas do Sul** (1913) que, no entanto, só foram popularizadas na década de 1940, em edição crítica assinada por Augusto Meyer, para a Editora Globo, com o apoio de Henrique Bertaso e Erico Verissimo.

Apesar da tendência regionalista da literatura produzida no Sul do Brasil nesse período, alguns escritores como Dyonélio Machado (1895-1985), autor do premiado romance **Os Ratos** (1935), e o próprio Erico Verissimo, voltaram a

sua escrita para uma literatura em que o regionalismo estava amalgamado a uma escritura de vertente social, em que o cenário do Rio Grande do Sul era pano de fundo para a abordagem de temas humanos, ampliando, assim, a abrangência de reflexão de seus romances que transitavam entre o provinciano e o universal. Cronologicamente, porém, Verissimo precede todos os escritores brasileiros que se propuseram a escrever romances urbanos na esteira da literatura de interesse social, pois, desde a década de 20, o escritor já se dedicava a essa temática: primeiro com contos avulsos publicados em jornais e revistas literárias e, depois, em seus primeiros romances.

Podemos dizer que Verissimo precede os demais escritores, quando consideramos que, fora de São Paulo, onde estava o núcleo de escritores criadores e vozes de excelência do Modernismo, ele conseguiu criar as bases para a construção do romance urbano moderno, tendo o homem como centro do processo de atuação social e literário. Dessa forma, ele desenvolveu o embrião de seu “realismo social”, cuja matriz, desvinculada de grupos ou programas políticos, estava na abertura do espaço literário para a discussão de ideias tendo como referência direta a realidade objetiva, com um engajamento voltado para o homem e a vida em seu mais alto grau. Assim, Erico Verissimo estabeleceu o alicerce da construção de seu programa neorrealista e do objetivo ético que orientam o seu projeto literário.

Isso foi possível porque o Modernismo do Rio Grande do Sul difere do Modernismo de São Paulo em sua gênese. Enquanto aquele teve herança do Simbolismo, que ofereceu uma forma mais liberta de percepção da realidade como matéria artística, este teve como característica uma ruptura com o Parnasianismo, que, no Sul, não teve muitos adeptos, conferindo um caráter mais polêmico e radical ao movimento. O Modernismo do Rio Grande do Sul não possuiu essa característica de ruptura com o Simbolismo, mas sim de adaptação e transformação do movimento ao cenário literário brasileiro.

Desse modo, o escritor gaúcho, com sua escrita aparentemente casual e inofensiva, aborda temas como a miséria social nas grandes metrópoles, as

mazelas burguesas cotidianas, a corrupção da engrenagem social, a falência dos valores morais e éticos em detrimento de benesses políticas, por exemplo, de uma forma a não propor soluções ou defender um único ponto de vista em relação a esses temas, mas de refleti-los no espaço democrático do romance. Essa tomada de posição do escritor gaúcho não era a esperada numa época em que “o mundo inteiro dividia-se entre cristianismo e materialismo, direita e esquerda, progressistas e reacionários e toda a produção literária foi regida por essas tensões. Os escritores foram para um extremo ou para outro [...]” (CANDIDO, 1973, p.9). Não é sem propósito que, dentro desse cenário, Oswald de Andrade tenha se referido a Erico Verissimo nos seguintes termos:

Ele é feliz demais, não pode! Vende os livros, joga tênis e se casou e continua casado a vida inteira com uma mulher só, é abusar! [...] O dia em que comer o pão que o diabo amassou nesse dia escreverá um grande livro e eu lhe oferecerei uma festa. Mas antes tem que ficar desesperado, rasgado, preso e corneado até pelo cachorro. (ANDRADE apud TELLES, 1972, p.19)

Foi nesse contexto, portanto, que Verissimo concebeu os dois romances que são *corpus* do nosso trabalho. **Caminhos Cruzados**, cuja ação se concentra em um período de cinco dias, entre sábado e quarta-feira, transitando por um espaço relativamente restrito: da Travessa das Acácias (região de moradia da classe média baixa de Porto Alegre) a ambientes mais sofisticados como salões de festas, clubes e outros espaços tipicamente burgueses.

Esse romance foi construído por meio da técnica do contraponto, que coloca lado a lado diferentes núcleos de personagens vivendo ações simultâneas de modo a cruzar os diferentes mundos das personagens e seus pontos de vista sobre sociedade, política, literatura e vida. Entre os núcleos de personagens estão desde a alta burguesia gaúcha, representada pelas famílias Leiria, Madeira e Pedrosa, até as classes mais baixas, como a das prostitutas, desempregados e miseráveis que mal possuem nome e sobrenome, passando pela classe média que almeja o tão sonhado “lugar ao sol”, como a família da

aspirante a professora Fernanda Moreira.

Em **Caminhos Cruzados**, entramos em contato com personagens que fazem da literatura seu ofício e forma de expressão, como Noel Madeira que resolve escrever um romance como forma de exteriorizar os fantasmas de seu mundo interior construído com os tijolos de fantasia dos contos de fadas de sua infância. Por sua vez, a voz dele entra em tensão com a de Fernanda, dona de um olhar mais voltado para o homem e para a vida e que vê na literatura uma finalidade humana e social a ser explorada.

É, porém, em **Um Lugar ao Sol** que o projeto literário da personagem Noel concretiza-se com a ajuda de Fernanda. Nesse romance, que acaba por intitular-se homonimamente “Um Lugar ao Sol”, o tema do “livro dentro do livro”, ou da narrativa de encaixe (TODOROV, 2006), evidencia a discussão da criação literária e do romance enquanto gênero em um cenário de buscas e incertezas das personagens dentro da engrenagem social de Porto Alegre da década de 1930.

O enfoque de pesquisa que escolhemos para o estudo da obra de Erico Verissimo, isto é, o trabalho de reflexão sobre a literatura pela própria literatura, ou seja, da meta narrativa, é pouco abordado pela crítica e pela academia dentro do romance verissiano. Maria da Glória Bordini considera que “essas figuras de escritores têm recebido apenas observações marginais em estudos críticos [...] não há trabalhos que abordem tais personagens na perspectiva de uma teoria da criação [...]” (1995, p.19) Desse modo, é de extrema importância a criação de personagens que são duplos da voz autoral, possibilitando a reflexão sobre o fazer literário e novos caminhos para a crítica.

Tal será nosso objetivo nesta pesquisa, uma vez que **Caminhos Cruzados** e **Um Lugar ao Sol** são romances que se constroem um na tessitura narrativa do outro, como textos constituintes do projeto literário de Erico Verissimo, visando ao debate da literatura no próprio romance. Buscaremos respostas às seguintes questões-problema: Qual o significado da multiplicação de vozes autorais no projeto verissiano por meio da migração de

personagens-escretores entre romances? E que vínculos essas vozes estabelecem com a posição de Erico Verissimo escritor no contexto do Neorrealismo dos anos 30?

No sentido de responder a esses questionamentos, consideraremos as hipóteses:

A literatura é um dos motivos pelos quais são criados pontos de tensões entre as vozes das personagens desses dois romances que podem ser consideradas obras autorais ou inscrições de uma *persona* autoral em crise. Essas diferentes visões sobre o ato escritural e a função do escritor se estilhaçam em múltiplas vozes narrativas dissonantes, que colidem umas com as outras e que migram de romance para romance entretecendo as narrativas. É nesse embate que está contida a possibilidade de discussão e reflexão sobre a literatura e o papel autoral.

A *persona* autoral inscrita na obra de Erico Verissimo constitui um dos fundamentos de seu projeto literário no qual escritor e escritura convivem no centro dos romances. Por meio de personagens que migram de um romance a outro desenvolvendo o seu discurso, entramos em contato com um projeto que se estrutura por meio da saga em uma perspectiva nova: a que se tece entre famílias de narrativas. Dessa forma, o realismo proposto por Erico Verissimo se faz simultaneamente em termos de um compromisso estético, ético e político.

Para a análise do *corpus*, faremos um recorte de dois pares de personagens-escretores: Noel Madeira (escritor iniciante em conflito entre realidade objetiva e criação artística) e Fernanda Moreira (vê na literatura uma ferramenta de intervenção social e é coautora do romance de Noel); Vasco Bruno e Clarissa Albuquerque --, propondo a discussão acerca da função e finalidade da literatura e o papel do escritor no contexto de 1930.

Como norte teórico de nosso trabalho serão fundamentais os estudos de Michel Foucault sobre a função-autor em “O que é um autor?”, conferência que faz parte do livro **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e

cinema (2001), seguidos dos de Giorgio Agamben, em especial em “O autor como gesto”, um dos ensaios de **Profanações** (2007) que tem como lastro teórico o texto de Foucault.

A esse arcabouço teórico referente ao papel do autor serão acrescentados os conceitos elaborados por Mikhail Bakhtin sobre a relação dialógica entre texto, autor e personagens como constituintes do fazer literário em “O Autor e a Personagem”, “O Problema do Autor”, “O Problema do Texto na Linguística, na Filosofia e em outras ciências humanas”, “Apontamentos de 1970-1971” de **Estética da criação verbal** (2011), em **Problemas da poética de Dostoiévski** (2010) e em “O Plurilinguismo no Romance”, “A Pessoa que Fala no Romance”, “Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance: Ensaios de poética histórica”, de **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance** (2010). Para elucidar as questões concernentes ao homem que fala no romance, teorizados por Bakhtin, recorreremos também a Irene Machado (1995), em **O romance e a voz: a prosaica dialógica** de M. Bakhtin.

Além do conceito de autor, utilizaremos a concepção de “narrativa de encaixe” estudada por Tzvetan Todorov em **As Estruturas Narrativas** (2006) para que possamos compreender de que forma se constrói o projeto literário de Erico Verissimo em vista de uma arquitetônica narrativa. Nesta perspectiva de estudo, utilizaremos também, o conceito de saga desenvolvido por Johnni Langer no artigo “História e sociedade nas sagas islandesas: perspectivas metodológicas” (2009) em que faz um panorama da origem do conceito da saga até a contemporaneidade, que nos será de fundamental importância, pois, a partir deste conceito, entenderemos como o projeto literário verissiano foi elaborado tendo como núcleo estrutural o princípio da saga.

Sobre a fortuna crítica da obra de Erico Verissimo, consideramos significativos para nossa pesquisa, principalmente, **Erico Verissimo: escritor e seu tempo** (2001), de Flávio Loureiro Chaves, que realiza um panorama da obra de Verissimo abordando temas recorrentes de sua obra como a discussão sobre a função e a finalidade da literatura; **Criação literária em Erico**

Verissimo (1995), de Maria da Glória Bordini, livro no qual a autora faz um estudo sobre o processo de escrita de Verissimo e a postura autoral frente ao seu projeto literário, além dos ensaios, em especial o de Antonio Candido, publicados em **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo** (1972), bem como os de Maria da Glória Bordini, Antonio Hohlfeldt e Flávio Loureiro Chaves, publicados em **Cadernos de Literatura Brasileira: Erico Verissimo** (2003).

Ainda sobre a obra de Erico Verissimo e sua vida literária, utilizaremos entrevistas, artigos e reportagens publicados na imprensa, em especial em jornais de grande circulação como **Folha de São Paulo**, **O Estado de São Paulo** e **Correio do Povo de Porto Alegre**, obtidos nos arquivos dos respectivos jornais e no Instituto Moreira Salles, onde se encontra o Acervo Erico Verissimo.

A dissertação será dividida em três capítulos. No primeiro, de abordagem crítica, traçaremos um percurso dos anos iniciais da vida literária de Erico Verissimo, de que forma se estabeleceram os alicerces de seu projeto literário, como foram concebidos os romances que fazem parte do nosso *corpus* de estudo trazendo o olhar crítico do próprio escritor sobre sua produção e de como a crítica recebeu a obra de Verissimo dentro do contexto da literatura da década de 1930, e posteriormente. No segundo capítulo, de abordagem teórica, definiremos os conceitos de função-autor, voz autoral, relações entre autor e obra intra e extra texto literário, além de estabelecermos a relação dialógica entre as vozes narrativas de autor, narrador e personagens, utilizando, para tanto, o aporte teórico e reflexivo de Michel Foucault, Giorgio Agamben e Mikhail Bakhtin, principalmente. No terceiro capítulo, de abordagem analítica e interpretativa, buscaremos discutir a validade das hipóteses aos questionamentos propostos por meio da análise de **Caminhos Cruzados** e **Um Lugar ao Sol** tendo em vista o papel do escritor e a função e a finalidade da literatura dentro do contexto dos anos 30 à luz dos pontos de vista das personagens Noel-Fernanda/ Vasco-Clarissa como dobras/duplos autorais. Além disso, verificaremos de que forma os romances se entrecem por meio

da técnica do encaixe e como esse processo, amalgamado à migração de personagens entre as narrativas, estrutura as bases de um projeto literário que tem o princípio da saga como núcleo de composição, evidenciando, assim, um engajamento estético e, ao mesmo tempo, humano e social.

O que propomos, por meio deste estudo, é a abertura de novas perspectivas críticas sobre a obra de Erico Verissimo, ampliando nossa forma de agir no mundo por meio da literatura desse “contador de histórias”. Em suas palavras:

Horroriza-me a ideia de ser transformado num medalhão. Não quero ser estátua, seja de busto ou de corpo inteiro. Não quero ser nome de praça ou rua. Não quero e não hei de me candidatar à Academia Brasileira de Letras. Não tenho o menor apreço por títulos e condecorações. O que desejo, isso sim, são leitores, e amigos, amigos e mais amigos [...] (“Um escritor diante do espelho”, 1966, p.143)

CAPÍTULO 1. ERICO VERISSIMO: O AUTOR DE SEU TEMPO

...tenho todas as portas e janelas de meu ser abertas a todos os ventos do mundo: nunca sei o que vai entrar na minha casa.

Erico Verissimo
(s.d.)

Se a casa da rua com nome de poeta, Felipe de Oliveira, no Bairro de Petrópolis, em Porto Alegre, pudesse contar a sua história, essa seria a de caminhos cruzados ao longo de muitas décadas, de portões sempre abertos, de música ao longe e prosa bem de perto, de vidas que precisavam de uma palavra afetuosa para criar coragem e irem à busca de seu lugar ao sol.

Erico Verissimo era casa. Uma casa de aparência marcante – olhos negros de índio, sobrancelhas espessas e pele morena, herança talvez de algum descendente mouro –, de semblante tranquilo e, ao mesmo tempo, vivo. Não raras eram as vezes que esta casa, totalmente vazia, se enchia de gente em poucos minutos e o silêncio se transformava em grandes momentos de celebração da vida. Erico Verissimo, como casa, só sabia viver assim: habitada por pessoas com quem pudesse se comunicar. Em entrevista a Clarice Lispector, amiga com quem compartilhava a vida e a literatura, o escritor gaúcho comenta:

Minha casa vive de portas abertas. Há noites em que temos de dez a vinte visitantes inesperados. Todas as semanas recebo dezenas de estudantes que querem entrevistar-me, e a gama vai do curso primário ao universitário. Pessoas com casos sentimentais me procuram para desabafar. Empresto-lhes o ouvido, o olho, e não raro

uma afetuosa atenção. Frequentemente consigo ajudar um ou outro “paciente”. E isso me alegra. (VERISSIMO apud LISPECTOR, 1971, p.11)

O que de fato atraía tantos para o seio desta casa era a sua qualidade de lar, de abrigo e acolhimento oferecidos pelas palavras mais simples de um contador de histórias acompanhadas pelo café quente que D. Mafalda, sua esposa, fazia questão de servir sempre fresco. Esse vínculo amistoso, quase paternal, entre Verissimo e as pessoas que o visitavam todos os dias, na sua grande maioria leitores de sua obra, era fruto de sua habilidade com as letras e, mais do que isso, de sua habilidade em falar à alma humana.

Assim, ficamos face a face com o escritor Erico Verissimo. Comunicar à alma humana, essa era a palavra de ordem no que concerne a sua produção literária. O que, por um lado, era estimulante para os leitores ávidos por fazerem parte desse diálogo, por outro foi a sentença dada ao escritor pela crítica que considerava o “contar história” como uma forma menor de literatura. Sob a pena dessa contradição entre público e crítica literária é que foram escritos os mais de quarenta anos de literatura verissiana.

Temos em **Caminhos Cruzados** e **Um lugar ao Sol** exemplos bastante claros desse conflito. Ambos os romances foram recebidos com uma profusão significativa de elogios pelo grande público. A crítica da época, porém, não compartilhava da mesma opinião.

Caminhos Cruzados foi taxado como plágio do romance **Contraponto** (**Point Counter Point**), escrito em 1928 pelo inglês Aldous Huxley. Por utilizar a técnica do contraponto literário, o romance de Verissimo foi considerado mera cópia do romance inglês, que foi estruturado com a mesma técnica. A crítica não atentou, porém, ao fato de que em 1933, quando o romance de Huxley foi publicado no Brasil, seu tradutor fora o próprio Erico Verissimo. Não é de surpreender que muito do autor de **Caminhos Cruzados** estivesse impregnado da tradução para o português de **Contraponto**.

Além disso, vale ressaltar, Verissimo já havia lido, antes do romance de

Huxley, **Manhattan Transfer** (1925) de John dos Passos, por exemplo, que é estruturado por meio da técnica do contraponto associada a recursos cinematográficos de fragmentação de cena. O cinema, por sua vez, era grande inspiração para o escritor gaúcho, que possuía uma característica bastante própria para concepção de seus romances a partir de 1930: antes de “lidar com as palavras” como dizia, desenhava cada personagem e ambientes principais da trama, como em um *storyboard*¹, para poder estabelecer uma aproximação com os seres ficcionais que povoavam as suas histórias.

Além do olhar bastante particular da crítica a **Caminhos Cruzados**, outra parte da sociedade, composta por representantes da elite gaúcha, políticos conservadores e pela Igreja Católica, considerou o romance pornográfico e subversivo por apresentar personagens que faziam menção a uma relação homossexual ou pelas descrições mais detalhadas de envolvimento amorosos entre outras personagens, ou ainda pela denúncia de injustiças sociais ocorridas na cidade de Porto Alegre ficcionalizada. Isso resultou ao autor uma intimação para prestar esclarecimentos junto ao Departamento de Ordem Política e Social do Rio Grande do Sul (DOPS-RS), sendo acusado de ter escrito um romance comunista. Verissimo narra esse fato com o toque de humor que cabe ao caso:

Fui um dia chamado ao gabinete do chefe de Polícia, que me recebeu com uma afabilidade constrangida, fez-me sentar ao seu lado num sofá e, depois de alguns rodeios, me disse: “Asseguraram-me que o senhor é comunista”. Repliquei: “Curioso, a mim me garantiram que o senhor é integralista.” O homem sorriu amarelo (ou verde) e explicou: “Bom... teoricamente sou, não nego”. Interrompi-o: “Pois eu não sou comunista nem teoricamente.” A conversa depois disso tomou outros rumos. Houve silêncios embaraçosos. Por fim fui mandado em paz, de volta à minha rotina. A campanha contra o livro, porém, continuou, e mais de um sacerdote o anatemizou [sic] do púlpito, em sermões dominicais. [...] (**Solo de Clarineta**, 1974, pp.256-257)

¹ Organizadores gráficos, como imagens ou ilustrações que, dispostas em sequência, têm o objetivo de pré-visualizar uma determinada produção cinematográfica – filme, animação, gráfico animado, etc.

Não menos expressiva foi a crítica feita a **Um Lugar ao Sol** na época de seu lançamento. Utilizando outra estratégia, agora não tanto expansiva, o romance de 1936 foi quase totalmente ignorado pela crítica que se preocupou em apenas publicar notas de lançamento do livro e um ou outro comentário superficial a seu respeito. O que não foi deixado de lado, a partir de **Caminhos Cruzados**, foram as opiniões avessas ao escritor gaúcho que, desde então, experimentou o gosto amargo de uma crítica impiedosa, tendo vindo apenas, décadas mais tarde, a provar bocados doces de reconhecimento de sua obra.

Mas foram o seu ofício de escritor e a sua vocação, combinados com o afeto de um público fiel, que o fizeram seguir adiante. Verissimo dizia que não sabia fazer outra coisa senão escrever e nunca desertou de seu posto desde quando, ainda menino, ajudante em um armazém de secos e molhados, viajava pelas linhas dos romances que lia entre um trabalho e outro e sonhava, um dia, viver de literatura.

1.1 Da botica à literatura

Em menino, na escola, eu fazia “primorosas” redações. Grau 10. Foi ainda em Cruz Alta, atrás dum balcão de farmácia, que escrevi o primeiro conto. Por quê? Não sei.

Erico Verissimo
(2011)

1922. São Paulo pulsava com a efervescência da Semana de Arte

Moderna que marcou não só o início do Modernismo no Brasil, como abriu as artes para respirarem novos ares, valorizando uma liberdade criadora que revolucionou a linguagem literária, plástica, musical e corporal.

Espalhadas pelo saguão do Teatro Municipal da capital paulistana, esculturas e pinturas causaram espanto no público que começava a sentir a tônica do acontecimento. Graça Aranha abriu a Semana com sua conferência sobre “A emoção estética da Arte Moderna”, seguida, no dia seguinte, pela palestra de Menotti del Picchia sobre a arte estética, em que apresentou os escritos dos novos tempos literários. Ronald de Carvalho, na mesma noite, protagonizou a cena mais famosa, quase lendária, da Semana de 22, em que declamou o poema “Os Sapos”, de Manuel Bandeira, criticando os parnasianos e seu estilo de escrita. Por último, mas não menos importante, Villa-Lobos subiu ao palco de casaca, com um pé calçado com um sapato e outro com um chinelo, para algumas apresentações musicais. Tudo recebido com muitas vaias, gritos, aplausos, manifestações das mais diversas ao movimento que, mais tarde, tornou-se referência cultural do século XX.

Foi nesse mesmo 1922 que um jovem de dezessete anos, volta a Cruz Alta, sua cidade natal no interior do Rio Grande do Sul, vindo de Porto Alegre, onde estudava no Colégio Cruzeiro do Sul como interno. No mesmo dia de seu regresso, recebeu uma notícia que o deixou em estado de depressão profunda, uma vez que modificaria a sua vida drasticamente: a separação de seus pais. O prognóstico de futuro brilhante que a família conferia ao jovem desmoronou no momento em que Erico Lopes Verissimo decidiu abandonar, na época, o curso ginasial ainda incompleto e começar a trabalhar em um armazém, que fornecia suprimentos alimentícios ao 6º Regimento de Artilharia Montada e ao 8º de Infantaria, para ajudar a mãe nas despesas da casa.

Tinha eu a impressão de que todos os meus sonhos e projetos se haviam desfeito em poeira – a poeira que se erguia agora do soalho daquele armazém que eu – um homem de dezessete anos, membro segundo orgulhosas tias, duma das mais ilustres famílias de Cruz Alta, ó vergonha, ó desgraça! – varria todas as manhãs, depois de borrifar as tábuas de água misturada com creolina. [...] Cheiro de carrapaticida, de latrinas – símbolo, em suma, do que a vida tem de mais visceral e sujo. O meu consolo eram os livros e as minhas

próprias fantasias. (Um Certo Henrique Bertaso, 2011, p.19)

O que parecia, porém, o fim de expectativas para o futuro, se tornou um dos períodos mais fecundos em matéria de conhecimento: como se sentia muito só e isolado do mundo, os livros lhe davam o alento de que precisava. Nesse tempo, viajou por **Os sertões** (1902), de Euclides da Cunha, cujo estilo o fascinou, apaixonou-se pelos contos do mineiro Afonso Arinos, tornou-se leitor entusiasta de Coelho Neto e de Afrânio Peixoto, além de admirar os realistas Aluísio de Azevedo, Émile Zola, Gustave Flaubert, entre muitos outros, e não se decidir se gostava mais de Machado de Assis ou de Eça de Queiroz.

Como não conhecia limites quando o assunto era literatura, sua jornada como leitor ávido seguiu adiante, rompendo, inclusive as barreiras da língua portuguesa: conheceu **Urupês** (1918), de Monteiro Lobato, que o encantou, fazendo-se leitor, em seguida, de Ribeiro Couto, João do Rio, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Mario e Oswald de Andrade, e com esses últimos, recebeu os ecos da Semana de Arte Moderna. Com dificuldade, pela falta de estudos e conhecimento da língua, Erico Verissimo leu seu primeiro romance em francês. Todas essas influências fizeram com que, utilizando às escondidas a máquina que havia no armazém, experimentasse as suas primeiras aventuras como contador de histórias.

Do armazém que “cheirava a charque e tijolinhos de goiabada”, Erico Verissimo passou a trabalhar em um banco, ofício para o qual logo percebeu não ter o menor talento, pois se considerava “uma toupeira em matéria de números”, apesar de uma rápida promoção a chefe da Carteira de Descontos. Uma de suas maiores habilidades, que o destacava dos demais funcionários, era a facilidade com que datilografava os ofícios e relatórios, uma vez que conseguia usar os dez dedos para bater à máquina – o que era uma raridade entre os habilidosos com números. Se um memorando ocupava muito do tempo de seus colegas, Erico Verissimo resolvia essa questão em um minuto.

Mas a habilidade com as letras pregava-lhe peças:

Às vezes, no papel mesmo com o timbre do Banco Nacional do Comércio, depois do “*Prezado Senhor: Tomamos a liberdade de vir à presença de V. S^a...*”, movido por um demônio interior eu escrevia trechos de contos de minha própria invenção, coisas assim: “*e então Juca descobre que o ladrão de gado que ele matara era o seu próprio irmão*”. E nesses momentos o diabo do contador da agência bancária aproximava-se do furtivo contador de estórias e este tinha que tirar o papel da máquina às pressas, rasgá-lo e jogar seus pedaços no cesto de vime, ao pé da mesa. (**Um Certo Henrique Bertaso**, 2011, p.20)

Não demorou muito e o pseudo contador transformou-se em boticário da Farmácia Central, na época grafada com “ph”, da qual era sócio, por se tratar de um negócio mantido durante anos por sua família. Como o seu talento para o comércio era igual para os números, logo preferia ficar submerso em suas leituras a vender xarope para tosse ou dosar algum medicamento para os fregueses que, quase sempre, levavam o remédio sem pagar, pois eram amigos ou conhecidos de seus parentes, quando não seus próprios parentes.

A época da Farmácia Central foi decisiva em sua vida. Atrás do balcão, leu Hendrik Ibsen, Katherine Mansfield, Anatole France, Oscar Wilde, Bernard Shaw, Rabindranath Tagore, Omar Khayyam, Norman Douglas, de quem leu o original em inglês, mesmo que com considerável dificuldade pela pouca familiaridade com a língua da qual iria tornar-se tradutor mais tarde. Foi durante esse período que o escritor começou a prevalecer sobre o boticário. Entre a venda de um medicamento e outro, Erico Verissimo aproveitava o papel que usava para fazer os pacotes, para dar vida às personagens que começavam a surgir em sua mente criadora.

Seus escritos não tardaram a chamar a atenção, quando caíram nas mãos do também gaúcho Manoelito de Ornellas. Os caminhos de Ornellas e Verissimo se cruzavam em muitos pontos: ambos iniciaram seu percurso de leitores com Euclides da Cunha, trabalhavam como boticários sem o menor talento (Ornellas em Tupanciretã e Verissimo em Cruz Alta), tinham habilidade para as letras e amor pela literatura. Não demorou muito, os dois tornaram-se

amigos. Ornellas possuía uma vantagem sobre Verissimo, no que diz respeito à literatura: havia publicado um livro de poemas, **Rodeio de estrelas** (1928), ao passo que Verissimo dedicava-se, tímida e secretamente, a escrever contos. Pouco antes, Verissimo, incentivado por seu amigo e também escritor Prado Júnior, deixou que fosse publicado seu primeiro conto “Chico: um conto de Natal” (1929), no mensário local **Cruz Alta em Revista**. Mas publicar um livro ainda era alvo distante para o jovem escritor.

Em uma das visitas a Verissimo, para ler alguns de seus poemas, Ornellas descobre, no fundo de uma gaveta, dois contos que o amigo havia acabado de escrever, “Ladrão de gado” e “A tragédia de um homem gordo”. Dias depois, Manoelito de Ornellas mandou os contos a Porto Alegre para serem entregues a Mansueto Bernardi, fundador e diretor da **Revista do Globo** e administrador da Livraria do Globo, com recomendações para que fosse publicado, o que, de fato, aconteceu no mesmo ano de 1929.

Esse foi o estopim para que Erico Verissimo tivesse o nome conhecido, fora dos limites da pacata Cruz Alta. Sentindo-se encorajado, enviou por iniciativa própria, “A lâmpada mágica”, conto que foi publicado no “Suplemento Literário” do **Jornal Correio do Povo**, de forma, no mínimo curiosa, mas que já deixava antever que o nome de Erico Verissimo começava a se destacar no círculo literário. O conto foi recebido pelo diretor do **Correio do Povo**, De Souza Junior, que observou os originais, atentou para quem o havia escrito e mandou para a oficina do jornal sem ler seu conteúdo, dizendo: “O conto pode não prestar, mas o nome do autor é bonito e merece ser divulgado.” (**Um Certo Henrique Bertaso**, 2011, p.22)

O mundo literário, agora, contava com um escritor iniciante mais encorajado e motivado a seguir adiante em seu propósito. Erico Verissimo, porém, via-se dividido entre três mundos: o da realidade diária de contas para pagar, dívidas, faturas que não cessavam e a quase falência da Farmácia Central; o dos livros que o descolavam do mundo duro e áspero dos avisos de cobrança transportando-o a um mais aprazível à imaginação; e o de escritor

que, agora, enviava um conto praticamente toda a semana para ser publicado na sessão de literatura do **Correio do Povo**.

Pensando em dar crédito ao terceiro mundo que habitava, o de escritor, depois da farmácia da família ter falido por completo em 1930, Erico Verissimo partiu para Porto Alegre levando no bolso o dinheiro emprestado por um tio e uma enorme esperança. Lá, travou uma busca hercúlea atrás de emprego, até que a literatura apareceu em seu auxílio.

Certa tarde, quando estava perto da porta da Livraria do Globo, Verissimo encontrou com Mansueto Bernardi, que havia anunciado, pouco antes, que deixaria Porto Alegre para trabalhar na Casa da Moeda, no Rio de Janeiro, atendendo ao convite de seu amigo Getúlio Vargas, então chefe supremo do governo provisório do Brasil. Bernardi o reconheceu e disparou: “- Você escreve, traduz, desenha... Seria o homem ideal para tomar conta da **Revista do Globo** no futuro.” Ao que Verissimo argumentou: “- Por que no futuro [...] se estou precisando dum emprego agora?” Depois de uma rápida discussão a respeito do ordenado que o escritor gaúcho almejava, Bernardi assertivamente disse: “Pois então está contratado. Pode começar no dia primeiro de janeiro.” (**Um Certo Henrique Bertaso**, 2011, p.27)

Parece que aquele Erico Verissimo que escrevia escondido atrás do balcão da farmácia, não era o mesmo à frente da Revista. Mais maduro e determinado, em 1932, publicou pela Editora do Globo, seu primeiro livro, **Fantoches**, reunião dos contos já publicados isoladamente em suplementos literários de jornais e revistas. Determinado em arcar com as despesas de publicação pela Editora, Verissimo foi surpreendido por Henrique Bertaso, responsável pela sessão editorial da Revista, que aceitou publicar o livro “por conta da Casa”. Desse momento em diante, Verissimo e Bertaso estreitaram os laços de amizade que se fortalecia em demoradas conversas sobre a relação entre editor e autor, o mercado literário e a literatura no Brasil de 1930.

Bertaso, à frente da Editora, e Verissimo, responsável pela Revista, tinham a combinação perfeita para a expansão da Editora do Globo: além de

ambos serem apaixonados por livros, Bertaso tinha um tino empresarial aguçado herdado de seu pai, José Bertaso, sócio fundador da Revista e Livraria do Globo, enquanto Verissimo possuía um olhar especial para a produção literária contemporânea, nacional e internacional.

Certa ocasião, Bertaso convidou Verissimo para ajudá-lo na Editora, roubando-o algumas horas da Revista e mantendo-o sempre por perto, “tínhamos escritórios contíguos, separados apenas por um fino tabique. Costumávamos ambos trocar ideias e planos.” (**Um Certo Henrique Bertaso**, 2011, p.38). Dessa forma, os dois priorizaram a diversidade e democratização do catálogo da Editora, e esse pensamento ousado e inédito no setor literário e intelectual da época, foi o grande segredo para a larga expansão da Editora do Globo, aquecendo e abrindo o mercado literário brasileiro. O catálogo contemplava desde romances policiais, passando pela literatura infantil, poesia, filosofia, livros de aventura, folhetins, tudo isso ao lado do que se costumava chamar de “alta literatura”. Foram criadas diversas coleções dentro do catálogo, como a “Nobel” e “Amarela”, para que abrangessem cada segmento literário a ser publicado.

Se, a partir da década de 1930, o Brasil pode conhecer as obras de Gógol, Stevenson, Tolstói, Púchkin; novos escritores brasileiros, que se transformariam em nomes expressivos, como Mário Quintana e Dyonélio Machado; se as crianças conheceram as histórias de Monteiro Lobato e Hans Christian Andersen, se a filosofia de Platão e Aristóteles ganhou espaço entre os leitores ou a literatura de língua anglo-saxônica foi divulgada no Brasil, foi graças a esse pensamento democrático de Bertaso e Verissimo.

Eles também apostaram em uma forte sessão de tradução na Editora. O objetivo era abrir espaço, no mercado brasileiro, à literatura estrangeira não apenas francesa, que era, na época, o que mais se traduzia no Brasil. No início do seu trabalho na **Revista do Globo**, Erico Verissimo fazia as traduções de muitos romances independentemente e os oferecia para publicação na Editora, como foi o caso de **Contraponto**, de Aldous Huxley, traduzido em 1933. Como

a Editora do Globo estava em franca expansão, foi necessária uma equipe para se dedicar ao trabalho de tradução e estimular a entrada de produção literária estrangeira no Brasil. Entre o grupo de tradutores que passaram pela Editora do Globo figuravam nomes como Mario Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, para citar apenas alguns.

“Ao cabo de alguns anos a “nossa” editora era conhecida em todo o país. Henrique organizara uma boa rede de distribuição. Os livros com a chancela da Globo eram vistos em quase todos os recantos do Brasil.” (**Um Certo Henrique Bertaso**, 2011, p.42). Sem nunca ter assinado um contrato, a sua atuação como tradutor, escritor, conselheiro, revisor de textos da Editora do Globo aconteceu por amor tanto à literatura quanto a seu amigo Henrique Bertaso.

Assim, nasceu, oficialmente, o escritor Erico Verissimo, “contador de histórias” que, ao longo dos anos 1930, projetou seu nome no meio literário ganhando mundo com suas personagens e sua dedicação à literatura no mais amplo sentido.

1.2 Do contexto ao texto de 1930

Rechaço a ideia de que o escritor *deva* estar necessariamente a serviço dum *partido político*, mais aceito a de que ele *possa fazer* isso, se assim entender. Fala-se muito em literatura engajada. Repito mais uma vez que o engajamento dum escritor deve ser com homem e vida, no sentido mais amplo e profundo destas duas palavras.

Erico Verissimo
(1966)

Se a década de 20 revolucionou a cultura e os costumes, destacando-se os movimentos de vanguarda que conferiram profundas mudanças no cinema – com a ousada Clara Bow e as comédias de Charles Chaplin nos Estados Unidos, ou na União Soviética com o histórico **O Encouraçado Potemkin** (1925) do diretor Sergei Ensestein e na Espanha com os filmes surrealistas de Buñel -, nas artes plásticas – com o surrealismo de Salvador Dalí e o dadaísmo de Marcel Duchamp -, nos meios de comunicação – com a primeira transmissão de rádio brasileira em 1922 -, na literatura - com uma leitura antropofágica dessas vanguardas que culminaram na Semana de Arte Moderna-, a década de 30 foi marcada pelas reverberações dessas transformações e grandes incertezas.

Os anos 20, no Brasil, apesar de todas essas questões culturais efervescentes, foi um período conturbado pelo movimento tenentista que eclodiu em revoluções de Norte a Sul do país, além da fundação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), em 1922, que teve o mérito de aquecer o cenário político e dar voz a uma atitude mais liberal indo de encontro às camadas mais conservadoras da sociedade. Porém, em 1929, o mundo levou um golpe que abalou as estruturas de muitas nações: a quebra da Bolsa de Nova Iorque.

Naquele momento, os Estados Unidos eram uma das potências que, depois da Primeira Guerra Mundial, sustentavam o mundo economicamente com a fortaleza de um capitalismo ascendente. Durante a Primeira Guerra, os Estados Unidos mantinham larga escala de exportações, principalmente para os países europeus. Com o cessar fogo, uma vez que esses países estavam voltados para a reconstrução de suas cidades e indústrias, reduziram drasticamente a importação dos produtos norte-americanos, o que comprometeu, e muito, a sua economia.

Em 1929, os Estados Unidos experimentaram um dos mais delicados momentos de sua história com a crise econômica que assolou o país e marcou o período até hoje conhecido como “Grande Depressão”. Com a diminuição da

exportação para a Europa, os produtos produzidos no país começaram a ser estocados e, conseqüentemente, passaram por uma desvalorização acentuada. Muitas empresas tiveram queda no valor de suas ações o que acarretou uma grande corrida dos investidores para venderem as ações que possuíam. Como resultado, o número de falências de empresas foi alarmante e pessoas que detinham um poder aquisitivo alto, empobreceram do dia para a noite.

Muitos dos países que mantinham relações comerciais com os Estados Unidos sofreram as conseqüências dessa grande crise, que se espalhou pelos cinco continentes. O Brasil, que tinha os norte-americanos como seu maior comprador de café, na época principal produto de exportação do país, sentiu com a diminuição da exportação. Para que não houvesse desvalorização em excesso, o Brasil comprou seu próprio café e queimou toneladas do produto. Assim, diminuindo a oferta, o mercado não sentiu de forma tão drástica essa desvalorização, conseguindo manter os índices de inflação controlados. Além disso, os cafeicultores, percebendo a crise que o café estava enfrentando, investiram no setor industrial, aquecendo a indústria brasileira e, conseqüentemente, a economia do país.

Se no setor econômico tentava-se encontrar um equilíbrio e, até mesmo, uma prosperidade, o setor político experimentava novos tempos, estes sim incertos. Os regimes ditatoriais começaram a eclodir no mundo todo, com Hitler na Alemanha, Mussolini na Itália, Salazar em Portugal, Franco na Espanha, Stálin na União Soviética e Vargas no Brasil.

Getúlio Vargas tomou as rédeas do país conduzido por uma revolução: foi o protagonista de um golpe que tirou o então presidente Washington Luis do poder e que ficou conhecida como Revolução de 30. Esse período foi marcado pelo fim da República Velha e o início da Era Vargas, que se estendeu de 1930 a 1945. Até 1934, Vargas governou o Brasil como chefe do Governo provisório, pois revogada a constituição de 1891 até então vigente no país, aguardava-se a elaboração de nova constituição brasileira. Depois desse período, nova

constituição em curso, Vargas passou a governar o país como presidente. A partir de 1937 até o final de sua atuação, em 1945, o Brasil conheceu um período marcado por muitas contradições. Contradições essas que Erico Verissimo modulou nos romances que produziu durante os anos 1930 e que reverberou em todo seu projeto literário, principalmente no que se refere à abordagem do homem dentro da engrenagem urbana e social: este homem que luta entre o individual e o coletivo, entre ser parte de um grupo social e buscar a sua identidade.

Na própria figura de Vargas, havia uma tensa contradição: de um lado, as atitudes de um presidente que, aparentemente, não media esforços para atender às necessidades de seu povo legalizando o voto feminino, tornando o ensino primário obrigatório, dando o direito do voto secreto, criando leis trabalhistas e o Ministério do Trabalho, tudo isso assegurado pela Constituição de 1934; e por outro lado, nos últimos oito anos em que esteve no poder, Vargas mostrou-se político autoritário e centralizador cerceando a liberdade partidária, fechando o Congresso Nacional, criando o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que visava a promover a sua figura, ao estilo de Hitler, como “Pai dos Pobres”.

O DIP e, mesmo antes dele, o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), criado em 1931, além de outros órgãos de controle de produção cultural e propaganda, desempenharam profunda influência na sociedade visando uma integração nacional afinada com a mobilização social em prol dos interesses do governo. Esses órgãos regulavam a produção artística de modo que esta pudesse servir como veículo de divulgação do pensamento e doutrina do governo getulista.

Toda produção cultural do país passava pela malha fina desses departamentos incentivando determinados produtos culturais, que julgavam ser convenientes para o fortalecimento da imagem do país como nação em franco progresso. Foram criadas, por exemplo, na década de 30, no Rio de Janeiro, as escolas de samba, que tinham incentivo do governo, pois era uma forma de

se organizar os trabalhadores, dar a eles um tipo de entretenimento em que houvesse uma fiscalização governamental, além de vender a imagem de um país feliz, habitado por trabalhadores satisfeitos com seus empregos e salários.

O desejo de se organizar as massas trabalhadoras em torno de organizações confiáveis determinou a intervenção estatal no mundo do samba e do carnaval, que, como no caso das greves, deixaram de ser uma “questão de polícia” para se tornar um “problema do governo”. [...] as escolas de samba passaram a receber verbas oficiais para a organização de seus desfiles, sob a condição de sua legalização junto a organismos policiais. Enquanto blocos como o *Vai como pode*, da Estrada da Portela, ganhavam nomes solenes como Grêmio Recreativo Escola de Samba da Portela, os sambas, e os próprios desfiles, iam se adequando aos interesses da propaganda oficial. Segundo José Ramos Tinhorão, começou em 1935, a tradição da escolha de enredos com temas centrados na exaltação patriótica das grandes glórias nacionais. *Natureza bela do meu Brasil*, samba da Unidos da Tijuca para o carnaval de 1936, traduziu muito bem esse novo espírito dos sambas de enredo que, a partir de então, começaram a ser executados em programas de rádio. [grifo do autor] (ALMEIDA, 1996, p.11)

O rádio, por sua vez, desempenhou papel importante não só para a divulgação de cultura e entretenimento do povo, mas em benefício do próprio governo. Tanto que Vargas, em 1º de maio de 1937, em mensagem enviada ao Congresso Nacional, destacou a importância do rádio como veículo de propaganda do governo e intervenção social, aconselhando que

mesmo nas pequenas aglomerações sejam instalados aparelhos radiorreceptores, providos de alto-falantes, em condições de facilitar a todos os brasileiros, sem distinção de sexo nem de idade, momentos de educação política e social, informações úteis aos seus negócios e toda sorte de notícias tendentes a entrelaçar os interesses diversos da nação. (VARGAS apud ALMEIDA, 1996, p.11)

Foi somente na década de 30 que os aparelhos de rádio começaram a ser importados e comercializados no Brasil. Até então as peças, como alto-falantes e receptores, eram vendidas em lojas especializadas e, a partir disso, montava-se o aparelho. Com a comercialização dos aparelhos de rádio, o número de pessoas que possuíam o produto começou a crescer no país e, no início dos anos 30, já havia mais de dezesseis emissoras funcionando no Brasil. Era preciso, porém, que o governo tivesse um controle sobre as

emissoras e os aparelhos vendidos. Para tanto, o Estado exigia que os proprietários de aparelhos de rádio os registrassem para que houvesse supervisão oficial sobre as transmissões e captações da programação radiofônica.

No que concerne à programação, as emissoras de rádio variavam entre o entretenimento e educação, além, obviamente, dos programas oficiais e propagandas. Roquette Pinto, por exemplo, pioneiro do rádio no Brasil, criou em 1934, a Rádio Escola Municipal do Rio de Janeiro, de caráter estritamente educacional. Em 1936, doou a rádio para o Ministério da Educação e Cultura, com a promessa de que o Estado não descaracterizaria a rádio e manteria seu ideal de levar educação ao povo e elevar o nível cultural do brasileiro.

Os programas ao vivo de auditório dos mais diversos temas - musicais, humorísticos, de variedades -, ganharam popularidade ao longo dos anos 30, pois os ouvintes já não mais se contentavam em apenas escutar a programação, queriam fazer parte dela. O rádio passou a ter o poder de influenciar a sociedade brasileira ditando moda, modificando o comportamento, principalmente por influência dos cantores e, mais tarde, na década de 40, com as estrelas das radionovelas que entravam nas casas do brasileiro todos os dias. Esses programas, porém, deveriam submeter seu conteúdo ao Departamento de Imprensa e Propaganda de seu Estado para que pudesse ser avaliado antes de serem transmitidos. Dessa forma, o governo conseguia ter um controle sobre o que ia ao ar em todo o país.

Erico Verissimo, em 1936, mesmo ano em que publicou **Um Lugar ao Sol**, foi convidado pela Rádio Farroupilha, para fazer parte da programação com um horário exclusivo para ele. Verissimo criou, então, um programa de auditório para crianças, o “Clube dos Três Porquinhos”, em que, assumindo a personagem que ele chamava de “Amigo Velho”, improvisava histórias ao vivo, baseadas nas histórias que faziam parte da Coleção Nanquinote, da Editora do Globo, destinada ao público infantil. No ano seguinte, porém, o DIP exigiu que Erico Verissimo enviasse previamente, para censura, os textos que iria

apresentar em seu programa, o que marcou o fim da sua breve atuação no mundo do rádio, uma vez que se recusou a cumprir tal ordem. No primeiro volume de suas memórias, Verissimo comenta sobre esse episódio:

Quando em 1937 Getúlio Vargas instituiu o Estado Novo e o famigerado DIP começou a exercer rigorosa censura sobre a imprensa e as estações de rádio, fui notificado de que dali por diante o Amigo Velho teria de submeter previamente suas histórias ao Departamento de Censura antes de contá-las aos seus pequenos ouvintes. (Como as ditaduras temem as palavras!) Decidi terminar a hora infantil, o que fiz com um discurso de despedida e ao mesmo tempo de protesto contra a situação. Isso me valeu uma nova interpelação da parte da Polícia. “Quero que me fale com toda a franqueza” – disse-me naquele dia um funcionário do DOPS com quem eu tinha relações pessoais. – “És ou não comunista?” Nem sequer me dei o trabalho de lhe responder. [...] (Solo de Clarineta, 1974, pp.262-3)

Se, por um lado, o rádio era grande aliado do governo para a intervenção social, o cinema também teve o seu destaque para esse fim. Na tentativa de se criar a imagem de um país desenvolvido, destacando seu progresso, o cinema com finalidade educativa desempenhou um papel importante desde os anos 20 até os anos 40. Vargas elaborou um decreto-lei, em abril de 1932, em que atendia grande parte das reivindicações de cineastas e educadores “estabelecendo incentivos para a produção de filmes que fossem capazes de contribuir para o aprimoramento educacional do povo brasileiro.” (ALMEIDA, 1996, p.16)

Nesse momento, o cinema era outra fonte de propaganda do governo uma vez que antes da projeção de um longa-metragem era obrigatório que se exibisse um curta-metragem que “atendia também aos interesses propagandísticos do governo Vargas. Os discursos do presidente tornaram-se os temas prediletos dos cineastas [...]” (ALMEIDA, 1996, p.16) Além disso, foi criado em 1934, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que tinha a função de “estimular a produção, favorecer a circulação e intensificar e racionalizar a exibição de todos os meios sociais de filmes educativos.” (ALMEIDA, 1996, p.16)

Com a obrigatoriedade de se produzir filmes educativos em formato de curta-metragem, foram criadas novas produtoras e estúdios de cinema, como a Brasil Vita Filmes, de Humberto Mauro e Carmen Santos, que em 1932 lançou a sua primeira produção **Onde a Terra Acabou**, adaptação do romance **Senhora** (1875), de José de Alencar. Outro destaque de produção da Brasil Vita Filmes foi o longa-metragem educativo **Inconfidência Mineira** (1937). Esse filme teve sua importância no que tange a ousadia da produção, uma vez que

pretendia revolucionar técnica e intelectualmente o cinema brasileiro, produzindo uma fita para educar o povo em política e em história do Brasil. Segundo Carmen Santos, *Inconfidência Mineira* procuraria enaltecer as virtudes de um homem simples do povo que, como Jesus Cristo, havia se sacrificado em prol do interesse maior da coletividade: Tiradentes. Ao povo brasileiro caberia a missão de imitar esse herói, sacrificando seus interesses individuais em prol dos interesses da pátria. (ALMEIDA, 1996, p.18)

O governo oferecia aos cineastas ajuda financeira para aqueles que produzissem filmes de teor educativo no Brasil, tendo sido criado, em 1937, um órgão especializado nesse setor, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). O INCE contou com a colaboração de Roquette Pinto, presidente do Instituto, e do cineasta Humberto Mauro, que tinham como foco principal produzir filmes educativos para exibição em salas de projeção públicas e escolas.

Tanto o INCE quanto o DPDC, e os outros departamentos voltados para a propaganda do governo getulista, tinham suas bases de contato com organizações de propaganda feita através do cinema em países como Itália e Alemanha. De modo em que 1935, “uma série de artigos publicados na revista *Cinearte* fazia elogios rasgados a Goebbels e Hitler [...]” (ALMEIDA, 1996, p.17) Importante destacar que a revista *Cinearte* era uma das fontes de divulgação do cinema nacional da época e contava com cronistas que tinham suas atividades ligadas ao círculo cinematográfico como Pedro Lima, Joaquim Canuto Mendes de Almeida e Adhemar Gonzaga. Este último foi fundador, em 1930, da produtora e estúdios de cinema Cinédia, que lançaram inúmeros

artistas como, por exemplo, Carmen Miranda, em **A Voz do Carnaval** (1933), filme dirigido por Humberto Mauro, que contou ainda com a participação do cantor Francisco Alves e marcou o início do ciclo de filmes carnavalescos no país.

Em 1938, o Estado criou o Cinejornal brasileiro, produzido pelo Departamento Nacional de Propaganda, passando a intervir de forma mais intensa na produção dos curta-metragens de propaganda que eram exibidos obrigatoriamente antes de qualquer projeção cinematográfica. O Cinejornal exibia em formato de documentário, festividades e comemorações públicas, as realizações que o governo vinha desempenhando em todo o Brasil, e as últimas ações das autoridades em prol do país.

Com a larga produção cinematográfica no Brasil durante a década de 30, além das grandes produções de Hollywood que conquistavam o mundo, os espaços culturais que integravam cinema e teatro ganharam força. Os cine teatros começaram a se popularizar havendo a criação de novos espaços para esse fim ou a consolidação de cine-teatros do final da década de 20, como o Oberdan inaugurado em 1927, em São Paulo, que foi palco de um incêndio que matou mais de trinta pessoas em 1938; o São Luiz fundado em 1931, em Minas Gerais; o Glória de 1932, no Espírito Santo; o Odeon de 1934, no Rio de Janeiro, entre muitos outros.

O teatro, por sua vez, dava destaque às comédias de costumes, recriando tipos e situações de época, com a tônica da sátira social. Outras formas de encenação, porém, com tom mais crítico e teor experimental, foram colocadas em prática. Uma dessas iniciativas pioneiras foi a de Flávio de Carvalho, com seu Teatro de Experiência que montou, em 1933, sua primeira peça, **O baile do deus morto**. Carvalho defendia um teatro de denúncia, tanto que a peça encenada em 1933 continha crítica contra o governo e a Igreja Católica, tendo sido censurada e fechada a terceira apresentação pela polícia.

Durante a década de 30, a classe teatral procurou se mobilizar e foram criadas entidades culturais como a Academia Brasileira de Teatro (1931) e a

Associação Brasileira de Críticos Teatrais (1937), além do considerável crescimento de escolas de teatro e grupos amadores em todo o país. A arte teatral assim como a literatura vinha se renovando e reinventando profundamente com os reflexos da Semana de Arte Moderna de 1922.

Desta feita, na literatura, o Neorrealismo ou Neo-Naturalismo, trouxe para dentro do espaço literário um caráter ideológico marcante que captava a atmosfera de posicionamento político da época, com forte influência do Modernismo - principalmente no que tange à liberdade de linguagem -, da filosofia marxista e da psicanálise freudiana. A palavra de ordem da literatura dos anos 30 era a tomada de posição. Buscava-se uma postura crítica frente aos problemas enfrentados pelo homem que se via inserido em um centro urbano em expansão, envolto pelo ritmo acelerado de industrialização, ou em regiões rurais que sofriam com a falência das oligarquias agro-pecuárias e o êxodo para a cidade.

A nomenclatura de Neorrealismo ou Neo-Naturalismo para a tendência estética na literatura deve-se ao resgate de elementos do Realismo e Naturalismo do século XIX, em que as mazelas sociais eram expostas e denunciadas. A atualização desses elementos, porém, ocorreu trazendo uma carga positivista expressiva que marca a década de 30, dialogando com a “ordem e progresso” que estava em pauta no país devido às mudanças sofridas em termos econômicos, políticos e culturais. O romance brasileiro se voltou para a consciência crítica dos fatos que assolavam a vida do homem naquele momento.

Herdeiro da revolução ideológica e estética deflagrada pelo Modernismo a partir de 1922, o chamado “romance de 30” empreendeu o reconhecimento do espaço social brasileiro por via da documentação, da incorporação de tipos característicos, da aceitação dos falares regionais e, não raro, da denúncia política – ingredientes que já compunham, de resto, a receita naturalista de Euclides da Cunha quando, em 1902, convulsionou o panorama cultural da nação com o estudo-panfleto de *Os sertões*. (CHAVES, 2001, p.13)

Assim, a sociedade e o homem como peças dessa engrenagem eram a

problemática principal da ficção nacional. O homem estava em pauta e, com ele, uma gama de questões ganhava espaço na literatura, como a “decadência da aristocracia rural e formação do proletariado [...], luta do trabalhador, [...] êxodo rural, cangaço, [...] vida difícil nas cidades em rápida transformação.” (CANDIDO, 2000, p.113)

Dessa forma, o romance de 30 experimentou duas grandes tendências, uma mais regionalista, principalmente produzida no Nordeste do país, com destaque para Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queirós, Graciliano Ramos e outra mais urbana, com Marques Rebello, Dyonélio Machado e Erico Verissimo. No caso de Erico Verissimo, no primeiro ciclo de sua obra se inserem **Caminhos Cruzados** e **Um Lugar ao Sol**, que reverberam nos demais ciclos, seja por meio da retomada de personagens e de seus conflitos, seja por meio de temas recorrentes de seu projeto literário, como, por exemplo, a reflexão sobre a função e finalidade da literatura, a busca do homem por sua individualidade dentro da coletividade urbana, o homem como peça da engrenagem social. Em todo seu projeto, a construção de cidades ficcionais – de Jacarecanga a Antares, passando por Santa Fé e a recriação de Porto Alegre – e o indivíduo como parte integrante de sua engrenagem é visceral no projeto verissiano. Em qualquer das tendências, seja de viés mais regional ou urbano, “o meio é sempre a condição do indivíduo, as leis do espaço habitado determinam a origem dos conflitos individuais, o reconhecimento da realidade circundante é função inerente ao texto narrado.” (CHAVES, 2001, p.17)

Se a abordagem social era a tônica do romance produzido na década de 30, isso quer dizer que o que era externo à literatura – as questões históricas, políticas e sociais do momento –, tornou-se interno, como elemento que fazia parte da estrutura do texto literário, e não apenas um tema a ser abordado. Por isso o “engajar-se” política e filosoficamente era palavra de ordem da época, pois definia uma postura de percepção e de tomada de atitude na sociedade.

O escritor de **Caminhos Cruzados** e **Um Lugar ao Sol**, porém, optou por outro tipo de engajamento. Tanto em seu trabalho como escritor, como na

Revista e Editora do Globo, Erico Verissimo escolheu seguir pela via do engajamento humano, em que homem e vida deveriam prevalecer sobre a batalha entre partidos políticos, programas literários ou filosofias. Tinha aversão a estatutos partidários ou a teorias bem elaboradas filosoficamente, mas que na vida prática não eram aplicadas de forma a contemplar o verdadeiro bem estar humano.

O que Verissimo pretendia com sua forma de engajamento, era refletir, por meio do texto literário, sobre a condição humana de forma a aproximar o homem de si mesmo, em uma dinâmica de reconhecer-se no outro, por meio do narrar inerente ao ser humano: “Acho que o que importa num livro (estamos falando de ficção) é comunicar ao leitor o drama de outros homens, dar-lhe elementos para olhar dum ângulo “diferente” a vida e a humanidade.” (DINORAH, 1970, p.21) Ao possibilitar o olhar diferente para vida e humanidade, o engajamento proposto por Verissimo, visava a um olhar diverso para o seu próprio fazer criativo que se reinventa na medida em que comunica e reverbera em seu leitor, ser narrativo em sua essência. Para o escritor gaúcho, a preocupação em refletir sobre o literário é inerente à reflexão sobre humanidade e vida, uma vez que homem-narrativa-vida é, em sua concepção, indissolúvel.

A esse tipo de engajamento foi fiel desde o seu primeiro romance, **Fantoches** (1932) – podemos destacar, ainda, o conto “Criatura versus criador” em que as personagens se rebelam contra o escritor-criador, pois querem possuir sua voz autônoma no texto literário fazendo com que o autor se retire, completamente vencido - até o último **Incidente em Antares** (1971) – em que defuntos insepultos reivindicavam os seus direitos perante a sociedade e, por que não dizer, no texto literário também quando suplantaram a voz dos vivos em praça pública, narrando as atrocidade de uma sociedade em verdadeira decomposição moral e humana.

Sustentar, porém, uma forma de engajamento alheio a doutrinas filosóficas, programas literários ou partidos políticos em plena época de tomada

de posição, fez com que Erico Verissimo ficasse fechado em um círculo de giz desenhado pelos rótulos e opiniões adversas à sua literatura. Mas o escritor gaúcho provou que estar fora ou dentro do círculo de giz é uma questão de ponto de vista.

1.3 Fora do círculo de giz

- Em que escola enquadra o seu romance?

- Na primária.

- Falando sério...

- Em nenhuma. Quando começo um livro não costumo pensar assim: "Vou escrever um romance neo-realista. Ou concreto. Ou surrealista." Prefiro que os críticos depois me preguem o inevitável rótulo, já que isso parece inelutável.

Erico Verissimo em entrevista para Teresa Cesário Alvim
(s.d.)

.....

- Filho. Sabe da história do piru? La gente risca com giz um círculo in torno do piru. E o cretino do piru crede que está preso, - Fez uma pausa. Depois: - Guarda, Vasco, La vita é bela, Il mondo te chiama. Salta o risco de giz, no seja come o piru, Cristo!

Um Lugar ao Sol, Erico Verissimo
(2006)

Emprestada de uma lenda chinesa milenar, a história do círculo de giz foi inspiração para diversos textos da literatura e do teatro. O mais conhecido e citado é **O círculo de giz caucasiano**, peça teatral escrita por Bertolt Brecht entre 1943 e 1945, durante seu exílio nos Estados Unidos. Nela Brecht busca discutir sobre o direito à propriedade tendo como eixo duas famílias caucasianas e uma questão em primeiro plano: após a Segunda Guerra Mundial e a queda de Hitler quem teria direito sobre as terras que restaram? Os donos das mesmas que as abandonaram durante a batalha ou os que ficaram e a cultivaram, tornando-a produtiva?

Para resolver o impasse, é apresentada às duas famílias uma peça teatral em que o tema da posse da propriedade é discutido: o único herdeiro recém-nascido de um reino é encontrado abandonado no pátio do palácio. Sua mãe, a rainha, preocupada em fugir depois que o rei foi morto devido a uma revolta popular, esquece o filho que é encontrado por uma criada da corte. Apiedando-se do ser indefeso, a criada o mantém sob seus cuidados. Tempos depois, a rainha reivindica a tutela do filho e o menino é levado a um juiz que deve decidir sobre a “propriedade” da criança. O juiz resolve, então, fazer um círculo de giz em volta do menino e pede para que as duas mulheres o puxem. A criada, na disputa, solta a criança, pois teme machucá-la. O juiz, observando a atitude da criada, decide que ela é a mãe, pois quer o verdadeiro bem da criança.

Percebe-se que a lenda chinesa, na qual Brecht se baseou, possui ressonâncias da história narrada no Antigo Testamento da Bíblia Católica, em que o Rei Salomão, para descobrir quem é a mãe verdadeira de um recém-nascido, uma vez que duas mulheres se apresentam como tal, o ameaça cortar ao meio com uma espada e resolver a questão, dando um pedaço da criança para cada suposta mãe. Temendo que a criança seja morta, a mãe verdadeira pede pela vida do filho e recua de sua reivindicação pela criança, revelando-se mãe de fato, já que salvou o filho por meio do seu amor.

Disse mais o rei: Trazei-me uma espada. E trouxeram uma espada diante dele.

E disse o rei: Dividi em duas partes o menino vivo, e dai a metade a

uma, e metade a outra.

Mas a mulher cujo filho em suas entranhas se lhe enterneceram disse: Ah, meu senhor! dai-lhe o menino vivo, e de modo nenhum o mateis. A outra, porém, disse: Não será meu, nem teu; dividi-o.

Respondeu, então, o rei: Dai à primeira o menino vivo, e de modo nenhum o mateis; ela é sua mãe.

E todo o Israel ouviu a sentença que o rei proferira, e temeu ao rei; porque viu que havia nele a sabedoria de Deus para fazer justiça. (REIS 3,16-28, p.453, 2002)

Antes, porém, de Brecht, Erico Verissimo já havia utilizado as bases da lenda chinesa em dois de seus romances: **Um Lugar ao Sol** (1936) e **Saga** (1940). Diferentemente do alemão, o escritor gaúcho fez uma leitura diversa da história milenar. Colocando no centro do círculo de giz um peru, este acredita que não pode sair do espaço demarcado, pois se vê limitado ao pequeno círculo. Como ninguém vai a seu auxílio, o peru restringe a sua vida a uma condição de quase confinamento e adapta-se a ela.

O primeiro capítulo de **Saga** recebe o título de “Círculo de Giz”, pois retoma a história contada em **Um Lugar ao Sol** pela personagem Álvaro Bruno, pintor nômade e aventureiro, a seu filho, Vasco Bruno. Vasco se assemelha ao peru no centro do círculo de giz, pois se encontra em conflito entre o pertencer a uma engrenagem social que o sufoca e o libertar-se dela, saindo pelo mundo sem destino em detrimento da família e do amor que sente pela prima Clarissa. A imagem do círculo de giz é usada como metáfora, uma vez que

...o giz, como um traço difuso e impreciso, sugere, num primeiro momento, a ideia de fácil rompimento. Na verdade, o fato de ser difuso dificulta sua percepção, e de ser impreciso esconde os seus limites. O sujeito tem consciência de seu aprisionamento, mas não consegue enfrentar, de forma direta, os obstáculos à sua opressão. (ALVES, 2006, p.259)

Erico Verissimo e sua literatura se encontravam como Vasco e o peru da história contada por Álvaro, dentro do círculo de giz de sua época. De um lado havia a opinião de parte da crítica literária que o aprisionava em rótulos como “escritor superficial” – “rotularam-me de superficial no começo da minha

carreira, e esse rótulo ficou até hoje para qualquer coisa que escrevo.” (VERISSIMO apud GUERRA, 1973, p.4) -, de outro havia a polícia, elites conservadoras e os departamentos de censura que o encerravam no círculo de giz do comunismo, por outro lado ainda havia a esquerda da época que o confinava no círculo da apatia política. Sobre isso Verissimo comentava:

Para começo de conversa, devo confessar que não me considero um escritor importante. Não sou um inovador. Nem mesmo um homem inteligente. Acho que tenho alguns talentos que uso bem... mas que acontecem serem os talentos menos apreciados pela chamada “crítica séria”, como, por exemplo, o contador de histórias. [...] Nessa altura me pegaram no lombo literário vários rótulos: escritor para mocinhas, superficial, etc... [...] Por outro lado existem os “grupos”. Os esquerdistas sempre me acham “acomodado”. Os direitistas me consideram comunista. Os moralistas e reacionários me acusam de imoral e subversivo. Havia ainda a história cretina de “norte contra sul”. E ainda essa natural má vontade que cerca todo escritor que vende livro, a ideia de que **best-seller** tem de ser necessariamente um livro inferior.” [grifo da autora] (VERISSIMO apud LISPECTOR, 1971, p.11)

Não se fazendo refém dos que o aprisionavam, o escritor gaúcho tentou transpor a linha de giz imaginária que insistiam em colocar à sua volta. Quando decidiu assumir um engajamento sem as amarras de partidos políticos, programas literários ou teorias filosóficas, quando optou por escrever romances que contassem histórias humanas, antes mesmo de servirem a um ou outro interesse externo à literatura, deu os primeiros passos para fora do círculo de giz. Não que tenha logrado manter-se fora dele todo o tempo, ou que tenha sido completamente alheio às tendências do contexto em que viveu nos anos 30 e posteriores, mas a literatura, o escritor e leitor que nele habitavam e os demais leitores que dele apreendiam novas possibilidades de vislumbrarem o mundo, foram definitivos para que consolidasse a sua obra.

De um lado da trincheira estavam os que encontravam na obra de Erico Verissimo entusiasmo para levar adiante suas próprias produções ou mesmo os que concordavam com as escolhas literárias do escritor gaúcho. Não era raro escritores iniciantes irem aconselhar-se com Erico Verissimo, tendo nele um interlocutor e, principalmente, ouvinte para darem continuidade a projetos

que precisavam apenas de um incentivo para se concretizarem.

Junto a seus pares “o verismo dos ambientes, a frase fluente, o traço satírico motivaram os defensores da estética de 30, do romance não-realista engajado, a exaltar a contribuição que esse texto de Erico representava para as letras nacionais.” (BORDINI, 1985, p.22) Esse texto a que Bordini se refere é o romance **Caminhos Cruzados**, que, no mesmo ano em que foi lançado, 1935, recebeu o prêmio da Fundação Graça Aranha, no Rio de Janeiro, fazendo valer o valor literário da obra e destacando a qualidade do escritor gaúcho.

De outro lado do *front*, porém, a postura de querer manter-se o maior tempo possível fora do círculo de giz, rendeu a Erico Verissimo muitas críticas ao longo das mais de quarenta décadas de vida literária, que o próprio autor comentava:

... a verdade é que eu estaria perdido se fosse levar a sério todos os críticos e recenseadores de livros do Brasil, principalmente os que sistematicamente me atacam ou ignoram. Veja bem como me coloco nessa questão: sou o que sou. Eu até poderia dizer isso em latim... Escrevo como sou e como posso. Nunca sequer tive namoros com o barroco ou o rococó literários. Não tenho talento para inventar uma nova língua nem mesmo expressões novas dentro de nossa língua. Detesto hieróglifos, logogrifos e enigmas pitorescos, quando se trata de literatura. Não sou nem nunca procurei ser um “*writer's writer*”. Quero me comunicar com o maior número possível de leitores, dentro dos limites da dignidade literária. (VERISSIMO apud TOTTI, 1971, p.93)

No caso de **Caminhos Cruzados**, a crítica exerceu grande influência sobre o romance que foi ignorado, por mais de trinta anos, pelo meio acadêmico e pela própria crítica literária brasileira. Somente na década de 70, depois de ter sido traduzido para o espanhol, para o inglês e quando a crítica literária americana lançou novos olhares sobre o livro, é que se considerou, no Brasil, a possibilidade de reavaliar o julgamento anterior feito ao romance. Até então, o livro ficou “sendo rotulado como imitação do romance de Huxley e como romance superficial por não posicionar-se claramente frente a questões

políticas e sociais vigentes.” (BORDINI, 1985, p.30)

Caminhos Cruzados se sustentou devido ao apoio do público, porém o romance registrou, do seu lançamento em 1935 até a década de 1970, uma das menores tiragens de livros do autor publicados na Editora do Globo. Para que se possa fazer um comparativo e ter um parâmetro desses números, **Caminhos Cruzados** teve sua primeira tiragem de apenas dois mil exemplares, enquanto **Um Lugar ao Sol**, de 1936, teve tiragem inicial de três mil e quinhentos exemplares. A diferença entre os números das tiragens iniciais dos dois romances deve-se não a uma melhor aceitação da crítica do segundo em relação ao primeiro, mas ao interesse por parte dos leitores que procuravam os livros de Erico Verissimo e aguardavam para que as produções seguintes fossem publicadas.

Um Lugar ao Sol, especificamente, foi um romance que desde o seu lançamento em 1936 tratou de ser praticamente ignorado pela crítica, que não lhe deu crédito por considerar que este era continuação de **Caminhos Cruzados**, devido à retomada de personagens tanto desse quanto de outros romances, como de **Clarissa** (1933). Sobre isso José Augusto Guerra comenta:

Depois que se espalhou a versão de que o escritor gaúcho era um copiador de Huxley, os famosos meios cultos lavraram a sua sentença: vulgar, sem originalidade, cortejador do êxito fácil, imitador dos ingleses. E nessa atitude permanecem ainda hoje os espíritos finos, de gesto delicado, que não toleram literatura em que não haja heróis de insondável profundidade, carregados com todos os problemas da terra. Se possível que haja angústias tremendas de ordem geral ou metafísica. (GUERRA, 1973, p.4)

Guerra se refere no início de sua fala à “crítica boca-ouvido”, assim denominada por Bordini (1985), aquela que sem se comprometer por escrito, endossava

a noção de que Erico Verissimo era um escritor menor, muito obediente as fórmulas narrativas anglo-saxônicas, pronto a “fazer concessões” ao grande público, à maneira dos escritores profissionais norte-americanos, e de posição ideológica suspeita, por defender valores supostamente prezados pela pequena burguesia liberal, tais como democracia e fraternidade. Nem sua atitude

extremamente sadia ante a sexualidade resgatava sua obra para essa crítica intransigente, fosse ela de direita ou de esquerda. (BORDINI, 1985, p.23)

Esse julgamento tendencioso da obra de Erico Verissimo se deveu principalmente a uma crítica brasileira que, entre os anos de 1930 e 1960, tendeu para um “juízo fácil” (BORDINI, 1985), afinado com a subjetividade erudita, até certo ponto, do crítico. Isso resultou uma avaliação que considerava, em primeiro plano, o conteúdo do texto e não a sua verve criativa, o seu trabalho artístico. O aparato teórico para tal avaliação crítica era praticamente inexistente ficando a cargo do crítico literário dar o veredito a um texto baseado em um olhar, na maioria das vezes, raso e movediço.

Foi na década de 40, porém, quando Erico Verissimo foi convidado a lecionar literatura brasileira na Universidade da Califórnia em Berkeley, dentro da “política da boa vizinhança”, que a obra do escritor gaúcho pode ser avaliada de forma consistente. Em 1943, **Caminhos Cruzados**, traduzido para o inglês, foi publicado pela Editora Macmillan em terras norte-americanas, tendo sido recebido com uma excelente aceitação por parte da crítica e dos leitores que lotavam as livrarias para comprar o livro de Verissimo.

Diferentemente da do Brasil, a crítica norte-americana colocou o escritor gaúcho no patamar de seus grandes romancistas e romancistas. Tanto que foi publicado no **The New York Review**, o mais respeitável suplemento literário dos Estados Unidos, um artigo escrito por William Du Bois em que o crítico tece comentários favoráveis a respeito do romance de Verissimo:

Sua falta de forma é mais aparente do que real; sua ingenuidade, um recurso brilhante para nos pôr em rápida comunhão com as pessoas que descreve com detalhes tão soberbos -- e com tão penetrante compaixão. Embora não ofereça salvação para aliviar a carga dos homens, entende-os até o âmago; é por vezes profundo como um santo em pé de guerra e cínico como um intelectual de mesa de bar; é sempre tão fácil de ler como uma cartilha de criança. (DU BOIS apud BORDINI, 1985, p.25)

E acrescenta:

Sem um único falso clímax, sem elevar-se acima de um estilo de reportagem destituído de arte, pode focalizar o interesse desde o início e prendê-lo fortemente, enquanto manipula inúmeras **dramatis personae**. A personagem mais insignificante adquire vida vibrante sob suas mãos, embora ele não faça mais do que esboçar-lhe o perfil. [grifo do autor] (DU BOIS apud BORDINI, 1985, p.25)

Bertram D. Wolfe, crítico literário do **New York Herald Tribune Books**, dedicou um artigo em que, evidenciando a semelhança da técnica do contraponto em **Caminhos Cruzados**, de Verissimo, e **Contraponto**, de Huxley, apontou diferenças entre os dois romances e salientou as particularidades na abordagem da técnica usada pelo escritor brasileiro.

Se ele tomou emprestada a Huxley a forma externa das vidas cruzadas, tangenciais, e uma certa nota de ironia filosófica, é muito menos ensaísta e muito mais romancista que o autor de *Contraponto*, de modo que todas as pequenas histórias tecidas no seu pseudo padrão contrapontístico vêem a vida como experiências e não como idéias, enquanto o comentário filosófico se dissipa em pequenas tiradas irônicas e contrastes satíricos." (WOLFE apud BORDINI, p.26)

Até a década de 1970, no Brasil, a obra de Erico Verissimo ficou à margem dos estudos literários nas universidades e da crítica, nutrindo-se por meio do público leitor e pela Editora do Globo que sempre incentivou o trabalho do escritor. Foi, porém, em 1972, a partir de incentivo do Instituto Estadual do Livro, no Rio Grande do Sul, que houve interesse em reavaliar os estudos críticos feitos até então sobre a obra de Verissimo. O marco dessa nova fase nos estudos da literatura verissiana, que perdura até os dias atuais, se deu com a publicação do livro intitulado **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**, edição comemorativa pelas quatro décadas de atuação do escritor.

Sob a coordenação de Flávio Loureiro Chaves, um dos mais importantes pesquisadores da obra de Verissimo, e publicado pela Editora Globo, o livro é a reunião de artigos escritos por nomes importantes no cenário literário brasileiro como Antonio Candido, Mario Quintana, Lygia Fagundes Telles, Regina Zilberman e outros, incluindo o próprio Chaves. A partir desse livro, que foi um

passo para fora do círculo de giz que a crítica brasileira desenhou em torno da obra de Verissimo durante tantas décadas, começaram a se trilhar novos rumos na fortuna crítica do autor, propiciando, inclusive, a abertura dos estudos da obra verissiana no meio acadêmico.

Com a ampliação desses olhares críticos para o horizonte da literatura de Verissimo, os temas tratados pelo escritor começaram a ser considerados de forma integrante ao seu trabalho artístico. A partir de 70, algumas linhas de estudo de sua literatura, umas de tendência mais histórica, outras utilizando uma tônica mais social, começaram a delinear-se. Os estudos dentro da linha de pesquisa de Literatura Comparada ganharam força, uma vez que lançando olhar sobre a estrutura do texto verissiano, pode-se explorar as técnicas e recursos utilizados pelo escritor no campo da música e do cinema, principalmente.

Se, por um lado, iniciou-se uma abertura no olhar da crítica, as opiniões do escritor em relação a sua própria obra seguiram inalteradas. De caráter extremamente crítico, Verissimo não costumava ler os seus livros depois de publicados. Dizia não conseguir iniciar as leituras de seus romances sem ter o crítico que habitava nele sempre alerta, como um censor disposto a vetar cada página escrita. Ao mesmo tempo, ao lado do crítico e censor, faziam nele moradia o contador de histórias, o mágico que fazia truques de ilusionismo para os netos no quintal de casa aos finais de semana, o homem tímido de poucas palavras, o professor de inglês e literatura brasileira que se comunicava com grandes audiências, o leitor ávido e solitário que lia até quatro livros em idiomas diferentes ao mesmo tempo, o ouvinte de escritores iniciantes, o “Amigo Velho” das crianças, o escritor dividido entre o criador e suas personagens.

Vê só: um homem apaixonado pela vida, que eu sou, e ao mesmo tempo, lá no fundo, um que se entedia com facilidade. Um homem com qualidades de cristão, mas que não consegue acreditar em religião. Comecei a descobrir aos poucos, através de ações que foram aparecendo, os diversos *eus* que tenho dentro de mim e dos quais eu sou a síntese. É claro que predomina sempre um. Tem o superego que é o fiscal, que em geral traça um modelo para si mesmo. Tem o id, e esse cidadão não deve ter confiança nele

mesmo, porque é um miserável.

- E tem finalmente uma série de outros *eus*, maiores ou menores. Uns, às vezes, prevalecem sobre os outros. [grifo da autora] (VERISSIMO apud JACQUES, 1973, p.5)

Síntese desses tantos “eus” que o habitavam, Verissimo, que nasceu inscrito sob o superlativo sintético de tantas vidas, escolheu vestir a indumentária do “contador de histórias”, quase um anti-título que o definiu como escritor. O interessante é que Verissimo insistia no título conferido a ele por ele mesmo em detrimento de outros que lhe ofereciam, como a inclusão de seu nome na lista de autores concorrentes a uma vaga para imortal da Academia Brasileira de Letras.

Na aparente isenção e impessoalidade que traz o título “contador de histórias” há a assegurada força, e resistência do narrar. No ato de “contar histórias” está duplicado o comprometimento com o narrar inerente ao homem, uma vez que o verbo “contar” é sinônimo de “narrar” e o substantivo “história” é termo de semelhante significado a “narração”. Intensifica-se, assim, o vínculo que ele priorizou entre escritor-leitor-literatura, rompendo as barreiras entre os elementos dessa tríade e colocando escritor e leitor em um mesmo nível de importância, como interlocutores próximos porque humanos. Viver é um contínuo “contar histórias”, pois o que torna o homem vivo é a sua capacidade de interagir com o mundo por meio das relações narrativas que estabelece com o outro, com os espaços físicos, com o tempo e, principalmente, consigo próprio. Verissimo costumava dizer que:

ninguém pode falar de ninguém sem contar uma história. Nenhuma figura humana pode ser estudada em termos literários num vácuo, pois ela pertence a um tempo e a um espaço, tem um passado, vive um presente. E também um contínuo devir, um processo transitivo e não um produto acabado. (VERISSIMO apud NEVES, 1974, p.43)

Ele argumentava, ainda, que o homem é um ser essencialmente narrativo porque nasceu inscrito sob esse signo, uma vez que o mundo em que vive também é um organismo criado a partir de uma grande narrativa: “Que é a

História do mundo e mesmo a do Universo senão um novelão cósmico de autoria de um criador mais enigmático que Shakespeare, dum “romancista” a respeito de cuja identidade (ou mesmo existência) tantas controvérsias existem?” (VERISSIMO apud MARZOLA, 1971, p.39)

Ao título “contador de histórias” está embutido também o prazer de narrar. O ato de narrar passa pelo prazer de quem conduz a narrativa e de quem a escuta ou a lê, em um processo dinâmico de reconhecer-se no que o outro narra e transformar-se por meio dessa narrativa. Essa era a militância de Erico Verissimo em favor do engajamento às profundezas do humano. Nas palavras do escritor

Ainda vejo, não só na ficção como também em toda expressão artística, um elemento importante, muita vezes negligenciado pela crítica: o lúcido. Também se cria por prazer, e por prazer se olha um quadro ou uma escultura, se ouve uma música e se lê um livro. Não interessa muito ao leitor, ao observador ou ao ouvinte, quanto tempo o artista levou para fazer a obra, se fez vestido ou nu, em estado de felicidade ou desgraça. O que conta é o final, o “produto acabado”. E o mesmo quadro, a mesma escultura, a mesma sonata, o mesmo o mesmo conto, provocam diferentes emoções, de acordo com cada observador, leitor ou ouvinte. E é um pouco nesse mistério que reside o encanto da arte. (VERISSIMO apud DINORAH, 1970, p.21)

Por isso, Verissimo não aceitava ser transformado em monumento – “Só os passarinhos é que sabem tratar os monumentos com naturalidade.” (VERISSIMO apud TOTTI, 1971, p.93) –, ou tornar-se imortal por ocupar um espaço em determinada organização política. Imortal lutou para que fosse a sua narrativa, pois nela está a sua voz e a capacidade de comunicar ao homem que tanto prezava a sua arte literária.

Dentre esses diversos “eus”, estava o escritor diante de si mesmo. Verissimo nunca soube definir ao certo o que é um escritor, por isso questionava-se sempre a esse respeito. Arriscava, porém, aproximar a figura do escritor a de uma cozinheira prática: os dois, com poucos ingredientes, às vezes, ainda, com o que restava de suas experiências anteriores, eram capazes de elaborar verdadeiros banquetes, sejam eles agradáveis ao paladar ou à mente. Por isso, em quase todos os seus romances, não é por acaso que

personagens que são escritores em conflito consigo próprios são apresentados, em busca de sua identidade ou em luta com sua própria literatura. Erico Verissimo era como um viajante que se aventurava pelo mundo possível da literatura. Lá podia, como escritor criador, estar em diálogo consigo próprio a fim de tentar compreender-se. Em suas palavras:

Ao cabo de quarenta anos no exercício não sei se legal ou ilegal das letras (se existe a palavra meretrício por que não há de existir beletrício?), encontro-me como um viajante que fez a volta ao mundo só com a roupa do corpo. Sinto uma terrível gana de tomar um prolongado banho, jogar fora a roupa velha e envergar uma nova. Examino os figurinos, olho as vitrinas, desconfio das modas (entre nós está em voga a lançada pelo inimitável Guimarães Rosa), concluo que tal ou qual corte de calça ou casaco, tal cor ou padrão de fazenda não assenta bem com a minha cara e o meu jeito. Temo parecer ridículo (os outros, sempre os outros, ó Jean-Paul Sartre) e concluo que se eu trocar de roupa perderei fatalmente a identidade. ("Ficção é Masturbação", 1971, p.30)

O que sabia, porém, na sua longa estrada como viajante das letras, era que manter-se fiel ao seu engajamento literário era a sua política; multiplicar vidas por meio do diálogo de sua literatura com seus leitores era a sua bandeira; e ser leal consigo próprio era a sua verdade como escritor.

CAPÍTULO 2: O AUTOR: ENTRE O CRIADOR E A CRIATURA

Não tenho receitas para fazer romances. Entretanto, aos escritores jovens, recomendo que não confiem demais no seu “gênio” e prestem muita atenção aos aspectos artesanais da composição literária. É preciso praticar, aprender. Inspiração? Palavra de conveniência que usamos por preguiça de ir mais fundo na análise do ato da criação.

Erico Verissimo
(s.d.)

Logo que nasce, o ser humano é impelido em um mundo regido por um criador, seja ele certo deus ou vários deles, determinada entidade, força ou microscópica partícula atômica. Nascemos, pois, inscritos sob o signo de criaturas, gestadas e pré-moldadas na fôrma da existência. Ao longo dela, o homem faz suas escolhas, constrói um mundo interior a partir de suas experiências, transforma-se dentro de um tempo e espaço, cria a sua imagem deixando para trás outras inúmeras possibilidades de ser no mundo. Sem perceber, torna-se criador.

Todas essas possíveis formas de vida que ficaram à margem não são totalmente abandonadas por ele, mas ficam em estado latente, como que adormecidas. Em determinado momento, elas resolvem despertar e o homem sente a necessidade de experimentá-las, pois lhe falta o contato com o desconhecido, com o que poderia ser. A imaginação é o lugar primeiro de experiência dessas outras vidas que instigam o homem a exteriorizá-las, como forma de fazerem parte do mundo factual. A literatura vem em seu auxílio para

que possa experimentar, de forma mais concreta, essas outras vidas.

A literatura, por um lado, confere existência ao que ficaria inominado sem ela, mas, por outro, aponta para o movediço e provisório a criação. Ao ver-se como criador, o homem não só experimenta o produto de sua criação, mas passa pela experiência do processo pelo qual essa criação se dá. Dessa forma, a criação literária transita pela via da imaginação que tem como referência a realidade factual. Assim, o mundo criado literariamente, por mais simbólico que seja, é resultado da experiência de um escritor em seu tempo, história, sociedade, definindo desta maneira que “o compromisso da literatura com um mundo possível não abandona o projeto de fazer do presente seu ponto de partida ou de chegada”. (LAJOLO, 2001, p. 48)

Criador e criatura, assim, assumem posições correlatas em literatura. Não é de surpreender que haja tantas controvérsias e incertezas no âmbito literário quando se pensa no conceito de autor. Podemos verificar essa questão, no que tange ao lugar do autor na obra literária. Sobre isso duas ideias basilares, mas ao mesmo tempo polarizadas, são difundidas: a primeira, ligada ao positivismo, historiografia e filologia, refere-se à intenção do autor na significação da obra; a segunda, mais moderna, ancorada no estruturalismo francês, formalismo russo e *New Criticism* norte-americano, condena veementemente a pertinência do autor para determinar a significação na obra, considerando que o texto literário significa por sua estrutura e o que dela se apreende.

Os estudos acerca do autor desenvolveram-se a partir de uma necessidade de identificação de estilo, elementos de formação social e histórica e características estético-literárias que apareceram enquanto questionamento no final do século XVIII, e foram institucionalizadas no século XIX. Antes disso, o autor não era figura representativa na esfera literária. Desde a Antiguidade até o princípio da Idade Média, as histórias eram difundidas oralmente, sem a preocupação de uma responsabilidade autoral. O contador elegia o que acrescentar ou retirar da história, mantendo-a aberta a

novas modificações e recriando-a a cada novo contar.

Por isso, muitas obras que ultrapassaram os séculos, chegaram até nós sob a inscrição do anonimato, como é o caso, para citar apenas um exemplo, do romance espanhol **Lazarillo de Tormes**, de 1554. Este romance inaugurou a novela picaresca como novo gênero literário abrindo espaço entre o idealismo das novelas sentimentais, pastoris e de cavalaria, distantes da realidade espanhola do século XVI. Apesar de ser um marco na literatura e ter possibilitado perspectivas inovadoras para o fazer criativo desconhece-se o seu autor.

Se atentarmos com mais vagar para o surgimento da “novela picaresca” ou “romance picaresco”, perceberemos que a questão do anonimato autoral era de certa forma necessária, uma vez que o gênero surgiu como uma “antinovela”, isto é, criticava o que havia de sórdido no momento histórico enfrentado pela Espanha no século XVI, como os falsos religiosos, os miseráveis e marginalizados socialmente, a fidalguia decadente, etc. Nesse gênero predomina a presença de um anti-herói, cuja figura se caracteriza por um pecador arrependido que pertence a uma classe social desfavorecida e aspira a melhorar sua condição dentro da sociedade utilizando, porém, meios ilegais para conseguir o que quer. Apesar de tentar melhorar sua condição social, sempre fracassa e nunca deixará de ser um pícaro (sonhador), figura de oposição aos nobres cavaleiros. Esse tipo de novela é narrada em primeira pessoa, sendo que o pícaro assume dupla função na narrativa: a de autor e personagem. O autor se coloca em tempo presente e olha para seu passado, narrando uma ação que conhece de antemão por se tratar de sua própria vida.

A problemática da noção de autor, como a conhecemos hoje, surge de forma crítica em fins do século XVIII, quando o Iluminismo veiculou ao homem a possibilidade de criticar-se enquanto ser humano, enaltecendo o intelecto e o conhecimento. A partir de então, ao longo do século XIX, o conceito de autor passou por transformações que durante o século XX foram alvo de reflexões, reintegrando tal conceito, com uma concepção diversa, para pensar sobre o

fenômeno literário e textual.

De fundamental importância é que se estabeleçam determinados aspectos da noção de autor. Primeiramente é preciso atentar para a não unidade da figura do autor, ou seja, se o considerarmos dentro de um paradigma histórico-social-biográfico dos estudos literários ele é um autor empírico, isto é, reconhecível por possuir uma identidade biográfica e psicológica fora do texto literário. Ele é o escritor cuja relação de origem, anterioridade e ligação direta com a obra são fundadoras. Esse autor empírico é, sobretudo, uma entidade psicológica, uma vez que leva a cabo a arquitetura de um autor textual. Este autor, por sua vez, se descola do autor empírico, na medida em que já não faz parte da mesma massa orgânica que o compõe, é o autor textual que se equilibra entre a presença e a ausência no texto literário. Ele não possui forma física, ou mesmo um nome próprio; ele é o que se esconde e revela na narrativa.

O autor textual [...] é o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculta ou explicitamente presente e actuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário. (SILVA, 1992, p. 228)

Foi no final da década de sessenta, com os textos de Roland Barthes e Michael Foucault, principalmente, que os questionamentos sobre a questão do autor chegaram ao cerne da reflexão. Barthes em seu texto “A morte do autor”, 1968, refere-se a ele como fundador do texto literário e proprietário que se coloca do lado de fora do texto. Essa posição do autor acarreta, porém, duas consequências. A primeira é a “morte do autor” em relação ao texto literário, uma vez que este autor não pode ser o detentor das significações de um texto, já que é do próprio texto, no ato da leitura, que vão surgir as possibilidades de significação decodificadas pelo leitor. A segunda é o esfacelamento da noção de obra, que Barthes substitui pela noção de texto, diferenciando o que podemos identificar como objeto de consumo (obra) e a travessia conduzida pela linguagem que ultrapassa uma obra (texto). Isso evidencia o caráter

narrativo escritural, vinculando pluralidade e anonimato ao conceito de escrita.

Ao lançar o foco para a escritura, Barthes retira do autor o poder e a atenção da crítica para a sua figura, deslocando o sujeito para o texto. Dessa forma, Barthes afirma esse “neutro” da escritura, esse espaço no qual se perdem todas as características individuais do autor dando lugar à escritura. Em suas palavras, “a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.” (BARTHES, 2012, p.57)

Michel Foucault, acercando-se do pensamento de Barthes no que tange à questão autoral, instaura a problemática “O que é um autor?”, título dado à conferência que apresentou na Sociedade Francesa de Filosofia, em 1969, publicada em texto com mesmo nome posteriormente. Nela Foucault dá um passo à frente nesse estudo reconhecendo que o desaparecimento do autor no texto literário está vinculado à dinâmica entre o autor textual e o autor empírico, na perspectiva em que o autor textual ultrapassa o autor empírico. É nesse contexto que Foucault propõe a questão da função-autor, que ele define como sendo “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.” (p.276) O que está no âmago da questão do autor para Foucault é a noção de discurso, a inscrição social e imagética do sujeito. Foucault busca, mais do que diferenciar o autor empírico do autor textual, verificar o que de fato faz com que o autor textual continue se manifestando mesmo distanciado do autor empírico.

Mikhail Bakhtin, por sua vez, percorreu, desde a década de 1920, a trilha dos estudos acerca do autor, dedicando os ensaios sobre “O autor e a personagem na atividade estética” , escritos entre 1925 e 1927, que compõem a primeira parte do livro póstumo **Estética da Criação Verbal** (2011) à problemática do autor. Nesses ensaios, Bakhtin define o autor como autor-pessoa, aquele que é o escritor propriamente dito, físico, biográfico, e o autor-criador, o que possui a função estético-discursiva do texto literário. Quem sustenta o texto é o autor-criador, cuja função é constituir e dar forma ao objeto

estético. Nos estudos bakhtinianos, a noção de autor é amplamente discutida, sendo Fiódor Dostoiévski e sua obra o norte para a sua reflexão teórica.

Essa linha de pensamento sobre a problemática autoral nos possibilita entender de modo geral a trajetória de reflexão acerca do conceito. Apesar das diferenças entre as perspectivas de abordagem, o que se mantém inalterada é a certeza de que o texto literário é sempre lançado de um alguém para outro alguém, e nessa dinâmica dialógica estão em jogo relações profundas de alteridade.

2.1 O autor-criador e o mundo criado

O meu amigo mais íntimo é o sujeito que vejo todas as manhãs no espelho do quarto de banho, à hora onírica em que passo pelo rosto o aparelho de barbear. Estabelecemos diálogos mudos, numa linguagem misteriosa feita de imagens, ecos de vozes, alheias ou nossas, antigas ou recentes, relâmpagos súbitos que iluminam faces e fatos remotos ou próximos [...] Surpreendo-me quase sempre em perfeito acordo com que o Outro diz e pensa. Sinto, no entanto, um pálido e acanhado desconforto por saber que existe no mundo alguém que conhece tão bem os meus segredos e fraquezas, uns olhos assim tão familiarizados com a minha nudez de corpo e espírito. Talvez seja por isso que com certa frequência entramos em conflito.

Erico Verissimo
(1974)

As discussões acerca do conceito de autor, por mais divergentes que

sejam suas perspectivas de estudo, convergem no re-exame da noção de sujeito. O autor (sujeito social) em termos de entidade literária não é uma pessoa, mas um sujeito da linguagem, ou seja, ele possui uma existência textual, discursiva, que organiza e integra a arquitetônica do texto literário, não possuindo, portanto, existência fora desse âmbito. Isto posto, como determinar os limites entre o autor empírico e o autor textual e estabelecer a atuação do segundo na construção do texto literário?

Roland Barthes explica que

linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito” não uma pessoa, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la. (2012, p.60)

Partindo do princípio de que a enunciação enquanto processo é um espaço vazio, ela torna possível a sua recriação, de forma a nunca se repetir. Como se manifesta nesse vazio, podemos considerar que ela é plena no sentido de abrir-se a qualquer sujeito discursivo para ser preenchida. Para Michel Foucault, do mesmo modo que para Barthes e Bakhtin, o “nome do autor” não se vincula à pessoa, que proferiu um discurso, externa ao texto literário. Para Foucault, ele se refere a um discurso que dentro de determinada esfera cultural, torna-se imbuído de uma autoria. Dessa forma, “o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso” e “não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser.” (2001, p.275)

Mikhail Bakhtin reconhece o sujeito autoral como aquele que integra e dá forma ao objeto estético, nomeando-o como “autor-criador”. Diferentemente deste, o autor-pessoa é aquele que é constituinte da vida, que não compreende o princípio criativo estabelecido entre o autor e a personagem. Bakhtin define que

a consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a

consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanescentes, a tornariam falsa. (**Estética da Criação Verbal**, 2011, p.11)

O que Bakhtin propõe é que o processo criador acontece em uma relação exotópica, ou seja, há uma consciência que se desdobra em outra consciência fora dela, sendo

a “consciência de” que define a do autor-criador é a consciência do todo, de que cada outro aspecto do texto é apenas parte. Isto porque o autor está num plano de consciência diferente do de todas as outras personagens que podem ser “vistas” no texto, pois ele mesmo não pode ser visto. (CLARK, HOLQUIST, 2008, p.115)

Nesse processo de exotopia, o acabamento do fenômeno estético nunca é realizado por um único sujeito, é a interação de duas consciências, que não coincidem, que conferem esse acabamento. O processo de identificação com “o outro”, portanto, está no cerne do movimento da atividade criadora e estética. O princípio dessa atividade ocorre quando o autor-criador volta a si próprio. Existe nessa dinâmica uma relação valorativa do autor-criador em relação à personagem; o autor-criador assume uma posição em que

...vivencia a vida da personagem em categorias axiológicas inteiramente diversas daquelas em que vivencia a sua própria vida e a vida de outras pessoas – que com ele participam do acontecimento ético aberto e singular da existência. (**Estética da Criação Verbal**, 2011, p.13)

Nessa perspectiva, o autor coloca-se em uma posição em que deve “tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro” [itálico do autor] (*ibid*, p.13) Essa posição assumida pelo autor é regida por uma “lei do posicionamento”, em que o que é visto é dirigido pelo modo como vemos e este é determinado pelo lugar de onde vemos. (CLARK, HOLQUIST, 2008)

Carlos Alberto Faraco comenta que o autor-criador de Bakhtin é uma

posição axiológica recortada pelo autor-pessoa. Segundo ele, o autor-criador assume uma posição dupla uma vez que é ao mesmo tempo posição refratada e refratante; “refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida.” (FARACO, 2008, p.39).

Para Bakhtin, está contido no viver a assunção de uma posição axiológica, cada momento da vida necessita de um posicionamento que perpassa pelo julgamento e atribuição de valores segundo um determinado indivíduo. O autor, portanto, assume uma posição de responsabilidade no acontecimento do existir, pois ele “opera com elementos desse acontecimento e por isso a sua obra é também um momento desse acontecimento.” (**Estética da Criação Verbal**, 2011, p.176)

Conforme propõe o filósofo russo, o autor deve se posicionar na fronteira do mundo por ele criado como seu “criador ativo” (2011, p.177), pois se entrar nesse mundo causará um desequilíbrio estético comprometendo a obra. Sendo assim

[...] o autor não pode *inventar* uma personagem desprovida de qualquer independência em relação ao ato criador do autor, ato esse que afirma e enforma. O autor-*artista* *pré encontra* a personagem já dada independentemente do seu ato puramente artístico, não pode gerar de si mesmo a personagem – esta não seria convincente. [itálico do autor] (**Estética da Criação Verbal**, 2011, pp.183-184)

Bakhtin esclarece que encontramos autor em qualquer obra de arte. É possível percebê-lo, senti-lo, compreendê-lo e ter a sensação de sua presença, mas em todos os lugares em que se manifesta é sempre por sua ausência que entramos em contato com ele. O autor é como essa segunda voz que está em todo o texto “mas as formas de sua autorrepresentação são ilusórias, porque toma parte na encenação do discurso, *cujas origens não estão nesse mesmo discurso*” [itálico da autora] (ARÁN, 2014, p.21): “por exemplo, em uma obra de pintura sempre sentimos o seu autor (o pintor), contudo nunca o vemos da

maneira como vemos as imagens por ele representadas” (**Estética da Criação Verbal**, 2011, p.314). Mesmo se considerarmos um autorretrato, seja ele no espaço literário ou nas artes plásticas, não vemos o autor que se representa, mas somente a representação do autor. Sentimos o autor em toda obra, porém o percebemos não como “imagem de autor”, mas como “princípio representador puro (sujeito representador)” (**Estética da Criação Verbal**, 2011, p.314)

Percebemos que Bakhtin, em um primeiro momento, propõe uma análise do conceito de autor partindo da vivência do objeto estético, em uma busca do autor por elaborar a personagem que é como um outro de si mesmo, inclusive em um autorretrato ou em uma autobiografia. Para tanto, o autor deve posicionar-se fora do microcosmo da personagem, de seu mundo íntimo. O autor-criador trava uma luta consigo próprio no sentido de ter que alcançar um distanciamento do herói, para que este possa estabelecer-se como outro, como outra consciência, e não como extensão da consciência autoral.

Quando Bakhtin amplia os estudos sobre a questão autoral e inicia sua reflexão sobre o romance polifônico tendo como princípio de pesquisa a obra de Dostoiévski, não cabe mais a palavra autoral conclusiva e, dessa forma, cria-se uma nova relação chamada de “dialógica” entre personagem e autor, ou seja, as relações de interação se dão no nível em que o outro espera uma réplica, fazendo com que o autor não fale do herói, mas com o herói e com ele estabeleça uma relação em tensão.

Antes de seus estudos sobre a obra de Dostoiévski, a partir da qual pode aprofundar sua reflexão sobre o conceito de autor e sua relação com os outros sujeitos que falam no romance instaurando o conceito de “dialogismo” e “polifonia”, o conceito de autor-criador estava ligado a um “excedente de visão”, ou seja, o autor-criador sabe mais do que a personagem (herói). Em outras palavras, o autor-criador é a consciência que cria e dá o acabamento à consciência da personagem e de seu mundo. Esse primeiro pressuposto bakhtiniano é negado por ele mesmo quando entra em contato com a obra de

Dostoiévski. É a partir dela que Bakhtin estabelece que o herói possui autonomia em relação ao autor, seja ela em maior ou menor grau e que a ética da linguagem romanesca está contida no dar a voz ao outro. Em suas palavras:

A palavra do herói é criada pelo autor, mas criada de tal modo que pode desenvolver até o fim a sua lógica interna e sua autonomia enquanto *palavra do outro*, enquanto *palavra do próprio herói*. Como consequência, desprende-se não da ideia do autor, mas apenas de seu campo de visão monológico. [itálico do autor] (**Problemas da Poética de Dostoiévski**, 2010, p.74)

É evidente que Bakhtin refere-se diretamente à obra de Dostoiévski, pois era esse seu objeto de reflexão, mas apreende-se por meio dela uma visão mais ampla dessa relação entre o autor-criador e o mundo criado. O processo artístico do autor revela-se por uma atividade de natureza ideológica e não puramente formal, ou seja, ele assume a posição de deixar em liberdade as consciências das personagens para que elas estabeleçam relações profundas, conflitantes e tensas, enquanto que a consciência autoral, que apreende uma totalidade, se manifesta de forma indireta. A consciência autoral assume um caráter ideológico na medida em que se pronuncia frente aos valores sociais que se inscrevem no presente e no qual o romance se insere, reconhecendo que a forma como percebe o mundo não é a única possível.

A partir dos conceitos advindos da reflexão sobre a obra de Dostoiévski, Bakhtin desenvolve uma teoria sobre o gênero romanesco e seu processo criativo. Nela, ele destaca o papel do romancista (autor) como responsável por expandir a sua forma de ver o mundo através do romance, assumindo uma posição controladora de sentido (monológica) ou conferindo liberdade de sentido, abrindo o romance polifonicamente ao confronto de diversidades de consciências.

Partindo do princípio de que o romance é o espaço em que se manifesta o “plurilinguismo social”, “*o discurso de outrem na linguagem de outrem*” [itálico do autor] (**Questões de Literatura e de Estética**, 2010, p.127), o autor-criador ou a consciência criadora é a responsável por administrar as consciências das

vozes implicadas na arquitetura do romance. A consciência criadora faz uma escolha intencional do modo como irá criar essas outras consciências a partir de uma distância refratária. Neste ponto, estabelecemos a relação vertical entre autor e narrador, ou seja,

o autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetiva, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela. (**Questões de Literatura e de Estética**, 2010, pp. 118-119)

Assim:

O romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua (ou convencionalmente) incontestável e peremptória. A linguagem é dada ao romancista estratificada e dividida em linguagens diversas.

[...]

O plurilinguismo, desta forma, penetra no romance, por assim dizer, em pessoa, e se materializa nele nas figuras das pessoas que falam, ou, então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto do romance. (**Questões de Literatura e de Estética**, 2010, p.134)

O autor-criador assume, se assim podemos entender, o papel de falar de forma indireta, isto é, ele se pronuncia a partir de uma fronteira por meio de uma “palavra bivocal” internamente dialogizada, que “exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta da personagem que fala e a intenção refrangida do autor.” (**Questões de Literatura e de Estética**, 2010, p.127). Por isso, podemos dizer que o romance é o discurso sobre outro discurso, a partir de suas camadas discursivas em tensão dialógica.

O autor-criador configura-se como uma consciência cronotopicamente² localizada no limite do mundo criado, interpretando de forma integral as

² “À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa “tempo-espço”) [...] No cronotopo artístico-

tensões de uma determinada cultura no concreto da realidade; “o autor é essa consciência cronotopicamente situada na tangente, lendo holisticamente os conflitos de uma cultura na materialidade da realidade.” (ARÁN, 2014, p.17) Assim, o autor de um romance ou de uma novela revela-se sempre como um intérprete de seu próprio tempo, porque tem a capacidade de ler os “indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto.” (**Questões de Literatura e de Estética**, 2010, p.211)

Colocando em tensão o plurilinguismo das vozes que falam no romance em uma perspectiva cronotópica, o autor-criador de Bakhtin revela-se como um sujeito comprometido com o homem real em suas práticas, manifestações, ligado a determinados valores sociais, morais, históricos e contextuais. É uma consciência cuja função é regular a responsabilidade de um sujeito autoral que exprime o seu posicionamento frente ao pensamento de outrem. Assim, segundo Bakhtin, não existe um sujeito anterior a qualquer experiência. O indivíduo só existe quando interage com o outro, quando transforma a cultura por meio da interação com o outro, pois a realidade só é apreendida quando há uma relação intersubjetiva, isto é, quando o homem se interrelaciona com o outro.

Segundo Bakhtin, não é possível pensar em um ser que fala e não assuma uma postura diante de seu discurso; a voz expressa uma consciência, uma opinião, pois “eu vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo; é a reação às palavras do outro [...]” (**Estética da Criação Verbal**, 2011, p.379)

literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.” [itálico do autor] (**Questões de Literatura e de Estética**, 2010, p.211)

2.2 A função-autor e a assinatura autoral

Não sei ao certo o que é um escritor. Pode ser muitas coisas. Para principiar, um sujeito com algo de monstruoso, não há a menor dúvida. (Refiro-me especificamente aos ficcionistas.) É um bicho raro, sem a menor dúvida. O Diabo que o entenda, pois Deus já desistiu.

Erico Verissimo
(1971)

“O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala?”. Esta célebre citação de Beckett que Foucault tomou emprestada para refletir sobre a questão da função-autor em 1969, traz um aparente paradoxo que aponta para a complexidade do conceito de autor. Do mesmo modo que nega a relevância da identidade do autor quando indaga “que importa quem fala?”, afirma a necessidade de que haja um alguém para dizer esse enunciado. Está implícito nesse pensamento o gérmen da problemática sobre o autor enquanto função. O que é relevante para nosso estudo são as considerações que ele faz a respeito do autor de literatura, como se configura e se relaciona dentro do texto literário.

Para que se abarque a linha mestra de sua reflexão, é preciso que se entenda o que ele considera por “nome do autor”. Foucault faz uma clara diferenciação entre o autor indivíduo real e a função-autor. Ele sinaliza que o nome próprio de um autor não é um nome próprio como o dos indivíduos comuns, não se refere simplesmente, de forma descritiva, ao seu estado civil, não nomeia apenas um indivíduo, isto é, “a ligação do nome próprio com o

indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfos nem funcionam da mesma maneira.” (FOUCAULT, 2001, p.273)

Isto porque o nome do autor estabelece relação direta com o modo desse autor ser no texto, verificando, assim, que o que ele diz não é simples fala cotidiana que poderia ser atribuída a qualquer indivíduo. O nome do autor implica, por assim dizer, uma advertência expressa previamente no discurso, de que este deve ser recebido com uma relevância maior, pois se trata de um discurso que pressupõe um trabalho significativo de articulação de outros discursos.

O nome de autor “Erico Verissimo”, por exemplo, não é simplesmente o nome próprio atribuído ao homem enquanto cidadão comum. Dele emergem outras significações, equivale a outras descrições como “contador de histórias”, um dos responsáveis pela divulgação da literatura do Rio Grande do Sul dentro e fora do Brasil, escritor de contos e romances traduzidos para diversas línguas, entre eles **Caminhos Cruzados** e **Um Lugar ao Sol**, criador de personagens que resgatam a tradição sulina, escritor que atualiza e reinventa lendas e histórias populares gaúchas. Não existe, portanto, uma relação de igualdade entre o nome do autor e o nome próprio, pois o nome do autor pressupõe um funcionamento e “assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros.” (FOUCAULT, 2001, p.275)

Desse modo, a função-autor se descola do autor indivíduo real, pois se trata de uma “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.” (*ibid*, p.276) Assim, a função-autor não aponta para um indivíduo real exterior ao texto, pois ele dá lugar a vários “eus”. Nesse sentido, o nome de autor “Erico Verissimo” funciona como uma espécie de dispersão de lugares estrategicamente vazios preenchidos pela possibilidade de ocupação de vários indivíduos.

É possível perceber que a função-autor não existe sem estar vinculada à noção de texto e com ele estabelece uma relação de morte. Morte no sentido

de “desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve”, isto é, “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita”. (FOUCAULT, 2001, p.269) Em outras palavras, o que Foucault pondera é que o autor se faz presente por sua ausência no texto literário, nesse posicionamento está inscrita a sua assinatura; o que dele se apreende é a possibilidade de preenchimento dos vazios deixados no texto.

Esse é o ponto de reflexão que articula o pensamento de Giorgio Agamben em “O autor como gesto” (2007), texto escrito tendo como fio condutor o texto de Foucault. Nessa relação entre presença-ausência do autor no texto, Agamben denomina de “gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, [...] o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.” (2007, p.59) O autor não está efetivamente morto, mas ocupar a posição de autor pressupõe estar no lugar de um morto, ou seja, “existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais de sua ausência.” (2007, p.58) O autor, assim, “é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso.” (2007, p.61) É possível alinhar o pensamento de Foucault, Agamben e Bakhtin nessa perspectiva de aparição do autor no texto por seu desaparecimento ou a sua presença em todos os lugares do texto, mas ao mesmo tempo em nenhum.

Foucault sinaliza que, apesar dessa aparente ausência autoral, “os textos sempre contêm em si mesmos um certo número de signos que remetem ao autor. (FOUCAULT, 2001, pp.280-281). No caso do texto literário, os signos que remetem à função-autor são aqueles que se relacionam aos pronomes, advérbios de marcação espacial e temporal, à conjugação de verbos, à composição dos períodos, para citar apenas alguns exemplos. Ele ressalta, porém, que

os signos [...] jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao menos ao que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um autor *ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior

ou menor e variar ao longo mesmo da obra. Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto ao lado do locutor fictício; a função autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância. Será possível dizer, talvez, que ali está somente uma propriedade singular do discurso romanesco ou poético: um jogo do qual só participam esses “quase-discursos”. Na verdade, todos os discursos que possuem a função autor comportam essa pluralidade de ego. [itálico do autor] (FOUCAULT, 2001, p.281)

Desse modo, Foucault reconhece quatro características da função-autor, as quais ele cita de forma sistemática:

a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (*ibid*, 2001, p.282)

O termo “ego”, escolhido por Foucault, analogamente referenciado ao termo usado na Psicanálise, pautado na teoria de Freud, e também na Filosofia, pressupõe um “eu”, o “eu” de cada indivíduo que, em contato com a realidade externa, desenvolve-se na medida em que vai tomando consciência de si próprio. Esse contato com a realidade externa implica uma relação com o outro, em um diálogo “que não é apenas o confronto eu/tu, mas também aquele interno, “de mim para mim mesmo” – situando, portanto, a construção dialogada como uma das mais intensas do processo comunicativo, de interpretação do mundo e ação sobre ele.” (MACHADO, 1995, p.12)

Percebemos que a questão autoral para Foucault assume um papel filosófico quando ele questiona a função no interior do texto literário como um espaço determinantemente coabitado por diversos “eus” diferentes. Verificamos, assim, uma relação da função-autor com as práticas de constituição da subjetividade, ou seja, a subjetividade do sujeito não é construída individualmente, mas na vivência com o outro, assim como a função autor. Isso porque, Foucault define que a função-autor “ou o que tentei

descrever como a função-autor é, sem dúvida, apenas uma das especificações possíveis da função-sujeito.” (2001, p.290)

Não é nosso objetivo percorrer o conceito de sujeito e como este se apresenta como função na linha reflexiva de Foucault, mas é possível apreender em ambas as funções, a de autor e a de sujeito, o seu caráter não evidente de atuação no discurso. São consideradas como funções complexas e de concepção variante, que se inscrevem em uma densidade reflexiva considerável. O autor, ou sua função dentro do texto literário, representa uma forma particular de apropriação do discurso, de forma a exercer sobre ele certo controle e autoridade, conferindo, assim, certo *status* ao discurso.

Ligada à noção de autor e sua função do texto literário, a noção de obra também é referenciada no pensamento de Foucault. A problemática da obra é colocada como uma questão altamente complexa e dificilmente definível assim como a noção de autor. Foucault indaga:

“O que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome de obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?” Vemos as dificuldades surgirem. Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de “obra”? Enquanto Sade não era um autor, o que eram esses papéis? Esses rolos de papel sobre os quais, sem parar, durante seus dias de prisão, ele desencadeava seus fantasmas. (FOUCAULT, 2001, p.270)

Ao que ele acrescenta:

...suponhamos que se trate de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? [...] Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referenda, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente. [...] A teoria da obra não existe [...] A palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quando a

individualidade do autor. (*ibid*, 2001, pp.270-271)

O que parece problemático é que tanto a noção de obra em diálogo quanto a noção de autor perpassam pela questão da linguagem e a propriedade desta de deter-se em si própria, renovando-se a todo instante no espaço da leitura. A opacidade das palavras e dos signos no contexto comunicativo e referencial se torna ainda mais intensa no campo literário, no qual múltiplas linguagens e “eus” distintos estão em constante tensão. Por isso, não se pode dizer que existe, em um texto literário, um discurso superior que compreende uma significação previamente estabelecida pelo autor e que deve ser decifrada, o que certas vezes se converte na indagação: “o que o autor quis dizer?”. Dessa maneira, o autor no texto literário funciona como uma espécie de princípio de rarefação de discursos em vez de provedor de todos os discursos. É esta rarefação que propicia a abertura do texto literário para as diversas possibilidades de significação que se produzem no ato da leitura, pois é condição inerente do indivíduo ser leitor, seja do mundo que o cerca, seja dos discursos que o constituem enquanto sujeito.

2.3 O autor como leitor e o leitor como autor

Ao descrever uma personagem o autor nada mais faz do que dar um “mote”, que cada leitor glosará a sua maneira.

Erico Verissimo
(1971)

A epígrafe evoca duas figuras basilares no processo de criação literária: autor e leitor. Ela inscreve, porém, uma complexidade que necessita ser observada mais atentamente. Autor e leitor, aparentemente, aparecem como indivíduos independentes dispostos em uma relação de quase oposição, em que um se encontra em uma ponta do processo criativo e o outro aparece no outro extremo. Porém, se verificarmos com mais vagar, perceberemos que os dois estão ligados por um lampejo criador e recriador que os vincula, inevitavelmente, pois “a compreensão criadora continua a criação, multiplica a riqueza artística da humanidade. A cocriação dos sujeitos da compreensão.” (BAKHTIN, 2011, p.378) A compreensão, quando criadora é que garante que o texto literário permaneça vivo e que os sujeitos se recriem ao estabelecer diálogo com ele. Diálogo assimétrico e de não identificação, é bom esclarecer

Comumente se atribui ao autor a propriedade de sua obra enquanto o leitor a recebe como usufruto. Isso implica uma autoridade exercida pelo autor sobre o leitor, como se o primeiro tivesse direitos sobre o segundo. Falar de um leitor participante da criação, porém,

[...] não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas a verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho [...]: ler é fazer o nosso corpo trabalhar [...] ao apelo do signo do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundeza achamotada das frases. (BARTHES, 2012, p.29)

Por não haver uma verdade definitiva e sim uma verdade lúdica, é que autor e leitor se amalgamam no diálogo possível da literatura. Esse jogo marca uma interação quase teatral entre os partícipes: o autor coloca em jogo as vidas na obra, mas não as realiza, ficando à sombra, de forma intencional, à espera de que elas se tornem possíveis pelo ato da leitura. Dessa forma, “ele [o autor] é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso.” (AGAMBEN, 2007, p.61)

Esse jogo que marca a interação entre autor e leitor e torna possível a

leitura, está presente no próprio processo criativo autoral. Ao fazer as suas escolhas e estabelecer as relações dentro do texto literário, o autor lança a sua obra a um devir que se potencializa, mas não se realiza completamente. Não se realiza, porque, por mais que o leitor busque preencher todos os espaços vazios do texto, eles nunca serão plenamente ocupados, pois a sua natureza está fundada na ausência tanto do autor na obra quanto a do próprio leitor que, sendo coautor nesse jogo criativo, se configura também como um ausente. Dessa maneira, “o autor e o leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luz a não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho dessa ausência.” (*ibid*, 2007, p.63)

Exatamente por isso, entretanto, é que o autor estabelece o limite até o qual uma interpretação pode ir, pois “onde a leitura do poetado encontra, de qualquer modo, o lugar vazio do vivido, ela deve parar. Pois tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave da leitura” (AGAMBEN, 2007, p.63). Essa presença ausente do autor é que inviabiliza uma leitura apenas do texto. Ora, se existem as marcas de um autor criativo na obra e se o leitor imprime uma postura em relação ao que lê, um texto literário é sempre povoado por ruídos e imagens em tensão que se entrecruzam e o recriam, sendo impossível uma interpretação que privilegie tão somente o texto e desconsidere o seu contexto de produção e recepção. O texto, enfim, é autor e leitor em comunhão.

É falho pensar, porém, que o leitor é livre para ler um texto como bem entender, pois a partir do momento em que inicia a sua leitura, ele já está sendo conduzido por uma série de elementos, sejam eles as escolhas autorais e a forma como o autor combina os discursos dentro do texto, seja a lógica da própria narrativa que “nos constitui antes de nosso nascimento” e faz parte “desse imenso espaço cultural de que a nossa pessoa (de autor, de leitor) não é mais do que uma passagem” (BARTHES, 2012, p.29).

Não cabe ao autor nem ao leitor desvendar os mistérios do texto literário, pois são como os da vida, impossíveis de serem alcançados. O texto

literário é como uma esfinge que indaga e, com outro enigma, responde e, nessa dinâmica, propicia a reflexão e o desenvolvimento crítico do homem no mundo. O texto literário não se configura como uma mensagem de um “Autor-Deus” (Barthes) que tem o objetivo primeiro de comunicar e produzir um sentido único. Ele é um tecido de muitos outros textos, citações, discursos, provenientes de várias culturas. Portanto, “o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática de sentido.” (BARTHES, 2012, p.63)

Segundo Barthes, o leitor é um indivíduo sem história ou biografia, ele é um alguém - aquele que Foucault mostrou ser essencial na figura do autor e que aqui estendemos à do leitor também, para se produzir um enunciado – que mantém reunidos todos os fios do tecido narrativo que constituem o escrito. Como vimos, o autor criativo que exerce uma função dentro do texto também é esse ser sem biografia ou história, ele é nada mais que testemunha do escrito, “o fiador da própria falta na obra” (AGAMBEN, 2007, p.63) Assim, o “ter lugar” do texto literário não está “nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso.” (AGAMBEN, 2007, pp.62-63)

Temos, como define Bakhtin, o diálogo de diferenças entre consciências, uma relação em que o autor e o leitor protagonizam a tensão entre suas consciências no interior do texto literário. Nessa dinâmica entre eu/outro que se estabelece “o leitor se torna a carne do significado do autor” (CLARK, HOLQUIST, 2008, p.110).

Por isso é que dentro de uma obra não existem pessoas em diálogo, mas sujeitos, autoral e leitor, que estabelecem uma relação de tensão entre si, pois são como forças em atrito que produzem luz sobre o escrito. Assim:

O autor é dotado de autoridade e necessário para o leitor, que o vê não como pessoa, não como outro homem, não como personagem nem como determinidade do existir, mas como *princípio* que deve ser seguido (só a análise biográfica do autor o transforma em herói, em pessoa definida no existir e que pode ser contemplada). [...] O autor não pode e não deve ser definido para nós como pessoa, pois

nós estamos nele, nós abrimos caminho no sentido de sua visão ativa; e só ao término de uma contemplação artística, isto é, quando o autor deixa de guiar ativamente a nossa visão, é que objetivamos o nosso ativismo (o nosso ativismo é o ativismo dele), vivenciado sob a direção dele em uma certa pessoa, imagem individual do autor que frequentemente situamos de bom grado no mundo das personagens por ele criado. [itálico do autor] (**Estética da Criação Verbal**, 2011, p.191)

Bakhtin pondera, ainda, que “o leitor deve “sentir” o ato criador do autor unicamente no campo da maneira literária habitual” (2011, p.181), isso significa que o contexto criador carregado de valores do autor, assimilado por sua obra, determina a si próprio de forma ativa, analogamente à posição axiológica que desempenha no mundo. Essa posição do autor no acontecimento do existir é que determina a sua posição axiológica no texto literário. O autor, nessa perspectiva, deve ser considerado como um “orientador autorizado do leitor” a partir de seu acontecimento na obra em si, o que o define como participante da obra e não proprietário dela.

Ao criar-se a imagem do autor fora da obra literária, essa já é uma construção secundária, pois para o leitor o autor representa um “conjunto de princípios criativos que devem ser realizados, a unidade dos elementos transgredientes da visão, que podem ser ativamente vinculados à personagem e ao seu mundo.” (**Estética da Criação Verbal**, 2011, p.192) Quando identificável por esse princípio criativo, o autor torna-se, por consequência, princípio motriz de criação, pois faz nascer um novo homem quando propicia a reflexão por meio do ato estético da leitura.

Quando assumimos a posição de leitor, assumimos também a de autor. Muitas vezes, ao ler uma obra, fazemos paradas durante a leitura, muitas vezes levantamos a cabeça, ou olhamos em outra direção, desviando o foco de atenção do livro. É nesse momento fugaz que começamos a reescrever o que lemos e a interrogar a nossa leitura, que principiamos a escutar os rumores de todas as vozes que constituem o texto lido, que, de alguma forma, nos fazem abandonar o que éramos para transformarmos em outro. Essa performance da leitura, pois que mobiliza o homem integralmente (corpo/mente/espírito), faz

com que esse homem em gestação se nutra por meio do texto e para ele se volte como que em busca de mais substância para sua nova constituição. Em concordância com Barthes, “ao ler, nós também imprimimos certa postura ao texto, e é por isso que ele é vivo.” (2012, p.29)

Na perspectiva de que o leitor assume o papel de autor no ato da leitura, não há mais lugar para o “autor da obra”, mas para o “autor na obra”. De uma “postura autoritária e controladora de suas personagens” o autor passa “a uma posição equitativa e dialogal, que não tem a última palavra porque esta, talvez, seja do leitor.” (ARÁN, 2014, p.16) Na esteira deste pensamento, portanto, percebemos que estar diante de um texto literário não significa estar diante de um único texto, mas de pelo menos dois: “o texto dado e aquele que se está criando em reação ao primeiro.” (ARÁN, 2014, p.20)

Por isso, considerarmos de forma maximizada o lugar de onde uma obra partiu, por quais motivos se originou, é tão irrelevante quanto tentarmos definir a todo o custo a identidade psicológica ou biográfica de autor e leitor. O que de fato é legítimo em uma obra é a travessia que ela proporciona no momento da leitura. Travessia que implica movimento, tensão, desconforto e ruptura com o que se encarcera, em nome da abertura e do inacabamento. Por isso, não se pode definir uma “ciência da leitura”, ou mesmo oferecer uma conceituação acabada de “obra” ou de “autor”, pela complexidade que os envolve, deixando a descoberto que no centro de uma classificação existe um lugar vazio que resiste à nomeação, de forma semelhante àquele “trono vazio” que Agamben faz ver no núcleo de todo dispositivo de poder.³

³ Trata-se do ensaio “Arte, inoperatividade e política”, originalmente uma palestra proferida por Giorgio Agamben na Fundação Serralves, no Porto - Portugal e depois publicada em livro intitulado **Crítica Contemporânea – Política** - pela editora da Fundação de Serralves, em 2008.

CAPÍTULO 3: CAMINHOS CRUZADOS E UM LUGAR AO SOL: DESDOBRAMENTOS AUTORAIS

Meus livros estão longe de ser memórias disfarçadas. Uso neles as minhas vivências. Aqui e ali o inconsciente me atraiçoa. Estou um pouco até nas velhas de *O tempo e o vento*. O meu sócia espiritual é Floriano, de *O Arquipélago*. Trata-se de um retrato psicológico. Mas que nada tem de autobiográfico no que diz respeito a atos e fatos.

Erico Verissimo
(1968)

Nesta fala de Erico Verissimo conferida a Maria Ignez Corrêa da Costa, publicada no **Jornal do Brasil** em matéria intitulada “Um gaúcho sem esporas” (1968), entramos em contato com um autor que se (des)equilibra entre o criador e suas criaturas, que atesta a sua presença em todas elas, mas ao mesmo tempo a sua ausência em cada uma delas. O substrato de sua criação se encontra em suas vivências, porém é do que está escondido no não vivido, no seu inconsciente, que nutre seu processo criativo.

Verissimo sustentava a ideia de que o processo de criação literária é substancialmente inconsciente, isto é, comparando-o a um computador, o inconsciente, segundo ele, seria um espaço programado desde o instante em que nascemos ou mesmo antes disso e que nos envia imagens do que lhe pedimos, por exemplo “queremos um médico? Então, estimulado pela palavra “médico”, o computador nos envia imagens de médicos que conhecemos durante nossa vida.” Porém, “quando o consciente percebe [...] que está correndo o risco de “copiar” uma pessoa da vida real, ele trata de “despistar” e

usar apenas em parte – ou recuar totalmente – as informações do inconsciente.” (VERISSIMO apud DINORAH 1970, p.21).

Usando essa técnica do “despistamento” por meio do jogo entre consciente e inconsciente, Verissimo lança no terreno fértil de sua criação literária as sementes para a compreensão de seu projeto literário. Se de um lado temos um escritor que doa suas vivências como lastro criativo e de outro, seres frutos dessa criação que possuem autonomia dentro do texto literário, no centro, encontramos um autor-criador empenhado na tarefa de tecer os fios dessa trama por meio da escritura.

Do ponto de vista de Verissimo, é impossível libertar-se por completo, durante o processo criativo, de lembranças, experiências, vicissitudes, “pois cedo ou tarde essas “impurezas” rebrotam em alguma personagem.” (BORDINI, 1995, p.87) É por meio dos traços de algumas pessoas armazenados em seu inconsciente que o escritor confere ao criador a possibilidade de dar vida às suas criaturas. Uma vez que o ser humano é constituído por sua incompletude, impossível é “copiar” uma pessoa em termos de uma construção de personagem, pois além dessa condição inerente ao ser humano, a escritura trata de transformar a matéria humana viva, conferindo-lhe independência. (BORDINI, 1995)

Nessa independência reside a verve da personagem. Para Verissimo, a personagem mais viva é aquela que rejeita os planos traçados para ela pelo autor. O escritor gaúcho dizia:

Muitas vezes fiz planos para um personagem meu, e lá de repente ele começou a dizer e fazer coisas que não estavam previstas. Isso era um sinal de que tinha vida própria, estava vivo. O remédio sensato foi deixá-lo livre. (VERISSIMO apud DINORAH, 1970, p.21)

Quando pensadas para representarem simplesmente uma classe social ou para agirem em prol da história, essas personagens se materializam como fantoches, guiadas por um criador superior a elas. No entanto, as personagens mais interessantes, nem sempre os heróis, são aquelas que “desobedecem” o autor, que, traçadas as linhas de sua trajetória, seguem por outros caminhos

trilhando rotas independentes daquelas designadas pelo autor. Para Verissimo, “o livre arbítrio existe mesmo é nos mundos ficcionais.” (BORDINI, 1995, p.88)

Quando conferido esse livre arbítrio à personagem tem-se um autor-criador não mais superior a ela, mas um que com ela dialoga, que entra em conflito e estabelece tensões, que se desdobra nelas, que assume a sua condição de ser vários “eus” dentro de um. Ao longo do projeto literário verissiano, diversas personagens tiveram a sua trajetória estendida para além dos limites de um romance. Não porque o autor assim o quisesse, mas porque elas, de certa forma, exigiram a sua permanência, pois ainda tinham o que dizer.

E é nessa quase supremacia desobediente da personagem que o autor se vê nelas. Somente nesse diálogo possível é que ele percebe que se desdobrou em suas personagens, que incutiu nelas um gesto seu, uma névoa de seu pensamento, uma filigrana de seu temperamento. Vendo-a como “um outro” no jogo da escrita é que consegue perceber-se como sujeito na dinâmica criativa.

Verissimo costumava ilustrar esse processo de desdobramento do autor na personagem por meio da construção de Seixas, de **Um lugar ao sol** (1936). A figura do médico, que se assemelha a um de sua infância – que falava palavrões e fumava um cigarro de palha como seu avô tropeiro – ganha foros de independência e livre arbítrio quando, ao receitar uma amante a Orozimbo, um paciente acometido por um câncer, Verissimo percebe que ela se torna livre dos modelos de médicos convencionalmente utilizados. Dessa forma, desenha-lhe a sua psicologia que passa pelo sarcasmo e ironia que escondem a sua compaixão pelos homens representados por seus pacientes, o cinismo diante das religiões, a tolerância para com os jovens, etc., partículas autorais que se amalgamam no organismo vivo da personagem.

Quando escreve **Olhai os Lírios do Campo** (1938), Verissimo não planeja inserir o médico entre as personagens do romance, porém lá está ele, pois se faz necessária sua presença, como um interlocutor para Eugênio,

protagonista jovem que precisa aprender sobre o mundo e os homens. Já em **Saga** (1940), Dr. Seixas (re)aparece, agora mais velho, para orientar Vasco Bruno quando regressa ao Brasil depois da Guerra Civil Espanhola e encontra-se sem rumo após a experiência do combate.

A personagem, dessa forma, não mimetiza o autor, suas experiências ou vivências, mas é a matéria prima que utiliza para moldá-la de acordo com as necessidades de seu projeto literário. Em **Caminhos Cruzados** e **Um lugar ao sol**, os desdobramentos autorais se dão em muitos sentidos e com intensidades diversas, porém, o nosso foco será naquelas personagens que se aproximam da figura do autor porque possuem a literatura como ofício, – Noel Madeira – ou porque estão ligadas à arte em outras instâncias – Vasco Bruno (desenhista), Fernanda (leitora), Clarissa (escritora amadora/leitora).

Todas essas personagens migram de um romance para o outro e, em alguns casos, para outros romances ainda. Conservam a sua qualidade de seres dotados de independência e vida própria, mas que, de alguma forma, configuram-se como dobras de um autor múltiplo, que precisa delas para levar ao espaço do romance o que pretende colocar em discussão e refletir: os rumos da literatura e o papel do escritor no contexto dos anos de 1930.

3.1 Migrações de personagens entre romances

Trato de conviver mentalmente com as criaturas da imaginação, como se fossem pessoas vivas. Depois traço um plano, uma coisa assim como esses cenários de cinema. Preciso dum plano escrito quando mais não seja para ter alguma rota da qual me desviar. Porque o Acaso representa um papel muito importante na feitura dum romance. De vez em quando, uma personagem põe-se a dizer e a fazer coisas com as quais o escritor não contava. Isso é um sinal

certo de que essa personagem existe. E néscio será o autor que não lhe der plena liberdade de palavra, pensamento e ação.

Erico Verissimo
(s.d.)

Categórico em sua opinião de que a personagem é o centro a partir do qual o romance se escreve - como defendeu, em 1973, em entrevista para a **Revista Manchete** declarando que “o importante é a personagem” -, Erico Verissimo construiu um projeto literário em que a voz de suas personagens servia-lhe como guia, muitas vezes suplantando a sua própria voz de autor, outras vezes servindo-lhe como porta-voz e outras tantas como seres que dialogam consigo.

Desde os primeiros textos, o escritor concentrou a sua energia criativa na composição de figuras que povoaram as suas narrativas, sejam elas configuradas como pessoas ou como espaços físicos. Como não lembrar, por exemplo, de Antares que protagonizou o incidente dos sete defuntos insepultos, ou Jacarecanga que abrigou gerações da família Albuquerque onde nasceu Clarissa, sua primeira protagonista, e mesmo Santa Fé, palco da saga familiar dos Terra-Cambará de **O Tempo e o Vento**. Não por acaso esses espaços não são cenários estáticos, mas presença viva, funcionando como verdadeiras personagens em diálogo com as demais que o habitam.

Desde antes da década de 1930, quando ainda rascunhava as suas primeiras personagens atrás do balcão da Farmácia Central, Verissimo tinha o costume de desenhá-las e de fazer um esquema do espaço do qual faziam parte. Ao lado de cada esboço, anotava as características físicas da personagem, algumas informações sobre sua constituição psicológica e temperamento. Essa dinâmica fazia parte de seu processo de criação, como forma de retirá-las em parte de sua imaginação e torná-las concretas, palpáveis, visíveis aos olhos de quem as criou, mas de quem não eram mais

propriedade. É como se, dando-lhes um rosto definido, uma estatura particular, um jeito próprio de falar e andar, pudesse ficar mais à vontade com esse outro com quem iria conviver.

Muitas são as personagens que transitam pelas narrativas verissianas não pertencendo a apenas um romance, mas ao conjunto de romances nos quais inscrevem o seu ciclo. Uma vez que não se encerram em um único romance, o seu discurso permanece vivo em um devir que se elabora na escritura do próprio texto. Essa dinâmica corrobora a ideia de Barthes quando diz que “o texto [...] decanta a obra (se ela permitir) do seu consumo e a recolhe como jogo, trabalho, produção, prática.” (BARTHES, 2012, p.73) Dessa maneira, personagem, no projeto literário verissiano, é puramente linguagem, é texto, é discurso trabalhado com o objetivo de abertura do espaço do romance para a reflexão e transformação do homem. Por isso, podemos dizer que elas são “personagens migrantes”, pois além de transitarem fisicamente de uma narrativa para a outra, elas, por meio de seus discursos, migram para fora da narrativa no momento em que estabelecem com o leitor uma relação de reconhecimento e de diálogo, que abre a possibilidade para uma transformação humana.

Assim, justificamos a escolha de considerar o conjunto dos textos escritos por Verissimo como um “projeto literário”, uma arquitetônica em que o autor é seu ideólogo (Bakhtin), e não simplesmente “obra”. Obra, como Barthes estabelece, é geralmente o objeto de consumo sobre o qual se exerce uma relação de propriedade. Um projeto literário, por sua vez, vai além, no sentido de ser um planejamento pensado enquanto ciclo, organizado e gestado com um determinado objetivo.

Na planta baixa de seu projeto literário, Erico Verissimo utiliza como pedra angular um ponto de reflexão que estará presente em todos os seus romances: o questionamento autoral sobre o próprio romance. Esse questionamento, que aflora em maior ou menor grau em cada uma de suas narrativas, é trazido ao centro do romance, na maioria das vezes, por uma

personagem que, vivendo a literatura como ofício, encontra-se em conflito com ela, ou faz dela ponto de reflexão sobre sociedade, história, vida.

Nos romances que fazem parte de nosso *corpus*, essas personagens migrantes são de extrema importância quando se busca percorrer a via do projeto autoral verissiano. Apresentando a dinâmica de composição dos romances em questão, Erico Verissimo comenta a esse respeito na entrevista que concedeu a João Alves das Neves, em 1974:

O satirista teve seu grande dia de festa em **Caminhos Cruzados** (1935) romance sem personagens centrais, espécie de minipanorama (se me permitem usar essa expressão autocontraditória) da vida de Porto Alegre em meados da década de 30. Algumas figuras deste livro, escrito um pouco à maneira de reportagem, reaparecem na obra seguinte, **Um Lugar ao Sol** (1936). Clarissa e seu primo Vasco fogem da sua Jacarecanga, onde o pai da menina fora assassinado por inimigos políticos e o criminoso naturalmente ficara impune. Procuravam ambos fugir da mediocridade e da brutalidade de um burgo interiorano em busca de um mais limpo lugar ao sol. Em Porto Alegre os dois primos reencontram Amaro (personagem de **Clarissa**) e fazem relações com Fernanda, Noel, personagens de **Caminhos Cruzados**. (p.41)

Percebemos na fala do escritor gaúcho que um romance se constrói na tessitura do outro, as personagens que migram entre romances são aquelas dotadas de um discurso que necessita de uma continuidade, pois inserem uma reflexão que exige aprofundamento. É um discurso que pode ser “em certa medida, a segunda linguagem do autor” (BAKHTIN, 2010B, p.119). Segunda linguagem, pois “as palavras de um personagem quase sempre exercem influência (às vezes poderosa) sobre as do autor, espalhando nela palavras alheias”. (*ibid*, p.120)

Nos dois romances, temos dois planos nos quais transitam as personagens migrantes. Em **Caminhos Cruzados**, o primeiro plano, narra o cotidiano da cidade de Porto Alegre de 1935, num período de cinco dias (de sábado a quarta-feira), por meio dos pontos de vista de suas personagens que constituem um painel diversificado de tipos sociais. Se existe uma personagem como foco central do texto, esta é a própria cidade de Porto Alegre como um microcosmo do Brasil. Mas é por meio de suas personagens que Porto Alegre

se desenha dentro da nação e são essas personagens com seus múltiplos pontos de vista sobre as relações urbanas e humanas que definem essa cidade gaúcha dos anos 30. A natureza da cidade recriada no romance é dialógica, pois abarca todas as vozes que a constituem. As personagens divididas “em dois grandes blocos – a burguesia urbana e os outros, os que estão embaixo” (CHAVES, 1972, p.72) vão sendo construídas por meio do olhar de umas sobre as outras, compartilhando suas histórias direta ou indiretamente.

O que está em voga nesse primeiro plano de **Caminhos Cruzados** é a questão social na qual as personagens estão envolvidas, as mazelas e acontecimentos que vão escrevendo suas histórias. A realidade de vidas opostas vai entrando em conflito quando uma se relaciona com a outra e, nessa teia de interrelações, emergem os jogos de interesses, as injustiças sociais, as falsas promessas, a aparência em detrimento do humano, a busca do indivíduo dentro da coletividade que equaliza os seres.

Em **Um Lugar ao Sol**, por sua vez, o primeiro plano tem como ponto de partida a pequena cidade imaginária de Jacarecanga onde a cena que inaugura o romance é o momento do velório do pai de Clarissa que foi morto por um capanga do prefeito da cidade como consequência de uma desavença política. Vasco Bruno, personagem central do romance, decide ir embora da cidade junto com Clarissa, sua prima, e sua tia D. Clemência. O signo da morte, presente na primeira cena do romance, marca a ruptura com o passado interiorano, a decadência de uma aristocracia gaúcha e o nascimento para uma nova vida na Porto Alegre recriada dos anos 30.

Na capital, Vasco busca conquistar o seu lugar ao sol e é em torno dessa busca e esperança que ele procura sobreviver na “cidade grande”. A trama é tecida sob esse prisma e é por meio dele que os caminhos das personagens se cruzam, cruzando também os caminhos entre os dois romances: Clarissa conhece Fernanda (personagem de **Caminhos Cruzados**) quando busca uma colocação como professora na Secretaria de Educação da cidade; Fernanda, por sua vez, encontra-se pedindo sua licença do cargo por

estar grávida. Desse primeiro contato, os laços se estreitam quando a família de Clarissa muda-se para um apartamento no mesmo edifício onde Fernanda e seu marido Noel residem. Dessa feita, as duas famílias se tornam uma só com o mesmo ideal: a tentativa de uma vida digna na engrenagem urbana de Porto Alegre.

No segundo plano dos dois romances, sobre o qual os desdobramentos autorais acontecem e que é o nosso foco de estudo, o ponto comum em que as narrativas se desenvolvem é a reflexão sobre o papel do escritor e a discussão acerca do literário dentro de romances escritos num período em que a literatura brasileira se voltava para questões sociais e políticas. Essa discussão se estabelece por meio das tensões entre quatro personagens, duas delas centrais, Noel e Fernanda, e duas interlocutoras, Vasco Bruno e Clarissa: a) Noel Madeira é a figura do escritor iniciante que se encontra em conflito entre o mundo concreto das contas para pagar, o sustento da casa, a chegada de sua primeira filha e o mundo literário em que desenvolve o projeto de escrever um romance que se inicia em **Caminhos Cruzados** e se encerra em **Um Lugar ao Sol**, culminando na conclusão da trajetória da personagem em **Saga**; b) Fernanda, esposa de Noel, que inicia seu ciclo em **Caminhos Cruzados**, passando por **Um Lugar ao Sol** e **Saga**, é a figura da co-autora do romance do marido uma vez que insere o seu olhar humanista com relação ao mundo e ao homem quando sugere o tema sobre o qual Noel deverá escrever, conferindo ao romance uma função de intervenção social; c) Vasco Bruno, que estende seu ciclo entre os romances **Clarissa**, **Música ao Longe**, **Um Lugar ao Sol** e **Saga**, é a figura do desenhista desempregado que como uma espécie de duplo de seu pai, Álvaro Bruno, possui a alma liberta e nômade do artista que se vê pressionado a fazer da sua arte o seu sustento; d) Clarissa, que escreve seu ciclo entre os romances **Clarissa**, **Música ao Longe**, **Um Lugar ao Sol** e **Saga**, cuja trajetória se estende desde a adolescência até a idade adulta, quando se torna professora. É conhecida por meio do diário que vai escrevendo ao longo dos anos e que permeia essas quatro narrativas.

Consideramos Noel e Fernanda personagens centrais, pois são elas que

levam a cabo a discussão sobre a função da literatura nos anos 30 e o papel do escritor, tendo como interlocutores as vozes de Vasco e Clarissa.

Noel Madeira é uma personagem que nasce de múltiplos conflitos e assim se manifesta nos dois romances. O primeiro deles é o embate entre classes sociais que sofre por sua migração de uma família de classe alta, à qual pertencia, para a classe baixa; o segundo conflito vem da sua aproximação com a literatura que, durante a sua infância era espaço do imaginário, de um mundo ideal onde não havia mazelas ou sofrimentos, ensinados por sua babá, Tia Angélica, que lhe contava histórias da tradição oral e contos de fadas. Passados os anos, Noel percebe que o “mundo dos homens”, como assim define o mundo concreto, não é aquele que conheceu na infância e cria-se um terceiro conflito que é o pessoal, no qual se vê obrigado a distanciar-se do imaginário de seu mundo ideal e integrar o mundo dos homens. A maneira que encontrou para isso foi escrevendo um romance que, originalmente, seria uma autobiografia, mas essa não teve força para seguir adiante. Na dificuldade da escritura, entra em contato com o outro lado do mundo literário idealizado por ele, no qual era preciso muito trabalho para se alcançar o objetivo de se escrever um romance. Além disso, para garantir o pouco dinheiro para sustentar a família, Noel trabalha na redação de um jornal onde escreve crônicas sociais e textos que se distanciam do seu ideal literário, o que fortalece o seu conflito enquanto escritor. Essa trajetória da personagem se estabelece na interseção entre os dois romances:

A negra Angélica como que o educou dentro do reino da fantasia, com mimos, doces e contos de fadas. Aquela madrinha preta, ao mesmo tempo bondosa e tirânica, era um muro que se erguia entre ele e a vida. (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.31)

Lembrou-se dos tempos de solteiro. Tinha o seu quarto, a sua vitrola, os seus discos, os seus livros, a sua intimidade. Sofria porque tinha acabado o curso de direito e não achava jeito nem coragem para advogar. [...] Era dos livros, das peças de teatro, dos poemas... [...] Achava consolo nos livros, que o afastavam cada vez mais da vida. (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.159)

Noel fez um gesto vago. Ergueu o papel e leu o que tinha escrito. Achou fraco. O seu romance era um fracasso!

[...]

– Não sei para onde vou mandar o meu herói... – disse com um falso sorriso. (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.168)

Em contraposição à voz de Noel, a personagem Fernanda percorre sua trajetória no encalço da dele. Ela é sua interlocutora mais próxima e tem a função de encorajá-lo a dar continuidade ao seu projeto literário quando ele já não se mostra tão certo disso. Fernanda, porém, possui um ponto de vista diverso do de Noel com relação à literatura e à vida. Para ela, o texto literário deve ter uma função de intervenção social, deve propiciar uma mudança em relação ao comportamento humano, refletir sobre as injustiças sociais e a condição do homem no mundo. A vida, por sua vez, é o aprendizado diário em meio às mazelas e adversidades que acometem o homem e isso entra em conflito com as ideias de Noel, estabelecendo a tensão dialógica entre os discursos de ambos:

– O teu mal – diz Fernanda maciamente – é julgar que só há beleza nos livros e nos teus contos de fadas. Se tu soubesses como a vida tem coisas interessantes... É um poema, um romance, se quiseres. E também uma aventura... (**Caminhos Cruzados**, 2005, pp.147-148)

A finalidade da vida que ela buscara antes nos livros de filosofia não seria aquela de lutar pelo seu quinhão de felicidade no mundo, ajudando ao mesmo tempo os companheiros de luta? A vida em si só não justificaria a pena de viver? Oh! Com todas as suas dúvidas, com todas as suas injustiças, com todos os seus absurdos – a vida era uma aventura fascinante. (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.291)

Ao lado das vozes de Noel e Fernanda, Clarissa é chamada ao romance, pois “ao terminar “Caminhos Cruzados” [...] o autor pensou com saudade em Clarissa e tratou de saber o que era feito dela, agora que, de posse dum diploma de professora, a menina voltara a Jacarecanga, sua cidade natal.” (1954, p.9), conforme Verissimo explica no prefácio de **Música ao Longe** (1936), romance que foi escrito quase que concomitantemente a **Um Lugar ao Sol**, também em 1936.

Clarissa – homônima da filha de Verissimo – que em **Um Lugar ao Sol** se encontra em idade adulta, traz consigo a ingenuidade dos que saem do interior e migram para a vida urbana. Ela é uma personagem migrante em

muitos sentidos no projeto literário de Verissimo: migra de um romance a outro completando seu ciclo narrativo, migra de uma cidade a outra e de uma classe social a outra, e migra, também, de uma faixa etária a outra saindo da adolescência para a vida adulta. Essa travessia feita pela personagem em tantos sentidos se coloca em paralelo com as de Noel, que migra das memórias de sua infância para a realidade da vida adulta e do espaço físico da sua casa de solteiro de classe alta para outra de classe baixa.

Assim como Noel, Clarissa encontra na literatura refúgio para vencer essa travessia. Porém, é na escritura de seu diário em tom confessional, iniciada em 1932, no romance **Clarissa**, que encontra forças para aventurar-se no “mundo dos homens”. Tanto para Noel quanto para Clarissa, Fernanda se configura como um contraponto, pois ela os traz para a realidade de forma a protegê-los e orientá-los. Noel e Clarissa funcionam como dobras um do outro e traçam seus ciclos narrativos paralelamente: Noel no trabalho árduo de composição de seu romance, e Clarissa, na escritura de seu diário, instrumento pelo qual exerce a sua inferência sobre o seu mundo interior e exterior. É por meio do processo de escrita que os dois adquirem coragem para refletir sobre o mundo e os homens. Clarissa assim escreve em seu diário:

Gosto de escrever; porque este é o único desabafo que tenho. Não sei o que vai acontecer amanhã. Ao redor de mim vejo tristeza e alegria misturadas. Fernanda é tão feliz com a filha e eu também sou feliz por ser a madrinha de Anabela. [...] Eu penso às vezes, como sempre pensei, nos mistérios das pessoas e fico apavorada porque por toda a parte vejo gente não se compreendendo. Meu Deus, por que será que as criaturas não se entendem? Era tão fácil... (Um Lugar ao Sol, 2006, p.298)⁴

Vasco Bruno, primo de Clarissa, é criado sob o signo da marginalidade: nasceu da união da filha de um aristocrata rural abastado com um artista plástico que abandonou a família depois do nascimento do filho. Vasco herdou as características de seu pai: possui o talento para o desenho e a alma liberta

⁴ Todas as passagens que se referem ao diário escrito por Clarissa ao longo dos romances em que a personagem aparece são grafadas em itálico, como forma de dar destaque ao seu texto inscrito.

do artista que não se fixa em um único lugar; seu lugar é o mundo, ganhando o apelido desde a infância de “Gato-do-Mato”. Compartilha com a personagem Fernanda o seu não conformismo com o mundo e sobre ele procura refletir e buscar soluções para enfrentá-lo. Seu ponto de vista sobre a arte está em formação, sendo alvo de reflexão sempre que encontra um interlocutor disposto a ouvir suas ideias, como o Conde Oskar, por exemplo, personagem também de alma nômade, que estabelece com Vasco discussões sobre arte e vida.

– Eu lhe afirmo que a obra de arte é uma doença do espírito – dizia o conde.

Vasco gesticulava.

– Pode-se então dizer que *Fausto* é uma doença do espírito de Goethe?

– ...como a pérola é uma doença da óstra, o que não impede que a pérola seja mais bonita e mais valiosa que a óstra. [...] Goethe e sua amada se encontram depois de velhos: verificaram que estavam mortos. Só Werther, o suicida, continuava vivo. As óstras perecem. As pérolas son eternas. (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.297)⁵

– Veja o contraste – disse Vasco. – Duas civilizações. Dali daquelas barcas até aqui o avião, aparentemente há uma distância de cento e poucos passos. Mas na verdade são centenas de anos... Quando será que todo o mundo vai poder gozar igualmente dos benefícios do progresso?

Noel sacudiu a cabeça, pensativo.

– Eu sou um animal – continuou Vasco. – Com um sol destes, com um dia destes e um veleiro passando lá no rio e o vento nos eucalyptos eu ainda me lembro de filosofar. É uma doença. Eu acho que são os malditos livros. Às vezes eu penso que seria melhor queimar as bibliotecas... (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.349)

As personagens Vasco e Clarissa estabelecem contato, pela primeira vez, com Noel e Fernanda em **Um Lugar ao Sol**, no qual os quatro compartilham a busca por sobrevivência na capital Porto Alegre. Erico Verissimo comenta sobre isso no prefácio da edição de 1963:

⁵ As falas de personagens que possuem nacionalidade estrangeira são grafadas de forma a que o leitor possa perceber as nuances de sotaque de cada uma delas; dessa forma justifica-se a grafia de “óstra” com acento agudo, para marcar essa característica de fala da personagem.

O leitor terá observado como as personagens de “Um Lugar ao Sol” lutam com dificuldades financeiras e como se preocupam com as suas dívidas. Não precisarei repetir que tudo isso é reflexo da situação econômica e das preocupações materiais do próprio autor, o qual – tendo visto a família acrescida de dois membros entre 1935 e 1936 – não atinara ainda com um meio de aumentar a renda mensal. Lembro-me de que, logo após o aparecimento deste romance, um leitor anônimo, irritado ante o fato de Vasco não conseguir um emprego, me escreveu uma carta em que perguntava por que eu não mandara o herói vender aspiradores de pó a domicílio... (p.II)

Vemos que as vivências do escritor servem de lastro para a composição das personagens e seus conflitos, em um desdobramento autoral por meio da palavra bivocal, ou seja, do discurso de outrem inscrito no discurso do autor. É por meio do cruzamento de seus discursos dentro do romance em questão que as personagens podem refletir sobre a sua trajetória narrativa evidenciando uma reflexão sobre o próprio discurso autoral.

É interessante verificar que por meio da criação de personagens que migram de um romance ao outro o escritor-criador se pulveriza em cada uma delas, mas, ao mesmo tempo, se fortalece a partir do momento em que, de forma prismática, abre o seu discurso em frentes múltiplas de reflexão. Quando temos os discursos de Noel (escritor iniciante), Fernanda (coautora do romance de Noel), Clarissa (escritora de um diário) e Vasco (artista plástico desempregado) colocados em contraposição entre si, evidencia-se uma relação dialógica entre esses planos discursivos e é desse choque que emerge o discurso autoral. De forma direta ou indireta as personagens migrantes são “autoras-criadoras”: Noel escreve um romance com o auxílio de Fernanda que se apresenta como uma coautora; Clarissa dedica-se à escritura de seu diário; Vasco entrega-se aos desenhos que agrupa em um caderno. Quando extrapolam os limites físicos do romance, essas personagens migrantes viabilizam a metáfora do texto como “rede”, isto é, o texto se estende sob a forma de uma combinatória narrativa que se dá por meio da escritura em devir, o que estabelece o todo de um projeto autoral em construção.

3.1.2 Fernanda e Noel: personagens como dobras/ duplos autorais

Há no livro [Um lugar ao sol] um trecho em que Noel, a propósito do romance que está escrevendo, diz a Fernanda: “Mas fazer arte não é copiar a sujeira do mundo?”. Ao que a esposa replica: “Arte? Mas isso não é tudo, Noel. De que vale um romance com arte mas sem humanidade? O que importa é a humanidade.” Parece que o autor falava pela boca de Fernanda.

Erico Verissimo
(1964)

A fala de Erico Verissimo lança luz ao que procuramos refletir neste momento com relação às personagens Fernanda e Noel Madeira. Ambas se mostram como vozes dissonantes de um discurso autoral em construção, pois é somente quando seus discursos se cruzam por meio do contraste que exercem um sobre o outro que evidenciamos a reflexão sobre o papel do autor e a função e finalidade da literatura.

A construção da personagem Noel direciona o seu discurso no sentido de construir a imagem do autor jovem em conflito, uma vez que a personagem se encontra no embate entre dois mundos: o idealizado e o real, pontilhado por imperfeições. Essa imagem do autor em conflito é bastante representativa, pois Noel funciona como uma dobra do próprio Erico Verissimo, também em conflito em relação ao engajamento da literatura neorrealista de 30, na época de escritura de **Caminhos Cruzados** e **Um lugar ao Sol**.

A voz narrativa de Noel se constrói no embate entre passado (infância) e presente (realidade). A figura de Tia Angélica, a criada que contava os contos

de fadas a ele, é a representação maior do mediador entre texto literário e criança; é a arte do narrador com sua capacidade de transportar a criança do mundo real para o da ficção:

Tia Angé era a senhora da casa. À hora de dormir contava-lhe histórias... O Gato de Botas, Joãozinho e Ritinha perdidos na floresta encantada, a princesa que dormiu cem anos...

Noel cresceu com a visão deformada da vida. Jamais conheceu a liberdade de correr descalço pelas ruas, ao sol. Davam-lhe livros com gravuras coloridas, bonecos, soldadinhos de chumbo: e as paredes do quarto dos brinquedos limitavam o seu mundo. (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.31)

Além dos contos de fadas da infância, Noel encontra no diário de Katherine Mansfield, que personifica a figura do contador de histórias em substituição a Tia Angélica, nas composições musicais impressionistas de Debussy e nos filmes de Charles Chaplin as referências de seu mundo de jovem adulto:

Katherine Mansfield lhe fala agora na linguagem das personagens de sua infância. Noel entende e sorri interiormente. Katie lhe conta do irmão, que morreu na guerra. [...]

Depois que a guerra lhe matou o irmão, Katie escreveu no diário:

Por que não recorro ao suicídio? Porque sinto que tenho um dever a cumprir com relação ao tempo tão bonito em que nós dois estávamos vivos. Quero falar desse passado; ele queria que eu lhe falasse. [...]

Katie! Katie! Noel tem a impressão de que ouve, ouve-a realmente pronunciar as palavras com que terminou o seu diário: *Everything is all right*. A voz de Katie é doce, remota e no entanto misteriosamente clara. (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.76)

Debussy.

O disco gira. Noel escuta, deixando o pensamento correr ao ritmo da música. Tudo fica esquecido.

[...]

E, graças à vitrola – pensa Noel – eu posso ouvir com o mínimo possível de interferência humana. [...] Um milagre do gênio Edison combinado com o esforço de outros pequenos inventores anônimos [...] Para ele tudo isso é um conto de fadas, uma obra de magia. (**Caminhos Cruzados**, 2005, pp.78-79)

[...] uma fita de Carlitos lhe arrancava lágrimas, lhe causava um espedaçamento interior. Lembrava-se de *Luzes da cidade*. A cena

em que a ceguinha, recuperando a visão, descobre que o seu protetor dos tempos de cegueira não era, como ela sonhava, um príncipe encantado, mas sim aquele sujeito melancólico, de bigodinho e chapéu-coco [...] – aquela cena fizera-o sentir uma grande pena de Carlitos [...]

[...] ele compreendia que a tragédia de Carlitos o comovera porque era uma tragédia estilizada, asséptica, sem cheiros. (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.211)

Na reescritura de um trecho do diário de Katherine Mansfield estamos diante, uma vez mais, da essência do romance enquanto gênero, uma vez que ele se recria pela imagem de sua linguagem no romance de Erico Verissimo. Evidenciamos nesses trechos como Noel refugia-se no mundo das artes – literatura, música e cinema – como fuga da realidade, para que não precise lidar com as deformidades humanas e sociais que nele existem. Para Noel, “A realidade não é maravilhosa como a poesia, mas também não tem o melodramático das desgraças dos romances. A vida é simplesmente chata e sem cor. Simplesmente.” (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.150)

Fernanda é uma personagem construída com base na ideia humanista de vida e literatura. Ela é a personagem responsável por viabilizar as ideias humanistas de Erico Verissimo dentro do romance; é aquela capaz de criar soluções para a realidade de uma forma pacífica, por meio da literatura, sendo porta-voz do autor quando este diz que “considero-me dentro do campo do humanismo socialista, mas note-se – voluntariamente, e não como prisioneiro.” (**Cadernos de Literatura Brasileira**, 2003, p.35).

Observando o projeto literário de Erico Verissimo em sua totalidade, são as personagens femininas que possuem a característica de serem intensas mobilizando o mundo e as pessoas que as cercam. Assim acontece com Olívia, em **Olhai os Lírios do Campo**, com Bibiana, Ana Terra e Maria Valéria em **O Tempo e o Vento**, por exemplo. Essas personagens direcionam suas vidas por meio da força de suas ideias, em oposição às personagens masculinas que concentram a sua fortaleza em seus atributos físicos. O posicionamento humanista de Erico Verissimo diante da vida está inscrito nessas personagens

que trazem o contraste entre delicadeza de traços físicos envolvidas e a fortaleza de sua luta existencial.

Dessa forma, chocam-se os pontos de vista dissonantes de Noel e Fernanda sobre a questão do papel do literário na vida. Ao contemplarem uma mesma paisagem, Noel a define como “um céu de sonho, de contos de fadas.”, enquanto Fernanda pondera que “no entanto é um céu de verdade...” (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.147)

É Fernanda quem mostra a possibilidade de um texto literário ser concebido pela matéria viva da realidade objetiva, pelo material humano que a compõe, o que, para Noel, é algo quase impossível, porque, em seu ponto de vista, o trabalho artístico está contido na perfeição das formas, no acabamento sem falhas da realidade ficcional; não há lugar para as imperfeições da vida.

- E o romance? – pergunta Fernanda.

- Como sempre. Parado.

Noel tem um velho projeto: escrever um romance.

- Por quê? Por que não trabalhas?

Por mais que se esforce [...] Noel não encontra nenhum tema, fora da autobiografia.

[...]

O que vai para o papel é uma história sem força, sem carne, sem sangue, é como que um conto de fadas de outro conto de fadas, uma mentira de outra mentira.

Fernanda sorri e olha para o amigo:

- Eu te ofereço um assunto, e esse assunto será o teu primeiro passo na direção da vida...

- Qual é?

- Toma ao caso de João Benévolo. Tem mulher e filho e está desempregado. Eis uma história bem humana. Podes conseguir com ela efeitos admiráveis.

[...]

- Mas isso é horrível... Não me sinto com capacidade para tirar efeitos artísticos dessa história.

Fernanda responde rápida:

- Tira efeitos humanos. É mais legítimo, mais honesto.

Para Noel a história do homem que perdeu o emprego só tem uma face: a da chatice descolorida e baça do cotidiano. [...]

- Por exemplo – insiste Fernanda -, um dia falta a comida... Podes começar a história nesse ponto. O herói olha para a mulher e pergunta: O que é que vamos comer? [...]

- Não me sinto com forças para escrever esse romance... – confessa Noel. (**Caminhos Cruzados**, 2005, pp.151-152)

É interessante verificar que as duas personagens travam uma discussão direta acerca do literário, o que vai estabelecendo o questionamento de Erico Verissimo sobre o papel do literário na década de 30. Fernanda, sustentando seu ponto de vista a respeito da necessidade de se abordar o humano e o social no romance, como a estética neorrealista do romance de 30, e Noel com seu ponto de vista de distanciar ao máximo a literatura dessa visão e aproximá-la do trabalho artístico com fim em si mesmo.

Noel, porém, tenta levar a cabo a proposta de Fernanda, não porque seu discurso tenha mudado de paradigma depois da interação com o discurso de Fernanda, mas porque ele percebe que está demasiadamente envolvido por ela. Noel inicia então o romance que tem como tema a história de João Benévolo, vizinho de Fernanda, também personagem de **Caminhos Cruzados**:

Fechado no quarto, Noel pega da pena e começa a lutar com a folha de papel em branco. Está resolvido a começar o seu romance. No fim de contas quem tem razão é Fernanda. É preciso dar um passo em direção da vida, dos homens.

Mas que poderá sair do tema dor homem desempregado? Como começar?

[...]

Noel começa a escrever com a impressão de que Fernanda está presente em espírito, a dar-lhe sugestões, a incitá-lo.

Escreve a primeira frase:

José Pedro debruça-se à sua janela e olha para a rua. Debaixo dum plátano, na calçada, um grupo de crianças brinca de roda.

Noel relê o que escreveu. Parece ouvir a voz de Fernanda a seu lado: Vamos! Adiante! (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.189)

A escrita do romance, porém, não o aproxima de uma nova perspectiva sobre a literatura e a vida. É uma tarefa que ele cumpre como forma de mostrar a Fernanda que está envolvido por suas ideias. Mas ela sabe que esse envolvimento é superficial, não transforma a sua forma de ver o mundo e o próprio fazer literário. Noel vai lhe contando sobre seu romance em **Caminhos**

Cruzados:

- [...] Quantas páginas escreveste?

- Vinte. Foi um esforço danado. A todo o momento eu estava caindo em narrações autobiográficas, contando coisas da minha infância. De repente comecei a sentir que perdia o contato com a realidade e que eu já estava enredando para o domínio das fadas. O meu herói já não tinha a consciência de sua miséria...

Fernanda sorri e pensa: “Quando a gente nunca sentiu a miséria, nem sequer a pode imaginar...”.

- Sentia-se feliz porque lhe davam paz para sonhar. A miséria de sua casa era uma miséria dourada. Ele esquecia a mulher, os filhos e a falta de emprego e começava a recordar a infância com os seus mistérios e os seus contos de fada... [...]

- E o mais alarmante – prossegue Noel – é que o meu homem se negava a reconhecer a sua condição de desempregado, relutava em ver a sua necessidade. Até a fome para ele era uma ilusão... (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.203)

E continua o seu processo de criação literária em **Um Lugar ao Sol**:

Relendo os capítulos escritos, tornou a encontrar João Ventura, o seu herói sem brilho, um pobre-diabo sem dinheiro nem emprego. Continuava ele a vagabundear pelas ruas à procura de trabalho. Via pela frente um mundo hostil e egoísta. E quanto tornava à casa encontrava lá um antigo namorado da mulher que ia visitá-la todas as noites na sua ausência. João Ventura sabia que aquele homem tinha recursos. Sabia que ele lhe cobiçava a esposa. Queria reagir mas não tinha coragem. (Noel transmitia a João Ventura toda a sua timidez, todo o seu horror à violência.) Por isso João Ventura sofria. (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.307)

Desta forma, a personagem de seu romance refugia-se na literatura como forma de se proteger do mundo real, deformado. Temos, portanto, na tessitura dos dois romances a recriação da imagem de uma personagem por meio de um romance escrito dentro do romance de Erico Verissimo. Podemos aproximar essa construção do que Bakhtin considera como a problemática própria do romance que é conferido por meio de seus traços distintivos dos outros gêneros literários que são “a reinterpretação e a reavaliação permanentes.” (**Questões de Literatura e de Estética**, 2010, p.420)

Quando João Benévolo é recriado no romance de Noel como José Pedro, existe não só a recriação de uma personagem, mas uma autorrecriação e reavaliação do próprio fazer estético pelo autor-criador. O herói de Noel, João Ventura “já não tinha consciência de sua miséria... [...] A miséria de sua casa era uma miséria dourada [...] começava a recordar a infância com os seus mistérios e os seus contos de fada...” (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.203); enquanto que João Benévolo “volta para a sua infância. Obscuramente ele conhece seu destino, e sabe que não deve ir... As esperanças de trabalho estão para outras bandas. Mas ele vai...” (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.264) O espelhamento de uma personagem na outra, o embate que vivem entre mundo real/mundo imaginário é a síntese do conflito que Noel vivencia enquanto homem e enquanto autor experimentando “momentos de dúvida e quase-revolta. [...] A vida era incongruente. [...] Ele negava a aceitá-la. Ficaria com os seus pensamentos, com os seus sonhos. Mas o leiteiro batia à porta com a conta.” (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.213)

O título do romance de Noel dentro do romance de Verissimo, não por acaso, é o mesmo daquele que o leitor lê, **Um Lugar ao Sol**, título sugerido por Vasco, também responsável pela elaboração da capa do livro, evidenciando o jogo lúdico entre personagens-autoras que envolvem, no seu bojo, criador e criatura.

Fernanda, em relação a Noel, é coautora de seu romance. Ela oferece a Noel não só um tema como também a possibilidade de recriar o humano por meio da literatura:

Apóia o marido até o fim. Um dia surge um emprego. O romance deve ser um hino... hino não [...] deve ser uma exaltação de coragem, do espírito de camaradagem. Deve dar uma esperança de dias melhores para os que sofrem e lutam... E deve também ser um libelo...

[...]

...aos que por egoísmo, descuido, ganância ou qualquer outra razão não compreendem que todos têm o direito de viver decentemente... (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.309)

Assim Fernanda busca, por meio da interação de seu discurso com o de Noel, mostrar a ele que a vida real é o material mais rico e a perspectiva mais expressiva a ser recriada na literatura:

- [...] O teu mundo é uma ilusão. Não há volta possível. O teu país maravilhoso acabou com a infância e com tia Angélica. No dia em que te convenceres disso tu te adaptarás...

- Mas é que eu procuro convencer-me e não consigo...

- Outra ilusão: não procuras. Alimentas a tua mentira com outra mentira, com livros, música, coisas que te distanciam do mundo de verdade. É preciso que te convenças de que tia Angélica te contava histórias de *mentira*...

- Mas eram histórias bonitas...

- A vida é uma história bonita. Uma aventura, eu já te disse, em que a gente nunca sabe o que vai acontecer depois. Não é sensacional? A incerteza do amanhã, as diferenças de temperamento, os choques, os conflitos, o amor e até mesmo o ódio... Não é magnífico?

Noel se lembra do entusiasmo de Fernanda no tempo em que, no colégio, ela defendia suas idéias. (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.204)

Essa é uma perspectiva literária que dialoga com o modelo neo-realista de 30, em que a literatura tinha que tornar realizável as críticas aos grandes problemas sociais. E tudo o mais que contrariasse essa perspectiva estava à margem da literatura; era, de fato, uma grande mentira.

Pertinente é considerar a herança criativa de Fernanda. Em **Caminhos Cruzados**, o leitor não entra em contato com a história familiar de Fernanda. O que se conhece é o núcleo familiar próximo a ela – a mãe idosa D. Eudóxia, que possui uma visão pessimista sobre a vida e o irmão mais novo Pedro, que se divide entre os estudos e a descoberta da vida amorosa quando se envolve com a prostituta Cacilda. Fernanda delinea-se como uma personagem marginal dentro de seu núcleo familiar, completamente distinta dos outros membros. É em **Um Lugar ao Sol**, porém, que conhecemos seu ciclo familiar.

Filha de Lucas, tipógrafo fundador de um jornal de oposição ao governo, Fernanda herda do pai o mesmo ponto de vista em relação à literatura e à vida.

Lucas “escrevia com uma coragem assombrosa, desmascarava as patifarias do prefeito, denunciava um chefe político como contrabandista de seda.” (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.290) Era com ele que Fernanda encontrava o interlocutor ideal, ele era seu melhor amigo, pois com ele compartilhava ideais e a mesma verve criativa. Lucas, porém, por conta das desavenças políticas que suscitava por meio das denúncias que fazia em seu jornal, foi baleado e morto.

Fernanda, como leitora, demonstra o mesmo posicionamento crítico frente a um tipo de construção literária idealizada e distante da realidade, fortalecendo, uma vez mais, o projeto literário neorrealista com o qual o próprio Veríssimo estava em conflito:

Fernanda continua a ler. Olívia é a heroína do romance. Amanhece no dia do seu aniversário, recebe os beijos e os presentes. Dão-lhe um corte de vestido cor de chama. [...] Agora ela e a irmã, Kate, lutam com grande dificuldade: a falta de um par para o baile. Não há rapazes na vizinhança. Que angústia!

Fernanda ri do “problema” de Olívia. Como o seu draminha é inocente! Ela tem um lar, pai e mãe, vida tranqüila e só se julga infeliz por não achar um par para o baile! Olívia não tem de cuidar duma casa, de fazer as vezes de mãe de sua mãe. Olívia não tem que se preocupar com um emprego, com as contas no fim do mês. [...] Ah! Olívia, menina boba, tu não sabes como és feliz!

Um dia te encontrarás face a face com a vida... e que será de ti?

Fernanda lê mas não pode evitar os comentários mentais. O livro, no entanto, é encantador. E então ela procura meter-se dentro dele o mais que pode. (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.274)

Por outro lado, Fernanda-leitora também se deixa contaminar pelo imaginário ao se envolver com a história da personagem Olívia, no romance que lê⁶. Sente os efeitos da experiência de entrar em contato com a vida de Olívia, de ser como ela, de poder recriar a sua realidade pela imaginação:

⁶ Aqui cabe uma curiosidade: Olívia, personagem do romance que Fernanda lê é personagem do romance **Olhai os lírios do campo** (1938), de Erico Verissimo. Nesse romance, Olívia, assim com Fernanda, é uma das representações da fortaleza da figura feminina criada pelo escritor gaúcho. Olívia tem a sua luta humanista voltada ao bem estar humano, pois cursa a

Fernanda sente uma lassidão boa. Vontade de sair para a rua, livre de preocupações, e misturar-se na multidão, entrar nas casas de chá, ser como as outras raparigas, esquecer... Vontade de ter sobre o corpo um vestido bonito, de ser mais feminina, pensar menos na sua condição; vontade de ter a liberdade de ao menos sonhar sonhos bons. (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.280)

Impregnada por essa atmosfera da imaginação decorrente da leitura do romance que tem Olívia como protagonista, a sua história se aproxima mais fortemente da de Noel, tanto que, seu direcionamento é de uma vida partilhada com ele, ambos aproximados pelo amor que um sente pelo outro. É interessante perceber que ao aproximar as duas personagens há, também, a aproximação também de seus pontos de vista sobre a literatura: ele impregnado pelo olhar dela e ela tentando escrever um romance de cunho engajado e humano, mas, ao mesmo tempo, permitindo-se penetrar pela esfera do imaginário.

Isso evidencia um posicionamento autoral diante do texto literário e do romance neorrealista de 30: o texto literário configura-se como um espaço heterogêneo em que imaginação e engajamento são igualmente necessários para que se produza uma literatura comprometida com sua forma estética.

Em **Saga** (1940), romance posterior a **Um Lugar ao Sol**, a voz da personagem Fernanda conclui o seu ciclo: ao lado de Vasco, depois de ganhar uma herança, busca participar ativamente pelos direitos do povo e funda uma revista de literatura infantil, na qual trabalha como editora, constrói um hospital para crianças e um cinema. A revista de literatura e o cinema são veículos pelos quais Fernanda expande a sua causa humanista, e pelo engajamento do homem na sociedade.

Na escritura de um romance no outro, nos fios que tecem os ciclos de suas personagens e nos discursos que se chocam e se estendem na narrativa em devir do projeto literário verissiano, podemos aventar a possibilidade de

faculdade de Medicina com o intuito de doar-se ao próximo e à sua sociedade, além de lutar para criar sua filha, Anamaria, sozinha, em pleno cenário social do final da década de 30.

estarmos em contato com uma “saga narrativa”, em que o gesto autoral se manifesta por meio das lacunas entre os discursos que não se esgotam nos limites da obra. Por meio da escritura dos romances que vão se entretecendo, estamos diante de uma saga que ultrapassa os limites das narrativas, uma vez que somente o seu conjunto pode manifestar a complexidade da voz desse autor criador inscrito nas filigranas de cada texto.

3.2 O gesto autoral: o princípio da saga

Voltaram ao romance.

– Agora precisamos de um título – disse Fernanda. – Vamos fazer um concurso entre nós três. Dê o seu palpite, Clarissa.

– Voto em *A saga de João Benévolo*. – antecipou-se Noel.

– Não gosto. *Saga*... Pretensioso, precioso.

Um Lugar ao Sol, Erico Verissimo
(2006)

.....

A vida, a mais estúpida de todas as sagas. Mas fascinante, apesar de tudo.

Saga, Erico Verissimo
(2006)

Quando se associa a palavra “saga” ao projeto literário de Erico

Verissimo, o que comumente se revela é a trilogia de **O Tempo e o Vento**. A formação da família Terra-Cambará que se mistura à do Rio Grande do Sul, entre pampas e coxilhas, pôr do sol e monções, roupas quarando no rio e cavalgar distante dos tropeiros, desenvolve-se numa saga que engloba duzentos anos de história desse “mundo velho sem porteira” (VERISSIMO, 2013, p.23), como diz José Lírio, em “O Continente”, primeira parte de **O Tempo e o Vento**. Pertinente associação uma vez que o conceito de saga, enquanto gênero literário, traduz uma narrativa de caráter épico que possui como argumento central a história de uma linhagem familiar ou histórica.

Se verificarmos, porém, as origens do termo descobriremos que nele está implicada uma problemática autoral significativa. A etimologia da palavra *saga* é proveniente do verbo islandês *segja*, que significa “dizer, recontar”, vocábulo exclusivo da Islândia do período medieval (LANGER, 2009). Originalmente, “as sagas eram transmitidas oralmente e relacionavam-se com a criação de uma identidade e preservação das tradições regionais.” (*ibid.*, 2009, p.10) Portanto, a figura do autor nas sagas não era relevante, uma vez que eram narrativas de tradição oral em que o recontar fazia parte de sua composição em constante transformação. O que se sabe, porém, é que cada saga, ou conjunto de narrativas que compunha uma saga, trazia consigo elementos próprios que marcavam seu estilo – escolhas lexicais, construção frasal, temas, etc.—, possibilitando a atribuição dessas narrativas a determinados autores ou mesmo a grupo de autores dentro do período de produção das mesmas. Segundo Johnni Langer (2009), “as idéias de um autor único e de um único texto original e fechado dominaram os estudos das sagas, especialmente durante o Oitocentos e na primeira metade do século XX” (p.11); atualmente, porém, o que se privilegia é a multiplicidade dos textos que influenciaram as sagas, portanto, a construção intertextual delas.

Sendo assim, se pensarmos para além das fronteiras de **O Tempo e o Vento**, como “a saga prima” de Erico Verissimo, e ampliarmos a nossa percepção para a arquitetônica verissiana, verificaremos que seu projeto literário é construído sob as bases quase telúricas da saga. Ora, se em seu

projeto temos narrativas que se constroem umas na tessitura das outras, se os romances se encaixam em estruturas de composição partilhadas entre si, se existe a retomada de personagens entre romances a fim de construir as suas histórias seguindo uma linhagem de personagens inscritas em determinados contextos histórico, político e social, temos o princípio da saga como força motriz da arquitetônica verissiana.

No projeto literário de Erico Verissimo, percebemos uma autoria compartilhada (assim como nas sagas em sua origem), uma vez que espalhados pelos romances encontramos figuras de autores em pleno trabalho de escrita literária. Temos, por conseguinte, uma voz autoral que se estilhaça em outras vozes dentro dos romances que por sua vez se entrelaçam com outras ampliando a significação e a reflexão instaurada no cerne do texto sobre o próprio fazer literário e a função da literatura. Dessa maneira, revela-se uma multiplicidade da figura autoral, e o que se revela nos romances é apenas um gesto dessa voz autoral criadora.

De **Fantoches** (1932) até o último romance, **Incidente em Antares** (1971) a presença ausente do autor nesse estilhaçamento de sua voz é evidente e insistentemente chamada à reflexão, com maior ou menor intensidade. Um dos contos de **Fantoches** que possui o sugestivo título de “Creaturas versus Creador”, flagra a personagem “O Autor” em conflito absoluto com suas personagens, pois ele se comporta como um criador quase divino que pretende deter o poder sobre suas personagens e cujo discurso se dava sempre com muitas exclamações: “- Calem-se! Vocês são todos creaturas minhas. Minhas! Movem-se ao sabor da minha vontade. Sou senhor absoluto do corpo e da alma de vocês...” (2007, p.93) Ao que as personagens replicavam: “- Somos de toda a gente. Já nos libertamos da lóbrega prisão que eram as paredes do seu crânio [sic]. Pulamos pra luz. Agora somos o que o público e os críticos quiserem...” (2007, p.94)

À época em que escreveu esse conto, Verissimo era escritor iniciante, com apenas vinte e seis anos de idade. Na edição comemorativa de

Fantoches pelos quarenta anos de vida literária do autor, Erico Verissimo incluiu uma nota a respeito dessa postura autoral explícita em seu conto que, por mais caricatural que fosse, era recorrente em seu trabalho inicial como autor:

Com o passar do tempo, o Autor aprendeu a não ser autoritário e despótico com relação às suas personagens. Aprendeu que elas devem ter vida própria, fazer o que entendem, pois do contrário não passarão de bonecos de ventríloquo. (**Fantoches e outros contos**, 2007, p.93)

Se atentarmos bem, esta marca do autor iniciante de impor-se como o detentor da palavra que conduz suas personagens e possui propriedade sobre elas, vem ao encontro do que a personagem Noel, de **Caminhos Cruzados** e **Um Lugar ao Sol** sente com relação a seu herói que luta contra a pena do autor. Enquanto Noel, na incipiência de sua escrita, busca colocar o seu personagem em uma redoma protegido do mundo dos homens, seu herói insiste em seguir o caminho pedregoso que a vida lhe apresenta:

Noel queria botar lantejoulas na narrativa, descrever paisagens requintadas, atribuir a João Ventura idéias e impressões de artista, fazê-lo pensar em termos de poesia. [...] João Benévolo ou, melhor, João Ventura, era um pobre-diabo sem imaginação. Seus problemas eram elementares: comer, dormir, vestir... (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.308)

Há entre a figura de Noel e a do Autor de **Fantoches** a reverberação da voz autoral verissiana, como se a figura desse autor iniciante que era Verissimo nos anos 1930, estivesse buscando formas de se expressar por meio dessas personagens, compartilhando com elas os conflitos vividos com sua escrita.

Seguindo pelas veredas de seu projeto, no centro da saga literária verissiana encontramos Floriano Cambará, de **O Tempo e o Vento**, que, assim como Noel que escreve o metarromance “Um Lugar ao Sol” inscrito no romance homônimo de Verissimo, a Floriano é atribuída a autoria da escritura da saga de sua família e de sua terra que se intitula “O Tempo e o Vento”. Floriano, que segundo o próprio Verissimo é seu “sósia espiritual”, é como uma

peça diferente na engrenagem de seu tempo e de seu núcleo familiar, pois não aceita a tradição cristalizada da história de sua gente sem antes questioná-la. Ambos, Noel e Floriano, vivem o que Stuart Hall (2011) define como “duplo deslocamento”: em primeiro lugar, os dois estão deslocados de seu próprio tempo, Noel não consegue inserir-se no “mundo dos homens” enquanto que Floriano não aceita a realidade do Sobrado; em segundo lugar um deslocamento em relação a si próprios que os coloca em estado de tensão interior.

Desse confronto com os quais os dois lutam, emerge um isolamento que se reflete na trajetória de ambos. Na concepção de Floriano, cada indivíduo é uma ilha que compõe a imensidão de um arquipélago cuja comunicação é falha, pois cada ilha impõe uma barreira que as bloqueia:

— Cada homem - prossegue este último - é uma ilha com seu clima, sua fauna, sua flora e sua história particulares.

[...]

E a comunicação entre as ilhas é das mais precárias, por mais que as aparências sugiram o contrário. São pontes que o vento leva, às vezes apenas sinais semafóricos, mensagens truncadas escritas num código cuja chave ninguém possui.

[...]

— Tenho a impressão - continua - de que as ilhas do arquipélago humano sentem dum modo ou de outro a nostalgia do Continente, ao qual anseiam por se unirem. Muitos pensam resolver o problema da solidão e da separação da maneira que há pouco se mencionou, isto é, aderindo a um grupo social, refugiando-se e dissolvendo-se nele, mesmo com o sacrifício da própria personalidade. (**O Tempo e o Vento**: O Arquipélago, 2006, p.264-265)

O mesmo sente Noel quando, cerrado no isolamento de seu mundo interior preenchido pelos seres que criou para si, bloqueia a possibilidade de comunicar-se com o mundo que o cerca. Eles partilham de reflexões similares acerca de seu posicionamento no mundo:

Um homem não pode viver eternamente só. Precisa libertar-se do mundo dos fantasmas e entrar no mundo dos vivos. [...] No fim das contas ele tem dentro de si grandes coisas em potência, uma

energia adormecida.

[...] É preciso sair dessa prisão, voar para o ar livre. (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.219)

O que se mostra revelador é que tanto Noel quanto Floriano encontram na literatura uma possibilidade de expurgar esses conflitos, ou melhor, de vivenciá-los mais estreitamente a fim de refletir sobre eles. É por meio dos romances que escrevem, ambos configurados como metarromances, que eles se fazem ouvir ou, pelo menos, tornam audíveis a sua voz e os seus conflitos. É importante que se deixe claro que Floriano possui uma profundidade de reflexão maior do que a de Noel, porém isto é justificável se levarmos em conta que Noel foi construído por um Erico Verissimo, autor e homem em formação, enquanto Floriano por um Verissimo em sua maturidade.

Ao aproximarmos Noel e Floriano como escritores, encurtamos as distâncias entre o Verissimo jovem e o maduro. Um autor duplo em si mesmo, múltiplo porque se mostra e faz perceber em transformação. Não é gratuitamente que Noel se encontra em um embate entre literatura e realidade enquanto Floriano se configura como aquele que trava uma discussão mais profunda entre literatura e mundo/sociedade. Erico Verissimo em declaração ao Jornal **Opinião**, em 1973, comenta a respeito desses dois momentos de sua vida e como eles foram definitivos em seu projeto literário:

É preciso saber que as condições econômicas de minha vida pessoal, particular, influenciaram muito os romances que escrevi entre 1933 e 1940. Observe-se como minhas personagens dos livros dessa época preocupavam-se com as contas a pagar no fim do mês. Eu trabalhava longe e duramente mais de 12 horas por dia. Traduzia livros de várias línguas para o português (mais de 40) para programas de rádio para a infância, armava páginas femininas para o Correio do Povo, tudo isso enquanto trabalhava na revista e editora da Livraria do Globo. Considero essa fase de minha carreira um período de exercícios em que me preparei – consciente e inconscientemente – para a obra com que comecei a sonhar depois de 1935 [...] sob o título geral de *O tempo e o vento*. (VERISSIMO, 1973, p.X)

Tecendo os fios que se entrelaçam na malha da saga literária do projeto verissiano, daremos um salto para o último romance, **Incidente em Antares**.

Apesar de ser um texto com uma tônica política importante, é por meio da figura de um escritor que a história de Antares vai sendo contada. A primeira parte do romance recorre a uma multiplicidade de vozes que narram a história da formação de Antares e de seu povo, o que resgata o princípio da saga. Para essa narração, recorre-se a documentos elaborados ficcionalmente, um deles escrito por um autor ficcional chamado Gastón Gontran d'Auberville que, no melhor estilo das cartas de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, escreve em seu diário as impressões que teve daquela terra: “Estes campos verdes, duma beleza idílica, lembram os da nossa Provence. [...] Os primeiros homens que encontramos [...] me olham com uma curiosidade meio desconfiada [...]” (**Incidente em Antares**, 1972, p.3)

As primeiras impressões sobre Antares são ecos das primeiras impressões de Caminha sobre o Brasil. Em **Incidente em Antares**, há a bivocalidade da palavra do autor, uma vez que seu discurso está impregnado do discurso narrado das cartas de Caminha.

É na figura de um escritor e pesquisador, Professor Martim Francisco Terra, que a história de Antares é contada. Não por coincidência, seu nome está diretamente relacionado com o da família Terra de **O Tempo e o Vento**, o que nos faz acompanhar a evolução da saga dos Terra-Cambará, que não se limita à trilogia de romances. Desde **Clarissa** (1932), a linhagem da família Terra já estava sendo gestada pela personagem Amaro Terra, que se projeta também em **Um Lugar ao Sol**. Por certo, pertencem a uma única família não só porque partilham do mesmo sobrenome, mas principalmente porque corre nas suas veias o sangue da mesma narrativa. A saga da família rompe as barreiras narrativas da trilogia, pois ela pertence a uma saga maior, a do projeto literário verissiano, se projetando no último romance do escritor gaúcho por meio do Professor Martim Terra:

— Um dia [...] lhe mostrei a árvore genealógica dos Terras Cambarás, fundadores de Santa Fé. O Prof. Martim Francisco vem a ser tataraneto de Horácio Terra, que em fins do século XVIII afastou-se do tronco da família, estabeleceu-se em Rio Pardo, casou-se com uma moça da vila e lá formou um forte e frutuoso ramo da árvore dos

Terras. (**Incidente em Antares**, 1972, p.141)

Sendo escritor, o Professor Martim Terra está a serviço de “Anatomia duma Cidade Gaúcha de Fronteira”, um “livro de quatrocentos e cinquenta e poucas páginas” (1972, p.134) – como o próprio **Incidente em Antares** que possui extensão similar – em que, por meio de entrevistas concedidas pelos moradores de Antares, escreve um livro de caráter documental mapeando a população e os rincões mais escondidos da cidade. Estamos diante de uma metaficção, de uma narrativa que se encaixa no romance de Verissimo, assim como as escritas por Noel e Floriano.

Apesar do aparente caráter documental de seu livro, o leitor entra em contato com alguns excertos do mesmo em que fica face a face com a forte denúncia de uma sociedade burguesa colocando em evidência a questão da literatura como supérflua dentro deste contexto. Do capítulo “Livros e Literatura” do livro de Martim Terra, lemos:

*Conversamos longamente com o único livreiro da cidade, que nos confessa estar à beira da falência comercial. Disse-nos ele [...] “Nosso povo não têm o hábito da leitura. Os que aqui gostam de ler não têm dinheiro para comprar livros, e quanto compram custam a pagar ou não pagam nunca. Os que têm dinheiro em geral não gostam de ler. Há por aí uns intelectualóides que quando precisam de livros mandam buscá-los diretamente de Buenos Aires, do Rio de Janeiro e até de Paris. O que a maioria do nosso povo aprecia mesmo são as revistas com estórias de quadrinhos e as novelas de rádio. Se o livro desaparecesse da face da Terra acho que o povo de Antares nem chegaria a dar pela coisa. [italico do autor] (**Incidente em Antares**, 1972, p.140)*

Verificamos por este excerto que a voz do autor é marcante na denúncia de uma sociedade amortecida intelectualmente porque não lê e, por não estar em contato com a literatura, não amplia seus horizontes de percepção do mundo e nem desenvolve um olhar crítico sobre ele. Em vista do contexto em que foi escrito, os anos de 1970, em que se vivia no Brasil e na América Latina um regime político ditatorial, o livro inscrito em **Incidente em Antares** é a denúncia desta voz autoral questionando de que forma a literatura se localiza

nesse cenário opressivo e castrador.

A reflexão sobre a ação da crítica em relação à produção literária e seus autores também tem espaço no projeto verissiano. Tanto o livro do professor Martim Terra quanto o livro de Noel sofrem com relação à crítica, assim como os romances de Verissimo nos quais estão inseridos. Comentamos, no primeiro capítulo, como o papel da crítica foi incisivo quando do lançamento de **Caminhos Cruzados** e **Um Lugar ao Sol**, julgando o primeiro como plágio do romance de Aldous Huxley e ignorando, quase que totalmente, o segundo. Certa ocasião, Verissimo confessou que a crítica apesar de não ser determinante em seu trabalho de escritor, guardava a sua importância para a reavaliação de sua obra: “Eu mentiria se dissesse a você que sou absolutamente indiferente aos críticos. Devo até a uns poucos deles algumas observações justas e que me foram de grande utilidade.” (VERISSIMO apud TOTTI, 1971, p.93)

Com o romance “Um Lugar ao Sol” de Noel, a crítica é exercida por Fernanda, principalmente, mas também por Vasco. Os dois interferem na escritura do romance, criticam-no de forma a fazerem com que Noel entre em um processo de reavaliação de sua escrita. Noel reage, quase sempre, por meio de indagações que faz a si mesmo por meio da voz de um narrador que se confunde com a voz autoral, estreitando os limites entre personagem, narrador e autor: “De que servia ser autor naquelas condições? Por que não permanecer fiel às suas tendências? Por que não ficar na sua concha, encouraçado contra as investidas do mundo?” (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.308)

O livro do professor Martim Terra recebe o mesmo tipo de crítica a que **Caminhos Cruzados** foi submetido: a das elites, dos poderes religiosos e políticos conservadores. Chamado inclusive a depor no DOPS, Erico Verissimo, assim como Martim Terra, tornou-se *persona non grata* dentro desse círculo social. A voz dessa crítica se faz audível por meio do discurso de algumas personagens como o do diretor do jornal de direita “A Verdade” e do próprio prefeito de Antares:

— Bom, senhores, como diretor e redator-chefe de *A Verdade* não posso deixar de escrever um artigo veemente contra esses caluniadores, sob pena de passar por covarde ou indiferente. E vou pedir aos nossos leitores que boicotem esse livro, e evitem até tocar com a ponta dos dedos a sua capa... [...]

O prefeito ergueu-se, deu um puxão nas pontas do casaco, e disse:

— Proponho que o Prof. Martim Francisco Terra e os demais membros de sua equipe sejam declarados oficialmente pessoas não gratas a Antares. (**Incidente em Antares**, 1972, pp.142-143)

O Autor, Noel, Floriano e o Professor Martim Terra e suas respectivas obras, portanto, estabelecem entre si uma rede de significações múltiplas em torno da voz desse autor que não é o mesmo ao longo de um projeto de mais de quatro décadas de duração, e que, assim como suas personagens, foi burilando o seu fazer literário à medida em que foi se transformando como homem e como escritor. É o multiplicar de sua vida na vida de outros, como dizia o próprio Verissimo, que garantiu a esse autor o amadurecimento reflexivo e estético partilhado, também com o leitor. A saga de sua trajetória como autor é a assinatura de sua saga literária.

3.2.1 Na tessitura dos romances: a narrativa de encaixe

— [...] Nós estávamos no pátio. Fazia um frio danado e a sombra do muro ia se espichando. Havia um resto de sol num canto. O Casanova sacudindo o rabo foi se afastando de mim e procurando o último solzinho... Mas não é isso mesmo a vida da gente? A luta por um lugarzinho ao sol? Botem lá o título *Um lugar ao Sol*. Que tal?

Um Lugar ao Sol, Erico Verissimo
(2006)

Tempo, vento, sol. Esses três elementos, como oráculos sagrados, aparecem de forma sugestiva no projeto literário de Erico Verissimo. Seja por meio do emprego dos termos nos títulos dos romances – **Um Lugar ao Sol**, **O Tempo e o Vento** – seja por meio da utilização dos termos dentro das narrativas⁷, eles trazem consigo a faculdade de encurtarem as distâncias entre passado, presente e futuro. O tempo que presenteia o homem com a possibilidade de imaginar, no presente, o que lhe reservará o futuro, iluminado por seu passado. O vento que, como Bibiana Terra em seu recorrente pensamento “noite de vento, noite dos mortos” acreditava, tinha o poder de transformação, trazendo o passado como lembrança para um presente que ia escrevendo a sua história. O sol, com o seu ciclo diário, que apresenta a cada novo dia a esperança no devir.

Na escolha desses elementos, expressa-se muito do que a construção da arquitetônica verissiana propõe. Quando entramos em contato com um romance que se inscreve em outro, que vai tecendo a sua rede narrativa com os fios que constituem um projeto literário, passado, presente e futuro se encontram amalgamados em uma estrutura mais forte e significativa. Na tessitura dos romances que se complementam, há a experiência da própria vida: a impossibilidade de abandonar o que ficou distante no tempo pela renovação cotidiana do homem.

E foi em busca dessa renovação que se lançou Noel. Ele, impulsionado pelo desejo de tentar compreender e experimentar, mesmo que com resistência, o mundo dos homens, enveredou-se na escritura de seu romance,

⁷ A título de curiosidade e registro, no romance **Um Lugar ao Sol**, o termo “tempo” é repetido 84 vezes, enquanto “vento” 56 vezes e “sol” 23. Não somente pela quantidade expressiva com que os termos foram utilizados, mas pela maneira como foram empregados é que destacam a sua importância na arquitetônica verissiana. Dentro da passagem que se segue em que Vasco é assaltado por suas lembranças, o termo “vento”, foi utilizado repetidas vezes como forma de evocar a sua potência significativa trazendo um passado que é recuperado no presente e se projeta em perspectivas para o futuro: “E o vento... Mas era o vento ou seriam vozes de fantasmas? [...] E o vento apagou o cigarro do dr. Seixas, revolveu-lhe as barbas, jogou-lhe cinza na gola do casaco. Noel sacudiu a cabeça triste: *Nenhum de nós tem coragem. Você não segue o seu desejo de fugir. Eu não tenho...* – E o sol inundava o rio, o céu, o vento enfunava a vela do *cutter* [...] O vento, sempre o vento levando para longe, para o mar, para Xangai, para Taiti, a fumaça do cachimbo de Álvaro, a voz cantante de Álvaro...” (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.369)

“Um lugar ao Sol”, da mesma forma como o jovem escritor Erico Verissimo da década de 1930, escreveu o seu **Um Lugar ao Sol**. Temos um processo de escrita compartilhado entre dois autores, que sentindo a necessidade de pensar sobre o contexto que os cercavam resolveram abrir para seus leitores os conflitos que enfrentavam.

Essa configuração do livro de Noel dentro do livro de Verissimo é definida por Tzvetan Todorov como “narrativa de encaixe” ou “narrativa moldura”. Todorov utiliza as narrativas de **As Mil e Uma Noites** como foco para compreender essa dinâmica de escrita. Segundo Todorov, o encaixe acontece quando

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe*. [itálico do autor] (TODOROV, 2006, p.123)

O foco, portanto, recai sobre a personagem. Esta, enquanto narrativa, traz consigo a possibilidade de iniciar outra narrativa que se encaixe na anterior. Essa dinâmica em **As Mil e Uma Noites** fica evidente quando lembramos o motivo pelo qual Sherazade tece uma narrativa encaixada na outra: impedir que seja morta pelo rei como era o destino de todas as moças que passavam a noite com ele. Por meio dessa narrativa, que está sempre em devir, ela consegue salvar-se.

No caso do romance de Verissimo, há uma narrativa de encaixe em duplo sentido. Temos uma narrativa que se encaixa na outra, porém também existe um romance que se encaixa no outro, em dois movimentos: primeiramente temos a escritura de “Um Lugar ao Sol”, de Noel, iniciada no romance **Caminhos Cruzados**, de Verissimo. Depois, já em **Um Lugar ao Sol**, temos a sequência e conclusão do romance de Noel encaixado no romance homônimo de Verissimo. Nessa dinâmica de encaixes, o que está em voga e funciona como argumento para o uso dessa técnica narrativa é o flagrante do

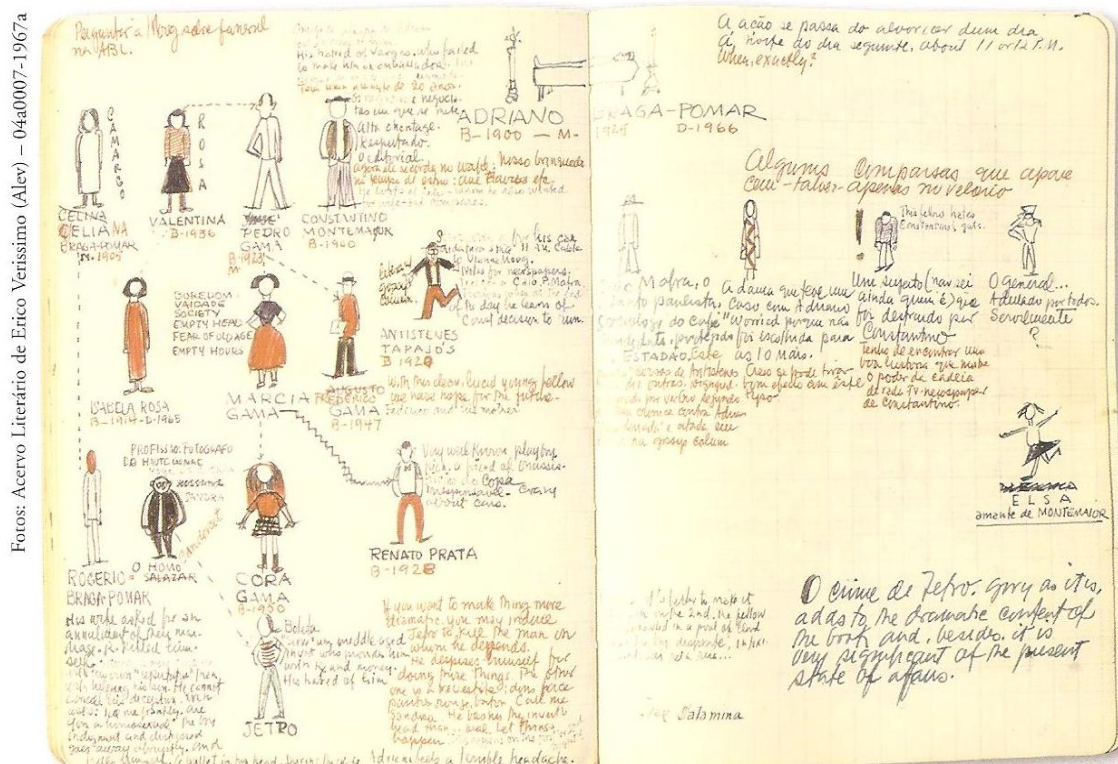
autor criador em pleno trabalho de arquitetura do seu texto. Um processo de criação em evidência, espreitando um autor que luta com o seu texto e consigo próprio para aceitar a sua escrita mesmo quando essa foge ao seu controle; esta é a força da narrativa de encaixe dentro do projeto verissiano.

A escritura do romance de Noel inicia-se em **Caminhos Cruzados**, este é o primeiro movimento da narrativa de encaixe entre os dois romances de Verissimo. Assim como em **As Mil e Uma Noites**, as narrativas se encaixam pela interferência de uma personagem na outra, isto é, a aparição de uma personagem conduz a narrativa para outra história. O que propicia essa estrutura do encaixe em **Caminhos Cruzados** é a técnica do contraponto que é a base para a composição dos capítulos. Cada personagem é construída pela perspectiva das outras em um cruzamento de pontos de vista em que não há o privilégio de nenhum em particular como núcleo, portanto, o encaixe se estabelece mais naturalmente devido a isso.

A história da personagem João Benévolo, vizinho de Fernanda, é o mote para que o romance de Noel se inicie. A vida de um pobre diabo que luta para conseguir um emprego e sustentar a sua família é o tema que Fernanda sugere para Noel desenvolver em seu romance: “– Toma o caso de João Benévolo. Tem mulher e filho e está desempregado. Eis uma história bem humana. Podes conseguir com ela efeitos admiráveis.” (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.152)

No capítulo 45 de **Caminhos Cruzados**, Noel inicia a escritura de seu livro: “Noel pega da pena e começa a lutar com a folha de papel em branco. Está resolvido a começar o seu romance.” (2005, p.189) O processo de composição do texto se inicia pela construção de seu herói, ou seja, pela personagem: “Um nome para o herói. Flávio? Não serve. Muito romântico. Deve ser um nome simples, para dar ao leitor a impressão de verdade. Pedro? Ou José? José Pedro. O nome está escolhido.” (2005, p.189) Esse era o método de composição do próprio Erico Verissimo que costumava dizer que o importante é a personagem e preferia desenhá-las, atribuindo-lhes um nome,

antes de concebê-las narrativamente. Abaixo, apresentamos a reprodução⁸ do caderno de anotações de Verissimo à época em que estava concebendo “A hora do sétimo anjo”, romance em que trabalhou até 1975, ano de sua morte, deixando-o incompleto. Verificamos o processo de composição das personagens, que se dava inicialmente pela escolha dos nomes das mesmas e sua constituição física, o que aproxima o processo de composição literária de Noel com o seu.



Na sequência do capítulo em que se inicia a escritura do romance de Noel, nasce-se a história de João Benévolo. Temos a narrativa de encaixe se constituindo entre os capítulos de **Caminhos Cruzados**. Como propõe Todorov, a aparição de uma personagem, no caso o herói de Noel, José Pedro, impõe a necessidade de que outra personagem se apresente, pois está implicada na narrativa, como é o caso de João Benévolo. O capítulo 46 inicia-se justamente com o drama da personagem que regressa à empresa antiga

⁸ A imagem pertence ao Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV), inscrita sob o código 04a0007-1967a, publicado à página 75 de **Cadernos de Literatura Brasileira: Erico Verissimo**, organizado pelo Instituto Moreira Salles, 2003.

para procurar emprego: “Atravessando o salão do Bazar Continental para subir ao escritório do patrão, João Benévolo vai encolhido, procurando esconder-se no meio dos fregueses, temendo ser reconhecido pelos antigos colegas.” (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.189)

O processo de escrita do romance de Noel desenvolve-se da metade para o final de **Caminhos Cruzados**. O leitor intera-se dos avanços de escritura do livro por meio dos comentários de Noel a seu respeito que sempre envolvem o seu herói como determinante na narrativa: “– E o mais alarmante – prossegue Noel – é que o meu homem se negava a reconhecer a sua condição de desempregado, relutava em ver a sua necessidade. Até a fome para ele era uma ilusão...” (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.203) A narrativa que envolve João Benévolo segue pelas mesmas vias das de José Pedro, como se os dois, compartilhassem de uma trajetória discursiva similar:

João Benévolo, embora a fome esteja a lhe dar câimbras no estômago, se compraz em imaginar que um dia se levanta de manhã, vai como de costume no quintal, vê perto da figueira uma coisa brilhante no chão, abaixa-se... [...] faíscas brilhantes e dobrões de ouro. (*ibid*, 2005, p.240)

Nesse primeiro movimento da narrativa de encaixe percebemos que José Pedro e João Benévolo se apresentam como duplos um do outro, tanto no que tange à história na qual estão envolvidos, como no processo de construção que os configura como personagens. Estão implicados em uma narrativa de encaixe em que um depende do outro para escrever sua narrativa.

Percorrendo os caminhos da técnica do encaixe, Todorov comenta que “o processo de encaixe chega a seu apogeu com o auto-encaixe, isto é, quando a história encaixante se encontra, num quinto ou sexto grau, encaixada por ela mesma.” (2006, pp.125-126) Isto é justamente o que acontece com o romance de Noel quando segue sua escrita em **Um Lugar ao Sol**.

Antes, porém, de verificarmos como isso acontece, é importante atentarmos para o fato de como se configura a primeira parte desse romance de Verissimo. Quem inicia o romance é a personagem Vasco Bruno, que

também aparece nos romances anteriores **Clarissa** (1932) e **Música ao Longe** (1935) e que irá se projetar para o romance posterior a **Um Lugar ao Sol** (1936), intitulado **Saga** (1940). Isso quer dizer que **Um Lugar ao Sol** inicia-se resgatando um passado narrativo, na figura de Vasco, que se projeta para um devir da personagem e do projeto literário verissiano no romance de 1940. O romance **Música ao Longe**, que compartilha o mesmo ano de lançamento de **Caminhos Cruzados**, 1935, se encerra com a aparição de Vasco: “O vulto se aproxima, vem vindo em direção da casa dos Albuquerque, vem crescendo, vem se definindo. Não há mais dúvida. É ele. O Gato Orgulhoso, o gato selvagem que anda sozinho por todos os caminhos da terra, sem lei, sem amigos, sem rumo.” (**Música ao Longe**, 1956, p.281). O “Gato do mato”, apelido que Vasco recebe de sua família por ser um sujeito questionador e de alma liberta, é a personagem que inicia **Um Lugar ao Sol**: “Vasco olhava mas não via o defunto: via só os seus pensamentos desordenados. E era dentro de seus pensamentos que o morto morava [...]” (2006, p.19)

Além de unir a ponta de **Música ao Longe** com o início de **Um Lugar ao Sol**, Vasco é a personagem responsável por trazer para dentro do romance de 1936, nesta primeira parte, outras narrativas que compõem o projeto literário verissiano. Como vimos, não estamos diante apenas de dois romances que compartilham narrativas que se encaixam uma na outra, mas de um projeto literário em que todos os romances se encaixam uns nos outros na perspectiva de uma linhagem narrativa única.

Na primeira parte de **Um Lugar ao Sol**, ainda, Vasco que se encontra na cidade de Jacarecanga (e nesse ponto recuperamos toda uma memória narrativa que compreende **Clarissa**, **Música ao Longe** e **Caminhos Cruzados**, uma vez que a cidade ficcional está presente em todos esses romances) é convidado a um encontro com o General Campolargo, encontro esse com o qual a própria personagem se espanta: “—Tem certeza que sou eu mesmo? O general quer falar *comigo*?” [itálico do autor] (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.82) O General Campolargo é “quase uma figura de lenda” (*ibid.*, 2006, p.83) tanto em Jacarecanga quanto no projeto literário Verissiano. Ele resgata

o conto “Os devaneios do general”, escrito no final dos anos 20, em que a personagem aparece pela primeira vez:

O sol inunda os telhados de Jacarecanga. [...] O General Chicuta resolve então sair da toca. A toca é o quarto. O quarto fica na casa da neta e é o seu último reduto. Aqui na sombra ele passa as horas sozinho, esperando a morte. [...] Recordações dum tempo bom que passou – patifes! –, dum mundo de homens diferentes dos de hoje. – Canalhas! – duma Jacarecanga passiva e ordeira, dócil e disciplinada, que não fazia nada sem primeiro ouvir o General Chicuta Campolargo. (**Fanoches e outros contos**, 2007, p.226)

O resgate do general Campolargo por Vasco em **Um Lugar ao Sol** é importante, uma vez que é a partir do contraste entre eles, da decadência física e moral do general e da juventude e coragem de Vasco, da visão conservadora de mundo do general e da liberdade de alma de Vasco, que as narrativas se entrecruzam. A falência do mundo do general Campolargo é a esperança do de Vasco, que sonha com uma sociedade democrática e livre de um regime de opressão vivido nos anos 30. Na voz da personagem está também a voz do autor diante do contexto político e social opressor vivido na década de 1930.

A figura do general Campolargo em **Um Lugar ao Sol** também é relevante porque antecipa a saga da família Campolargo, cuja narrativa se desenvolve em **Incidente em Antares** (1971). A linhagem dos Campolargo é uma das responsáveis por fundar a cidade de Antares, à semelhança da criação da cidade de Jacarecanga. A personagem do general projeta a narrativa não somente para a saga da sua família, mas também para a discussão principal de **Incidente em Antares**: o homem em processo de decomposição humana e moral dentro de uma sociedade corrompida.

Em **Um Lugar ao Sol**, Vasco entra em contato com a degradação humana do general: “Vasco se viu de repente na toca da hiena⁹. Um cheiro insuportável: mofo de móveis, panos e papéis velhos misturados com fartum de humanidade em dissolução.” (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.85). O cheiro insuportável que Vasco sente, liga-o de forma direta à decomposição moral de

⁹ “A hiena sanguinária que bebeu o sangue dos revolucionários de 93, agora tripudia sobre a nossa mísera cidade desgraçada.” [itálico do autor] (**Fanoches e outros contos**, 2007, p.227)

uma aristocracia falida e também dos sete defuntos em processo de decomposição humana. Na voz de João Paz, um dos cadáveres insepultos: “– Por favor, não se aproxime. Sou um cadáver. É terrível a gente saber, sentir que está se desintegrando, apodrecendo aos poucos.” (**Incidente em Antares**, 1972, p.293)

A segunda parte do romance é destinada ao cruzamento das personagens que até então não se conheciam, havendo uma interação ainda mais estreita entre os romances dos quais fazem parte originalmente. A pensão de Dona Zina é um dos espaços onde esses encontros de narrativa acontecem. Este é o local onde Clarissa se hospedou no romance homônimo de 1932 quando foi estudar em Porto Alegre. Agora, em **Um Lugar ao Sol**, há o seu regresso definitivo a este espaço, portanto, o resgate do romance de 1932. Interessante verificar que o livro **Clarissa**, logo no primeiro capítulo, inicia-se com um pensamento de Amaro Terra, um dos pensionistas apaixonados por Clarissa e, quem sabe, um descendente de Ana Terra que já antecipa a trilogia de o **Tempo e o Vento**:

Na varanda, o relógio de pêndulo bate sete horas. Amaro veste o casaco e prepara-se para descer.

Um dia há de escrever a rapsódia da pensão de dona Eufrasina: uma música colorida e viva em que aparecerão os gritos do papagaio, as cantigas do Nestor e de dona Ondina, as risadas do major, as anedotas do Barata, a voz dolorosa do menino doente - a adolescência luminosa de Clarissa.

Um dia...

Descendo a escada que dá para o refeitório, Amaro leva no pensamento uma suave aquarela: Clarissa sob a chuva de flores na manhã de sol... (**Clarissa**, 2005, p.10)

É o próprio Amaro que inicia a segunda parte de **Um Lugar ao Sol** abrindo a narrativa para que a história de Clarissa possa ganhar continuidade. Assim como Vasco, Amaro funciona como a personagem que costura os fios narrativos entre os romances, encaixando-os:

Amaro entrou, despiu-se, abriu a torneira e meteu-se debaixo do chuveiro. [...] Ele pensou em Clarissa. Como estaria ela agora? Vira-

a menina, estudante da Escola Normal... Parava ali mesmo na pensão da tia. Era alegre, ia para a escola com uma boina verde (como ele se lembrava!), cantava, brincava com o gato. Depois vira-a crescer, ficar moça... Dava-lhe uma certa angústia ver aquela rapariguita brincar no pátio debaixo dos pessegueiros floridos. (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.94)

Clarissa, por sua vez, percebe a pensão da sua mocidade de maneira diversa, o que significa que a personagem não é mais a mesma, sua percepção do mundo e da vida são outros. Passado e presente se encontram ligados por meio de suas lembranças, resgatando o romance de 1932 dentro do de 1936:

De tão comovida, Clarissa não podia falar. Revia a velha pensão, da qual tinha recordações agradáveis. Lembrava-se daquela fachada simples, com muitas janelas, compoteiras nas platibandas, entradinha do lado. Os canteiros estavam como antes, talvez agora um pouco maltratados. Mas tudo com um ar tão diferente, como se não fossem as mesmas árvores, as mesmas pedras... Que coisa engraçada é o tempo! (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.104)

Nessa perspectiva do cruzamento dos romances, Vasco conhece Amaro, Clarissa conhece Fernanda que apresenta Noel para os novos amigos. Dona Clemência, mãe de Clarissa torna-se confidente de Dona Eudóxia, mãe de Fernanda. Está tecida a rede narrativa dentro do primeiro ciclo de obras da arquitetônica verissiana.

Na terceira parte de **Um Lugar ao Sol**, então, temos a continuidade da escritura do romance de Noel que, agora, investe na conclusão do livro. No capítulo 8 de **Um Lugar ao Sol**, há o resgate narrativo da trajetória de escrita do livro dada em **Caminhos Cruzados**, encaixando, assim, os dois romances de Verissimo:

[...] Todos os contos que escrevera sempre acabavam resvalando para o fantástico¹⁰, para o irreal. Suas personagens eram

¹⁰ A utilização do fantástico e de elementos insólitos para a composição de contos era o recurso utilizado nos primeiros contos escritos por Erico Verissimo. Em **Fantoches** há contos em que esse recurso é empregado, como em "A dama da noite sem fim" e "Um dia a sombra desceu", além de outros textos avulsos em que a técnica é empregada como em "O professor dos cadáveres" (1929), que serviu de mote para a escritura de **Incidente em Antares**.

inverossímeis. Seus diálogos, literários. Suas situações, falsas. Pensara em primeiro escrever a história dum homem do século XX que se via projetado em pleno país das fadas. Fernanda reprovava a ideia. [...] Ele tinha que tomar um tema da vida [...] Deu-lhe a sugestão: a história simplíssima dum pobre homem que ela conhecera. Chamar-se João Benévolo, tinha mulher e filho, perdera o emprego, era um sujeito tímido e sem vontade. Um homem remediado frequentava a sua casa, procurando conquistar-lhe a mulher. O romance seria em torno das peripécias de João Benévolo na sua cidade, em busca dum emprego. (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.168)

A trama do romance de Noel está definida e o leitor inteirado do enredo. João Benévolo de **Caminhos Cruzados** torna-se uma recriação no romance de Noel; sua trajetória narrativa é a mesma recriada por meio do romance encaixado de Noel. Existe, portanto, o encaixe de uma personagem na outra por meio de suas narrativas: José Pedro (herói de Noel) só existe –, pois é criação que nasce a partir da história de João Benévolo cuja trajetória narrativa segue em **Um Lugar ao Sol** –, como recriação no romance de Noel.

No capítulo 10 de **Um Lugar ao Sol**, Noel tem a escritura de seu romance suspense por um fato que o coloca em estado de reflexão acerca de sua condição de homem e escritor: o nascimento de sua filha Anabela. A criança nasce inscrevendo duas narrativas: a de Noel e a de Fernanda – “la nascer um ser humano. O seu filho. O filho de Fernanda.” (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.259) –, porém, a partir dela, uma nova narrativa nasce marcada literariamente por seu próprio nome. Quem escolhe o nome para a filha é Noel que não o faz arbitrariamente: “[...] Noel estava com a filha nos braços. Anabela... O nome dela lhe soava na mente como um toque alegre de sino. Anabela... Ele faria um poema para a sua Anabela...” e “Anabela... Som claro de sino, nome de poesia... Anabe Lee.” (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.299)

Se atentarmos para o nome Anabe Lee, ele resgata o poema de Edgar Allan Poe (um dos autores¹¹ que influenciaram na formação de Verissimo)

¹¹ Segundo nota de Erico Verissimo no conto “Dama da noite sem fim”, o escritor gaúcho indagava sobre suas leituras na época de escrita do conto, começo dos anos 1930: “Que outras influências sofria eu naquela época? A de Edgar Allan Poe? A de Villiers de l’isle Adam?” (**Fantoches e outros contos**, 2007, p.27)

intitulado “Annabel Lee” escrito em 1849 e publicado postumamente. Em resumo, o poema é enunciado por um sujeito poético que acredita que seu amor é mais forte e profundo do que a morte da amada, acreditando que as duas almas seguirão unidas para além da vida:

Annabel Lee¹²

It was many and many a year ago,
 In a kingdom by the sea,
 That a maiden there lived whom you may know
 By the name of Annabel Lee;
 And this maiden she lived with no other thought
 Than to love and be loved by me.

I was a child and *she* was a child,
 In this kingdom by the sea,
 But we loved with a love that was more than love—
 I and my Annabel Lee—
 With a love that the winged seraphs of Heaven
 Coveted her and me.

And this was the reason that, long ago,
 In this kingdom by the sea,
 A wind blew out of a cloud, chilling
 My beautiful Annabel Lee;
 So that her highborn kinsmen came
 And bore her away from me,
 To shut her up in a sepulchre
 In this kingdom by the sea.

The angels, not half so happy in Heaven,
 Went envying her and me—
 Yes!—that was the reason (as all men know,
 In this kingdom by the sea)
 That the wind came out of the cloud by night,
 Chilling and killing my Annabel Lee.

But our love it was stronger by far than the love
 Of those who were older than we—
 Of many far wiser than we—
 And neither the angels in Heaven above
 Nor the demons down under the sea
 Can ever dissever my soul from the soul
 Of the beautiful Annabel Lee;

For the moon never beams, without bringing me dreams
 Of the beautiful Annabel Lee;
 And the stars never rise, but I feel the bright eyes
 Of the beautiful Annabel Lee;

¹² POE, Edgar Allan. **Annabel Lee**. Disponível em <http://www.poetryfoundation.org> Acesso em: Janeiro de 2015.

And so, all the night-tide, I lie down by the side
 Of my darling—my darling—my life and my bride,
 In her sepulchre there by the sea—
 In her tomb by the sounding sea.¹³

Interessante que o leitor conhece o nome da filha de Noel na quarta e última parte do livro, na qual ele volta a escrever o seu romance e o finaliza.

¹³ A seguir, a tradução, para o Português, do poema de Edgar Allan Poe feita por Fernando Pessoa. Disponível em <http://www.insite.com.br/art> Acesso em: Fevereiro de 2015.

Annabel Lee

Foi há muitos e muitos anos já,
 Num reino de ao pé do mar.
 Como sabeis todos, vivia lá
 Aquela que eu soube amar;
 E vivia sem outro pensamento
 Que amar-me e eu a adorar.

Eu era criança e ela era criança,
 Neste reino ao pé do mar;
 Mas o nosso amor era mais que amor —
 O meu e o dela a amar;
 Um amor que os anjos do céu vieram
 a ambos nós invejar.

E foi esta a razão por que, há muitos anos,
 Neste reino ao pé do mar,
 Um vento saiu duma nuvem, gelando
 A linda que eu soube amar;
 E o seu parente fidalgo veio
 De longe a me a tirar,
 Para a fechar num sepulcro
 Neste reino ao pé do mar.

E os anjos, menos felizes no céu,
 Ainda a nos invejar...
 Sim, foi essa a razão (como sabem todos,
 Neste reino ao pé do mar)
 Que o vento saiu da nuvem de noite
 Gelando e matando a que eu soube amar.

Mas o nosso amor era mais que o amor
 De muitos mais velhos a amar,
 De muitos de mais meditar,
 E nem os anjos do céu lá em cima,
 Nem demônios debaixo do mar
 Poderão separar a minha alma da alma
 Da linda que eu soube amar.

Porque os luares tristonhos só me trazem sonhos
 Da linda que eu soube amar;
 E as estrelas nos ares só me lembram olhares
 Da linda que eu soube amar;
 E assim 'stou deitado toda a noite ao lado
 Do meu anjo, meu anjo, meu sonho e meu fado,
 No sepulcro ao pé do mar,
 Ao pé do murmúrio do mar.

Isso quer dizer que o escritor criador está diante da escritura de duas obras: o seu romance e a criação de sua filha, a sua continuidade, a evolução de seu discurso. No poema de Poe, o sujeito poético é conduzido pelo som do mar que vai resgatando os momentos vividos com sua amada. Em **Um Lugar ao Sol**, quando pensa escrever um poema para a filha e repete seu nome imaginando como será o seu futuro, Noel a embala ao som de “En Bateau” (“Em um barco”), uma *petite suite* de Debussy: “[...] bote na vitrola aquele disco onde está escrito *En Bateau*. [...] Noel contemplava-a sorrindo. Sentou-se com ela perto da vitrola.” (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.299). Por meio da travessia do poema de Poe, como uma marca de nascença da própria filha, Noel viu razões para prosseguir com a escritura de seu romance, que se encontrava como um barco à deriva, mas agora, tinha novo rumo e ânimo para seguir viagem. O intertexto entre o romance de Verissimo e o poema de Poe assegura a narrativa de encaixe na medida em que, segundo Todorov propõe, “o papel do nome representado por uma personagem” é importante, pois “cada nova personagem ocasiona uma nova, história.” (TODOROV, 2006, p.124)

Passadas as primeiras experiências como pai, Noel se sentia impulsionado a escrever o seu romance. Passou a assumir uma postura como autor, organizando uma rotina de escrita, que até então não possuía: “Quando voltava do jornal às três horas, tomava um banho morno, vestia um pijama de lã e ia bater na sua portátil.” (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.307). Seu herói, que conhecíamos como José Pedro, tem o nome alterado para João Ventura, o que é bastante sugestivo. A personagem traz no nome um destino firmado na escolha do sobrenome Ventura, destino esse que não se sabe qual será, nem mesmo Noel. O primeiro nome, por sua vez, é alterado para João, o mesmo nome da personagem de partida, João Benévolo, inspirador da criação do herói de Noel. Isso atesta a recriação da personagem de Verissimo e a de Noel em uma parceria autoral:

Relendo os capítulos escritos, tornou a encontrar João Ventura, o seu herói sem brilho, um pobre-diabo sem dinheiro nem emprego. Continuava ele a vagabundear pelas ruas à procura de trabalho. Via à frente um mundo hostil e egoísta. E quando tornava à casa encontrava lá um antigo namorado da mulher que ia visitá-la todas as noites na sua ausência. João Ventura sabia que aquele homem

tinha recursos. Sabia que lhe cobiçava a esposa. Queria reagir mas não tinha coragem. (Noel transmitia a João Ventura toda a sua timidez, todo o seu horror à violência.) Por isso João Ventura sofria. (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.307)

Neste trecho, a voz do narrador abre espaço para a autoral no momento em que destaca uma observação entre parênteses: “Noel transmitia a João Ventura toda a sua timidez, todo o seu horror à violência.”. É de conhecimento público que Verissimo tinha horror à violência — “Detesto a violência. Quanto às guerras, o diabo é que quem decide são os “sistemas”, e não as criaturas humanas.” (VERISSIMO apud DINORAH, 1997, p.43) — e era uma pessoa bastante tímida — “Sou mais homem de afeições do que de paixões. No fundo um tímido e um preguiçoso. Anti-herói sem a menor dúvida.” (VERISSIMO, 1979, p.56) —, o que o aproxima de Noel que acaba por representar um Verissimo enquanto autor. Ao mesmo tempo em que vai criando simpatia por seu herói e a sua autoridade enquanto autor, percebe que o livro não lhe pertencerá mais quando publicado, entendendo, assim, que o seu papel não é o de detentor absoluto do que escreveu, mas o de criador que possibilita de leitura para o seu texto:

Noel já sentia um pouco mais de simpatia pelo tema do romance. Já queria bem ao seu João Ventura e experimentava um certo prazer “divino” em dispor da vida de sua criatura. [...] Mas quando se lembrava de que o livro ia ser publicado, lido e julgado por outros [...] então Noel se via despojado de suas qualidades demiúrgicas[...] (**Um Lugar ao Sol**, 206, p.322)

Nos capítulos finais de **Um Lugar ao Sol**, a narrativa de encaixe chega a seu apogeu pelo auto-encaixe, conforme conceito de Todorov. No capítulo 13, terminado seu romance, “Fernanda convidou Vasco, Clarissa e Álvaro para ouvirem sua leitura na casa de baixo.” (**Um Lugar ao Sol**, 206, p.344) É a primeira vez que é reproduzido um trecho do romance de Noel enquanto texto. O seu romance se encaixa física e textualmente dentro do de Verissimo, como vemos a seguir. O texto de Noel é destacado do de **Um Lugar ao Sol** utilizando o recurso da letra em itálico:

João Ventura subia alvoroçado as escadas de sua casa. Achara um emprego! Sentia vontade de proclamar isso aos gritos para toda a vizinhança. Seu coração batia apressado. Quantas vezes galgara aqueles mesmos degraus a passos lentos, de cabeça baixa, abatido, deprimido, infeliz? E a cara de tristeza com que a mulher perguntava: “Nada, Janjão?”. E a vergonha, o desalento e a humilhação com que ele respondia: “Nada, Juventina”. Oh! Mas agora tudo era diferente. Ele tinha um emprego!

Entrou em casa quase a correr. Abriu a porta estabanadamente. A mulher veio para ele com a sua cara desalentada, que, sem que ela falasse, fazia a pergunta angustiante de todos os dias.

João Ventura quis falar mas não pôde. A comoção lhe trancou a voz. Ele fez um esforço desesperado e disse:

— Estou empregado.

Atirou-se numa cadeira e desatou a chorar.

(Um Lugar ao Sol, 2006, p.345)

O herói de Noel chegara a conquistar o seu lugar ao sol com o tão aguardado emprego. Ele, Noel, de certa forma, também conseguiu seu lugar ao sol ao chegar ao final da escritura de seu romance. Na verdade o romance não pertencia mais a ele, ou melhor, nunca pertencera inteiramente a ele. O tema foi dado por Fernanda, o título (como aparece na epígrafe desta parte) e a capa por Vasco que “esboçou no primeiro plano um homem magro e abatido, com a gola do casaco erguida. O seu rosto contava que ele sofria. [...] O fundo era uma mistura de casas e nuvens e gentes, em tons cinzentos” (**Um Lugar ao Sol**, 2006, pp.354-355). Isto demonstra que em um romance estão implicados tantos discursos possíveis como ressonância de uma linguagem autoral que não conhece uma linguagem única, como pontua Bakhtin (**Questões de Literatura e de Estética**, 2010, p.134)

A publicação do livro fica inacabada, com Vasco levando o exemplar do romance à redação do jornal onde trabalhava como desenhista. O mesmo ocorre com o final do romance de Verissimo, que lança a rede para o romance seguinte, **Olhai os Lírios do Campo** (1938) em que há a retomada da personagem do dr. Seixas de **Um Lugar ao Sol** e de Olívia, que em **Caminhos Cruzados** era a heroína de um romance sem título que Fernanda lia.

Depois de percorrer esse caminho da narrativa de encaixe entre **Caminhos Cruzados** e **Um Lugar ao Sol** indagamos: qual o significado desses encaixes? Todorov vem em nosso auxílio:

O encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 2006, p.126)

O que podemos concluir a partir dessa colocação de Todorov é que o romance de Noel (narrativa encaixada) é a imagem da narrativa de Verissimo (narrativa encaixante) refletindo-se na imagem de si mesma. O romance de Noel é a narrativa de uma outra narrativa, uma vez que contando a história de João Ventura (narrativa 1) atinge seu tema essencial que é a busca por um lugar ao sol dentro da sociedade urbana, mas também é a imagem da narrativa na qual está inserida (narrativa 2), a do romance **Um lugar ao Sol**. O que buscam Vasco, Noel, Clarissa e Fernanda se não um lugar ao sol e a dignidade de viver enfrentando as vicissitudes de uma sociedade desigual? Não é à toa que nas páginas finais do romance de Verissimo, Fernanda assemelha-se ao próprio João Ventura das páginas finais do romance do marido: “A despeito de todos os seus esforços Fernanda não pôde evitar as lágrimas. Chegou a casa com os olhos úmidos, parodiando João Ventura no final do romance de Noel.” (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.357)

Assim, o recurso da narrativa de encaixe não apenas propicia a continuidade de uma narrativa na outra, mas entretete os fios das narrativas de modo que a trama resultante é de tal forma costurada que não se pode desfiá-la depois de pronta. Por isso, podemos considerar a obra de Verissimo um projeto cuja base sustenta uma verdadeira arquitetônica. É nessa construção crítica do objeto estético que o social, histórico, político tornam-se elementos internos no projeto de Verissimo e não apenas externos, estruturando, assim, o

fundamento de seu engajamento pautado no homem e na vida.

3.2.2 Entre narrativas: o realismo social de Erico Verissimo

Não se deve esperar de um romancista que resolva em seus livros problemas políticos, sociais e econômicos. [...] o romancista não deve oferecer remédios para os males sociais, mas sim mostrar que o organismo está doente, criando desse modo a necessidade de curá-lo.

Erico Verissimo
(1979)

Na apresentação da edição de 2005 de **Caminhos Cruzados**, Antonio Candido comenta que “no processo de incorporação do Brasil à sensibilidade dos brasileiros, ocorrida nos anos 1930, o papel de Erico Verissimo foi fundamental.” (apud Verissimo, 2005, p.11) O crítico faz essa afirmação tendo em vista a sua leitura do romance na época em que foi lançado e suas impressões a respeito do mesmo sete décadas depois de sua primeira leitura. Isso porque, Candido considera que a estrutura do livro reserva “a mesma simplicidade, própria das coisas fortes.” (*ibid*, p.11)

Segundo o próprio Candido, em **Literatura e Sociedade** (2000), a dignidade de uma obra está contida na fusão entre texto e contexto cujas duas vertentes se coadunam dialeticamente e se combinam de forma que ambas são necessárias no processo interpretativo. Na esteira desse pensamento, “o

externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.” [itálico do autor] (2000, p.6) A internalização do externo/social na estrutura de seu projeto literário, é o primeiro degrau na construção do realismo social verissiano.

Compreendendo que a abordagem social era a veia condutora de boa parte da ficção de caráter realista produzida no Brasil nos anos 1930, Verissimo abraçou essa linha de pensamento em seu projeto. Dois elementos que corroboram essa ideia estão presentes em **Caminhos Cruzados** e **Um Lugar ao Sol**. A constituição de um pensamento que reflete o social não se manifesta somente por meio dos temas abordados nos dois romances como o embate entre classes sociais, mas porque chamam para dentro do romance essas vozes para serem ouvidas por meio da construção do texto.

Se atentarmos para a estrutura de **Caminhos Cruzados**, verificaremos que esta é orquestrada pelo contraponto, técnica que não privilegia um núcleo central de personagens ou de ideias, mas que as coloca em tensão a ponto de equiparar, dentro do romance, os grupos de personagens que socialmente estão polarizados e, deste modo, “são postos lado a lado no mesmo momento e no mesmo lugar, os seus fluxos de consciência e os seus problemas se cruzam, alguns dos seus atos se misturam, [...] mas todos vivem simultaneamente os mesmos instantes.” (CANDIDO, 1972, p.40) O engajamento na forma estética é justamente o mais profundo ato de comprometimento autoral, uma vez que amalgama texto e contexto em uma única expressão.

Na estrutura do romance de 1935, a mesma manhã de quarta-feira é narrada em dois extremos em capítulos sequenciais: Capítulo 89 - “João Benévolo caminha sem rumo. Já esqueceu a cena que teve em casa, esqueceu que está desempregado e que a sua gente hoje não tem dinheiro para comprar comida.” (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.264). Capítulo 90 – “Virgínia [mãe de Noel] prefere tomar o café no quarto. [...] Toma uma pérola

Juventus¹⁴ e espera que Honorato vá para o escritório.” (*ibid.* 2005, 265) Enquanto uns experimentam o amargo de uma realidade que os açoita todos os dias com a preocupação da falta de dinheiro, outros têm no vazio diário, conferido pela abundância de recursos, a sua realidade. Quando há o cruzamento transversal de um polo ao outro (costurando todos os capítulos do romance) e não apenas horizontal (pela abordagem simplesmente do tema da desigualdade de classes) existe um comprometimento social envolvido. Essa estrutura contrapontística aparece também em **Um Lugar ao Sol**, porém de forma menos intensa, pois existe a figura de Vasco que conduz a narrativa. Mas é no cruzamento das personagens de outros romances – Clarissa, Noel, Fernanda e outros -, como vimos anteriormente, que a técnica é utilizada levando a cabo a preocupação com o social de forma a almagamar texto e contexto.

A construção transversal de uma sociedade criada literariamente é elemento central da composição do realismo social de Erico Verissimo. Nem horizontal, nem vertical, mas transversal é o corte que escolhe fazer na sociedade. Segundo o próprio Verissimo no prefácio de 1964 de **Caminhos Cruzados**, “O livro foge às descrições bizantinas, às sutilezas psicológicas, às cenas elaboradas. Suas histórias são objetivas e de pura ação [...] uma sucessão enfim de quadros movimentados que resultam numa espécie de corte transversal duma sociedade.” (VERISSIMO, 2005, p.21)

Estruturalmente, no romance de 1935 e no de 1936, esse corte transversal aparece de forma concreta na composição dos capítulos: não existe uma continuidade de narrativa dentro de um mesmo núcleo de personagens seguida de um capítulo ao outro. O que há é a justaposição das vozes de personagens de classes diferentes compartilhando o mesmo espaço na

¹⁴ Talvez como herança dos tempos em que trabalhou na Farmácia Central, Verissimo insere alguns nomes de medicamentos da época em alguns de seus romances da primeira fase. A pérola Juventus era um deles: uma substância que ajudava a prevenir o envelhecimento, enfatizando a preocupação com as aparências das classes altas representada neste trecho por Virgínia Madeira: “[...] ela continua dentro dessa prisão enervante, com o relógio a dizer em surdina que o tempo passa, com os espelhos a gritarem que ela envelhece.” (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.233)

narrativa, dialogicamente combinadas. Nos primeiros encontros de Clarissa e sua mãe, D. Clemência, (representantes de uma classe alta) com Fernanda (figura de classe média baixa), por exemplo, as barreiras se rompem quando uma personagem enxerga o sujeito que está na essência da outra e não a máscara social que lhes é imposta:

Fernanda contemplava Clarissa com simpatia, fazia-lhe perguntas cheias dum afetuoso interesse. E d. Clemência surpreendia-se ao ver a filha quebrar a reserva e desatar a língua. Chegava até a sorrir. A própria Clarissa se desconhecia. Era engraçado. Aquela moça tinha uns olhos singulares, que inspiravam confiança, convidavam a gente a aproximar-se, a fazer confidências..." (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.152)

Todos são iguais sob essa perspectiva, de modo que inserir essa reflexão na construção da narrativa é outro gesto autoral de engajamento.

A técnica do contraponto e o corte transversal da sociedade, portanto, constituem os elementos narrativos basilares na arquitetura verissiana. Para Candido:

Estas perspectivas e opções técnicas pressupõem uma concepção do homem e da arte literária. Pressupõem, talvez, a vontade de testemunhar, mais do que simplesmente narrar; de apreender o sentido dos atos, mais do que apenas descrevê-los; de captar os nexos à primeira vista inexistentes no acaso do contraponto humano, até os transformar pouco a pouco numa rede interdependente de significados. (1972, p.42)

Recordemos, pois, que o projeto literário de Erico Verissimo se inicia em meio ao cenário literário do Neorrealismo e na conjuntura dos anos 1930. É importante focarmos nesse ponto, uma vez que foi no decênio de trinta que Verissimo se definiu como autor, época a cujas inquietudes ele se manteve fiel, o que não causou danos ao seu projeto, mas, ao contrário, marcou a sua assinatura como escritor. Sob esse aspecto, Verissimo carrega a marca do decênio que o fixou como autor. Havia, pois, o problema do Neorealismo, assim como as heranças que as vanguardas haviam deixado no tocante à inovação da linguagem e do pensamento cultural. Conforme Antonio Candido,

“vivemos [nos anos 1930] um surto do romance, ligado às perspectivas postas em moda pela sociologia e a antropologia, como um triunfo do *social* contraposto às tendências místicas e religiosas.” [itálico do autor] (1972, p.42) Porém, este “surto do romance” experimentou desafios impostos pelo pensamento Neorrealista.

Um dos maiores problemas do Neorrealismo, segundo Mário Sacramento em **Há uma estética neo-realista?** (1985), foi a literatura assumir uma responsabilidade que até então não lhe pertencia, isto é, assumir-se como porta-voz de uma sociedade dividida, entre explorados e exploradores. Nas palavras de Sacramento, o Neorrealismo

foi colhido ou tolhido, com efeito, por uma adversidade a que não conseguiu eximir-se: a de a literatura ser a única expressão viável de aspectos da vida social que, noutras circunstâncias, teriam cabido ao jornalismo, à política e ao livro doutrinário.” (1985, p.22)

O que propunha o Neorrealismo, nesses termos, era a transformação da realidade pela arte. Com isso, essa tendência pretendia romper com a alienação do homem a fim de conscientizá-lo sobre o seu verdadeiro papel na sociedade. A opressão de uma classe sobre a outra, a representação do trabalhador nesse contexto, eram marcas registradas dessa literatura preocupada em denunciar uma realidade injusta.

Por meio da leitura da obra de arte, havia a possibilidade de cada indivíduo desnudar a realidade. Com isso, “abria-se o aprendizado dum novo tipo de escritor e a criação de uma nova consciência de homem.” (SACRAMENTO, 1985, p.32) O que faz a personagem Noel senão concretizar literariamente essa busca por um novo papel como escritor migrando da escritura de sua autobiografia para um romance¹⁵ cujo tema era retratar as

¹⁵ Essa migração da autobiografia para o romance que a personagem Noel passa em **Caminhos Cruzados** recupera, de certa maneira, um momento da vida literária de Erico Verissimo quando, ao escrever as suas memórias, se divide entre o autor autobiográfico e o romancista, optando pelo último: “[...] houve um período em que perdi todo o interesse pela personagem principal da autobiografia. Comecei a escrever outros livros, romances, porque o que eu sou é romancista.” (VERISSIMO apud JACQUES, 1973, p.5)

mazelas vividas por seu herói? E ainda, não era ele que vivia em conflito entre fazer parte do “mundo dos homens” (social) e afastar-se do mundo da ficção?

Noel examinava o passado, auto-analisava-se e surpreendia-se por chegar à conclusão de que a sua compreensão límpida e fácil das coisas abstratas, dos livros, da humanidade dos romances, do mundo da arte – de nada lhe servia na vida real. Ele se sentia só e desprotegido no meio da balbúrdia. Como um habitante da Terra em Marte. Como um peixe fora d'água. (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.209)

Verissimo está ligado ao Neorrealismo por algumas das inquietudes da época que como é o caso dos dilemas entre arte ou vida, beleza ou verdade, contemplação ou participação, representados pelo escritor em formação que era Noel. Segundo Candido, “todos sabíamos, é claro, que não há oposição real e um polo tende a completar o outro; mas na prática havia uma espécie de opção latente, que levava, sendo preciso, a tender ao segundo termo de cada um dos pares mencionados.” (1972, p.43)

É por esse motivo que há em **Caminhos Cruzados** e **Um Lugar ao Sol**, assim como em quase todos os romances de seu projeto literário, pares que se contrapõem, sendo que um é sempre o *raisonneur* (Candido, 1972, p.44), aquele com o poder do debate de ideias, geralmente um escritor, intelectual ou pensador livre, e outro que se apresenta como o que está em conflito entre ideal e real. Nos romances de 1935 e 1936, essa função é assumida pelo par Noel-Fernanda, que concretizam os dois polos mencionados: Noel, o escritor em conflito e Fernanda, a pensadora/leitora que o leva para a realidade.

Vimos que na escritura de “Um Lugar ao Sol”, romance de Noel, é Fernanda quem assume a posição de fazer com que haja uma reflexão voltada para o social/humano: “– Arte? Mas isso não é tudo, Noel! De que vale um romance com arte mas sem humanidade? O que importa é a humanidade.” (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.227); enquanto para Noel o realismo parece uma traição ao seu ideal de arte: “– Eu queria fazer um livro, não da vida como ela é, mas como eu queria que ela fosse. Um livro para a gente pegar e ler quando quisesse esquecer a vida real... Eu entendo a arte como sendo uma errata da

vida.” (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.310)

Nessa dualidade entre o par Noel-Fernanda, encontramos uma voz autoral bipartida. Ambas constituem facetas de um Verissimo criador que, na trama narrativa de **Caminhos Cruzados**, equilibra-se entre as duas criando um nó, isto é, não se sabe para que lado o autor vai pender a sua escrita, uma vez que escolher entre um dos pólos era marca da arte produzida sob influência do Neorrealismo. Na última cena em que Noel e Fernanda aparecem em **Caminhos Cruzados**, eles estão abraçados e ambos, por meio da voz do narrador, projetam a sua visão de como será o seu futuro juntos. O que percebemos é que, apesar da união física dos dois, os seus ideais, que caminham em sentidos opostos, continuam inalterados; isto quer dizer que a voz autoral continua fragmentada no discurso das duas personagens, sem tender para nenhuma em especial:

Noel tem a impressão de que está pairando no ar, liberto da condição humana. Tudo parece um sonho. Pela primeira vez a vida se parece com os contos de fadas de sua infância, as histórias maravilhosas que terminam assim: “E os dois se casaram, tiveram muitos filhos e viveram felizes longos anos.”

Fernanda deixa-se ficar passivamente sob o abraço leve e tímido de Noel. Sente-se ao mesmo tempo feliz e apreensiva. Compreende que as suas responsabilidades maternas agora vão ficar maiores. De hoje em diante terá mais um filho para cuidar. (**Caminhos Cruzados**, 2005, p.289)

É em **Um Lugar ao Sol**, porém, que essa dualidade vai se transformando: Fernanda tenta transferir as suas ideias para Noel que, no entanto, não as aceita por completo. Como o autor criador resolve este nó narrativo? Quem nos dá indícios para essa resposta é o próprio Erico Verissimo:

Tenho medo de perder a capacidade de indignação e cair na aceitação, que é sempre perniciosa para a vida em sociedade. Não quero ser indiferente. Dentro de mim ouço sempre meu grito de indignação. Quando choro pelo outro, sei que estou chorando por mim. Quando tenho receio pelo outro, tenho também por mim. Não sou santo, sou homem. (VERISSIMO apud ANDRADE, 1972, p.X)

A opção pelo humano. Mais do que pelo social, Verissimo aposta na liberdade da essência humana. Ele supera a simples escolha que a tendência Neorrealista impunha entre um dos polos das inúmeras dualidades que se apresentavam. O escritor gaúcho opta por dar voz aos homens inseridos em uma sociedade e não simplesmente a classes sociais. Quando define que o eu e outro são sujeitos que se constituem pelo diálogo, sustenta o caráter social e humanitário de seu projeto.

Decide, pois, levar a cabo o ideal humano de Fernanda, que é o ideal autoral compartilhado com a personagem, quando esta vê na arte a possibilidade de pensar sobre o homem em sociedade. Não que isso invalide ou diminua a intensidade dos conflitos de Noel em busca de uma integração no mundo social, mas o autor confia a Fernanda a faculdade de ser sua porta-voz no ideal humanitário sobre o qual constrói a fundação de seu pensamento literário. Por isso, ao terminar o seu romance, Noel desabafa: “- O romance é mais de Fernanda que meu...” (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.346). No seu pensamento humanitário está contido o gesto do pensamento humanitário do próprio autor: “Se precisa alguma coisa, grite pra baixo. Nós ajudamos. Não somos amigos? Não estamos no mundo para nos escorar uns aos outros como burros que sobem uma lomba puxando uma carga pesada?” (**Um Lugar ao Sol**, 2006, p.319)

Desfeito o nó e optando pelo ideal humanitário de Fernanda, essa voz autoral mantém-se fiel nos romances que se seguem e completam o primeiro ciclo de sua obra, encerrando o decênio de trinta com a publicação de **Saga** em 1940. É em **Saga** que Fernanda, Noel, Vasco, Clarissa completam seu ciclo. É nesse romance que a saga dos quatro se interrompe, não se encerra, pois suas vozes continuam reverberando em outras personagens ao longo do projeto autoral verissiano. É em **Saga**, ainda, que o ideal de Fernanda ganha outros matizes, se amplia, abraça o mundo, não um abraço tímido como o de Noel no final de **Caminhos Cruzados**, mas um abraço que sofre, que chora por seu próximo, que sente a dor e percebe a luta que ainda deve enfrentar

para continuar acreditando em seu ideal.

Na parte final de **Saga**, no diário de Vasco, projeta-se a voz autoral amalgamada à da personagem, as barreiras entre autor/narrador/personagem se rompem, sendo impossível determinar quem é o sujeito que questiona e reflete sobre o que lê nos olhos de Fernanda:

[...] Fernanda luta por desanuviar o rosto, quer esconder a sua preocupação, os seus temores, a dolorosa decepção de idealista que sempre sonhou com um mundo de ordem e justiça. [...] De que serviu a propaganda da paz? Os livros que se escreveram em torno dos horrores da guerra? E as filosofias pacifistas? [...] Mundo dos desacertos, de ódios e violências! E é nesse mundo que Anabela vai crescer. Que horrores o futuro lhe reservará? Fernanda me contempla, grave, e há um momento que julgo ler uma pergunta angustiada em seus olhos. (**Saga**, 2006, p.281)

Esta é a chave do projeto literário de Erico Verissimo e do realismo social que desenvolve. O que destaca, os seus romances da grande maioria produzida sob a tendência do Neorrealismo é o humano implicado na questão social que defende. Na sua escritura, desenvolve um programa de pensamento que assegura a sua expressão na transversalidade entre o social e o humano. Isso transcende a qualquer movimento ou tendência literária, e alcança o propósito maior da Literatura que é a transformação do homem, o resgate de sua autoconsciência por meio da arte. Erico Verissimo era categórico quando dizia que

[...] nenhum “ismo” resolverá os males da humanidade. Repito que o problema do homem continua aberto. O que acho possível evitar duma vez por todas são as grandes injustiças: a má distribuição da riqueza, a fome, a doença, a falta de oportunidades. E quando esses problemas estiverem satisfatoriamente resolvidos, o homem continuará com suas paixões: vaidade, inveja, desejo de afirmar-se, ciúme, amor, etc.

[...]

O que temos a fazer é manter o equilíbrio, uma coragem lúcida e a esperança de dias melhores. (VERISSIMO apud DINORAH, 1970, p.21)

A esperança na vida que renasce a cada passo contra a correnteza avassaladora da engrenagem social é o legado do projeto verissiano a todos os seus leitores. Aceite o convite quem quiser assumir essa luta. Faça parte dessa saga humana quem tiver a coragem de enfrentar primeiro a sua estagnação interior. E o resto, segundo o nosso contador de histórias, Erico Verissimo, o resto é silêncio¹⁶.

¹⁶ Esta é a última fala de Hamlet, nos derradeiros instantes de vida, no drama homônimo de Shakespeare, escrito entre 1599 e 1601. Grande leitor de Shakespeare, Verissimo faz uma homenagem ao escritor dando o título do romance de 1943 de **O resto é silêncio**.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É por um enorme amor à vida que a gente faz arte. Multiplico a minha vida na criação da de outros. Ver a vida de outros, num livro, num filme, na televisão, num romance policial, sempre estamos vendo vida, coisas reais acontecerem. Surpreender o homem no ato de viver é uma das coisas mais fantásticas que Deus nos permitiu.

Erico Verissimo
(1979)

Parafraseando Albert Camus em entrevista dada à Revista **Desfile** (s.d.), Erico Verissimo define que “os escritores são as testemunhas da liberdade.” (p.70) Essa natureza de seu ofício como escritor, a serviço de uma arte que possibilita “surpreender o homem no ato de viver”, manifesta-se integralmente nos romances **Caminhos Cruzados** e **Um Lugar ao Sol**. O pensar sobre a formação humana e literária de um autor, dentro de um contexto social que impõe uma série de regras e exigências ao indivíduo, é matéria vital de todo o seu projeto literário.

Nesse ponto de reflexão, nossa dissertação dedicou-se a buscar respostas para o sentido da multiplicação de vozes autorais dentro do projeto verissiano e os vínculos que estabelecem com o papel de Verissimo, enquanto autor-criador, dentro do contexto neorrealista dos anos 1930. Percebemos que o escritor gaúcho, mestre na arte de contar histórias, instaurou, por meio da estrutura de seus romances, uma discussão a partir de sua inquietação como autor, que se estendeu por toda a sua obra: a problemática da relação entre autor e texto literário.

Refletir sobre essa questão em **Caminhos Cruzados** e **Um Lugar ao Sol** suscitou-nos que essa problemática possuía duas facetas de investigação: a de personagens migrantes que se definem como dobras autorais em uma dinâmica de encaixe entre as narrativas e a da “saga” como princípio estrutural de um projeto literário em processo de escrita e reescrita. Assim, verificamos que os romances estabelecem uma relação profunda entre si: são narrativas que se constroem em rede, em que uma se entrelaça com os fios narrativos da outra.

Percebemos, a partir dessa dinâmica, que Verissimo inaugura uma forma composicional inovadora, cada romance só se define plenamente enquanto narrativa, quando em diálogo com outros. Nessa arquitetura, que rompe as barreiras entre romances, as personagens só têm seus discursos constituídos quando dialogicamente combinadas com os de outras e na fissura narrativa entre romances. Isso nos levou à conclusão de que estamos diante de uma *saga literária*. Saga porque existe uma trajetória a ser cumprida narrativamente, em que há a necessidade do relato se dedicar, antes de tudo, à formação de uma linhagem de personagens. Partindo desse princípio, a migração de personagens entre as narrativas leva a cabo o estatuto de construção do próprio projeto literário verissiano. Por isso, nesse cruzamento entre personagens e entre romances, descobrimos o verdadeiro jogo literário ao qual Verissimo se propôs: o de estabelecer o itinerário de uma saga literária.

No princípio da saga como técnica composicional da arquitetura verissiana, apreendemos o seu caráter inovador quando verificamos que cada romance, na verdade, é um capítulo do projeto literário de Verissimo. Impossível, pois, estabelecer os limites entre romances, uma vez que eles estão de tal forma amalgamados, que somente juntos é que produzem sentidos mais amplos. Transformar o gênero literário da saga em princípio composicional de uma arquitetura, só corrobora com a ideia de que Erico Verissimo produziu, de fato, uma obra cujo valor é importante no cenário literário brasileiro, contrapondo-se a uma parcela da crítica que considera a sua obra como menor. Encontramos na saga literária a possibilidade de ler a obra

verissiana com outros olhos, de compreendê-la sob outras perspectivas, de atribuir-lhe significados que condizem com o seu valor literário. Buscamos lançar luz para que a fortuna crítica do autor possa reinventar-se na mesma medida em que a própria obra de Verissimo propõe recriar-se quando se questiona a si própria.

Pudemos apreender o sentido desse posicionamento crítico do autor quando estamos diante de um projeto literário cujas bases foram construídas em plenos anos 1930, momento em que o Neorrealismo colocava em pauta a necessidade de defender posicionamentos sociais e políticos bem definidos. A palavra de ordem era o engajamento que, muitas vezes, se confundia com partidatismo ou militância a uma doutrina específica. A obra verissiana, porém, interpretou o engajamento sob outra perspectiva, investindo na fusão entre forma e conteúdo na escritura literária, no mais íntimo de sua natureza (re)criadora. Desse modo, como escritor, assumiu, com essa atitude, a responsabilidade pela forma literária naquilo que tem de singular e de compromisso com o homem e a sociedade.

O projeto literário de Verissimo é como a sua casa cujas portas estavam sempre abertas e contavam uma história sempre nova, com cheiro de café fresco e música na vitrola, pronta para receber mais e mais amigos. Por isso, talvez, multiplicar a sua vida na vida de outros tenha sido a sua grande narrativa, compartilhar os seus conflitos com suas personagens e leitores, o seu mais profundo autoconhecimento, buscar o humano em cada um que entrasse em contato com as suas histórias, a sua verdadeira missão.

Ao fim deste estudo, que não admite um ponto final, nos demos conta de que o criador Erico Verissimo, porque o homem já não vive o mesmo tempo conosco, partilha dos mesmos traços que compõem a sua obra: questionador porque exigente, inconformado porque engajado, em constante conflito porque humano. E entendemos que porque são assim, criador e obra, ainda vão permanecer vivos durante muito tempo.

REFERÊNCIAS

DO AUTOR

VERISSIMO, Erico. **Música ao Longe**. Porto Alegre: Globo, 1956.

_____. **Um Lugar ao Sol**. Porto Alegre: Globo, 1963.

_____. Um escritor diante do espelho. Revista **Realidade**, Rio de Janeiro, 1966, p.143, 145, 149, 151-2.

_____. Ficção é masturbação. **Domingo Ilustrado**, s.1, 25 jul.1971, p.30.

_____. **Incidente em Antares**. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

_____. Sou contra a censura. Jornal **Opinião**, Rio de Janeiro, 1973, p.X.

_____. **Solo de Clarineta**: memórias. Vol. I. Porto Alegre: Globo, 1974.

_____. Erico Verissimo por ele mesmo. Revista **Singular e Plural**. São Paulo: Global Editora, n.3, fev.1979, p.56-57.

_____. **Caminhos Cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Clarissa**. Coleção Companhia de Bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Um Lugar ao Sol**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O Tempo e o Vento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Parte III: O Arquipélago, Vol. I.

_____. **Fantoches e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Um certo Henrique Bertaso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **O Tempo e o Vento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Parte I: O Continente, Vol. I.

_____. **O Tempo e o Vento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Parte III: O arquipélago, Vol. I.

SOBRE O AUTOR

ANDRADE, Jorge. A liberdade será sempre a minha causa. Revista **Realidade**. São Paulo, fevereiro, 1972.

ALVES, José Édil de Lima (org.). **Erico Verissimo**: provinciano e universal. Canoas: ULBRA, 2006.

ALVIM, Teresa Cesário. Os caminhos de Erico se cruzam no Rio. Periódico não identificado, Rio de Janeiro, s.d, p.119.

QUINTANA, Mário. Carta ao Erico. IN: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **O contador de histórias**: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo. Porto Alegre: Globo, 1972. p. XXXIV, XXXV.

BORDINI, Maria da Glória. **Caminhos Cruzados e a Crítica**. Revista Travessia, número 11, jul./dez. Porto Alegre: UFRGS, 1985.

_____. **Criação Literária em Erico Verissimo**. Porto Alegre: L&PM/EDIPUCRS, 1995.

CANDIDO, Antonio. Erico Verissimo de trinta a setenta. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **O contador de histórias**: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 40-51.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Verissimo**: o escritor e seu tempo. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

COSTA, Maria Ignez Corrêa da. Um gaúcho sem esporas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 dez. 1968.

DINORAH, Maria. Érico, retrato de um escritor. **Jornal Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 jun. 1970, p.21.

_____. Dona sorte ou o aprendizado literário. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). **A liberdade de escrever**: entrevistas sobre literatura e política. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1997. p.35-45.

EUSTÁQUIO, João. Nosso encontro com Erico Verissimo foi assim. Revista **Desfile**, São Paulo, s.d., p.68-72.

GUERRA, José Augusto. Do permanente e do incidental: de Fantoches a Antares – a ficção de Erico Verissimo. **Jornal O Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 mar. 1973. Suplemento literário, p.4.

GUIMARÃES, Ruth. Dois dedos de prosa com o intelectual do ano. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 fev. 1968. Ilustrada, p.1.

Instituto Moreira Salles. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Erico Verissimo. Número 16. São Paulo, novembro de 2003.

JACQUES, Eunice. Erico Verissimo, a melodia das memórias. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 nov., 1973. p.5.

LISPECTOR, Clarice. Erico Verissimo: Não sou profundo. Espero que me desculpem. Revista **Manchete**, Rio de Janeiro, 7 dez. 1971, p.11.

MARZOLA, Norma. Erico Verissimo falou e disse. Revista **Manchete**, Rio de Janeiro, n.1026, 18 dez. 1971, p.39-47.

NEVES, João Alves das. Erico Verissimo, o solo da liberdade. Revista **Banas**, São Paulo, n.1069, 7 out. 1974, p.41-47.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Um escritor do seu tempo: a opção pelo social. In: VERISSIMO, Erico. **Um Lugar ao Sol**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TELLES, Lygia Fagundes. Meu querido Erico. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **O contador de histórias**: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo. Porto Alegre: Globo, 1972. p.16-25.

TOTTI, Paulo. Um país em julgamento. Revista **Veja**, Seção Literatura. São Paulo, 17 nov. 1971, p. 90-93.

GERAL

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. Arte, inoperatividade e política. In: **Crítica Contemporânea – Política**. Porto: Editora Fundação Serralves, 2008.

ALMEIDA, Claudio Aguiar. **Cultura e sociedade no Brasil**: 1940-1968. São Paulo: Atual, 1996.

ARÁN, Pampa Olga. A questão do autor em Bakhtin. Revista **Bakhtiniana**, São Paulo, Número Especial: 4-25, Jan./Jul. 2014.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010 A.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et all*. 6ª edição. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

CANDIDO, Antonio. Antonio Candido fala sobre a década. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 fev. 1973. Primeiro Caderno, Educação, p.9.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CLARK, Katerina, HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin conceitos chaves**. São Paulo: Contexto, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema, vol. III. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

LAJOLO, Marisa. **Literatura**: leitores & leitura. São Paulo: Moderna, 2001.

MACHADO, Irene. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

LANGER, Johnni. "História e sociedade nas sagas islandesas: perspectivas metodológicas". **Alétheia**, Revista de estudos sobre Antigüidade e Medievo. Volume 1, Janeiro/Julho de 2009.

PESSOA, Fernando. **Annabel Lee**. Disponível em: <http://www.insite.com.br/art> Acesso em: Fevereiro de 2015.

POE, Edgar Allan. Annabel Lee. In: **Poetry Foundation**. Harriet Monroe Poetry Institute, Chicago. Disponível em: <http://www.poetryfoundation.org> Acesso em: Janeiro de 2015.

REIS. In: **A BÍBLIA**: tradução ecumênica. São Paulo: Paulinas, 2002.

SACRAMENTO, Mário. **Há uma estética neo-realista?** Lisboa: Vega, 1985.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1992.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.