



A Poética da cidade em Erico Verissimo

Maria da Glória Bordini



A Poética da cidade em Erico Verissimo

Maria da Glória Bordini

Bordini, Maria da Glória.

A poética da Cidade em Erico Veríssimo / Maria da Glória Bordini - Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

335 p.

ISBN 978-85-65130-04-2

Formato World Wide Web

<http://www.edicoesmakunaima.com/catalogo/3-cronicas/15-a-poetica-da-cidade-de-erico-verissimo>

1. Literatura. 2. Poesia 3. Cidade. I. Bordini, Maria da Glória. II. Edições Makunaima. III. Título.

CDU 82-1.913

Sumário

1- Imagens da cidade em Erico Verissimo	7
2-A cidade interiorana : Jacarecanga	17
3- A cidade dividida em <i>Caminhos Cruzados</i>	51
4- A cidade polifônica em <i>O resto é silêncio</i>	81
5-A cidade perversa em <i>Noite</i>	111
6- A cidade tradicional e a cidade moderna em <i>O Tempo e o Vento</i>	151
7- A cidade política em <i>O Senhor Embaixador</i>	213
8- A cidade ocupada em <i>O Prisioneiro</i>	251
9- A cidade dos mortos em <i>Incidente em Antares</i>	279
10-A POÉTICA DA CIDADE EM ERICO VERISSIMO	325

Imagens da cidade em Erico Verissimo

A figurabilidade da cidade

Cada cidade oferece imagens a quem a habita ou a visita, mas sua figura é tão variável quanto o número daqueles que a olham. Não apenas o observador, mas a própria cidade, travam um diálogo entre o que é visível e o que é imagem. As interações entre a imagem oferecida e a constituída na percepção se nutrem tanto das características urbanas quanto das idiosincrasias de quem vê.

Conforme as lições de Kevin Lynch, em *A imagem da cidade*, a área urbana, dividida em grandes zonas e bairros, delimitada por fronteiras físicas ou arbitradas, obedecendo um traçado planejado ou espontâneo, é mais ou menos figurável, na dependência de suas configurações arquitetônicas e urbanísticas e do sentido que adquirem ao olhar ou ao habitar.

Para os estranhos, certos marcos urbanos se tornam referência visual – sejam eles ícones turísticos, divulgados pela mídia, sejam eles locais prezados por motivos históricos, sociais e até por identificação pessoal e afetiva. Para os moradores, cuja visão se torna por vezes mais estreita, em virtude do hábito, esses locais mais agudamente percebidos estão ligados à vivência da cidade: vias menos usadas e seu entorno despertam maior atenção do que aquelas repetidamente utilizadas; prédios recém construídos ou muito antigos ou recuperados atraem mais; praças que se tornam pontos de encontro são mais familiares, lugares assinalados por monumentos de valor estético idem, o que não significa que um simples ladrilhado, um friso, uma cúpula, uma janela ou porta, ou uma pequena loja ou a chaminé de uma fábrica não possam ter o mesmo efeito (cf. LYNCH, 1997).

A figura da cidade, portanto, resulta da imaginação dos arquitetos, dos urbanistas ou dos construtores civis, tanto quanto da dos cidadãos ou visitantes. A percepção é impressionada, mas o arranjo das sensações é um ato de busca de sentido, o que vale também para a memória das imagens urbanas – só o que é significativo, não importa se prazeroso ou sofrido, fica arquivado.

A percepção da cidade, entretanto, se obscurece quando se vive nela passivamente, por obra da desconexão operada por vias de alta velocidade, bairros residenciais afastados dos centros de decisão ou lazer, rotinas repetitivas entre trabalho e casa, virtualização da vida através da mídia. Se, como sugere Richard Sennett, historiar uma cidade depende da “experiência corporal do povo”, das “sensações físicas no espaço urbano” (1997, p.15), hoje em dia há uma crescente carência sensorial determinada por uma arquitetura maquinal, que ordena o espaço para separar, destinada mais
8 ao acúmulo de indivíduos solitários e a seu deslocar-se desatento do que a sua convivência e co-presença física.

Observa Sennett, em *Carne e pedra*, que

A cidade tem sido um *locus* de poder, cujos espaços tornaram-se coerentes e completos à imagem do próprio homem. Mas também foi nelas que essas imagens se estilhaçaram, no contexto de agrupamentos de pessoas diferentes – fator de intensificação da complexidade social – e que se apresentam umas às outras como estranhas. Todos esses aspectos da experiência urbana – diferença, complexidade, estranheza – sustentam a resistência à dominação. (1997, p.24)

À relação conformadora da cidade, obra de homens, sobre os corpos, contrapõe-se a imaginação da cidade pelos corpos, que não podem senão usar seus sentidos para nela orientar-se e suas

mentes para idealizá-la. Às artes imaginativas se reserva não pequena responsabilidade no sentido de apurar a percepção, suscitar a emoção e reforçar a memória, libertando o corpo da passividade originada pela vida citadina, no sentido de cumprir a função básica da cidade, que é abrigar e congregar a diferença.

A cidade na literatura

As imagens obtidas pela percepção, formadas pela imaginação, impregnadas de sentimento e armazenadas pela memória são a matéria-prima para o artista que recria uma cidade existente ou inventa a que ainda não nasceu. Ninguém produz a partir do vácuo. Há sempre padrões, por menos derivados da experiência concreta que sejam, a orientar as imagens de uma cidade real, reproduzida, ou de uma completamente fictícia.

9

São esses padrões que conformam as cidades da literatura: cada uma precisa ter vias de acesso e trânsito, ruas, praças e edificações públicas e privadas, divisões internas em bairros ou zonas, e limites, no plano físico; no plano da ocupação humana, deve ter espaços para seu governo, para atividades ligadas à sobrevivência, à socialidade ou ao lazer, tais como habitação, indústria, comércio e serviços. Tais espaços tanto podem ser públicos quanto privados e a sua organização, racional ou intuitiva, confere à imagem da cidade literária seus atributos caracterizantes.

O escritor que decide tornar-se um construtor de cidades se depara com uma problema que pode parecer mínimo, mas afeta profundamente a sua obra. Trata-se do fato de que a estrutura da cidade não varia. Todas têm edificações, vias, praças, divisões internas e limites e os equipamentos urbanos básicos de administração, vigilância, trabalho e lazer. O criador de cidades precisa

diferenciá-las a partir desses travejamentos estruturais. Cada artista fará suas opções, mais ou menos centradas na descrição de paisagens e cenários, ou na narração de eventos que singularizem a *sua* cidade.

Buscará no estoque da memória imagens adquiridas na sua vida de cidadão ou de oriundo do campo, e até essa dicotomia campo-cidade virá alterar as imagens puramente percebidas, pois seus afetos irão pender para a visão de uma cidade por quem é de dentro ou por quem é de fora dela. As imagens da memória já estão impregnadas de vivências emocionais e históricas e, para serem retrabalhadas pela imaginação do escritor, guardarão nuances afetivas e valorativas. Tudo depende do estilo de criação do artista da palavra, se é dos que tudo planejam e querem ser objetivos e isentos, ou é dos que se entregam ao fluxo da consciência e acolhem as sugestões do inconsciente sem barreiras censórias.

10 Do ponto de vista estritamente literário, lidar com o espaço não é ocupar-se com a representação veraz do mundo – uma atitude simplista e redutora, porque subordina a obra ao real, negando-lhe o caráter de invenção, no caso da literatura, de projeção de um mundo imaginário através da palavra. Uma cidade ficcional é inventada, mesmo quando se atém às características de uma cidade real. Observar a exatidão geográfica, toponímica ou topográfica, a reconstrução da paisagem, com acidentes, traçados urbanos, edifícios de uso pessoal ou coletivo, hábitos e costumes sociais, como formas de tratamento, de vestuário, de alimentação, etc. só acrescenta verossimilhança ao texto literário que opta pela convenção realista, mas não define o estatuto artístico de uma obra.

Só quando o autor, no dizer de Antonio Candido, mostra a “correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento” (1972, p. 34), confere à questão espacial a relevância que pode ter na composição literária. É assim, explorando suas possi-

bilidades significativas, como as de socialização e corrupção, sublimação e repressão, opressão e liberação, premonição e determinismo, metamorfose e estaticidade, e tantas outras, que o problema espacial recebe tratamento estético condigno.

A habilidade de correlacionar espaço e narrativa, na busca de sentido, é vista por Osmar Lins (cf. 1976) pela distinção entre espaço e ambientação, o primeiro contendo dados da realidade e o segundo a dimensão simbólica desses dados. Ele classifica a ambientação em franca (narrador descritivista), reflexa (personagem perceptor) e dissimulada (ação reveladora), para mostrar que o espaço só adquire significado pela fala que o sustenta numa arquitetura sistemática, em que ele se torna imaginável pelo leitor.

O problema é saber da utilidade/inutilidade da ambientação espacial – simples decoração ou símbolo? Acidente ou essência? A resposta é dada por um formalista russo, Boris Tomachevski (cf.1971), ao analisar os processos de composição do texto literário. Tomachevski distingue três tipos de motivação: composicional (em que se pergunta pela necessidade de um dado espacial na narrativa), realista (de identidade entre a relação obra/realidade) e estética, em que o detalhe entra para produzir o efeito estético (pista que induz a um engano no mundo imaginado, provocando o rompimento da expectativa). Desvelar o jogo dessas formas de representação do espaço – através daqueles componentes que “podem falar” no texto – se transforma numa tarefa fascinante tanto para o escritor quanto para o leitor de cidades imaginárias.

Subsumida às noções de *différance* (cf. DERRIDA, 1972, p.17) e de práticas significantes radicadas em lugares culturais ocupados pelo sujeito (cf. HALL, 2006, cap.3), uma poética do romance hoje deve ser buscada na interrelação de forças dentro de sistemas culturais e históricos específicos, em que se possam ponderar os fatores que afetam a produção e a recepção, tais como o peso da tradição, a intertextualidade, a reconfiguração de procedi-

mentos construtivos canônicos, operada pelos novos interesses dos leitores, o hibridismo e a violação de fronteiras entre os gêneros narrativos e não narrativos, o alcance e a agência da literatura em tempos de competição com outros sistemas sígnicos e com as mudanças de horizontes axiológicos do público, nas quais não é trivial a pressão da indústria e do mercado do livro.

As cidades de Erico Verissimo

12 Erico Verissimo foi um apaixonado pela idéia de cidade. Todos os seus livros constroem uma cidade específica, que centraliza o enredo. Criado e profissionalizado em ambiente urbano, conheceu desde a pequena cidade interiorana, como a sua Cruz Alta de 1905 a 1930, até as capitais, de maior porte, como a Porto Alegre em que viveu de 1930 até sua morte em 1975. Em suas andanças internacionais, como conferencista convidado ou como membro da diplomacia interamericana, viveu em cidades de porte ainda maior, como São Francisco da Califórnia ou Washington, em que esteve trabalhando de 1943 a 1945 e de 1953 a 1956, respectivamente. Acrescentando à lista as grandes metrópoles como Nova Iorque, a cidade do México, Jerusalém, que conheceu em suas viagens, assim como Paris, Madrid, Roma, Praga e tantas outras, visitadas pelo turista de almas, mais do que de construções urbanas, ele reuniu um rico inventário de modelos de cidades e de cidadãos.

Esses modelos foram se instalando em seus romances, na mesma progressão, do menor ao maior, da acanhada Jacarecanga de *Música ao Longe*, à Porto Alegre com ares metropolitanos, de *Clarissa*, *Caminhos Cruzados*, *Um Lugar ao Sol*, *Olhai os Lírios do Campo*, *O Resto é Silêncio*, *Saga e Noite*; da turbulenta e serrena Santa Fé, de *O Tempo e o Vento*, à corrupta e fronteiriça An-

tares, de *Incidente em Antares*, da insidiosa Washington à revolucionária Cerro Hermoso, de *O Senhor Embaixador*, da conflagrada Hanói, ou Hué, de *O Prisioneiro*, ao Rio de Janeiro sob a ditadura militar, do romance que não chegou a escrever, mas de que deixou esboços, intitulado *A Hora do Sétimo Anjo*.

O modo de construção da cidade, no romance de Erico Verissimo, é pouco descritivo. Interessam-lhe, para lembrar a imagem de Sennett, mais a carne do que a pedra. E falar de corpos é o domínio da narratividade, que ele exerce ao deter-se preferencialmente sobre as relações humanas que se estabelecem no âmago dos centros políticos, nas periferias mais afastadas do poder decisório, nos recantos humildes e ignorados. Interessam-lhe as vidas cruzadas pela magia da cidade, que é a sua estrutura fragmentada, socialmente dividida, mas ao mesmo tempo agregadora pelos deslocamentos facultados pelas ruas e limites e pelos encontros nos espaços coletivos como o emprego, a vida noturna, a intimidade dos lares. 13

Não é sem causa que Verissimo tenha adotado, para a conformação de seus enredos, a técnica do contraponto. Não que fosse uma inovação sua, pois o procedimento estava à disposição na literatura francesa e inglesa, em Gide, Huxley e Dos Passos, que ele lera e, no caso de Huxley, até traduzira. O dado inovador é que Erico associa intimamente o contraponto à estrutura urbana. Com efeito, como mostrar a multiplicidade de vidas em circulação numa cidade sem criar hierarquias, a fim de que tipos de enorme diversidade pessoal possam pelo menos aflorar na superfície da história?

Erico Verissimo usou magistralmente o contraponto em *Caminhos cruzados*, em *Olhai os lírios do campo* e em *O resto é silêncio*, para não mencionar *O tempo e o vento* e *O senhor embaixador*. Com esse recurso narrativo, pôde dar a sensação de vida que anima a cidade como local de (des)encontros, sem perder a noção

de complexidade, fragmentação e individualismo que nela vicejam.

Tanto as cidades reais como Porto Alegre, quanto as inventadas, como Jacarecanga, por verossímeis que sejam, não passam de construções da imaginação do autor. Nenhuma espelha seus modelos, por exemplo, Cruz Alta e a capital do estado, embora se possam encontrar alguns traços em comum, obra do recurso ao arquivo da memória do escritor. A Jacarecanga de *Clarissa*, de *Música ao Longe*, usa a história política de Cruz Alta enquanto vivida pelo jovem autor, mas não se parece com ela. Porto Alegre possui um *basfond*, mas a perfídia do mal que escorre pela imaginada Porto Alegre de *Noite* tem um caráter muito mais metafísico do que o mal da cidade real nos anos 50.

14 Por meio de recursos descritivos e narrativos puramente imaginados, Erico Verissimo dá corpo à estrutura das suas cidades, enfatizando principalmente as interações que elas suscitam entre as personagens de extração diversa: pobres e ricos, malfeitores e gente honesta, trabalhadores e patrões, cultos e incultos, uma variegada fauna humana que vem à tona porque se encontra, se reúne – nos lares, nas vizinhanças, nas visitas de caridade, nos velórios, nos confrontos políticos, no trabalho, nos salões da elite, na vida noturna, nas festas populares. São, portanto, as ações das personagens que dão às cidades de Erico suas características mais atrativas. Entretanto, elas dependem do poder agregador e simultaneamente fragmentador da cidade. Dessa ambigüidade provém o encanto da narrativa urbana de Erico Verissimo.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. A degradação do espaço. *Revista de Letras*, Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, v. 14, 1972.

DERRIDA, Jacques. *Positions*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&a, 2006.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Jeferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. 15

2 -A CIDADE INTERIORANA : JACARECANGA

A relação entre campo e cidade como formas culturais possui uma longa trajetória histórica, em geral centrada em situações de dependência. As atividades econômicas tiveram seu nascedouro no campo, pela ligação com a terra como meio de subsistência, mas ao longo do tempo foram concentrando-se na cidade, como lugar de agregação social e criação cultural. Raymond Williams lembra que as formas de vida, seja num ou noutro espaço, são historicamente variadas, tanto em termos de práticas como de organização.

O campo deu ensejo a atividades tão diversas como as de caçadores, pastores, fazendeiros e empresários agroindustriais, organizando-se desde a tribo ao feudo, do camponês e do arrendatário à comuna rural, dos latifúndios e *plantations* às grandes empresas agroindustriais capitalistas e às fazendas coletivas estatais. A cidade variou entre núcleo habitacional regional, capital de Estado, centro administrativo, religioso, comercial, porto, armazém, base militar, polo industrial (cf. WILLIAMS, p. 11).

Pela enumeração, vê-se que a natureza da vida rural não é a mesma da vida urbana. Ao campo, reserva-se a extratividade e a produção do alimento, além de insumos para o vestuário. À cidade, atribui-se a transformação dos recursos naturais em produtos para alimentação, abrigo e satisfação de outras necessidades, para além da mera sobrevivência. Todavia, nos tempos modernos, a interdependência entre ambos, com a tecnificação de todas as esferas produtivas, desloca essas funções, de modo que o campo precisa da cidade para obter tecnologia e educação e esta não pode prescindir dos insumos ali gerados.

Williams salienta que em torno do campo e da cidade, “cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas” (p.11). Ao campo associou-se a ideia de “paz, inocência e virtudes

simples”, mas também as de “lugar de atraso, ignorância e limitação”. À cidade, por sua vez, foi associada a noção de “centro de realizações – de saber, comunicação, luz”, a que igualmente se juntaram as de “lugar de barulho, mundanidade e ambição” (p.11). O autor indica que o contraste entre natureza e civilização se apóia nessas representações, pois mesmo em termos de experiência, a produção agrícola é mais atraente pela paisagem e os animais – se desconsideradas as relações de propriedade que regem o trabalho rural --, enquanto os mercados e escritórios do comércio, ou as minas, oficinas e fábricas da produção industrial não têm o mesmo encanto, ali onde as desumanas relações capitalistas estão bem à mostra.

18 A literatura reflete e recria tais representações culturais, acentuando ora os aspectos positivos, ora os negativos, da correlação. Assim, já na cultura clássica, a vida urbana é exemplo de aglomeração, barulho, ganância e corrupção e a rural de virtude, simplicidade, inocência e bem-estar. A cidade, entretanto, porque “concentra em si os verdadeiros processos socioeconômicos de toda a sociedade” (WILLIAMS, p.75) parece se autopropetuar, enquanto o campo é por ela espoliado e esvaziado, de modo que as representações literárias na modernidade convergem cada vez mais para a cidade e sua problemática, deixando de lado os aspectos idílicos do campo, que ainda sobreviviam no Romantismo.

Daí a ascensão da literatura realista, no século XIX, e da forma do romance, como epítome da vida burguesa, ligada “à imagem da turba, das massas”, que, ao correr do século XX, será associada às idéias de “mobilidade e ao isolamento” (WILLIAMS, p.388). É óbvio que essas representações dependem do status ideológico de quem as faz, se um escritor comprometido com as questões sociais ou isolado em sua torre de marfim.

De qualquer modo, as exigências próprias do gênero romanesco, de verossimilhança e lógica da narrativa, mesmo no mais

surreal dos textos, determinam que a visão de cidade ou de campo seja diversa conforme a obra assuma certa perspectiva. Será uma, se partir de um camponês destruído pela rudeza do trabalho rural, que pode aspirar a uma vida melhor na cidade, outra se vier de um burguês pressionado pela necessidade de manter suas benesses, que encontra no campo a paz de um retiro, ou ainda outra se proveniente de um indivíduo de classe média que vê suas perspectivas de melhoria fraudadas pelos dois sistemas.

Na literatura brasileira, o tema da cidade, embora apareça em José de Alencar, teve seu grande cultor em Machado de Assis, que esmiuçou a fundo o comportamento dos cidadãos cariocas em seus romances da maturidade, como *D. Casmurro* ou *Quincas Borba*. Num esquadro menos realista, Oswald de Andrade também despedaçou o tecido conjuntivo da cidade expondo suas fragilidades em *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Preta* e, num plano de novo realista, mais sociopsicológico, Octavio de Faria fez o luto da tragédia burguesa. Clarice Lispector, numa linguagem visceral, ocupou-se do sem sentido da vida urbana. 19

Do ponto de vista do romance rural, foi Alencar quem melhor expressou, dentro dos princípios estéticos do Romantismo, os temas da vida no campo e no sertão, assim como José Lins do Rego e Graciliano foram insuperáveis na figuração realista dos excluídos do Nordeste, e Jorge Amado captou magistralmente a oscilação entre campo e cidade no âmbito da sua Bahia em *Terras do Sem-fim* ou *Gabriela* (sem falar em Guimarães Rosa e seu *Grande sertão*, em que a ambiência rural oculta a transcendência metafísica do enredo).

Jacarecanga em *Clarissa*

No Sul, antes de empreender seus principais romances urbanos, tais como *Caminhos Cruzados* e *O Resto é Silêncio* ou *Noite*, Erico Verissimo, fascinado pela idéia da grande cidade, lançou seu primeiro romance com ambiência numa Porto Alegre suburbana, em *Clarissa*, de 1933. Entretanto, partindo de sua experiência de uma cidade interiorana, sua nativa Cruz Alta, entremeou a figuração da Capital do Estado com imagens muitas vezes líricas da vida no campo.

A história é conhecida: a adolescente Clarissa, com 13 anos, vem do interior, de sua cidade natal de Jacarecanga, estudar magistério em Porto Alegre, morando numa pensão de arrabalde, de sua tia Zina. Ao longo do texto, ela irá conhecendo o mundo citadino através dos hóspedes da pensão, dos vizinhos, uma costureira e um médico, da Escola Normal, com as colegas menos inocentes que ela, como Dudu, e através de poucos passeios nas ruas, sempre acompanhada pela tia ou o tio, em meio à multidão. Também passará da inocência da infância para a agitação intelectual e emocional da pré-adolescência, com a natural curiosidade sobre o sexo. Um dos moradores da pensão, o bancário e pianista Amaro, cultiva um amor contido pela menina, que o encanta por sua vitalidade e juventude. A puberdade florescendo, Clarissa terá permissão da mãe para usar salto alto em seu aniversário de quatorze anos, ingressando na esfera das moças. Depois da festa, findo o ano letivo, ela retorna a sua cidade natal, para as férias.



**Capa da primeira edição de *Clarissa*, em 1933,
pela Livraria do Globo/Seção Editora.**

Fonte: Acervo pessoal da Autora.

No prefácio à edição de 1961 da Coleção Sagitário, publicada pela Editora Globo de Porto Alegre (cf. CLA, 1981, p.VII-VIII), Erico Verissimo informa que contava com 27 anos quando escreveu esse primeiro romance, que ele declara ter iniciado e desenvolvido sem um “plano preestabelecido”, em quinze tardes de sábado e “uma boa dúzia de domingos, feriados e dias santos”, tendo-o lançado em novembro de 1933 na coleção Globo, de pequeno formato, e de mistura com autores como Gogol, Pushkin, Edgar Wallace e J. Fenimore Cooper. De fato, no Acervo Literário de Erico Verissimo só existem os originais da obra, com 330 páginas (cf. 01a 0005-1933), mas não se encontram quaisquer planos, esboços ou anotações prototextuais referentes a sua composição. Não há mapas de Jacarecanga ou de Porto Alegre localizando trajetos, não há listas de nomes para personagens, nem roteiros de ações. Até a origem do título surge no corpo do romance, quando Clarissa diz que seu nome lhe foi dado pelo pai, que lera um romance fascinado com uma Lady Clarissa, “uma alma angélica num corpo de fada”. (Cf. CLA, p.78).¹

21

1 João de Deus, o pai de Clarissa, refere-se ao romance epistolar

É nesse romance escrito nas folgas do trabalho de Secretário da Revista do Globo, tão predominantemente porto-alegrense, mas concentrado numa pensão dos anos 30, que Erico Verissimo esboça outro tipo de cidade, a do interior do Rio Grande do Sul, cujo modelo básico poderia ser transferido para qualquer outra do *hinterland* brasileiro. Clarissa é oriunda do que se poderia chamar de um burgo rural, que o autor intitula ficticiamente de Jacarecanga. No romance, o berço natal de Clarissa vai sendo delineado apenas pelas lembranças da menina, quando efetua associações com algum evento vivido na cidade grande, nos sonhos, em que emergem breves cenários de sua vida no campo, ou nos momentos de saudade da família.

Jacarecanga surge pela primeira vez no capítulo 3, quando a menina, contemplando as árvores na Praça Júlio de Castilhos, onde há “a imagem da República – uma mulher que tem na mão
22 uma bandeira --” (CLA, p.13),² recorda a paisagem da estância do pai.

de Samuel Richardson, *Clarissa*, publicado em 1747 na Inglaterra e uma das obras-primas da incipiente prosa de ficção romântica. “A história de uma jovem”, subtítulo do texto, resume-se às tentativas de Clarissa Harlowe de manter-se pura e livre, diante dos interesses de família em que se case para obter um título de nobreza, da paixão vingativa de Lord Lovelace, que a cobiçava e foi enfrentado em duelo por seu irmão, e que rapta a moça e a leva para um bordel, acabando por drogá-la e estuprá-la, buscando convencê-la a casar-se com ele. Clarissa se recusa ao casamento e foge, sendo acolhida muito enferma por uma família simples e protegida por um primo, Morden, e outro nobre, parceiro de aventuras de Lovelace, que dela se enamora ante a dignidade com que enfrenta a morte próxima. Ele executará o testamento de Clarissa e Morden duelará com Lovelace, que morre dos golpes recebidos.

2 VERISSIMO, Erico. *Clarissa*. 37.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Col. Obra Completa de Erico Verissimo, v.2). Todos os trechos citados ou referidos serão indicados com a sigla CLA e as páginas dessa edição.

Clarissa fica um instante a contemplar as árvores. Na sua mente se pinta de repente uma paisagem familiar! A estância de papai. É de manhã, as vacas mugem no campo, as macegas fagulham. Na mangueira as criadas ordenham as vacas e os canecões feitos de lata de abacaxi se enchem dum leite morno e espumante. Papai, montado no seu bragado, vai percorrer as internadas... Primo Vasco monta no petiço zaino. Que saudade! (CLA, p. 13)

Essa primeira imagem vincula a cidade interiorana à atividade econômica historicamente prioritária da região no Sul do Brasil, que é a criação de gado, origem das tradições gaúchas tão conhecidas, daí a ênfase em elementos como o gado, os cavalos, o campo, a extração do leite. Importa, porém, na memória afetiva, a vida de estância, o que irá se repetir durante todo o romance.

Essa espécie de focalização reaparece mais adiante, quando a menina fica sabendo por carta da mãe que na fazenda vai tudo bem, que sua vaca preferida, a brasina, continua dando muito leite, que o primo Vasco está por fim tomando juízo, que o gato Romeu segue perseguindo os camundongos e que o pai se recuperou da asma. A única má notícia é que a pessegada queimou (Cf. CLA, p.15). Nas lembranças de Clarissa, sua cidade natal estará, pois, intimamente associada à estância do pai. Por exemplo, quando estuda, sonolenta, recorda, em devaneios, a cama preparada pela mãe, a lamparina na cômoda, as corujas piando, o medo do Boitatá, a canção de ninar da mãe (Cf. CLA, p.48). O que configura a lembrança feliz da vida na estância são a constância dos hábitos dos animais e a boa disposição dos humanos, algo que ela não encontra na cidade grande, sempre mutável e repleta de conflitos e contrastes.

O nome Jacarecanga só aparece na p. 18, quando Clarissa, meditando diante de sua imagem no espelho, relembra a seme-

lhança das gêmeas Lia e Lea, de sua escola de criança, sem poder distinguir qual das duas lhe botara a língua para poder dar queixa à professora. A cidade é nomeada outra vez quando ela estuda Geografia e a matéria fala em “agentes naturais”, lembrando-a de que o único agente que conhece é o dos correios de Jacarecanga, o seu Moreira (cf. CLA, p.47).

Nessas menções introdutórias do nome, tem-se de novo a memória afetiva discriminando os fatos a serem lembrados, mas podem-se deduzir dessas associações alguns equipamentos urbanos de Jacarecanga: fica-se sabendo que a cidade tem uma escola primária e uma agência de correios. Não se trata, portanto, de um povoado, mas de uma cidade de pequeno porte, com serviços básicos. Erico não explica a origem do nome de seu burgo rural, o que leva a crer que reuniu a palavra “jacaré” com a palavra “canga”, do tupi-guarani, que significa “cabeça”.³ Presume-se que o compos-

24

3 A cidade de Jacarecanga aparece na obra de Verissimo pela primeira vez no conto “Malazarte”, de *Fantoches* (FAN, p.101). Descreve-a como “abombada”, “mais triste do mundo”, com casarios, muros caiados, árvores e pedras. Seu comércio é representado pela Loja do Líbano, numa meiógua amarela, uma sala estreita, balcão lustroso, prateleiras mal arrumadas, com peças de seda de mistura com caixões de frutas e moscas. Há automóveis nas ruas de paralelepípedos, com mulheres perfumadas, vestidos leves e coloridos, uma rua longa, margeada de árvores e postes com combustores, um bairro pobre, Barro Vermelho, onde está o basfond, a noite de tiroteios, bailes e bebedeira, a Sociedade Aroma da Aurora, iluminada a lampiões de querosene, uma orquestra de flauta, cavaquinho, gaita e violão. Erico informa na marginalia do livro que, ainda em Cruz Alta, desejara escrever uma novela sobre uma “família gaúcha, flor do nosso patriciado rural, que aos poucos vai perdendo todos os seus bens materiais, ao passo que imigrantes alemães e italianos, chegados alguns anos antes ao município (Jacarecanga) quase em estado de indigência, vão progredindo de tal forma, que acabam proprietários das casas avoengas pertencentes ao

to conote estreiteza mental e embrutecimento, o que o romance comprova. Nas duas menções à memória da personagem, há um substrato de local atrasado, no primeiro ligado à má educação das colegas e no segundo à ignorância infantil da protagonista.

A carta é outro modo de evocar a cidade. Quando a mãe lhe escreve mais tarde, informa que vai tudo bem, mas os negócios do pai o estão aborrecendo: não achou comprador para o gado e o que se havia comprometido, seu Antunes, desistiu. Avisa-a que lhe está enviando uma pessegada para dividir com a tia Eufrasina, que não vá muito ao cinema e que poderá usar salto alto aos 14 anos (cf. CLA, p.53). Essa carta implica um avanço na cronologia da história. A primeira correspondência tranquilizava a menina com a notícia de que tudo ia bem e continuava como sempre. Nessa segunda já se delinea o início da decadência da estância dos Albuquerque, dos incômodos com os negócios do gado, com que mais tarde Jacarecanga terá de conviver. Além disso, esboça-se a atmosfera cultural do lugar: o que se pode obsequiar vem do trabalho manual e dos recursos naturais (a pessegada); a puberdade autoriza a menina a considerar-se moça casadoira (o salto alto); e os costumes da cidade grande são prejudiciais à formação dos jovens (o cinema).

25

Daí por diante, Clarissa sente uma vaga ameaça à vida que conhece e aprecia. Num sonho angustiado, certa noite, vê-se num “campo enorme a perder de vista”. A mãe costura no alpendre, o pai passa a cavalo, Clarissa quer avisá-lo que do outro lado da colinha um bandido o aguarda com uma faca, mas não consegue falar (cf. CLA, p.66). Todavia, é jovem e esses relances de mudança são facilmente esquecidos. A vida em Porto Alegre lhe traz tamanhas revelações que ela foge da angústia das descobertas com devaneios reconfortantes.

citado clã nacional” (FAN, p.99). “Malazarte” é um fragmento da novela que “gorou” e que receberia sua forma definitiva em *Música ao Longe*.

Num caso, numa ida à igreja no domingo, ela é apressada pela tia para não chegarem atrasadas, mas está imersa noutra viagem: com o pai e mãe, num campo aberto, pernas entre as macegas, cabelos soltos ao vento (cf. CLA, p. 85). Na igreja, ela devaneia a partir da expressão “Vossa Paixão no horto”, recordando a horta dos pais: os legumes e verduras, os insetos entre as folhas, os manduruvás nos troncos, a mãe colhendo tomates no cesto, de chapéu de palha (cf. CLA, p.92). O som do órgão lhe lembra o velho Robustiano, que tocava acordeão na estância e lhe contava histórias da escravidão (cf. CLA, p.93) . As três cenas, uma suscitada pelo desejo de libertar-se da tia, outra pela reza e a terceira pelo som do órgão, evocam situações aprazíveis, muito concretas, todas típicas da vida rural. A cidade grande, a essa altura da história, já lhe mostrou possibilidades de expansão de si mesma para além dos limites da família, mas também lhe manifestou seu lado conflitivo, que ela não consegue aceitar.

Não apenas sons, mas cheiros também lhe despertam a memória de sua terra. Durante uma tempestade em Porto Alegre, o cheiro da terra molhada evoca uma época de seca, de bois magros, de orações e velas invocando a chuva, até que numa tarde um aguaceiro veio encher os lajeados, as sangas, as lagoas(cf. CLA, p.119). Clarissa sente saudades de tudo, relembrando a vida descansada no campo, os espaços abertos e claros, os animais domésticos:

Suspira. Saudade... Saudade da estância, da mãe, do pai; até das criadas. Saudade da vaca Mimosa que decerto a esta hora pasta mansamente perto da casa. Saudade das tardes de sesta em que papai ronca num quarto, de papo para o ar, enquanto mamãe dá ordens na cozinha e o campo rebrilha no mormaço. Saudade das noites claras, depois da janta, quando todos vão olhar o luar do alpendre e fazer horas para dormir... Saudade do Sultão que late e que uiva quando chega gente es-

tranha gritando “Óóóó de casa!” Saudade das manhãs douradas em que se bebe leite tépido e espumante na mangueira, ao pé das vacas que têm um cheiro morno e adocicado (CLA, p.120).

Quando se aproxima o retorno a casa, Clarissa antecipa a viagem de trem, que a levará à cidade natal. Nessa lembrança surge a figura de sua casa em Jacarecanga, rodeada de índices de afetividade familiar:

O trem, os passageiros, as paisagens, as estações com caras e coisas novas. Finalmente a sua cidadezinha de interior, a casa grande de muitas janelas, pintada de amarelo. Na frente, os plátanos. E a rua contente: do outro lado a casa do seu Mascarenhas, coletor estadual [...] A velha Ambrósia estará no portal da casa, esperando a “minha fia”, beicarra arreganhada num riso cheio de gozo. Papai virá de braços abertos, com seu cheiro de fumo, seus olhos escuros e aquela barba dura que espinha... Mamãe – essa, coitada! – estará quase chorando de contentamento. Naturalmente no dia da chegada da filha há de botar o seu eterno vestido marrom com enfeites pretos, o traje de domingo. No almoço haverá peru com farofa, croquetes e guisadinho com abóbora. Uns dias na cidade. Depois o Ford antigo de para-lama amassado os levará todos para a estância (CLA, p.180).

27

Até essa altura, as imagens de Jacarecanga são impregnadas de bucolismo, idealizadas pela distância física e até etária entre a protagonista e o local em que passou a infância. A conformação da cidade com seus moradores é lembrada sob a percepção ingênua de criança, com atenção às cores, aos tamanhos, às texturas, aos cheiros e gostos, destacando as figuras familiares, a mãe, o pai e a mãe, os bichos. Todavia, sua memória privilegia muito menos a

cidadezinha interiorana do que a estância, lugar que encerra todas as impressões felizes da menina.

Jacarecanga vive em função do campo e por isso no romance a pequena cidade evoca na protagonista apenas algumas pessoas tipicamente citadinas, como as colegas de escola ou o agente de correios, bem como a situação econômica da família, em que as dívidas se amontoam. Vivendo entre o bom passado e o futuro de sonhos adolescentes, Clarissa lembra a cidade de origem mais pelo seu entorno rural, aprazível, se contrastado às asperezas que a vida na cidade grande lhe revelou. Antecipando o regresso à cidade natal, sonha-a numa atmosfera de acolhida e felicidade. Na sua imaginação, ela irá casar na Matriz de Jacarecanga, o povo se apinhando para ver “a filha do seu João que vai casar”, o Padre Fritz, vermelho, cheirando a vinho, o Prof. Justino tocando a marcha nupcial no coro e o noivo de casaca, como no cinema (cf. CLA, p.193). É o cinema, resquício de sua experiência urbana, que emoldura a prospectiva de futuro bem sucedido da personagem.

Jacarecanga em *Música ao longe*

A paisagem de Jacarecanga muda quando, dois anos mais tarde, Clarissa está de volta à casa paterna, tema do romance *Música ao longe*, de 1935.⁴ Aos 16 anos, ela está lecionando na escola primária local, vendo a família decair pela má sorte econômica e pelos desvarios do pai e dos tios. A estância foi perdida por negócios desastrosos com o gado, o pai hipoteca a casa da tia, depois o

4 VERISSIMO, Erico. *Música ao longe*. 2. ed. rev. São Paulo: Globo, 2002. Todas as citações são extraídas dessa edição, identificada pela sigla MUS.

seu próprio casarão à família Gamba, de imigrantes italianos, que seu pai auxiliara a se fixarem na cidade com uma pequena padaria, agora transformada em grande panifício.



Capa da primeira edição de *Música ao longe*, em 1936,
pela Livraria do Globo/Seção Editora.

Fonte: Acervo pessoal da Autora.

29

Entre um tio drogado e outro alcoolista, uma tia que está para casar há mais de dez anos, Clarissa registra em seu diário o progressivo empobrecimento da família, que a inação do pai impulsiona. Este, entregue à lembrança dos tempos de prestígio do avô Olivério e da pujança das terras perdidas e incapaz de procurar emprego, o que considera indigno de um Albuquerque, se estiola e com ele a unidade familiar. A única voz crítica é a de Vasco Bruno, o Gato do Mato, o primo rebelde da jovem, que sempre a tratara mal na infância e ao longo do romance se revela um artista determinado a seguir novos rumos, descobrindo na prima uma personalidade cativante que o enamora.

O romance foi escrito em 1934, às instâncias de Dyonélio Machado, que inscrevera seu *Os ratos* num concurso da Companhia Editora Nacional, e sugerira ao amigo Verissimo que também

participasse. Erico recém entregara os originais de *Caminhos cruzados* à Globo e não tinha nada inédito. Em poucas semanas terminou os originais e *Música ao longe* pôde concorrer ao Prêmio de Romance Machado de Assis, que dividiu com a novela de Dyonélio, com *Marafa*, de Marques Rebelo e *Totônio Pacheco*, de João Alphonsus. O livro saiu no ano seguinte, em que nasceria Clarissa, sua primogênita. No mesmo ano, o escritor começou a investir em literatura infantil, com *As aventuras do avião vermelho* e lançou a biografia romanceada de Joana d'Arc. No Acervo de Erico, apenas 37 folhas dos originais de *Música ao longe* foram localizadas, escritas com precisão e poucas emendas (cf. ALEV 01 a 0008-1935).

A cidade é captada ainda pelo olhar esperançoso de Clarissa. Assim como ela descreve o que enxerga de sua janela, relembra histórias do passado glorioso da família:

30

Tudo parece renascer com a manhã. O muro torna-se novo, o céu parece pintado de fresco. Se as nuvens brancas se encostarem nele, na certa ficarão manchadas de azul. Fizeram de noite um sol novinho só para clarear este dia... No pátio as sombras são azuladas e o vermelhão da terra fulgura onde a luz bate em cheio. Flores cor-de-rosa, folhas verdes contra o fundo azul do céu -- a paineira canta.

Lá no fundo fica o chafariz. Dizem que teve repuxo noutros tempos, quando tia Zezé era moça bonita, quando havia bailes na casa do General Zé Pedro. Penduravam lanternas chinesas em todo o pátio. Vinham condes e fazendeiros, oficiais com dragonas de ouro, poetas de cabeleira e mulheres com saia-balão. Dançavam os lanceiros e tia Zezé conta que lá mais no fundo, perto da figueira, dois homens se bateram em duelo uma noite, por causa dela.

Que manhã bonita! Clarissa se debruça à janela e, por cima do muro, olha a rua. Ninguém: só o sol, lavando as fachadas das calçadas pardas, as pedras cinzentas...

Ainda não abriram a Farmácia Carvalho. [...] A grama cresce por entre as pedras. Há rios minúsculos de água estagnada nas sarjetas. Mas o sol respinga a água escura de pontinhos luminosos e até a água suja dos despejos ganha sua razão de beleza dentro da manhã. (MUS, p.44-45.)

Note-se que Jacarecanga, ao olhar da mocinha, é um efeito de luz e cor. O que se conhece do casarão dos Albuquerque é que há um muro, um pátio com chafariz, uma figueira. A arquitetura e paisagismo remontam aos tempos do Império, segundo as recordações de Tia Zezé. Além do muro, estende-se uma rua, com calçadas escurecidas, sarjetas por onde corre o esgoto, e paralelepípedos cor de cinza. Da janela, Clarissa divisa uma farmácia, portanto a moradia se situa num bairro que mescla residências com casas comerciais, possivelmente mais próximo do centro.

A representação da cidade cresce aos poucos, em retalhos. Mais adiante, Clarissa se vale de uma metáfora para descrever a escola onde trabalha, “um dragão enorme que vomita pela boca da porta central a criançada que sai a correr aos gritos, numa festa de roupas coloridas”, um “dragão de cimento, com os vinte olhos das janelas”, “no alto duma coxilha” (MUS, p.18). A escola recebe uma conotação de conto de fadas, mas negativa, pois, ao longo do texto, a atividade escolar adquire tonalidades de prisão, descompasso entre a instrução e a vida, refletindo um sistema de ensino retrógrado, que “devora” a criança.

31

Sempre sob a focalização de Clarissa, o retrato da cidade se torna mais nítido, quando ela e a colega Dolores descem a coxilha onde está a escola em direção ao centro:

Lá embaixo, Jacarecanga se espreguiça ao sol do meio-dia: telhados dum pardo enegrecido ou alaranjado, contrastando com a massa verde-escura do arvoredado dos quintais. As

ruas vermelhas, de terra batida, parecem feridas em carne viva rasgadas no corpo da cidade. Acima dos telhados erguem-se as duas torres brancas da Matriz.

Clarissa espera Dolores. E enquanto espera, pensa. Se o campo fosse um mar (as coxilhas verdes até parecem ondas...), Jacarecanga seria uma ilha. Ilha perdida. Ilhazinha de gentes e coisas engraçadas. Seu Leocádio, seu Podalírio, a Banda Municipal, o Clube Recreio Jacarecanguense, o cinema de seu Mirandolino, o quiosque da praça... (MUS, p.18.)

32 A comparação com uma ilha reforça a idéia de uma cidade cercada de um oceano verde, de uma cidade rural, em que a maioria das ruas não é calçada, as casas têm quintais arborizados, com as edificações típicas de pequenos burgos: a igreja de duas torres, de acordo com o modelo colonial português, a praça à sua frente, com um quiosque, onde a Banda Municipal se apresenta, o clube social das elites, o cinema onde se encetam romances e se vive de fantasia, constituindo o centro urbano, para o qual convergem as relações sociais e as figuras que todos conhecem.

Prosseguindo no passeio -- meio de configurar com brevidade o panorama da pequena cidade, porque as moças estão descendo a coxilha e o vêem de cima -- as duas amigas encontram outros marcos urbanos: a Rua do Poço, denominação característica de regiões mais tradicionais, em que os logradouros se nomeiam por peculiaridades locais e não por figuras ilustres ou datas. Outras informações aparecem: há postes telefônicos, portanto a cidade conta com serviços de telefonia. Há automóveis passando, as casas são pequenas e baixas, há uma Rua do Comércio, onde se localiza a loja feminina, a Moderna, e na frente do clube há a barbearia de Seu Quirino. No trajeto fica a casa de feitio português do cidadão mais ilustrado – que toda pequena cidade possui -, Seu Leocádio, um “sobradinho marrom com sacada de ferro, estatuetas na plati-

banda, azulejo no rodapé. No vértice do telhado, o galo magro do cata-vento” (MUS, p.19).

Entretanto, os encantos do pequeno burgo iluminado pelo sol logo esmaecem. A vida cotidiana, com suas repetições inevitáveis, tornam o ambiente tedioso e acentuam o lado decadente daquelas famílias que vivem de tradições, como a dos Albuquerque:

Clarissa vai à escola, vem da escola, cruza pelas mesmas ruas, vê as mesmas casas, as mesmas caras, conversa com as mesmas pessoas, ouve as mesmas conversas, com ligeiras variantes, chega a casa, vai para a mesa, contempla a cara sombria do pai, a cara biliosa de tia Cleonice, a cara de mártir da mãe, ouve conversas amargas sobre dinheiro e dívidas, sai da mesa, vai para o quarto, escreve, lê, deita, pensa, dorme, sonha ou não sonha e no outro dia acorda de novo para recomeçar o mesmo programa de vida.

[...]

33

Aos domingos Lia e Léa vêm buscar Clarissa para irem à igreja. As mesmas pessoas aparecem com suas roupas dominigueiras, as mesmas pessoas de todos os domingos. A igreja tem o mesmo cheiro, o padre a mesma voz nasalada e o sermão a mesma monotonia.

Ao meio-dia -- macarronada, o prato dominical. Às três horas surge Pio Pinto com o seu saquinho de caramelos de quatrocentos réis. (MUS, p. 59.)

A mesmice de ruas, prédios e pessoas, assim como dos hábitos culturais tanto da família quanto da sociedade local, tornam a experiência da cidade pequena de uma monotonia que o narrador acentua pela redundância na própria dicção. As diversões se concentram nos domingos e se resumem a bailes no clube e idas ao cinema precário de Seu Mirandolino, onde o som é ruim e as fitas se partem deixando a tela em branco. Nos dias de semana, os jovens

namorados passeiam na praça, ouvem a banda no coreto nas quintas e sábados, e ouvem-se os ecos de incidentes políticos, os únicos capazes de sacudir e mobilizar a opinião pública:

De quando em quando se ouve um tiroteio durante a noite. Foi no Barro Vermelho. (Clarissa arregala os olhos ao ouvir contarem o caso...) Um soldado da polícia baleou um soldado do exército, as patrulhas se encontraram e o tiroteio começou...

No dia seguinte reúnem-se grupos nas esquinas, nos cafés, no saguão dos bancos, na praça. Discutem. Uns tomam o partido da polícia. Outros, do exército. A politicalha entra em cena. Os chefes se agitam. O falatório continua.

E a vida também. (MUS, p.60.)

34 Para a heroína, a cidade, antes idealizada quando morava em Porto Alegre, agora se mostra hostil e inóspita. Os antigos fornecedores desprezam sua família empobrecida, as homenagens antigas aos influentes Albuquerque não passam de placas desbotadas, sem sentido:

Jacarecanga começa a dar sinais de vida. Passa uma carroça carregada de hortaliças. O verdureiro vai sentado no varal. É português, tem bigodões compridos. Passa e não cumprimenta Clarissa. Antigamente era muito amável. [...]

Clarissa caminha. Na placa azul pregada na parede da casa da esquina está escrito em letras brancas: “Rua dos Albuquerque”.

Os Albuquerque moravam todos naquela rua. Eram numerosos e ricos, e senhores de vários prédios e terrenos. A família mais antiga do município. Quando menina, Clarissa olhava para a placa com orgulho. Lá estava o nome de sua gente, lá estava o seu nome. [...]

Hoje a placa não significa nada para ela. Acostumou-se.

Os Albuquerque foram se acabando aos poucos. Agora só restam quatro, no casarão. O Prefeito, se pudesse, mandava arrancar a placa. É inimigo de papai.

[...]

Passa por um longo muro cujo reboco em alguns pontos está quebrado. Na brancura da cal há grandes rabiscos e caretas a carvão. Figuras de cabeças enormes, caras quadradas, algumas com um olho só. Calungas cujos membros são riscos finos e tortos. (MUS, p.107.)

O menosprezo e indiferença dos conhecidos, figurada no verdureiro e na esquecida rua dos Albuquerque, são enfatizados pela imagem do muro caiado e grafitado. O estado do muro e os desenhos canhestros reduplicam a história não incomum da decadência de uma família local, antes poderosa, e agora desprestigiada aos olhos da sociedade.

A cena mais significativa da substituição da economia rural pela manufatura, opondo o trabalho do negociante ao ócio do terratenente⁵ e que explica a condição social degradada dos Albuquerque, ocorre na sala de João de Deus em que este negocia a hipoteca do casarão com Pé de Cachimbo, o italianinho que antes ele humilhava e agora é o abastado empresário da Panificadora Gamba:

35

Gustavo Gamba escuta, o pé aleijado atrás do pé são. Escuta e pensa. Ele era pequenino. Um dia João de Deus correu com ele do quintal: “Toca pra rua seu gringuinho sujo!” [...] A fachada escura e enorme cresceu sobre ele como uma amea-

5 Outra dicotomia presente em Buarque de Holanda (cf.2006), a que se atribui o atraso econômico do país. No capítulo “Herança cultural”, de *Raízes do Brasil*, Holanda se vale da oposição cidade/campo, estabelecendo que a cidade, pobre, seria um simples adjunto do campo, rico, enfatizando o poder dos senhores da terra.

ça. Ficou olhando, hipnotizado, para aquele monstro de pedra, cheio de olhos e com a boca escancarada. Devia ser a maior casa do mundo. Ele não conhecia outra. Em Jacarecanga não havia edifícios tão grandes. [...] Chamava-lhe “gringo sujo”. Os pés das outras crianças do casarão eram direitos. Ele tinha um pé torto... Era pobre. O pai falava atrapalhado. Amassava pão e chorava na casa escura. Dava bordoadas no resto da família, quando a fêria do dia era pequena. Gustavo tinha vontade de jogar pedras nas vidraças do casarão. [...] Mas o tempo passou. Agora o dono do casarão discute com Pé de Cachimbo, de igual para igual, e pede-lhe um juro módico.

- Quem quer o dinheiro é o senhor. Nós não fazemos questão da casa. Temos prédios que cheguem... (MUS, p.151.)

36 O quadro apresenta uma moldura no presente, em que o antigo fazendeiro praticamente suplica um empréstimo ao filho do imigrante, o qual se recusa a baixar o juro e manifesta desinteresse pela transação. Enquadrado, no passado, aparece o menino defeituoso, que sofre tanto a fúria do pai padeiro quanto a do dono do casarão, e se aterroriza ante a imponência do prédio, assimilado a um monstro, o mesmo que o expulsa. O contraste gritante entre a moldura e o quadro reporta sinteticamente a mudança ocorrida no campo, com a chegada dos imigrantes europeus, ameaçando a hegemonia dos proprietários de terras.

Os Albuquerque, entretanto, não renunciam a seu antigo *status*, tentando manter as aparências a todo custo. Um dos momentos em que isso se evidencia é na festa de São João, que o pai de Clarissa oferece aos amigos. De novo a cena aparece iluminada pelos fogos de artifício com ar feérico, mas indícios de conflitos sociais e inimizades se imiscuem na alegria junina. A tomada poética da noite enluarada e enfeitada de cores merece uma citação mais extensa:

De longe, de outros quintais e de outras ruas, vem o estampido de tiros - bombas e foguetes. De quando em quando sobe um clarão para o céu. Para as bandas da igreja estoura um foguete de lágrimas: saltam estrelas verdes, azuis, amarelas, prateadas e solferinas. Por um instante as estrelas do céu se apagam. Mas quando o clarão do foguete morre de todo, fica o céu azul, profundo, todo pontilhado de astros.

O luar invade o pátio. As sombras são macias e azuladas. Os Gambas já edificaram o muro, que foi recém-caiado e que agora aparece lá no fundo como um fantasma agachado na sombra. A grande paineira está toda respingada de prata e seu perfil rendilhado se destaca contra o céu noturno. A sua sombra é larga: parece um buraco aberto na terra.

[...]

João de Deus manda servir licor para os vizinhos. Lia acende um pavio de bichas chinesas, e como que brotam estrelas prateadas na ponta de seus dedos.

Alguém soltou uma fieira de traques dentro do fogão. 37
Tia Ambrósia dá pinotes de susto na cozinha e diz três palavras, cuspiendo-se de raiva.

Outros foguetes estouram, agora numa rua próxima.

Cleonice vem dizer que os Gambas também estão soltando pistolões.

- Tomara que arrebente um na cara deles! -- pragueja Jovino, que já começou a beber em homenagem ao santo do dia. (MUS, p.138-139.)

Melhor do que muitas cenas do cotidiano atormentado dos Albuquerque, esta resume o espírito de Clarissa e sua percepção da vida no casarão. Embora os Gambas apareçam no quadro da festa como uma espécie fantasmagórica de ameaça, ela consegue vislumbrar a beleza da noite por entre o mal que acomete sua família. A descrição precisa e enternecida dos festejos, em que se distinguem as notações sobre o brilho dos fogos dos céus joaninos, é

contrastada com a atitude dos parentes, que se deixam levar por seus ódios e fraquezas e culpam seus semelhantes pelas desgraças que eles mesmos chamam a si por viverem de ilusões de grandeza.

Os Albuquerque não renunciam, todavia, a seu papel de protetores dos cidadãos necessitados da sociedade local, a que antigamente todos recorriam. A cena em que Clarissa e Vasco vão com D. Clemência e a criada Nicolina visitar Conca, a negrinha amiga de infância, moradora enferma do bairro mais miserável de Jacarecanga, serve para denunciar a perversa estrutura social da cidade. Os ricos, mesmo decadentes, socorrem os pobres com pequenos favores, naquilo que Sérgio Buarque de Holanda chamou de sociedade cordial (cf. HOLANDA, 2006), mas nada rompe com a barreira que os separa e nada fazem para alterar situações injustas, o que provoca a indignação do jovem Vasco contra a mera caridade da tia.

38 O retrato impiedoso do Barro Vermelho, zona de periferia a que os cidadãos desprovidos de emprego e educação são relegados, ao abandono de quaisquer políticas sociais em seu benefício, escancara o lado duro da vida urbana, mesmo nas cidades do interior, em que a natureza circundante é mais pródiga em alimentos, mas em que as edificações e vestuário dependem de dinheiro e de certo *know-how* industrial. Modelos de todas as favelas que ainda se disseminam no Brasil, ali estão as casinhas desconjuntadas, as tábuas podres, frinchas, remendos de lata, os pisos de terra batida, os móveis de caixotes, as roupas surradas nos varais:

Bem como Canudos -- reflete Clarissa, que viu na História do Brasil um retrato do arraial de Antônio Conselheiro. Ranchinhos rasos, manchas escuras contra o vermelhão dos barrancos e das ruas. O verde-azulado do arvoredó dos quintais. Telhados de zinco e tábua apodrecida. As latas dos remendos das paredes faiscando ao sol.

[...]

A casa de Conca é toda de tábua apodrecida e nas paredes abrem-se frestas largas. A erva cresce ao redor dela.

Molambos secando ao sol e ao vento. Latas velhas atiradas ao abandono. Dentro do rancho — sombra. [...]

Entram.

Cheiro de miséria. Chão de terra batida. Caixões de que-rosene feitos cadeiras e mesa. Gravuras de revistas coladas à parede com sabão fingindo quadros. (MUS, p.197-198.)

Antes de chegarem ao rancho de Conca, os primos atravessam outro espaço de Jacarecanga, também descrito pelo autor como advertência contra a discriminação étnica. Trata-se da Rua dos Judeus, onde se concentra o comércio de ferros-velhos e lojas de roupas, lugar que Vasco, num exagero arrebatado, compara ao East Side de Nova Iorque, para espanto da prima, que desconhece a alusão. Ali, numa rua que adquire conotações de gueto, os habitantes são descritos pelos olhos dos dois primos com simpatia, mas a atitude dos jovens não diminui a sensação de exílio e de estranhamento que aquela comunidade inspira:

39

Clarissa olha as casas. Sempre gostou desta rua, desde menina. Era a rua dos ferros-velhos, dos homens barbudos de fala esquisita. Uma casa amarela com um letreiro azul: “Loja de Sion”. Roupas usadas penduradas nas portas. À frente da casa uma mulher gorda conversa com um preto.

Mais adiante um homem de barbas longas e grisalhas olha pensativo para um cavalo que se espoja ao sol. Os olhos do velho são miúdos e brilhantes. A barba lhe desce até o peito.

-- Judeus! -- murmura Vasco. -- Gosto deles...

[...]

- Olha -- diz, parando e apontando para o judeu barbudo. -- Isto é puro East Side...

- East Side?

Os olhos de Clarissa e a expressão de seu rosto contam que ela não sabe o que é East Side...

Vasco prossegue:

-- East Side. Judeus barbudos com barretes na cabeça parados à porta das lojas. Ferros-velhos, alfaiates, mascates! East Side. Não sabes? O bairro judeu de Nova York. Oh! Nova York, que bruta vontade de conhecer aquele colosso! (MUS, p.195-196.)

O desejo de Vasco de ultrapassar as fronteiras da pequena cidade em que foi criado irá acirrar-se no romance em que os primos, premidos pela perseguição política em Jacarecanga, mudam-se para Porto Alegre, em busca de vida nova: *Um lugar ao sol*.⁶ Em sua primeira parte, entretanto, Jacarecanga continua presente, sob novo enfoque, o político.

40

Jacarecanga em *Um lugar ao sol*

O romance, publicado em 1936, tem uma relação nítida com as dificuldades econômicas do autor nos anos 30. O trabalho na Revista do Globo não conseguia mais cobrir as despesas com a família, crescida com a chegada de Luis Fernando. Erico passa a produzir e levar ao ar um programa de auditório para crianças, na Rádio Farroupilha, em que improvisava histórias. Dessa experiência, induzida pela necessidade de aumentar a renda, derivam *Os três porquinhos pobres*, *Rosa Maria no castelo encantado* e *Meu ABC*, todos publicados naquele ano.

No Acervo do autor não se encontraram vestígios de *Um*

6 VERISSIMO, Erico. *Um lugar ao sol*. 24. ed. Porto Alegre: Globo, 1982. (Col. Obra Completa de Erico Verissimo, 6). Todas as citações são extraídas dessa edição, sob a sigla LUG.

lugar ao sol, seja em forma de originais ou esboços – sua gênese é informada apenas no Prefácio de 1963 à edição na Coleção Sagitário da Globo e nas memórias de *Solo de clarineta*. Erico o considera “cheio de tumultuosas demasias” e de estrutura falha como a vida, mas confessa simpatizar com os tipos humanos que fez convergir no enredo, provenientes de *Música ao longe* e de *Caminhos cruzados*. Parece-lhe “uma casa feita sem plano e à qual se fossem acrescentando peças ao sabor da necessidade do momento – tudo sem levar em conta a beleza e a harmonia do conjunto” (LUG, p.VII). É provável que os defeitos autoimputados pelo autor se devam mais àquilo que se poderia chamar a representação do processo de migração da cidade interiorana à cidade grande do que à falta de um planejamento rígido. É justamente nesse romance que dois cenários urbanos são apresentados, não em contraste, mas em continuidade, o que explica a construção das “peças ao sabor da necessidade”, acompanhando as personagens no seu périplo deprimente pelas duas realidades, as quais partilham de um mesmo clima: o da falta de lugar, seja na vida política de Jacarecanga, seja na vida econômica de Porto Alegre.

41



Capa da Coleção Sagitário para *Um lugar ao sol*, da Editora Globo. **Fonte:** Acervo pessoal da Autora.

Na situação inicial da fábula as personagens estão ainda em

Jacarecanga. Arma-se uma situação de conflito político insolúvel, acentuado pela perda do poderio econômico dos Albuquerque. João de Deus, abatido pela bancarrota, desvia suas energias para a luta política. Na campanha de reeleição do prefeito, assume o lado oposicionista e torna-se um cabo eleitoral temerário: “Exaltava-se, ameaçava derrubar o prefeito. Pensavam que ele não tinha coragem? Achavam que seu topete tinha caído, só porque ele estava pobre? Não, senhores! Com um Albuquerque eles haviam de roer um osso duro!” (LUG, p.26). A luta assemelha-se às duras lides da estância perdida e ele esquece suas desgraças. O prefeito, por sua vez, toma suas precauções: contrata um matador, Zé Cabeludo, enquanto João de Deus o ataca com um artigo mal escrito, mas virulento, no jornal da cidade.

42 O enfrentamento entre o prócer da cidade e um de seus cidadãos ilustres prepara o clima para a revanche do vencedor sobre o oponente, demonstrando os usos políticos tão comuns no interior do Rio Grande do Sul nos anos 1930 – a intimidação e o esmagamento dos rivais:

Passaram-se as eleições. A vingança do prefeito não tardou. Um dia Clarissa recebeu a notícia de que tinha sido transferida para o grupo escolar de Santa Clara. Foi um choque. Santa Clara ficava no fim do mundo: era um povoado esquecido de Deus. Clarissa perdeu a fala por um instante. D. Clemência sentiu um nó na garganta. João de Deus ferveu de raiva, pegou o chapéu e saiu como uma bala. (LUG, p. 27.)

À tentativa de agredir o prefeito para vingar a ofensa, invadindo à força o seu gabinete, segue-se a conseqüência esperável em cidades dominadas à força: João de Deus é assassinado na calçada da praça da cidade, a mando do prefeito. Em meio à agitação local, motivada pela proximidade das festas de Ano Novo, Vasco

anda nas ruas meditando sobre as tristezas que se abatem sobre a família do tio quando ouve um tiro:

Apressou o passo. Passou por ele um conhecido, correndo.

-- Depressa! Balearam o João de Deus.

[...] Aproximou-se, abrindo caminho com os braços longos e fortes. E de súbito, com a impressão de quem encontra pela frente um precipício, estacou diante dum corpo estendido na sarjeta. Era João de Deus.

[...]

Ao redor de Vasco brotavam conversas desencontradas. As palavras que se ouviam mais eram “capanga” e “Cabeludo”. Um homem pálido resmungava:

-- Não temos polícia nesta terra.

Um senhor de colarinho duro mirou o cadáver e sacudiu a cabeça:

-- Na nossa artéria principal acontece uma barbaridade destas. Onde estamos?

Um sujeito magro, de barba crescida, comentou com voz trêmula:

-- Parece que estamos no tempo do Gen. Campolargo. (LUG, p.15)

43

Enquanto o jovem Vasco se aterroriza com o rosto perfurado do tio, a reação dos circunstantes não incide sobre o concidadão, mas sobre “a barbaridade” ocorrida na rua principal, uma mancha na integridade da cidade. A menção ao Gen. Campolargo sugere que a eliminação de inimigos já foi costume no passado da cidadezinha. Os populares, prenhes da curiosidade mórbida habitual nos ajuntamentos ocasionados por acidentes urbanos, discutem o caso com a única testemunha ocular, sob os olhos aterrados de Vasco:

-- Não se faz nada? -- perguntou um dos homens, apon-

tando para o corpo.

O do colarinho duro explicou que não se podia mexer no cadáver antes de chegar a polícia. Mesmo não adiantava nada, porque o coitado estava morto.

O grupo aumentava aos poucos. Chegavam automóveis. Curiosos e excitados acotovelavam-se, quase se agrediam, sudados. Formavam-se discussões. O nome do prefeito ligado ao de João de Deus e ao do capanga Zé Cabeludo andava de boca em boca em gritos ou murmúrios. O capanga era conhecido e temido, tinha várias mortes nas costas.

De repente, erguendo a voz no meio da multidão, um velho afirmou:

-- Eu vi o Zé Cabeludo encilhando o cavalo dele no pátio da prefeitura.

Uma voz rouca e raivosa estourou perto:

-- Não prova! Não prova!

Tumulto. Apareceram guardas municipais de espadas desembainhadas. O grupo se dispersou. Ouviram-se gritos de mulher. Chegaram novos automóveis. As janelas das casas da praça apontavam caras assustadas. (LUG, p. 16-17.)

44

A cena movimentada, quebrando a monotonia do cotidiano, iconiza a movimentação da opinião pública. As vozes exaltadas, os carros chegando, salientam a preocupação dos cidadãos com a impunidade do assassinato, já prevista na discussão do oposicionista com o situacionista e confirmada com a chegada dos guardas prontos a dispersar a espadadeiras a multidão atraída pelo crime. A prudência do homem de colarinho duro – assim descrito para indicar uma classe social diferenciada, mas não conivente com o situacionismo que apóia o prefeito – é outro indício de que a vida política nesse burgo rural se pauta pela violência dos poderosos.

O arbítrio implicado no ato criminoso da autoridade máxima da cidade cresce com as insinuações de uma entrevista publicada no jornal local em que o prefeito imputa o caso à rivalidade

de amantes de uma mesma mulher da vida. Vasco lê nos jornais a calúnia que o levará a tentar vingar o tio e o sofrimento da prima com a morte do prefeito.

Vasco pegou o jornal. Os cabeçalhos eram espalhafatosos. *Em torno do ruidoso crime da Praça do Império.— Entrevista com o nosso ilustre Edil .-- O que nos declarou S. S. -- Revelações que esclarecem o assassinato do Sr. João de Deus Albuquerque.* [...]

Depois vinham as perguntas e as respostas. O prefeito (Vasco ouvia-lhe mentalmente a voz odiosa) confessou a sua surpresa e o seu pesar diante da “triste e lamentável ocorrência”. Fez elogios à sua própria bondade e tolerância. E quando o repórter da “Gazeta” (órgão oficial do partido da situação) lhe perguntou: *A que atribui o móvel do crime?* O entrevistado respondeu: *A uma questão de mulheres. Ficou apurado que João de Deus e Zé Cabeludo tinham uma rixa velha por causa de uma mulher da vida fácil com quem o primeiro vivia amancebado.* (LUG, p.56-57.)

45

Note-se que a *Gazeta de Jacarecanga* é situacionista, bajula as autoridades e noticia o que lhes convém, outro retrato de cidades brasileiras em que reina a força e não a lei. A primeira reação de Vasco é matar o assassino, mas a violência imperante em sua cidade o repugna:

Não tinha coragem para matar. O que mais o apavorava em Jacarecanga era a frequência dos crimes, a facilidade com que um homem punha à mostra os intestinos do próximo, a naturalidade com que -- por causa duma corrida de cavalos, duma dúvida no jogo de cartas, duma tola discussão sobre política -- uma criatura tirava do revólver e alojava impiedosamente uma bala no corpo do adversário do momento, que às vezes era o

amigo de poucos minutos atrás. Não: ele não mataria. Nunca usava armas. Mas o prefeito havia de pagar... O seu plano era confuso. Não previa conseqüências. Era simples. Avançaria de surpresa e quebraria aquela cara de cavalo, aquela cara odiosa... (LUG, p.61.)

46 A posição do jovem, contrária ao arbítrio das autoridades locais, cria a ambivalência: sua hombridade exige a punição do culpado, mas sua posição ética rejeita a vingança do olho por olho. Ele verte sua indignação com um soco no prefeito, o que o torna um inimigo virtual na política jacarecanguense da situação. Sabendo do ato viril do moço, o mais antigo chefe político da cidade o convoca para a um tempo saudá-lo pela coragem e repreendê-lo pela frouxidão em não matar o adversário. O romance se detém num longo retrato do velho Gen. Campolargo, enfatizando seus traços de liderança e crueldade no passado da cidade e equiparando-o a tantos caudilhos e coronéis por esse Brasil afora⁷:

O Gen. Campolargo era quase uma figura de lenda. O Papão. O Bicho Tutu. Um homem de fama negra. Diziam que na Revolução de 93 mandara degolar destacamentos inteiros de federalistas. Contavam-se dele coisas horrendas, crueldades requintadas. Fora o homem mais temido nos seus tempos de mando e prestígio. Sua voz era ouvida em todo o Estado. Em Jacarecanga durante trinta anos ninguém ousara fazer-lhe oposição. O general esmagava qualquer tentativa de desobediência. Mandava empastelar jornais, surrar jornalistas. Era mau, despótico, ditatorial. Bastava não gostar da cara duma criatura

7 Observe-se que o nome “Gen. Campolargo” reaparecerá em *Incidente em Antares*, evidenciando que as personagens de Verissimo compõem uma espécie de família em que as figuras podem ser intercambiadas, mas mantêm traços constantes: no caso, a força política obtida pela violência.

para expulsá-la da cidade, do município, com o lombo marcado. Fazia o que queria dos juizes, promotores; dispunha da vontade dos jurados. Absolvía e condenava quem e quando queria. Justiça? Quá-quá-quá! A justiça única que existia em Jacarecanga chamava-se Justiça Campolargo. [...]

O general era agora uma peça de museu. Uns falavam nele ainda com um vago orgulho; outros com um vago temor. E todos sabiam que o velho se finava aos poucos, em meio, decerto, de visões pavorosas. Ou talvez não conhecesse o remorso. Os poucos amigos que o visitavam contavam que ele parecia um leão velho e pesteadado em quem todos os burros agora davam coice. Narravam minúcias de seu sofrimento, da sua lenta dissolução. O bandido não morria -- afirmavam -- apodrecia em vida. Viúvas de federalistas que Campolargo mandara matar murmuravam, satisfeitas: “Nesta vida se faz, nesta vida se paga. A hiena está vivendo pra purgar os seus pecados”. (LUG, p.79-80.)

47

O retrato impiedoso do velho general resume a vida política das cidades do interior sul-rio-grandense à época das revoluções de 1893 e de 1923, opondo chimangos e maragatos, num enfrentamento interminável a que apenas a revolução de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas, deu fim. Pode-se perceber que o traço dominante na figura de Campolargo é a violência irrestrita, secundada pelas armas e a fidelidade de seus homens, configurando uma estrutura de poder a que a débil democracia brasileira não conseguia fazer frente.

Aos Albuquerque, transformados em inimigos da cidade, resta a busca de melhor ambiente. É o que Vasco realiza, convencendo a tia viúva e a prima a procurarem seu lugar ao sol em Porto Alegre. Ele não o faz sem sentir a perda do berço natal:

Iam principiar vida nova... Mas o diabo era aquele luar

no pátio, clareando tudo. E o silêncio cochichando segredos. Ele ficara de sua janela a espiar a noite quieta. A figueira perto do muro, imóvel ao clarão da lua, parecia uma pessoa muito velha, pensando. Cada pedra, cada grão de poeira tinha uma história para contar. (LUG, p. 89.)

48 Em *Um lugar ao sol* termina a representação de Jacarecanga, com uma mudança de ponto de vista. Já não são os olhos de Clarissa, inocentes e impregnados de ternura, que visualizam a cidade. São os de Vasco, a ovelha negra da família, o artista em maturação, que veem sua cidade sob uma luz pouco propícia. Na visão feminina há uma leniência, um desejo de compensar as dificuldades da vida, seu ramerrame, suas aflições, através do amor aos seus, da fantasia e de uma esperança resistente e inexplicada, como se, para o autor, a mulher soubesse retirar do cerne duro das coisas os momentos de exaltação e beleza. Na visão masculina há ceticismo, desencanto, indignação e desejo de evasão, de explorar novos horizontes para além dos limites estreitos da cidade pequena, que impede a expansão vital e cultural.

Jacarecanga como cidade rural

Opondo essas duas perspectivas, Erico Verissimo consegue, nos três romances analisados, dar, a uma cidade interiorana, um molde tipificante. Jacarecanga é modelar para muitas cidades brasileiras até hoje, apesar de incorporar feições próprias da época de produção dos textos, os anos 1930. O autor constrói dela uma imagem em que não faltam as fronteiras, representadas pelas coxilhas e pela estância dos Albuquerque, os contornos geográficos, com altos e baixos, o traçado urbanístico, ruas, praça, e as edifica-

ções, igreja, prefeitura, clube, área comercial e habitacional, bairro burguês, gueto e favela. Não esquece, porém, que a cidade é antes de tudo um local de agregação de pessoas, com seus dramas individuais e também coletivos. A decadência dos Albuquerque espelha não só o declínio econômico do campo, mas a ascensão de uma nova economia, a dos imigrantes, assim como equivale à degradação das políticas de força que regeram o interior do Rio Grande do Sul por tanto tempo.

A construção sob várias modalidades de discurso, o diálogo, a carta, o diário, e a perspectivação a partir da personagem e não do narrador, adotadas nos romances que tematizam Jacarecanga, expressa o entendimento de Erico Verissimo da necessidade de uma multifocalização dessas vidas que se tocam. É por meio do foco narrativo que se traduz sua tensão, figurando tanto os encantos da vida interiorana quanto os impasses com que ela se defrontou no passado e que Verissimo soube denunciar com nitidez.

49

Erico Verissimo, ao construir Jacarecanga e desdobrá-la em três etapas: a ingênua e poética em *Clarissa*, a desalentada em *Música ao Longe*, e a crítica em *Um Lugar ao Sol* – cria uma série com um endereço capaz de captar leitores de várias ordens. Dirigida para aquela parcela do público apreciador de romances cuja procedência vem do campo e que vive saudosa e deslocada na cidade grande, ao mesmo tempo dá a conhecer ao cidadão metropolitano os mecanismos sociais dos burgos rurais e as razões da migração para os centros urbanos.

Para superar essa dicotomia, de modo a permitir a identificação do leitor nos dois casos, trabalha a cidadezinha ao redor de um conflito de gerações, marcado por tentativas baldadas de modernização num mundo tradicional. Vale-se do interesse suscitado pelo incipiente romance entre os dois primos para estudar a relação campo-cidade num plano bem mais elevado de discussão, o do impacto da modernidade sobre as antigas e viciosas estruturas

sociais do país.

REFERÊNCIAS

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

VERISSIMO, Erico. Prefácio. In: _____. *Clarissa*. 37.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 2). (CLA)

VERISSIMO, Erico. Prefácio. In: _____. *Música ao longe*. 25.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 5). (MUS)

50

VERISSIMO, Erico. *Um lugar ao sol*. 24. ed. Porto Alegre: Globo, 1982. (Col. Obra Completa de Erico Verissimo, 6). (LUG)

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na literatura e na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

A cidade dividida em *Caminhos Cruzados*

O burgo medieval e a cidade industrial

As experiências literárias com a figuração da cidade têm uma tradição já longa, que remonta à civilização clássica: a Tróia de Homero, a Tebas de Sófocles, a Roma de Virgílio são exemplos conhecidos da relação por vezes heróica, por vezes trágica, entre personagens e ambiente urbano. Na Idade Média, a cidade de Deus tentou modelar a cidade dos homens, de modo que as funções da cidade clássica, como centro militar, político e administrativo e centro de comércio, sofreram alterações significativas.

Jacques Le Goff aponta para os fatores civilizatórios que a cidade medieval legou à modernidade: capitais das monarquias nacionais, centros de produção e não apenas de consumo, engendramento da burguesia como sociedade mais igualitária, escolarização das crianças e criação das universidades. É também no medieval que a palavra “burgo” toma o sentido que levará ao de cidade. Segundo ele, a denominação:

descreve um espaço geográfico, um lugar onde regras particulares permitem o desenvolvimento de certo comércio. Este sentido da palavra “burgo” está, num primeiro momento, muito próximo da noção de cidade, tal qual [elas] existiam nos séculos XI e XII, muitas vezes governadas por um conde ou por um bispo. O burgo nasceu na mesma época, criado – digamos –, pela vontade de um senhor que adota um “novo estilo” de governar – uma espécie de outsider do feudalismo –, desejoso de atrair para um determinado lugar uma população “renovada” – formada por artesãos e comerciantes –, mas que atendesse a seus próprios interesses. Para isto era necessário seduzir e, portanto, conceder algumas vantagens, aceitar seus “costumes” e suas “liberdades”. Daí em diante, o conceito subjacente a certos

privilégios foi associado aos burgos e seus habitantes, os burgueses.(Le Goff, 2005, online).

O burgo, desenvolvendo suas características de maior diversidade social, de instrução não restrita aos nobres e de tolerância a certas liberdades, adquire prestígio e poderio econômico e político. Na Renascença, segundo Keith Thomas, a cidade burguesa passa a ser vista como centro civilizatório,

era o berço do aprendizado, das boas maneiras, do gosto e da sofisticação. Era a arena da satisfação do homem [...] Séculos a fio os muros das cidades simbolizaram tanto a segurança quanto o empreendimento propriamente humano (Thomas, p.290).

52 Curiosamente, salvo o manual político de Maquiavel, em que a cidade tem o papel principal como sede do poder do príncipe, a literatura do século XVI não tematiza as cortes ou a vida citadina, com a exceção de alguns dos trabalhos de Shakespeare (por exemplo, *O mercador de Veneza* e *Romeu e Julieta*). Com a revalorização do humanismo clássico, a maioria da produção é de inspiração greco-latina, como a épica *Jerusalém libertada*, de Torquato Tasso, ou *Os lusíadas*, de Camões, humanismo que promove igualmente o advento do realismo profano, com Boccaccio, e a reviravolta da novela picaresca – antípoda do herói viajante clássico, como Ulisses -- com o dualismo entre ideal e realidade em *D. Quixote*, de Cervantes.

Nos séculos XVII e XVIII, cresce a deterioração da vida urbana, com a superpopulação, a densificação das edificações, a diminuição das áreas verdes, o ruído, a imoralidade dos costumes, bem como a poluição do ar pela fumaça do carvão e os gases oriun-

dos das primeiras fábricas (cerveja, tinturaria, olaria, por exemplo), com seus detritos afetando também as águas. Esses fatores tornam a cidade um sinônimo de degradação e atraem as atenções para o que se considerava a inocência da vida rural, a paz dos campos e do contato com a natureza (cf. THOMAS, p.292-299). Essa tendência cultural se reflete sobre a literatura, que se volta – ainda sob a influência clássica – para a pastoral e o bucólico. A cidade continua excluída como cenário e o ambiente campestre, sob a roupagem muitas vezes sofisticada das cortes absolutistas, é idealizado sob forma de pastores e pastoras que se conduzem como damas e cavalheiros.

Com a Revolução Industrial, no século XIX, a concentração populacional nas cidades aumenta, uma vez que elas atraem as massas camponesas para os novos empregos nas fábricas, sob o fascínio das máquinas, embora as condições de vida careçam de qualidade mínima. Também a convergência das instituições públicas, com sua rede de empregos burocráticos e enfadonhos, justifica a ampliação da população urbana. O isolamento na multidão, o egoísmo individualista, o desencanto nas relações humanas, o conflito de classes, temas recorrentes dos textos oitocentistas, reclama uma representação não mais idealizada, que o realismo de Dickens, Balzac, Dostoiévski, Eça ou Machado bem configuram, todos eles situando suas tramas em geral na cidade grande, numa tentativa de compreensão de seu *modus vivendi*.

53

É, porém, até meados do século XX que a moderna ideologia do progresso sustentado pela razão impõe o planejamento científico das grandes cidades, de modo a ordenar seu crescimento e as condições de vida urbana. Um nome de referência dessa tendência é Le Corbusier, que pensou em soluções tecnológicas para o caos que se anunciava a partir de uma arquitetura funcional, baseada na

concentração de grandes edifícios altos, de linhas retas, construídos sobre pilotis, com espaços vazados no plano térreo, prevendo extensas áreas verdes livres, destinadas a acolher a densificação da população. Seu funcionalismo se expressava pela separação das zonas urbanas conforme o uso, com corredores de acesso aos espaços coletivos (cf. BENEVOLO, 1999), mas sujeitar a complexa mobilidade urbana a funções logo se revelou ineficaz. As modernas concepções da cidade cedo se traduziram na arte literária, nas distopias de George Orwell e Aldous Huxley, que reagem à racionalização maciça do espaço urbano, vista como ameaça à liberdade do cidadão, bem como nos romances de Scott Fitzgerald ou de James Joyce, em que a atormentada rede de relações proporcionada pela fragmentação das cidades se expressaria não só nos enredos, mas na própria forma narrativa.

54 Nos países periféricos, que no século XX foram gradualmente entrando na órbita do capitalismo liberal e emancipando-se de sua condição colonial, a concepção de cidade adota em geral a dominante no país colonizador. Nos casos da América Central e da América do Sul, importam-se os modelos espanhóis e, no Brasil, portugueses, com ambientes urbanos mais bacharelescos e burocráticos, distinguindo-se menos pela tecnologia e a indústria e mais pelo comércio e a política. Debatem-se, porém, entre um passado fixado nas atividades rurais e o ímpeto de modernização à medida que buscam igualar-se às metrópoles mais avançadas, de modo que a literatura das cidades nessa área do Terceiro Mundo acolhe tanto os problemas e traumas da modernidade urbana quanto o peso e preconceitos das sociedades tradicionais.

A cidade burguesa e o contraponto em *Caminhos Cruzados*

Assim é que, na literatura brasileira, a cidade aparece, no romance urbano romântico de Alencar e Macedo, como invólucro de conflitos sentimentais. No romance realista de Machado e Lima Barreto, torna-se o cenário minuciosamente figurado de aspirantes a novos ricos e de uma burguesia *deplacée*, a qual ressurge no romance modernista de Mario de Andrade e Oswald de Andrade em locais citadinos fragmentados, miniaturizados, com a distorção própria da arte de vanguarda. No romance neorrealista da Geração de 30, de autores como Jorge Amado e Graciliano Ramos, a cidade é o espaço do trauma, seja das classes desprivilegiadas, seja dos indivíduos que não se enquadram na concepção geral de vida burguesa.

Integrado à Geração de 30, o romance urbano de Erico Verissimo experimenta um salto de qualidade e inovação ao voltar-se a Porto Alegre com uma armação diversa de seus colegas modernistas e neorrealistas. Leitor assíduo da literatura anglo-saxônica, se bem que em sua formação o romance realista português e francês não se fizessem ausentes, Erico se propõe a figurar a sua cidade de adoção com a ironia sarcástica extraída de suas leituras inglesas – e laivos da sátira queirosiana, uma de suas leituras juvenis de predileção -- e as técnicas narrativas mais arrojadas oriundas do romance norte-americano moderno.

Caminhos Cruzados,¹ seu terceiro romance urbano, tem seu germe como projeto numa conversa com Augusto Meyer em que este lhe chamou a atenção a *Point counter point*, de Aldous Hux-

55

1 VERISSIMO, Erico. *Caminhos cruzados*. Com prefácio do autor. 30. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 3). Todos os trechos citados são extraídos dessa edição, identificada pela sigla CAM.

ley, que Erico posteriormente traduziu para a Globo, sob o título de *Contraponto*, em 1933, o mesmo ano em lançou *Clarissa*. (cf. BER, p. 41). A maior parte da crítica (cf. PATAI, 1974) atribui a essa tradução o aprendizado da técnica contrapontística que iria empregar no romance de 1935, premiado pela Fundação Graça Aranha no mesmo ano. Verissimo, porém, prefere lembrar que o contrapontismo já existia antes de Huxley, nos *Moedeiros falsos* de Gide e em *Carrossel*, de Somerset Maughan, que também lera. E mais, que sua dívida maior seria com a representação de Nova Iorque em *Manhattan transfer*, de John Dos Passos, que conhecera antes de 1934, data de composição de seu novo romance (cf. ALMEIDA, 1973).

56 O contraponto, processo extraído da música (levado ao cume de sua eficiência formal por Bach),² permite pôr em cena diversas biografias, com realce seja sobre suas ações seja sobre seu psiquismo, ou ambos. Acompanha-as em seu desenvolvimento, mas de modo interrompido e inconstante, com ênfases e declínios de atenção do narrador ou narradores, que aí tomam ares do *flâneur* baudelairiano, captando modos de ser dos cidadãos urbanos, mais por traços e impressões, sem contudo derivar para análises

2 “Foi sobretudo na Renascença que este género musical se desenvolveu. O seu princípio básico é o de que não deve existir apenas uma voz, mas sim um emaranhado de vozes. Essas vozes devem sobrepor-se respeitando as leis da harmonia (cada voz sente-se acompanhada pelas restantes) segundo uma aprimorada arte canónica que se designa por contraponto. Tal como um ballet, há vozes que procedem em paralelo, outras que as seguem a curta distância e outras que se vão aproximando ou distanciando simetricamente do centro do palco. Embora a evolução dos gostos musicais não tenha favorecido o contraponto, existem alguns autores, como Bach, em que os detalhes contrapontísticos sobressaem sobre os demais ingredientes musicais”.

Cf. http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/musica/contraponto_musical.htm

sociopsicológicas profundas. Foi se valendo do recurso que Verissimo encontrou sua fórmula para erigir a metrópole ficcional em que transformou sua Porto Alegre ainda provinciana nos anos 1930.

A história da repercussão imediata de *Caminhos cruzados* foi igualmente conturbada, pois apesar de premiado no Centro do País, a direita conservadora e o clero sulino escandalizaram-se “porque expunha as mazelas morais de certas camadas de nossa burguesia” (BER, p.59). Denunciado por imoralidade, teve de comparecer ante o DOPS/RS, de que saiu fichado como comunista, também por ter assinado um manifesto contra a invasão da Abissínia por Mussolini (cfr. SOL 1, p.256).

O dossiê de criação do romance, existente no Acervo Literário de Erico Verissimo (cf. ALEV 04f0077-1934), inclui dois mapas do elenco das personagens, um roteiro de caracterização das mesmas e um plano da composição. Os documentos apresentam-se datilografados, sem emendas, acréscimos ou cancelamentos. Os mapas mostram, com desenhos simplificados e brevemente legendados, duas famílias, compostas de pai, mãe e filha, cercados de colinas, indicando zonas da cidade, edifícios e objetos que evidenciam posição social. Uma das famílias é nomeada como a dos Erasmos (Pedrosa na versão final), de classe média baixa, impelida por suas conveniências e interesses, e a outra como os Leirias, de classe média alta, em que seria valorizada a moral burguesa, a indissolubilidade do casamento, a recusa das leis trabalhistas, o saudosismo das antigas tradições de conduta. A mãe seria o protótipo da dama de caridade, a filha, uma lésbica, e o pai, um capitalista, feito um “pequeno Napoleão”. O mapeamento é estático, não prevendo ações.

57

O roteiro mais detalhado das personagens arrola Fernanda, Noel, o Dr. Seixas, um Cambará, um Eugênio, D. Dodó, Leitão Leiria, Roberta, Erasmo, Norma, Chinita, Gedeão, Braga, Eudózia, Clemência, Gracinda, Abel, Pedrinho e Manuel. Incluindo nomes

que só apareceriam mais tarde, como Cambará e Eugênio, ou que foram descartados, esse rol demonstra que Erico planejara a obra a partir das personagens, privilegiando aspectos materiais e sociológicos e não intelectuais ou psicológicos: profissão, religião, conduta, vícios, sexualidade, descendência. Como no mapa ele opõe as duas famílias, aqui enfatiza o par hipocrisia social x engajamento humanista. Alguns nomes são acompanhados de iniciais de certas figuras da sociedade porto-alegrense de então, o que dá motivo suficiente para a acolhida hostil da obra mais tarde, de vez que a caracterização, mesmo sem explicitar nomes, era facilmente identificável pelos leitores da época³.

58 O roteiro mais detalhado das personagens arrola Fernanda, Noel, o Dr. Seixas, um Cambará, um Eugênio, D. Dodó, Leitão Leiria, Roberta, Erasmo, Norma, Chinita, Gedeão, Braga, Eudózia, Clemência, Gracinda, Abel, Pedrinho e Manuel. Incluindo nomes que só apareceriam mais tarde, como Cambará e Eugênio, ou que foram descartados, esse rol demonstra que Erico planejara a obra a partir das personagens, privilegiando aspectos materiais e sociológicos e não intelectuais ou psicológicos: profissão, religião, conduta, vícios, sexualidade, descendência. Como no mapa ele opõe as duas famílias, aqui enfatiza o par hipocrisia social x engajamento humanista. Alguns nomes são acompanhados de iniciais de certas figuras da sociedade porto-alegrense de então, o que dá motivo suficiente para a acolhida hostil da obra mais tarde, de vez que a caracterização, mesmo sem explicitar nomes, era facilmente identificável pelos leitores.⁴

3 Segundo informação da esposa de Erico Verissimo, D. Mafalda, quando interrogada pela autora a respeito, nos anos de 1980, durante a organização do Acervo Literário de Erico Verissimo.

4 Segundo informação da esposa de Erico Verissimo, D. Mafalda, quando interrogada pela autora a respeito, nos anos de 1980, durante a organização do Acervo Literário de Erico Verissimo.

D. Maria Luiza é a criatura que sente voluptia em rumbar as suas desgraças, em procurar motivos para ser infeliz. E só assim é feliz... Julga-se uma mártir e tem prazer nisso. Com meia dúzia de motinhas mais estes dois tipos ficarão perfeitos.—Com alguns risos mais D. Maria ficará com um belo e vigoroso retrato!O mesmo direi com Pedrinho. Para Cecilda não é necessario nada mais. Não sei ainda si vale a pena botar a v. ova Mendonça mais uma vez em cena. Vamos. E Virginia? Prizando a Claustrofobia, marcando bem o caso dela com a preta Angelica, o retrato ficará bom. Não precisa mais nada para Honorato.

Notas

O segundo plano se esboça numa bruma azulada.

J. BENEVOLO: A sua tristeza e a sua condição de desempregado, eram uma superficie muito leve que se quebrava facilmente. O que de profundo havia nele era uma necessidade de romance, de fantasia.

OLARIMUNDO: Escrevendo o seu prefácio: Tenho tantos anos de idade e até hoje nunca se aconteceu nenhum romance. Gripes, dores de cabeça, mudança de quarto, lunos noções. Nada mais.

Uma cortina de névoa pairando no ar acima do rio.

Na travessa das Acácias, grama crescenta entre as pedras do velho calçamento da rua.

ARMENIO: Sonha vagamente com um romance mundano...

SALU: No primeiro passeio recorda-se que, no tempo do ginásio, o pai saía com ele para a festa... Palavra nos ho-

Fragmento das notas de composição para *Caminhos cruzados.*

Fonte: Acervo pessoal da Autora.

O roteiro mais detalhado das personagens arrola Fernanda, Noel, o Dr. Seixas, um Cambará, um Eugênio, D. Dodó, Leitão Leiria, Roberta, Erasmo, Norma, Chinita, Gedeão, Braga, Eudózia, Clemência, Gracinda, Abel, Pedrinho e Manuel. Incluindo nomes que só apareceriam mais tarde, como Cambará e Eugênio, ou que foram descartados, esse rol demonstra que Erico planejara a obra a partir das personagens, privilegiando aspectos materiais e sociológicos e não intelectuais ou psicológicos: profissão, religião, conduta, vícios, sexualidade, descendência. Como no mapa ele opõe as duas famílias, aqui enfatiza o par hipocrisia social x engajamento humanista. Alguns nomes são acompanhados de iniciais de certas figuras da sociedade porto-alegrense de então, o que dá motivo suficiente para a acolhida hostil da obra mais tarde, de vez que a caracterização, mesmo sem explicitar nomes, era facilmente identificável pelos leitores da época⁵.

60

O plano de composição se reduz a notas para aperfeiçoar uma versão já existente, que foi perdida. A situação inicial deveria caracterizar mais o casal Madeira (outra alternativa para os Pedrosa) através de uma cena matinal; o retrospecto de Madeira deveria ser cortado do início; as tintas do retrato de D. Dodó deveriam ser mais carregadas; Salu deveria ficar menos vago, com acréscimo de defeitos e manias; Leitão Leiria, Laurentina, Clarimundo, Fernanda, Maximiliano, Zé Maria, Pedrinho, Cacilda, Honorato só precisariam de mais alguns detalhes, pois estavam bem delineados; Vera, Noel e Virgínia deveriam receber mais atenção; os vizinhos da Rua das Acácias deveriam ter nomes exóticos para estimular a memória do leitor, já que eram meros figurantes. O plano descreve as diferenças entre personagens semelhantes, como Eudóxia e Maria Luiza e aprova a psicologia de João Benévolo e de Armênio. Além disso,

5 Segundo informação da esposa de Erico Verissimo, D. Mafalda, quando interrogada pela autora a respeito, nos anos de 1980, durante a organização do Acervo Literário de Erico Verissimo.

contém anotações sobre a atmosfera da cidade e sobre a tonalidade geral das personagens, ou sobre como se apresentam no início da trama. Detém-se sobre Salu, atribuindo-lhe um gosto pelo teatro, que a obra acabada não contempla.

Como não há vestígios da intriga, e roteiros e notas assinalam um interesse centrado no material humano com traços bem marcados, a tese da imitação do contraponto de Huxley não se sustenta, uma vez que é a caracterização satírica de uma sociedade que não se transforma que está ali esboçada e não a interrelação conflitiva de classes sociais cruzadas em movimento. As personagens são os motivos que se cruzam, não para propor a mudança, mas para retratar uma cidade imobilista.

No Prefácio da edição de 1964 da obra, na Coleção Sagitário da Editora Globo,⁶ Verissimo efetua uma revisão das circunstâncias de criação do texto e uma análise de seus presumidos defeitos. *Caminhos cruzados* teria sido iniciado em 1934, quando o escritor lutava com dificuldades econômicas e passava doze horas por dia a traduzir para a Globo ou a editar a *Revista do Globo*, restando-lhe apenas os fins de semana para sua literatura. Fora Dyonélio Machado que o incentivara a desenvolver o plano do novo romance, quando lhe esboçara seu *Os ratos*. Erico arrola a intenção caricatural, de protesto ante a sociedade burguesa, o sucesso de crítica – mas não de vendas –, a pecha de comunista que o livro lhe granjeara, e o prêmio da Fundação Graça Aranha, e revela que a escrita do romance lhe correria com espontaneidade. Conta que os originais teriam sido folhas de papel almaço cortadas ao meio, escritas à máquina, com três espaços entre as linhas para as emendas a mão, que foram poucas. No seu Acervo, encontram-se 516 páginas de originais, em espaço 1,5, que confirmam esse depoimento (cf. ALEV 01 a 0004-1935).

61

⁶ Reimpresso no respectivo volume da Coleção Obra Completa de Erico Verissimo, de 1971.

No mesmo Prefácio, Verissimo defende o lado caricatural de seu trabalho, alegando que na arte moderna a deformação é o modo como pintores da estatura de Portinari, Di Cavalcanti e Lasar Segall expressam sua inconformidade com a sociedade. É nessa linha que caracteriza o romance como “mural pintado com pistola automática e não uma tela trabalhada com pincéis de miniaturista” (CAM, p. X).

O enquadramento na pintura moderna, deformante, não serve apenas à caricatura, intenção claramente expressa nesse Prefácio. Corresponde também a um desejo de perturbar o modelo da cidade moderna, em que os traçados são geométricos, impregnados da racionalidade instrumental,⁷ em que os edifícios são blocos verticais, desafiando os céus, em que se separam os bairros por um *ranking* social baseado na posse ou não de capital, em que a casa, no seu terreno quadriculado, segrega e distancia os cidadãos, em que as ruas se estendem em retas e curvas aerodinâmicas, planejadas para a velocidade do automóvel, que aliena o homem da paisagem (cf. Sennett, 1997). É essa concepção de cidade, dividida em setores, individualizante, típica da modernidade no século XX, que *Caminhos cruzados*, já no título, pretende exorcizar, ao sugerir o embaralhamento das trajetórias urbanas e o encontro nos cruzamentos.

⁷ Para a discussão do tema racionalidade instrumental, cf. WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1967.

ERICO VERISSIMO



**CAMINHOS
CRUZADOS**

EDIÇÃO DA LIVRARIA DO GLOBO

Capa da edição de 1935 da Livraria do Globo/Seção Editora
para ***Caminhos cruzados***.

Fonte: Acervo pessoal da Autora.

É conveniente lembrar que Porto Alegre, à época da elaboração do romance, nos anos 30, já sofrera um processo de urbanização modernizante,⁸ que modificara a herança colonial dos becos e ruas intrincadas, das meióguas de porta e janela. Abriam-se ruas e avenidas mais largas, como a Borges de Medeiros, construíam-se edifícios mais altos e implantavam-se praças ajardinadas, como a da Redenção. Bello lembra que, “no caso da Avenida Borges de Medeiros, inaugurada em 1932, viabilizou-se um franco acesso entre a

63

8 Luís Henrique Haas Luccas, no artigo “Arquitetura moderna em Porto Alegre: uma história recente”, informa que “Os anos trinta apresentam uma incidência extensa do art-déco em sua versão local, arquitetura de apelo fácil, de concepção menos intelectualizada que a das vanguardas modernas da mesma época. As vezes, uma arquitetura indefinida entre o déco e um moderno de características expressionistas, com eventuais aplicações geométricas. O déco local parece ser uma síntese em direção à modernidade que, utilizando-se da geometrização das formas inerentes aos novos processos construtivos, permitiu a permanência do decorativo, de baixos relevos e aplicações geométricas ou florais estilizadas e repetitivas,

zona sul e o centro, sendo construído o primeiro viaduto da cidade, tratado de forma monumental” (2006, online). Havia, pois, motivos suficientes para imaginar a cidade como uma metrópole moderna, por mais que os sintomas de sua modernidade estivessem apenas aflorando.

O romance, na versão publicada, possui um narrador heterodiegético, que contempla a cidade de Porto Alegre numa atitude admirativa e a recorta em porções segundo a qualidade humana dos seus habitantes. Trata-os coletivamente, como grupos sociais, e não como indivíduos que se revelam pela introspecção. A visão emocionada que esse narrador tem da vida da capital sulina denuncia uma profunda vinculação com a matéria narrada, a tal ponto que as emoções tonalizam a voz que narra e transbordam sobre as cenas descritas, enfatizando aspectos plásticos e esteticizando momentos que, em si mesmos, não chamariam atenção por sua trivialidade cotidiana.

64

É importante salientar que essa atitude não interfere sobre o rumo conferido aos destinos das personagens, não lhes afeta a autonomia -- apenas permite uma compreensão mais humanizada das motivações destas. É porque o narrador consegue vê-los num quadro transcendente ao mundo narrado que pode aceitar as diuturnas degradações dos habitantes da cidade-alvo da narração. Não as julga uma a uma, mas como consequência das injunções gerais que a vida cidadina impõe às existências individuais.

além de manter o uso freqüente de composições formais tradicionais ou do tipo Beaux-Arts, onde persistem simetrias localizadas ou de conjunto. Ainda nos anos trinta surgem os primeiros exemplares dentro do estilo californiano, que passa a disputar a supremacia dos anos quarenta em situação de igualdade com o déco e o moderno emergente, incidindo com menor intensidade no começo dos cinqüenta.” Disponível em www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_o/o_Luccas.pdf. Acesso em 12/01/2012.

É de um ângulo superior, que se eleva acima da cidade e que, do alto, interpreta cada movimento num padrão unitário, que surge a possibilidade de compreender e de não condenar. Essa compreensão se faz, porém, não a partir de uma transcendência filosófica, que reflita sobre as condições de desumanização do cidadão. Não se ocultam os condicionamentos sociais que determinam os comportamentos: é a partir de uma posição ideológica muito clara que se constrói essa interpretação transcendente. O narrador atribui a cada vida narrada uma inserção no processo de consolidação do capitalismo liberal e é a esse parâmetro que refere, em última instância, as ações das personagens.

A vida na cidade de Porto Alegre, portanto, é concebida sob o prisma de relações amorosas e de trabalho influenciadas pela desigualdade da sociedade de classes sob o regime capitalista. Dessa forma, a distribuição da focalização, efetuada pelo narrador a partir de cima, recai sobre setores sociais antagônicos. O espaço da cidade, por exemplo, é visto principalmente pela oposição entre a Travessa das Acácias, que abriga quatro lares modestos e a avenida Independência, onde estão dois palacetes dos representantes da burguesia endinheirada. 65

Veja-se a descrição de abertura do romance, de caráter acentuadamente impressionista, em que a paisagem enovada da travessa suburbana é metafóricamente equiparada ao fundo do mar, com suas criaturas mal entrevistadas:

Madrugada – a cerração empresta à Travessa das Acácias um mistério de cidade submersa. A ruazinha de subúrbio se desfigura. A luz dos combustores, que a névoa embaça, sugere vagos monstros submarinos. As árvores que debruam as calçadas são como blocos compactos de algas. Todas as formas parecem diluídas.

Cinco horas da manhã.

Que peixe estranho é aquele que lá vem?

A carroça do padeiro passa estrodando, fazendo tremer a quietude da cidade afundada: mas um instante depois o seu vulto e o seu ruído se dissolvem de novo na cerração.

O silêncio torna a cair sobre o fundo do mar. (CAM, p.1)

A lentidão do ritmo das frases acompanha o vagar da cena, em que apenas o ruído do leiteiro constitui um sinal, logo anulado, da agitação esperada na vida urbana. A cidade surge no texto com essa aparência sonolenta, que é mais adiante alterada na descrição, na perspectiva de Salustiano, do entorno do edifício Colombo, visto do 10º andar:

66 Salu debruça-se à janela. Lá embaixo na rua movimentava-se um exército de bichos minúsculos. Correm os bondes de capota parda; chatos e rastejantes, parecem escaravelhos. Uma confusão de cores e formas móveis, um entrelaçamento de fios de aço e de sons. Vermelhos e pardos, os telhados se estendem ao sol. Coruscavam vidraças. Flutua no ar uma névoa azulada.

Longe se estende o casario raso dos Navegantes, com as suas chaminés a darem a impressão de troncos desganhados duma floresta depois do incêndio. (CAM, p.16.)

A paisagem urbana, inicialmente adormecida, desperta e se agita em cores e movimento, mas na visão de cima do *playboy* Salu, os seres humanos e seus meios de transporte não passam de animais rasteiros – o mesmo juízo que faz de seus semelhantes, como a prostituta Cacilda, a quem logo irá despedir indiferente a seu destino.

Os ninhos amorosos da classe alta, pois, situam-se no bairro Floresta e em Navegantes, ambos de status inferior, o segundo

mais do que o primeiro, enquanto a vida conjugal de fachada se realiza nas casas mais abonadas. Assim também o Centro da cidade, lugar dos negócios e negociatas, opõe-se ao cais do Porto e ao bairro Tristeza, os dois às margens do Guaíba, lugares de lazer e vagabundagem.



67

**Vista panorâmica de Porto Alegre,
na década de 1930.**

Fonte: Site da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

É com recurso às cores que o narrador reconstrói, na visão de Salu e da perspectiva da zona sul, a cidade à margem do lago, ao pôr-do-sol, enfatizando a ambientação aprazível, propícia aos passeios despreocupados e à vida entregue ao gozo dos sentidos:

A baratinha corre pela faixa de cimento que margeia o rio, rumo da Tristeza. Contra o clarão purpúreo e dourado do horizonte se recorta a silhueta negra das montanhas e das ilhas. Redondo e vermelho-bronzeado, o sol vai descendo. O rio capta as cores do céu. Segurando o volante, cabelos ao vento,

Salu diminui a marcha do carro e contempla a paisagem. A cidade envolta por uma névoa azulada é uma ponta que avança Guaíba a dentro, uma massa violeta de recorte caprichoso, com faiscações e manchas claras. Uma chaminé solta fumaça para o céu. Os trapiches de pernas longas se refletem tremulamente na água do rio, que é negra e lustrosa junto às margens.

Do lado esquerdo da estrada aparecem chalés e bangalôs, quintas e pomares, barrancos sangrentos vertendo água, cerca com mourões de granito, árvores isoladas. Às vezes um cachorro salta de dentro dum jardim e sai a perseguir o automóvel, latindo furiosamente.

Na ponta dum trapiche um rapazola em mangas de camisa pesca com caniço. À portas dum clube de regatas dois remadores conversam; camisetas verdes, maiôs justos, braços, coxas e pernas à mostra.

[...] Cartazes anunciam terrenos em praias novas: Guaíba, Espírito Santo, Belém Novo, Ipanema... Na encosta dum morro, em meio da massa verde-escura do arvoredo, berra o telhado coralino duma casa nova. [...] O horizonte está cada vez mais afogueado. A ponta do sol começa já a desaparecer na linha do horizonte. Longe, a cidade parece uma pintura de biombo chinês. (CAM, p.182.)

68

É de notar-se a preferência do narrador pela representação pictórica, com o símile entre a cidade de perfil tênue, recortado no horizonte, e a pintura chinesa, e a tentativa de dar conta das luzes cambiantes do sol poente, a paisagem mais apreciada pelos porto-alegrenses.

A indicação do papel corruptor do espaço comercial na vida da cidade se dá na descrição da loja de Leitão Leiria, que este contempla satisfeito com o grande movimento de sábado, enquanto cogita em seduzir a funcionária Fernanda, prepara-se para visitar sua futura amante, a mesma Cacilda de seu filho Salu, e aguarda a caridosa e cinquentona esposa D. Dodó:

Na galeria, Teotônio detém-se e baixa o olhar para o salão grande da loja. Longas, longas prateleiras de vidro, mostradores faiscantes com frascos coloridos – Guerlain, Coty, Myrurgia, Lubin, Caron – sedas, roupas feitas, gravatas, colarinhos. O pavimento é de ladrilho colorido. Burburinho, mulheres de vestidos de muitas cores, confusão de vozes. Os caixeiros passam apressados dum lado para outro. Um pretinho vestido de *groom* (ideia de D. Dodó) passa sobraçando caixas brancas e compridas. A registradora da caixa tilinta, a gaveta salta. (CAM, p.65.)

Chama a atenção o conjunto de sensações de brilho e cor, de agitação febril das clientes em busca de bens de consumo sofisticados, com os empregados reduzidos a meras funções. O detalhe da movimentada caixa registradora encerra a cena simbólica dos fluxos do capital no “templo” de Leiria, não por acaso situado no Centro da cidade, como uma espécie de alma desta.

69



Centro da cidade, com seus bondes elétricos, nos anos 30.

Fonte: Site oficial da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

Os indivíduos que o foco narrativo acompanha em suas posições dentro do espaço físico da cidade não são examinados por dentro. São apreendidos em suas ações reais cotidianas: despertar, tomar café, trabalhar, almoçar e descansar, dormir, ter encontros sexuais ou comparecer a festas, torneios desportivos ou a passeios. Os momentos que o narrador lhes concede para o autoconhecimento ou reflexão, além de poucos, são breves. Logo reinicia-se a rotina, em que não há acontecimentos empolgantes, salvo pequenas descobertas a nível do relacionamento pessoal.

A disposição da focalização por seções ideologicamente escolhidas responsabiliza-se igualmente pela caracterização das personagens sob dois modos de apresentação: a simpática e a caricata, uma oposta à outra. As personagens de classes oprimidas, mesmo quando descritas por traços sumários, são cativantes e dignas de respeito. É assim com João Benévolo, o vagante que se refugia na fantasia para fugir “ao soalho velho e sujo, as paredes desbotadas, os móveis encardidos”, às queixas da mulher e a Ponciano, que tenta conquistá-la (CAM, p.73):

João Benévolo dobra a primeira esquina e sobe rumo da parte alta da cidade. A fila de combustores se estende como um colar de luas. Lá no alto, o Edifício Imperial se recorta contra o céu da noite: em cima dele o grande letreiro luminoso brilha – num apaga e acende vermelho e azul – diz: FIQUE RICO. LOTERIA FEDERAL.

João Benévolo caminha e vai aos poucos esquecendo Ponciano, a mulher, o seu drama. O letreiro colorido evocou-lhe um conto das Mil e uma noites. Agora ele caminha por uma rua de Bagdá. O perfil das mesquitas se desenha contra o céu oriental. Ele é Aladim, que achou a lâmpada maravilhosa. Sim. Fique rico. Basta esfregar a lâmpada, o gênio aparece.(CAM, p.76.)

As duas cidades, a do sonho evasivo e a da realidade palmilhada, se fundem, conferindo – num tempo em que a leitura não concorria com as telas iluminadas -- à literatura o poder leniente de afastar as dores da vida dura das classes desprivilegiadas. A paisagem urbana acompanha a escalada do sonhador João: sobe da Travessa das Acácias para a Independência, e no alto as luzes fascinaam o desempregado com a mensagem de realização imediata. O anúncio em néon é assimilado à lâmpada de Aladim, numa metáfora irônica que ao mesmo tempo revela a ingenuidade infantil de João.

As personagens das classes opressoras, entretanto, são retratadas com duras pinceladas, de um sarcasmo evidente. A simplificação dos traços aparece em ambos os casos, mas quanto à elite dominante, há um aberto exagero, para manifestar, sob a máscara social hipócrita, a natureza desapiedada de tais indivíduos. É assim com a visita de Dodó Leitão Leiria ao tuberculoso Maximiliano, vizinho de João Benévolo na Travessa das Acácias:

71

Duas portas além da casa de Fernanda está parado junto à calçada um enorme Chrysler Imperial grená. Muito polido e rebrilhante de metais e espelhos, ali contra a fachada cinzenta da casa, escurecida de umidade e com falhas no reboco – o automóvel parece um objeto caído do céu, [...] O chofer de uniforme azul com botões dourados desce de seu lugar, tira o chapéu e abre a porta. Um vulto salta para a calçada. É uma senhora gorda, vestida de seda azul com enfeites de renda bege; na cabeça, um chapéu que lembra uma grande rosca preta e lustrosa. Os seios bastos se projetam para a frente, como uma marquise a sobressair de uma rotunda. [...]D. Dodó Leitão Leiria entra na casa do doente.[...] Sala sombria. Uma mesa de pau, três cadeiras, um armário de madeira sebossa, uma folhinha mostrando uma data remotíssima, remendos de lata nos lugares onde a pertinácia dos ratos abriu buracos. Anda no ar um cheiro in-

definível. D. Dodó procura identificá-lo: não consegue: só sabe que é mau.[...] Sombrio, malcheirante e abafado, o quarto do doente produz calafrios em D. Dodó.[...] Pela fresta da única janela entra uma faixa de sol em que pairam rútilas partículas de poeira. D. Dodó tem a impressão de que são os próprios micróbios da tuberculose que bóiam no ar.[Ela promete ao doente remoção a um hospital e deixa vinte mil-réis na mesa da sala, na saída] [...] O chofer espera, ao lado do Chrysler. D. Dodó entra. [...] O carro arranca. D. Dodó respira. Sente engulho --- Deus me perdoe – ao pensar no quarto do tuberculoso. Aqui dentro do automovel ela está de volta ao seu mundo. O perfume Nuit de Noël prevalece sobre a lembrança nauseante da atmosfera empestada. Atira para trás a cabeça cansada, recostando-se contra o espaldar estofado. Sente a alma limpa, o coração leve. (CAM, p. 46-52.)

72 O quadro, reunindo as pontas extremas da escala social, de uma só vez retrata a habitação precária da família do doente, dando atenção aos móveis rústicos, ao ambiente escuro e malcheiroso, ao exterior derruído e ao interior roído pelos ratos, e, metonimicamente, também apresenta o mundo faiscante, bem vestido e perfumado da pretensa dama de caridade, por meio do automóvel. Mas é pela conduta enojada de Dodó que a crítica ao desamparo em que os pobres são deixados pelos ricos na cidade se manifesta sob forma de uma caricatura sarcástica, que rebaixa a classe alta, em sua alienação, e realça a baixa, na figura de olhar gelado da mulher de Maximiliano, consciente da hipocrisia com que a situação é tratada.

Contraponto e figuração da cidade burguesa

É graças à simplificação de traços da caricatura que a obra consegue sintetizar, num tempo narrativo de apenas cinco dias, vidas representativas de todo o conjunto da população da cidade. Se houvesse adensamento tanto de caracterização quanto de ações, a representação altamente condensada da sociedade porto-alegrense, operada pelo narrador por essas setorizações opositivas, não seria possível. Esmiuçando os dramas individuais, o narrador teria de ocupar um espaço de narração excessivo e perderia a noção de conjunto, ou seja, a imagem da cidade que é visada pelo autor.

Essa imagem é construída principalmente pela técnica do corte cinematográfico, que vincula uma cena vivida à outra através de um processo de equivalências. Por exemplo, o narrador vai do olhar a uma mão que repousa sobre a janela à de João Benévolo, estabelecendo, assim, uma aproximação entre dois momentos narrativos em si estanques. Esse recurso se desdobra por inúmeras semelhanças: o acordar numa casa e o acordar em outra casa, o cair da noite ou o raiar do dia percebidos de dentro de ambientes diferentes, etc.

73

Obtém-se desse modo uma imagem coesa dos vários pontos da cidade, embora artificialmente obtida, pois implica uma vontade narrativa a desejar um acerto entre as peças de um mosaico que aos poucos vai juntando. A posição do narrador, sobranceira sobre o universo diegético, favorece essa vontade, e concomitantemente diminui as proporções da cidade, pois, se é possível captá-la com alguma coerência, é porque ela não é uma megalópolis e seus habitantes ainda conseguem cruzar-se uns com os outros e viver certos momentos em comum.

Outro procedimento cinematográfico, que acentua essa vontade de unificação do panorama geral, é o do mergulho pelas janelas dos prédios, a devassar o que se passa dentro deles e as vistas

panorâmicas a partir do ângulo de algum personagem mais consciente da presença da cidade como paisagem. O Prof. Clarimundo exemplifica esse recurso, contemplando os arredores do alto de seu prédio, assim como João Benévolo, o cidadão que perambula pelas ruas. Por esses dois procedimentos, une-se o fora e o dentro, a cidade física e a cidade social e acentuam-se as oposições de classe bem como o contraste entre paisagem edificada e natural e paisagem humana.

Exemplo da técnica de panorama é a perspectiva de Chinita, a filha dos Pedrosa, prestes a mergulhar do alto do trampolim na piscina do clube frequentado pela alta sociedade porto-alegrense:

Para gozar a piscina, o salto, a tarde, o Esportivo América, ela precisa imaginar que isto não é Porto Alegre, precisa convencer-se de que está em Holywood e é Joan Crawford ou Carole Lombard...Olha em torno. Lá em cima, céu azul e iluminado. Na frente os dois pavilhões do clube, com seu alpendre cheio de vestidos coloridos, mesas, vozes e músicas. As quatro *pelouses* de tênis, de terra batida de tijolo. O jardim com a estátua do homem nu atirando um disco: os canteiros de relva lustrosa. Para além dos muros, os telhados, os quintais e, lá mais longe, a cidade, a ponta da Cadeia, a chaminé duma usina mandando para as nuvens um penacho grosso e escuro de fumaça [...], as torres da Igreja das Dores... Depois o rio, chamejando a mancha verde-escura das ilhas, lanchas, catraias... (CAM, p.145.)

Todavia, o que interessa na cena não é o que Chinita descortina, mas é como ela se sente como adventícia em meio àquela sociedade recém conquistada, na qual carece de status e que a leva a imaginar-se como atriz de Hollywood. A representação da cidade, dessa forma, dá preferência a pessoas e não a paisagem. Esta aparece filtrada pelas atitudes emocionais da personagem que a vê,

mas na verdade não a olha, todos sempre mais preocupados com o que lhes sucede do que com a natureza em si ou com a arquitetura. Porto Alegre, em consequência, não aparece no romance senão em vislumbres como espaço urbano físico.



75

O Cais do Porto na década de 30.

Fonte: Souza; Müller, 2007, p.92.

Há mais apreensões das nuances do céu e do rio (veja-se a perambulação de João Benévolo olhando o cais do porto às pp. 274-275, ou o passeio de Fernanda e Noel em Ipanema nas pp.132e 137) do que descrições concretas de lugares. Quando os há, predominam os interiores, os quartos de dormir, as salas de refeição e os salões de festas, os casebres e quartos das prostitutas (contraste-se o clube Metrópole, na festa de D.Dodó, com o ninho amoroso do Cel. Pedroso e Nanette, nas pp. 87 e 92, e 148-149). Isso tudo, porém, é insignificante diante das ações que ali ocorrem, dos sentimentos apreendidos por instantâneos, e que, entretécidos pela técnica contrapontística, fornecem à cidade seu rosto eminentemente humano e heterogêneo.

O contraponto, em *Caminhos cruzados*, opera-se mais entre vidas grupais do que entre indivíduos. São histórias de famílias ou de casais que se alternam, com a exceção do Prof. Clarimundo, solteirão que atravessa a cidade anodidamente como traço de união entre a Travessa das Acácias e a Independência, ao testemunhar eventos de um lugar e do outro, na qualidade de professor que também dá aulas particulares para suprir o escasso salário da escola noturna:

Clarimundo espera o bonde. O monstro amarelo pára. [...] O elétrico põe-se em marcha. Desfilam as casas da Independência: fachadas claras e escuras, postes, vitrinas, pessoas, árvores. Depois, os Moinhos de Vento. Passam-se alguns minutos. O professor aperta no botão da campainha, o bonde diminui a marcha e finalmente pára, ele desce. Como todas as vezes, fica por um instante desorientado. A casa da esquina, porém – iniludível, com seu torreão quase gótico e os ciprestes esguios no jardim – é um ótimo ponto de referência.

76

Clarimundo entra na ruazinha arborizada. A sombra das árvores é tênue sobre as calçadas. Folhas secas juncam o chão. O ar está parado, e o céu claro. [...] Que parque enorme! Pinheiros, palmeiras, árvores japonesas pequeninas e podadas, plátanos (quase desganhados), arbustos desconhecidos, verdes de todos os tons, claro, escuro, brilhante, fosco, amarelado, azulado, acinzentado... [...] Clarimundo entra, fica no hall grande, de parquê xadrês, creme e negro. A escada que sobe para o primeiro andar começa ali. Brilham metais e madeiras polidas. Um lustre complicado, com grande pingentes de vidrilho, pende do teto. [...] A sala, com seus móveis à Luís XV, aumenta-lhe a sensação de desconforto. Clarimundo pensa nos seus sapatos grosseiros de sola espessa. A sua roupa surrada de casimira cinzenta, encolhida e amassada, é uma nota dissonante no salão de douraduras, jarrões em que se veem pintados marquesas e marqueses de cabeleira empoadas. (CAM, p.156-158)

O percurso do distraído professor, das Acácias ao elegan-

te bairro Moinhos de Vento, ilustra tanto sua falta de conexão com o entorno (a paisagem é apenas arrolada) como a necessidade de pontos de referência no trânsito pelas cidades, de que é exemplo o torreão gótico. A descrição do amplo parque e do elaborado interior da mansão dos Pedrosa, onde encontrará a recalcitrante aluna Chinita, dimensiona a turbação do velho ante o ambiente suntuoso que o inferioriza.

Clarimundo vive alienado em seu quarto sob o alto telhado da viúva Mendonça, alimentando-se de ilusões sobre o livro que irá escrever e explicará o mundo do ponto de vista do Homem de Sírio. Estudioso das ciências, perdido em ideias sem nada realizar, ele detém o olhar sobre a cidade com surpresa (“Então tudo isto existia antes, enquanto ele passava as horas às voltas com números e teorias e cogitações, tudo isto tinha realidade?” – p.38): é o equivalente ao inverso do narrador distanciado, mas emocionado, que também olha a cidade do alto, mas que age sobre ela ao dividi-la em porções e criar-lhe paisagens sociais opositivas.

77

A técnica de contraponto se torna necessária como procedimento de representação da cidade porque a alternativa seqüencial não interpolada empobreceria a tessitura de oposições buscada pela narração em termos de análise social. É certo que Erico Verissimo poderia ter apresentado cada grupo que interessa a seu diagnóstico sobre a Capital gaúcha nos anos 30 vivendo sua história até o fim e sendo substituído por outro grupo. Sem embargo, essa opção afastaria os momentos de coincidência e choque entre os vários grupos, que emprestam força à denúncia visada e verossimilhança à estrutura do meio urbano.

Porque a cidade se move pelas ruas, que ligam as edificações e seus habitantes é que o contraponto se fez obrigatório. A não utilizá-lo, o teor conflitivo das pequenas vidas de uma cidade desimportante da América Latina se esvaziaria de seu potencial de crítica à burguesia capitalista. E é justamente o emprego de uma técnica não

linear, entrecruzando locais, residências, profissões, hábitos cotidianos, centrados nos percursos rotineiros de personagens vulgares, frequentemente caricatas, que dá à imagem de Porto Alegre, no romance de Erico, sua dimensão de modernidade contraditória, uma cidade com índices de metrópole, dividida em classes privilegiadas e desprivilegiadas, provincianas, sem perspectiva de superação das diferenças.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ligia de. Pela primeira vez Érico Veríssimo virou personagem de Érico Veríssimo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15 out. 1973. (ALEV 03e0247-1973).

78 BELLO, Helton Estivalet. Modelos, planos e realizações urbanísticas em Porto Alegre. *Arquitetura Revista*, São Leopoldo: Unisinos, v.2., n.2, jul.-dez. 2006. Disponível em www.arquiteturarevista.unisinos.br/index.php?e=4&s=9&a=18. Acesso em 12/01/2012.

BENÉVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

LE GOFF, Jacques. “As cidades medievais estão na gênese do estado moderno”. *Entrevistas Brasil*. 08/04/2005. GIRON, François. *Le Point*, n.1684-1685, 23-30 dez. 2004. Trad. Leticia Ligneul. Disponível em <http://entrevistasbrasil.blogspot.com/2009/01/jacques-le-goff-as-cidades-medievais.html>. Acesso 31/01/2011.

PATAI, Daphne. Verissimo e Huxley: um ensaio de análise comparada - I e II. *O Minas Gerais*, Belo Horizonte, 26 jan. 1974 e 2 fev. 1974. Suplemento Literário, p.6-7.

SENNETT, Richard. *Corpos cívicos*. In: _____. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SOUZA, Célia Ferraz de; MÜLLER, Dóris Maria. *Porto Alegre e sua evolução urbana*. 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. Trad. de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VERISSIMO, Erico. *Caminhos cruzados*. Com prefácio do autor. 30. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 3) (CAM)

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. 15. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. v.1. (Obra Completa de Erico Verissimo, 26) (SOL 1)

VERISSIMO, Erico. *Um certo Henrique Bertaso. Artigos diversos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 25) (BER) 79

4 A cidade polifônica em *O resto é silêncio*

A autoorganização urbana e a figuração da cidade

A cidade moderna oferece aos que a querem habitar as feições acolhedoras de um lugar familiar, de vias e edificações reconhecíveis, de traçado inteligível, em que a vida pode ser abrigada e progredir. Entretanto, tanto a geométrica estruturação da arquitetura urbana quanto sua aparentemente fácil habitação escondem riscos de sociabilidade que destituem o seu sentido de congregação de seres humanos, transladando-o para a noção de aglomerado.

Steven Johnson, em “Complexidade urbana e enredo romanesco”, discute a conhecida concepção de Engels sobre a cidade de Manchester, para argumentar que a difícil forma da cidade não decorre da insídia da classe dirigente. Trata-se de um sistema de autoorganização, de “sistemas de atores difusos que dão vida a comportamentos coletivos não previsíveis a partir do comportamento delimitado de cada ator individual”. Para ele, “Cada um segue regras simples, e utiliza os encontros acidentais e a retroalimentação para modificar sua própria ação” (JOHNSON, p. 867). Para o romance, gênero burguês por excelência, a questão é de dar estrutura narrativa à experiência da cidade, uma experiência de saturação dos sentidos, sim, mas igualmente de complexidade autoorganizada e de difícil formalização.

Segundo ele, Dickens o faz através de coincidências planejadas, encontros e desencontros, culminados por reconhecimento de parentesco e heranças. Flaubert instaura a casualidade nesses cruzamentos, sendo a rua o local de coesão da narrativa, uma coesão para a qual não há razões a não ser a da macroestrutura urbana. Já no romance do século XX, Virginia Woolf promove relações impro-

váveis e efêmeras, que ensejam impressões instantâneas e derivas nos fluxos de consciência das personagens, entronizando o acaso como molde do enredo. André Breton, a seu turno, enleva-se com a imprevisibilidade dos laços sociais no ambiente urbano, emprestando-lhes sentidos simbólicos numa atmosfera de sonho, completamente dissociados do “efeito de real” que Flaubert obtivera.

O romance de raiz urbana, pondo em cena as personagens interrelacionadas por coincidências, casualidades, impressões passageiras ou distorcidas pelo inconsciente, debate-se com um problema compositivo, que é o de como figurar a vida individual posta em comum pela circunscrição da cidade. A solução geral é centralizar a narrativa numa hierarquia, com um ponto dominante, uma ou duas personagens centrais que coordenam as relações das demais com as suas vidas.

82 A cidade, porém, opõe-se em princípio a essa forma de organização. Se ela, como quer Steven Johnson, se autoorganiza às expensas de qualquer plano diretor, sua instabilidade, seu constante movimento de construção e destruição impede o predomínio de um centro, trazendo as tentativas de representação da sociedade urbana ao impasse. Como no romance, arte temporal e sucessiva, a sobreposição de trajetórias é impossível, a segmentação e alternância de vidas se tornam impositivas. Importam os vislumbres, um que outro rumo, e o interesse de quem narra salta de uma personagem para outra, detendo-se em algumas, minimizando outras, mas sem aquela figura centrípeta que organiza romances mais sinfônicos, para continuar a metáfora musical. Os trajetos urbanos de cada personagem são cortados pelos de outras personagens e retomados mais adiante, constituindo um complexo de relações que só aparece visto de cima, numa perspectiva aérea, como a forma da cidade, essa forma feita de traços, blocos, vazios, limites, gente em deslocamento, nas ruas, ou entrando e saindo de moradias ou de prédios de destinação política ou econômica, reunindo-se ou

separando-se, cujo conjunto intrincado e coalescente a literatura busca apresentar.

O romance urbano no Brasil

No Brasil, a figuração da cidade moderna começa a aparecer no chamado “romance da urbanização”, segundo Fernando C. Gil, que viria a se desenvolver em regiões periféricas ao centro do País com o fito de denunciar a falsidade das promessas que a cidade parecia oferecer ao homem do campo. Essa espécie de romance seria uma entre tantas tendências que, a partir do modernismo, efetuariam uma fusão entre técnicas de composição do realismo oitocentista com uma crítica forte das contradições do regime social naquele momento histórico (cf. GIL, 1999).

Com a Geração de 30, a literatura tendera a um enfoque ideológico e sociologizante dos problemas do povo brasileiro (cf. CANDIDO, 1987), que se tornaram temáticos e centrais, exigindo uma estética que lhes desse uma transparência de realidade, se o propósito era transformar o país. Daí o que se poderia chamar de novo realismo dessa década, respondendo ao realismo norte-americano do início do século XX – como em Upton Sinclair -- e repercutindo na poética neorrealista do romance português dos anos 1940 e 50.

Há que lembrar, por outro lado, que o deslocamento dos centros de decisão político-econômica para as cidades, destituindo os terratenentes de seu antigo poder discricionário, deu ao ambiente urbano um fascínio que igualmente reverberou sobre a literatura, com conseqüências sobre o estatuto da narrativa e da poesia. A cidade, como pólo de agregação e oportunidades, e como lugar de fracasso das esperanças de emancipação, passou a freqüentar o repertório temático da narrativa, angariando o gosto do público pela proximidade com a experiência das crescentes populações ur-

banas.

Advindo da estética dos anos 30, a situação de Erico Verissimo, nos anos 40, não foge do projeto de denúncia social ao capitalismo e de repúdio ao regime do Estado Novo que impulsionou os escritores da época. Embora viesse se distinguindo de seus colegas pela tematização da cidade e não do campo, visualizando-a em seus pontos críticos, mas com um laivo de esperança, a recriação poética de uma capital já modernizada como a Porto Alegre na gestão do Prefeito José Loureiro da Silva, constituiu o desafio final para Erico Verissimo antes da produção de sua obra-prima *O tempo e o vento*.

84 Loureiro da Silva, já no início dos anos 1940, introduzira amplas alterações no plano urbanístico da capital do Rio Grande do Sul. Como aponta Olavo Ramalho Marques, modernizou seu traçado, em que a herança colonial ainda se fazia bastante presente, preparando-a para tornar-se uma metrópole, com a abertura de grandes avenidas, e, embora gozando da confiança da ditadura Vargas, afastara-se de uma gestão autoritária, organizando um conselho para o plano diretor da capital. Durante a Segunda Guerra Mundial, com a crescente demanda de bens de consumo, veio a incentivar a industrialização da zona norte de Porto Alegre, com a conseqüente atração de egressos das zonas rurais para a região, que já começava a inchar em termos populacionais, mas auferia as vantagens de um ambiente propício ao desenvolvimento (cf. MARQUES, 2007, online).

Erico Verissimo, desde *Clarissa*, vinha perseguindo modos de representar sua cidade de adoção, primeiro metonimicamente, na simplicidade da pensão de Dona Genoveva, depois numa visão de cima, contemplando o entrecruzamento de vidas e classes sociais, em *Caminhos cruzados*, e sob o olhar encantado com o torvelinho urbano de Vasco, em *Um lugar ao sol*. Em *Olhai os lírios do campo*, ensaiara uma interpretação esperançosa da cidade desumanizadora. Incidentalmente, Porto Alegre fora também a

antevisão do espaço de liberdade para os jovens Clarissa e Vasco em *Música ao longe*, e se tornara um lugar de frustração para o guerreiro da Brigada Internacional espanhola em *Saga*.

Todavia, em *O resto é silêncio*,¹ encontrou a fórmula para associar suas preocupações com a capilaridade da sociedade capitalista, cujo culto do individualismo atingia todas as classes, com a opressão da ditadura de Getúlio, e sua pesquisa sobre a forma do romance urbano. Na figura de seu alter ego, o escritor Tônio Santiago, conseguiu expressar os dramas e a errância da cidade metropolitana na microhistória de uma suicida, que não é escrita, mas é pensada e cogitada, dentro de uma história de múltiplos protagonistas, na maioria indivíduos fechados em si mesmos, numa figuração do isolamento e incomunicabilidade característicos da vida citadina moderna.

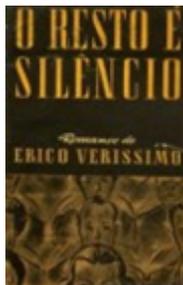
O resto é silêncio e a sociedade capitalista

85

A história da concepção de *O resto é silêncio* é contada pelo escritor em algumas passagens de suas memórias (cf. SOL1, p. 279-80). Em maio de 1941, Erico estava numa calçada da Praça da Alfândega, em Porto Alegre, com seu irmão Ênio quando ambos viram a queda de um corpo de mulher de um edifício próximo. A morta era pessoa bastante conhecida na sociedade e o caso foi abafado, tanto que Erico afirma que nunca soube se fora crime ou suicídio. A cena, porém, o impressionou e lhe sugeriu a idéia para um novo romance. Imaginando o que teria causado aquela morte e as reações possíveis dos muitos que a testemunharam, acabou produzindo um sentido para aquele fato inexplicado, através de uma

1 VERISSIMO, Erico. *O resto é silêncio*. 16.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Col. Obra Completa de Erico Verissimo, 11). Todos os trechos citados ou referidos serão indicados com a sigla RES e as páginas dessa edição.

história sobre a indiferença e o egoísmo, assim como sobre o papel indagador da literatura na busca da verdade.



**Capa da primeira edição de
O resto é silêncio, em 1942,
pela Livraria do Globo/Seção Editora.**

Fonte: Acervo pessoal da Autora.

86

Em carta ao ensaísta e romancista Vianna Moog, não datada, mas que deve ter sido enviada em 1941-1942, Erico Verissimo se desculpa por não poder atender a uma proposta encaminhada pelo amigo afirmando que “não poderia pensar agora em escrever outra coisa que não fosse o romance em que estou mergulhado com um entusiasmo só comparável ao com que me atirei aos Caminhos Cruzados.” Tratava-se de *O resto é silêncio*, publicado em 1942, cuja gênese ele descreve assim:

Há coisa de um ano vi uma rapariga atirar-se da sotéia do edifício do Imperial. Na hora fiquei abafado como homem. Só agora é que reagi como escritor e me veio da idéia de que esse suicídio podia ser um ponto de partida para um romance.

Esse ponto de partida desencadeou a criação do romance,

cujo processo está preservado no Acervo Literário de Erico Veríssimo (ALEV) em três roteiros (cf. ALEV 04d0088-1941). O mais antigo se divide em duas partes, traços do cotidiano e conselhos técnicos. Na primeira, Erico arrola temas que o interessam como a falta de fé, a incoerência religiosa, a complicação da vida moderna, a pressa em gozar o minuto que passa, o diabolismo, a falta de escrúpulos, a crença na vida, as perplexidades das pessoas, o poder da vontade, as crianças e adolescentes e a arte. Na segunda, define que a ação do romance se passa num só dia, que no último capítulo todas as personagens se reúnem durante um concerto e que cada uma possui uma “princesa morta” em seu passado – referência à *Pavana para uma infanta morta*, de Ravel, que reaparecerá na cena final do texto --, reagindo diferentemente à música, a qual evoca pensamentos provocados pelas vivências das últimas horas. Recomenda a si mesmo não encher o livro com personagens demais, o que o leva a pensar numa família e mais um grupo de pessoas. Para criá-las, porém, precisa diferenciá-las das que já fez, e dá si o conselho: “Anda pelas ruas. Olha, para, escreve, pensa de novo, mede os prós e os contras.”

87

O que ele roteiriza são os temas possíveis, que indicam a intenção de criticar a hipocrisia moral e valorizar o compromisso com a vida. Depois concebe o arranjo da composição, começando pelo tempo da narração e pelo desfecho, buscando concentração num ponto focal conclusivo. No elenco das personagens, o caminho é o mesmo de *Caminhos cruzados*: grupos em contraste e modelagem a partir de pessoas reais, da cidade viva, evidenciando uma preocupação com a verossimilhança.

No segundo roteiro, as subdivisões são da mesma ordem: incluir cenas, diálogos, histórias que “frisem a incoerência, a complicação e a falta de rumos da hora”, cenas de “vagabundagem esportiva, piscina, automóvel, café, praça, rua, movimento”. Quer jogar com processos de anticlímax, como a obsessão da personagem

do maestro, ou com a gratuidade, a fatuidade, a incoerência. Busca uma história simples e essencial, pungente na sua humanidade, na sua falta de heroísmo e teatralidade e até um pouco grotesca. Aconselha-se a evitar clichês. Roteiriza algumas cenas da vida de Tônio Santiago, um almoço, suas reflexões sobre manter a família preservada da corrupção do mundo, a idéia de “fazer pontes entre as ilhas”, vendo a família não como arquipélago, mas como continente, por estar fortemente ligada. Pensa nos problemas de sua esposa Mafalda, que ouve acusações a seus livros até no confessionário.

88 Nesse segundo roteiro a técnica de composição se explicita. Erico quer desdobrar as questões temáticas através de cenas e diálogos. Desloca a ênfase das personagens para as situações, mas não prevê um fio condutor para ligar os segmentos. Vai trabalhar com o paralelismo e o contraponto, como em *Caminhos cruzados*, mas já se preocupa mais em estabelecer conflitos fortes, em fazer ondular o ritmo narrativo através de clímax e anticlímax. A inovação é que o contraponto em paralelos se dará a partir de uma figura central, que ligará a si todas as trajetórias isoladas. Cabe assinalar o aparecimento antecipatório dos termos “continente” e “arquipélago”, com a mesma função que teriam em *O tempo e o vento*, o que indica que a trilogia já se anunciava na processo de feitura de *O resto é silêncio*, e não apenas no trecho final do concerto no Theatro São Pedro, que se refere mais a *O continente*.

O terceiro roteiro se intitula “Personagens – como são fisicamente, como são mentalmente, o que significam socialmente”. Neste, Erico estuda a personalidade de Tônio Santiago, de Livia, sua mulher, de Flora e Gil, seus filhos. A atenção se desloca para as personagens, com prioridade para o herói. Em mais umas cinco folhas, misturam-se desenhos de rostos, caligramas de nomes como Tônio, Ximeno, Olga/Joana Kareska/Karenka, Marina Rezende, Chicharro, Angelírio, com pequenas notas a mão sobre seus planos para eles e a execução dos mesmos. Há um grande retrato

de Norival Petra, a lápis, e um plano de ações, salientando: “Fatos, bem humanos, sabe.”

Se o roteiro se comporta para o ato criativo como uma simulação do que poderia acontecer se certas condições e certos elementos fossem combinados, já o esboço é um estágio mais adiantado da escritura, em que não mais se pode prescindir do discurso. Pode-se notar que o método de Veríssimo, até esta etapa, desconsidera a linguagem em favor da imaginação. De fato, pensar por imagens implica maior liberdade de arranjo, uma vez que as conexões de cenas ou seres só podem ser feita por cortes, supressões, acréscimos e justaposições. Um baralho ilustrado permite inúmeras tentativas de combinação, sem que os espaços entre as cartas devam ser preenchidos, o que não ocorre com a linguagem verbal, em que a gramática preestabelece as possibilidades de sintaxe e existem nexos frasais, se o que se visa é a produção de um texto e não de um conjunto de frases esquemáticas e soltas.

89

Os esboços da textualização de *O resto é silêncio* são muito escassos, provavelmente porque Erico não os conservou. Resumem-se a ensaios de diálogos entre Tônio e Flora, Tônio e Gil e entre Flora e Roberto. Trata-se dos diálogos nucleares do romance, que definem a essência das relações das personagens. Esse é o elemento novo da obra: a função do diálogo dentro da narrativa. Num depoimento, Erico confessa ter tentado várias vezes escrever “pequenas de teatro”, porque tem “facilidade em fazer diálogos, gosto de fazer diálogos, de lidar com gente” (ALEV 03c0324-sd). Para ele, o diálogo é a forma mais fácil de mostrar o que cada personagem é na rede de relações estipulada pela história, sem a dificuldade que representaria sua análise pelo narrador. O diálogo dá voz direta, aumenta a autonomia, acentua a vividez das personagens.

Talvez essa ênfase no diálogo prenunciasse uma tendência ao drama, levando Gilberto Mendonça Teles a classificar o romance de Veríssimo entre as narrativas de estrutura dramática, em que

o conflito em torno de um tema, e não as aventuras de um herói, fornece a unidade da trama, “fechando a ação no centro de uma espiral que vai se ampliando até perder-se no silêncio ou, antes, nos acordos da Quinta Sinfonia” (TELES, p.118).

Analisando os originais, que totalizam 593 páginas, notam-se emendas, rasuras e desenhos ou observações na marginália (cf. ALEV 01a0048-1945). O livro publicado, porém, reflete e refrata esse processo criativo preocupado com questões existenciais e morais e com a manifestação da vida interior das personagens através do diálogo. Ao mesmo tempo em que no romance brotam todos os aspectos temáticos arrolados nos roteiros, e as personagens, seus nomes e características, bem como os diálogos que as revelam, confirmam o planejado com pequenas discrepâncias, há uma dispersão nos focos de interesse ideológico.

90 Erico parte para o romance com a intenção de denunciar a hipocrisia moral, com ênfase na de figuras pseudorreligiosas, o que ele realiza, em especial através dos Barreiros, e a necessidade de um clima de solidariedade e liberdade no seio das famílias, para que não se esboroem, o que ele figura na família de Santiago. No percurso da narrativa, porém, outros motivos surgem, não previstos: o debate ideológico entre o comunista Roberto e o religioso Marcelo, que nunca se encontram mas estão em posições opostas; a inquietação de Tônio quanto a história possível de Joana e a impossibilidade de fazer-lhe justiça; as meditações sobre o papel do escritor em tempos de guerra – a Segunda Grande Guerra está eclodindo; a denúncia da Igreja como sustentáculo de uma burguesia corrupta e a simpatia em torno de Quim Barreiro, o caudilho decadente, cruel e desbocado, mas nunca hipócrita.

O desassombro com que o autor explora esses motivos justificaria a polêmica que seguiu o livro, quando o Pe. Fritzen o denunciou na revista *O Eco*, do Colégio Anchieta, como veneno para a juventude, originando um processo judicial por calúnia e manifes-

tações dos intelectuais de direita e esquerda do país inteiro a favor de cada um dos lados.² Há também o desfecho inesperado, pois o concerto que reuniria as personagens e que estimularia os sentimentos de cada um conforme sua reação à morte de Joana se torna menos que uma fórmula de fechamento do enredo que abertura para outra história inteiramente diferente, de esperança naquela platéia tão diversa, que leva Tônio a imaginar suas origens e que anuncia a obra seguinte do autor, *O tempo e o vento*.

O que ele não enfatiza nos prototextos do romance é o retrato de Porto Alegre, que acaba sendo dos mais líricos, ao descrever os céus de outono na Semana Santa, e dos mais dramáticos, ao focalizar a queda de Joana a partir da praça da Alfândega e de um edifício próximo ao Imperial. A função da praça, sede do tipógrafo aposentado, e das ruas do centro, por onde passa o bonde que transporta as personagens moradoras dos subúrbios e onde Sete-Mêis anuncia seus jornais, assim como a rua Duque de Caxias, onde ele situa a alta burguesia e a Igreja, tornam-se pólos de tensão, não pensados nos documentos disponíveis do processo criativo do romance.

91

2 Cf. sobre o processo e a polêmica a dissertação de mestrado de Karina Ribeiro Batista, *Caso Fritzen: a polêmica em torno de O resto é silêncio*, de Erico Verissimo. 2004. 169 f. Dissertação (Mestrado em Curso de Pós Graduação Em Lingüística e Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2004.



**Praça da Matriz, com a rua Duque de Caxias
à frente do Palácio do Governo.**

Fonte: Zilberman, 2005, p.15.

92

No Prefácio de 1966 a *O resto é silêncio*, o autor também avalia o romance, além de narrar como foi sua composição. O assunto-chave é a relação entre o escritor e as personagens. Ele admite que Tônio Santiago é um autorretrato, mas ficcionalizado, explorando possibilidades de sua própria vida e família que poderiam se realizar no futuro. O que não diz é que outras personagens tinham igualmente modelos reais na sociedade porto-alegrense, causa evidente da polêmica que o texto originou. Procura deixar claro que não é a autobiografia ou a biografia que dão convicção às figuras de um romance, mas sua independência. Para a personagem se tornar autônoma, o escritor deve, segundo ele, “fazê-la falar, mover-se, lembrar-se, desejar e sentir” (VERISSIMO, 1981, p.VIII), inferindo-se que o autor não pode se deixar levar por simpatias ou antipatias, embora, depois de construídos os agentes, essas aflorem, como acontece com seu desgosto com Marcelo ou Aurélio.

Erico, nesse prefácio, pensa que seu romance tem defeitos, como falta de carga emocional e de espaço para o inquérito de Santiago sobre a morte de Joana. Atribui essas falhas à técnica de contraponto que, no seu ponto de vista, determina superfícies muito amplas e pouca profundidade. Não considera um problema a mudança constante de foco que o contraponto impõe, nem o relaciona a sua estratégia de caracterizar fortemente as personagens de início e depois manter os traços ao longo da ação, sem que essa os altere.

A criação desse romance significa um momento de revisão e transição na obra de Veríssimo, pois, já hábil no contraponto, ele percebe que se arrisca à repetição e à estagnação. Por isso trabalha mais a figura de Tônio e toma a si mesmo como matéria para a ficção, para alcançar maior verossimilhança, uma vez que ninguém melhor que o escritor que testemunhou aquela queda serviria de modelo para examinar as conseqüências morais dela decorrentes.

93

Por outro lado, para dar maior densidade à história, focaliza internamente cada personagem – Antonio Candido considera admirável a auto-revelação do Desembargador Lustosa em seus monólogos interiores (CANDIDO, 2004, p.71) -- e reflete esses pontos de vista no foco interno de Santiago, o que, além de encadear mais fortemente as situações, vence a superficialidade que o contraponto pode causar. O que ele não consegue é criar um conflito no plano das ações que as amarre com firmeza: é como se não pudesse alterar a descontinuidade da vida – e esta talvez seja a chave para a fatura de um romance sobre a cidade.

A multiplicação de espaços e personagens, típica da vida citadina, esgarça esse desejo de unidade. Nesse sentido, embora Erico se negasse ao vanguardismo, dele se aproxima pelo arranjo ao acaso que pratica na história da morte de Joana Karewska. Utilizando as percepções de diferentes personagens, de posições sociais e ideológicas contrastantes, desenvolve uma técnica polifônica mo-

dernista, em que vozes individuais alternam-se e se entrecruzam, dissonantes, incapazes de chegar à harmonia do todo, salvo quando vistas à janela do tempo, por um autor fictício.

O romance inicia com um narrador onisciente neutro descrevendo com sua própria percepção e voz a cidade física e a cidade humana sinestesticamente, valendo-se de efeitos de luz:

Há um tom de verde, que encontramos às vezes nos céus de certos quadros – um verde aguado, duma pureza de cristal, transparente e frio como um lago nórdico – um verde tão remoto, sereno e perfeito, que parece nada ter de comum com as coisas terrenas. [...] Entretanto havia na realidade um verde exatamente assim no horizonte daquele anoitecer de Sexta-Feira da Paixão. [...] As folhas das trepadeiras que cobriam as paredes de algumas vivendas dos Moinhos de Vento, faziam-se dum vermelho de ferrugem. [...] A luz do sol tinha a cor e a doçura do mel. [...] Por toda a parte as paineiras estavam rebentando em flores. Os contornos das coisas amaciavam-se à claridade de abril. (RES, p.7)

94

A descrição poética é logo contrariada pela cena seguinte, do suicídio em que o envelope macio da natureza se reescreve como presságio e velório antecipado nos rostos e silêncios numa Sexta-Feira da Paixão “que parece nada ter de comum com as coisas terrenas”.

Numa panorâmica, morre o dia morno, sem vento, de outono, vê-se o bairro Moinhos de Vento, os plátanos do Parque, o sol cor de mel, as paineiras em flor, na claridade de abril. Pessoas em paz com “o céu e a terra” fazem peregrinação às igrejas – o róseo dos interiores espargido na paisagem, nas “montanhas do outro lado do Guaíba”, vai se esfumando numa poeira lilás sobre

os rostos e mãos. A noite cai na Praça da Alfândega, no Centro, de lâmpadas apagadas, anúncios de neon se refletindo nos carros estacionados. Os transeuntes se deslocam como elementos de um quadro, flutuando no ar. Acendem-se os postes de luz e uma moça se precipita do 13º andar do Edifício Império: Joana Karewska, 18 anos:

Logo depois que o sol desapareceu, aquela praça ali no centro da cidade teve um minuto de esquisita beleza. As lâmpadas estavam ainda apagadas. [...] Quem olhasse para o lado do poente veria – silhuetas de casas, torreões, cúpulas, potes, cabos e armações de aço – uma escura massa arroxeadada contra o gelo verde do horizonte.[...] Tinha-se a impressão de que os passantes esqueciam seus cuidados e propósitos, [...] moviam-se sem pressa, numa calma silenciosa: andavam de leve, como que flutuando no ar.[...] Acenderam-se os combustores, e de repente algo de inesperado aconteceu. Uma rapariga precipitou-se do décimo terceiro andar do edifício Império [...] Seguiram-se alguns segundos de estarecimento, como se aquele trecho de rua e aquele momento fossem *peçoas* às quais o choque da surpresa tivesse cortado subitamente a respiração. [...] Houve confusão de vozes, gestos e indecisões. Passados alguns minutos, chegou o carro da Assistência, e quando o médico se inclinou sobre a desconhecida, verificou que ela já estava morta. [...] A noite em breve cobriu com uma larga pincelada de azul as últimas cores de sol que havia no céu e na cidade. As fachadas dos cinemas iluminaram-se, e a vida naquela praça continuou, como se nada tivesse acontecido. (RES, p.8-9)

95

Cria-se aqui um quadro sintético, plástico e colorido nos volumes e na mobilidade como a abertura de uma sinfonia, que nos seus movimentos vai desenvolver o sentido de fatalidade e impotência, inaugurado de mescla com o sentimento de serenidade e ação. A praça -- da Alfândega – centraliza a cena, descrita por meio

de um foco que se move do horizonte para a moça caída, e que mistura o duro *skyline* da cidade à distância com a abóboda celeste em luminosidade decrescente, os transeuntes em paz com o momento e logo congelados pelo fato perturbador. E logo sugere-se a indiferença do ambiente urbano quando tudo volta à situação inicial.

96



**Praça Senador Florêncio, conhecida popularmente
como Praça da Alfândega,
Porto Alegre, anos 40.**

Fonte: Site oficial da Prefeitura Municipal de Porto Alegre

Os sete capítulos seguintes apresentam sete testemunhos dessa morte ao entardecer, cinco moradores situados perto do lugar infausto (Lustosa, no apartamento do Edifício Continental, Chicharro, na praça, Sete-Mêis, Petra, e Marina, no Grande Hotel) e dois que se deslocam para a praça na hora do evento (Aristides Barreiro, que vem do Gasômetro, e Tonio Santiago, de Petrópolis).

As cenas subsequêntes situam social, moral e psicologicamente essas personagens e suas reações ante o suicídio. Durante a noite, revela-se o estado moral e ideológico de cada grupo, num

processo de ambientação reflexa pelas percepções dos personagens. Nessa primeira parte, as vivências de Aristides Barreiro e de Santiago são descritas em detalhes (especialmente as do último), ressaltando-se sua natureza opositiva – a de Aristides, vetusta e pesada, a de Santiago, jovial e aconchegante (p. 52-55-59), polarizando as atitudes mentais também contrárias das duas personagens, que se desenvolvem nos capítulos da segunda parte.

O ex-deputado sente-se bem em sua fortaleza e mal com sua família, trai a mulher, é censurado pelo cunhado – o que o obriga a fugir do espaço doméstico para conquistar simpatias no escritório, no clube, no banheiro, na casa da amante. Santiago sente-se bem em sua torre e com a família, onde tudo se impregna de afeto e de invenção, saindo para lutar pelos que não estão bem, mas deixando o lar a contragosto. As multidões do Centro o fascinam (o Mercado Público, p. 35), mas a notoriedade o constrange. Quer o anonimato, enquanto Barreiro busca o espetáculo público (o Clube, p. 333).

97

Ao redor dos dois pólos de atração, o político em declínio e o escritor exitoso, circulam as vidas dos demais personagens. Do lado de Barreiro, aparecem os abonados e corruptos: o desembargador Lustosa, solitário e desejoso de atenção, Marcelo, Verônica, Aurélio, Aurora, e Quim, cunhado, mulher, filhos e pai de Aristides, Norival Petra e Linda, um negociante golpista e sua mulher fútil, e Bernardo Rezende, um diretor de orquestra ególatra. Do lado de Santiago, os trabalhadores, os pobres, os sinceros: Nora, Lívia, Rita, Gil, sua mulher e filhos, Chicharro, o linotipista desencantado, Roberto, o jovem repórter socialista, Sete, o menino jornalista marginal, Tilda, a sobrinha de Petra, carente de afeto, de nariz torto endireitado por uma plástica, Marina, a mulher do músico que sofre a perda da filha Eurídice e a solidão de um casamento em que ela é mais a secretária do marido que o ente amado.

Do primeiro grupo, provêm relações conflituosas ou enfiadas, hipócritas, autocentradas, que impregnam os ambientes

onde se encontram os personagens de cores, ruídos e formas consonantes com seus modos de ser peculiares. Veja-se a pontualidade de Barreiro no banho, a sua cordialidade epidérmica no escritório e no barbeiro, bem como no clube, a fatuidade da filha Aurora no Instituto de Beleza, o boa-vidismo do filho Aurélio (p. 86), a frieza de Verônica na mesa de jantar, o passeio atormentado e soturno do religioso Marcelo na Cidade Baixa, a despreocupação sensual do falido Petra no almoço do Clube e no rendez-vous, a inconsciência de Bernardo antes de ir para o concerto no Teatro.

Do segundo grupo, se originam gestos abertos ou constrangidos de busca do outro, que se resolvem pela valorização da vida e do humanismo, mesmo ao preço da morte e da dor. Esse movimento para fora se expressa também pela contemplação do espaço, imbuindo-o de qualidades anímicas como a perplexidade, a tristeza e, principalmente, o amor e a serenidade. Observe-se Tônio a
98 olhar a manhã de sua torre ou a cidade do alto do cemitério, Gil a subir a colina de Petrópolis, Tilda com ele no cinema, Rita e Marina na Redenção, Sete no banhado e no barraco, tentando escapar à ira dos pais e vencendo no futebol do campinho, Roberto na praça a brigar com Nora e a reconciliar-se em outra praça.

O espaço porto-alegrense, dessa forma, não é apenas pano de fundo realista para as vidas simultâneas dos seus habitantes fictícios. Ao mesmo tempo em que é representado realisticamente em suas mais notórias ruas, cenários açorianos antigos, o centro comercial (nevrálgico), onde negócios determinam o valor da vida, praças desertas ou movimentadas, parques repousantes, zonas baixas suspeitas e zonas altas respeitáveis, ao mesmo tempo em que seu envoltório celeste e aquático são evocados com veracidade pela paleta impressionista de Erico, esse cenário urbano imiscui-se pela interioridade adentro de seres totalmente inventados, que o sentem como ponto de desafio de suas tensões ou o revestem de sensações humanas, da vibração exaltada à depressão mais sombria.

Nesses momentos, os lugares onde estão as personagens ou os lugares por elas contemplados ou aspirados se ficcionalizam, se reinventam, como o colorido e populoso Mercado Público e a pitoresca Praça Parobé do ponto de vista de Santiago:

Tônio deixou o carro numa travessa e saiu a caminhar pela Rua dos Andradas. Gostava do espetáculo do cotidiano. Às vezes ia ao Mercado Público só para contemplar as exposições de frutas – em que via coloridas naturezas mortas – as mulherinhas e homenzinhos azafamados, que andam dum lado para outro, carregados de pacotes, a comprar com olho prático, queijo, salsichas, verduras, conservas, presuntos [...] Para ele, chegavam a ter beleza pictórica e sentido simbólico até os sangrentos quartos de rês que pendiam de escuros ganchos nos açougues. Os cafés do Mercado também o seduziam, com sua freguesia misturada e turbulenta, descerimoniosa e numerosa. Ali se discutia, negociava, flanava, brigava, comia, bebia... Na Praça Parobé vendedores ambulantes faziam discursos, mesclando literatura profética com pomadas milagrosas, alternando atos de prestidigitação com alocações espíritas. Para vender pequenas bugigangas, unguentos ou abridores de lata, citavam-se as Escrituras ou contavam-se anedotas. Tipos havia que com a mesma displicência com que vestiriam um cachecol enrolavam grandes serpentes vivas ao pescoço. Um caboclo nortista citava Rui Barbosa a propósito de velas para filtro. Perto, condutores de táxi conversavam, jogavam “pauzinho” ou apenas preguiçavam, mascando palitos ou pitando cigarros. Grandes caminhões de carga passavam, pesados e barulhentos, enchendo o ar de fumaça de gasolina queimada. Num abrigo de bondes, um alto-falante berrava anúncios e músicas populares. (RES, p.315-316).

99

Observem-se as notações minuciosas, extraídas de uma estreita convivência com esses espaços tradicionais de Porto Alegre, a enumeração sucessiva, que registra o percurso horizontal do olhar

de Santiago, destacando eventos peculiares, escolhidos não ao acaso pelo escritor para caracterizarem o lado pictórico do Mercado e a colagem fragmentária da praça, sem violarem a veridicidade dos locais.



100

Mercado Público e Praça Parobé, nos anos 30.

Fonte: Zilberman, 2005, 17.

Outros espaços são igualmente descritos em detalhes minudentes, que garantem a reprodução realista, como o parque da Redenção de Marina, o casario de Marcelo, a procissão de Aurélio, o Clube do Comércio de Petra e Aristides, adquirindo os traços dos sujeitos humanos que os freqüentam e que neles se revelam. É nessas passagens, em que a descrição veraz é superada pelas tonalidades emocionais da visão dos personagens, que a cidade adquire sentido dentro do texto.

Esses pontos de vista tornam a cidade literária, transcendendo sua condição de cidade real, situada no tempo e no espaço. É a estratégia de Verissimo para denunciar as desigualdades sociais e os desencantos pessoais, as aflições psicológicas e ideológicas que, operando no reino do possível, do provável, do reconhecível para qualquer leitor, a universalizam, aproximando-a de outras cidades

do mundo capitalista burguês, com semelhantes crises de convivência e semelhantes desperdícios de energia vital.

Veja-se como a imagem do casarão de Verônica Montanha e Aristides Barreiro é construída ironicamente, mas não sem sutileza, através dos murmúrios invejosos da sociedade local:

Diziam que o casarão tinha um luxo antiquado e triste. Era sombrio e cheio de retratos de defuntos. Outros, entretanto, afirmavam que estava mobiliado com um gosto espalhafatoso, numa profusão de veludos e douraduras. Falava-se até num monumental banheiro revestido de mármore negro e de grandes espelhos, onde os esguichos eram coloridos como os de um chafariz ornamental de praça pública. [...] Mas a verdade era que ninguém sabia ao certo o que se passava dentro do casarão de azulejos da Rua Duque de Caxias, cujos moradores mais antigos se obstinavam em chamar-lhe Rua da Igreja. (RES, p.33 e 35)

101

Por outro lado, a casa dos Santiagos é apresentada pelo vôo de uma inocente andorinha, a indicar que ali não há segredo nem pretensões de grandeza, mas vida boa e naturalidade:

Uma andorinha pousou na frecha do cata-vento do torreão e ali permaneceu imóvel por alguns instantes; dir-se-ia um elemento decorativo da casa, como as grades de ferro batido das janelas ou o lampião colonial. Riscou depois o ar num vôo rápido, passou por entre os dois álamos do jardim e foi pousar no fio do telefone. Seus olhos miúdos pareciam contemplar aquela vivenda de estilo missão espanhola, cujas paredes brancas agora estavam tocadas pela luz alaranjada da tarde. (RES, p.52).

A bipolarização entre a alta sociedade e os intelectuais, observada quanto aos Barreiros e os Santiagos no plano da quantidade de descrições de seus espaços de vida se repete nos espaços

atribuídos aos participantes menos influentes, reportados ocasionalmente com menos extensão, mas igual contundência. Exemplos não faltam do contraste entre ricos e pobres, como a corrida de Aurélio, o filho de Aristides Barreiro, *playboy* de idéias feitas, interessado apenas em mulheres, carros e vida fácil. É sua perspectiva de amante despreocupado da velocidade que introduz o leitor a uma visão vertiginosa da avenida Farrapos, via de acesso à cidade.



102

Avenida Farrapos, nos anos 40.

Fonte: Souza; Müller, 2007, p.87.

O narrador, assumindo o ponto de vista de Aurélio, registra não só o estado de ânimo belicoso do rapaz, mas a corrida cinematográfica do automóvel pela então nova e larga avenida, que convida à velocidade e à competição no tráfego:

Ao entrar na Avenida Farrapos, Aurélio recebera um desafio tácito da limusine cinzenta que desde a Rua Voluntários da Pátria lhe vinha barrando o caminho de maneira irritante. A corrida começou [...] Aurélio decidiu que não podia perder aquela “parada” nem que tivesse de espatifar o carro recém sa-

ído da oficina de reparos. [...] Narinas infladas, dentes arreganhados a rilhar, Aurélio aumentava a velocidade [...] Os pneumáticos chiavam no cimento. O vento zunia... Para o inferno a luz vermelha! Passavam casas, muros, postes, praças, pessoas, como num cinema doido. [...] Um guincho de buzina alertou-lhe a atenção. E o rapaz, num choque, viu à sua frente, crescendo sobre seu carro, um grande ônibus de passageiros. Num segundo turvou-se-lhe a vista num baralhamento de cores, brilhos, manchas... [...] Com uma guinada espetacular para a direita e em seguida outra para a esquerda, livrou-se primeiro do ônibus e depois dos canteiros laterais da avenida. (RES, p.345-346)

No centro da cidade, por sua vez, a praça da Alfândega adquire o tom mal-humorado e reprovador do temperamento do velho Chicharro, o tipógrafo aposentado, “que fazia anos que andava por ali, todos os dias, desde o anoitecer até a madrugada, sentado nos bancos, percorrendo os café ou arrastando os passos pelas calçadas” (p.17):

103

Sentado no seu banco, o Chicharro olhava as criaturas que passavam. Mais uma noite chegava... Dali a pouquinho as luzes se acenderiam. O povo começaria a entrar nos cinemas. Que besteira... Havia gente crescida que achava graça naquelas figurinhas que se mexiam e falavam estrangeiro no pano branco... Ele preferia o teatro. Mas agora havia pouco teatro. As boas coisas de seu tempo se acabavam... [...] Olhou para o homem que acabava de sentar-se a seu lado. [...] Era o velhote gordo dum daqueles apartamentos lá do outro lado da rua. [...]

– Me dê o fogo.

O Chicharro tinha um jeito autoritário de falar com as pessoas quando não as conhecia; era como se fosse dono da praça e de seus “habitantes”. Sentia-se com direitos de prioridade. Era mais antigo ali que a estátua eqüestre do general, que os grandes edifícios e até que muitas daquelas árvores. [...] Após

prolongado silêncio o outro se ergueu[...] O Chicharro esqueceu-o. Ficou olhando com uma vaga hostilidade para os altos edifícios do outro lado da rua. Não gostava deles. Considerava-os intrusos. Arrivistas. Os prédios antigos tinham mais beleza, mais dignidade, mais história. Ele vira aquela praça crescer. E o engraçado era que com o passar do tempo ela ia ficando cada vez mais nova e ele cada vez mais velho. (RES, p. 18 e 21)

As reflexões de gente comum, como o derrotado Chicharro, para quem o jornal era tudo e agora a vida já não oferece senão horas perdidas nos bancos das praças, configuram a paisagem urbana de um ponto de vista terra-a-terra. Melancólicas pela ausência de horizontes, essas visadas carregam uma espécie de estoicismo conformado, encontrável entre os desocupados e vagantes que todas as cidades apresentam, e que, por mais azedas que sejam, dignifica seus portadores.

104

Polifonia social e divisão de classes

O antagonismo do espaço social bipartido entre capital e trabalho se reproduz na estrutura romanescas pela contraposição dos espaços celestes e terrestres. Nos primeiros, vêem-se os céus de nuances pálidos, dourados e lilases, de beleza avassaladora, obrigando ao silêncio, à reverência e à reflexão. Nos segundos, há as ruas, praças, edifícios e casas de entretenimento, impondo seu bulício enervante pela movimentação humana desarmônica de dia ou sua calma opressiva e pressaga, nas horas mortas da noite. Nos espaços noturnos vislumbram-se homens acoitados, e retângulos de luz e sombra a marcar fachadas e desníveis, planos e relâmpagos, numa geometria inquietante, que desacomoda as consciências, mas não lhes dá a panacéia da introspecção e da serenidade.

Outra manifestação estrutural desse mesmo dualismo social e psicológico entre ricos e não ricos, a partir do foco nas residências dos Barreiros e Santiagos, aparece na duplicação de outros tantos espaços opositivos, domésticos, cuja situação geográfica mais distante ou mais próxima indicia sua maior ou menor participação na vida comunal.

Assim, quem mora no Gasômetro ou no Menino Deus, perto do rio, são os amantes ou amásias – os espaços onde a sexualidade pode se manifestar sem pudores estão longe das “zonas de família”, como a Duque ou o bairro Floresta, assim como das zonas “de negócios”, como o Centro. Este, por sua vez, para o capital, é o lugar do tráfico de influências, da vida publicável nos escritórios e pontos de reunião, assim como da vida impúblicável dos corretores e bares ou restaurantes – em que circulam os boatos e se efetuam as manipulações golpistas. Todavia, para o trabalho, é o lugar da tentação de poder, da diferença intransponível, da ilusão de igualdade (veja-se o percurso de Joana Karewska nesse foco espacial e o de Roberto).

105

Contraposta ao Centro está também a zona da miséria e da degradação, representada pelo bairro Navegantes, também à beira-rio, espaço onde a fome, a doença, a brutalidade esmagam os inocentes a uma conveniente distância, em que os gritos e gemidos não podem ser ouvidos nem há ninguém para comover-se com eles. Tal é a função da cena do chamamento noturno da mãe do menino Angelírio, arrependida por tê-lo acusado de mentir sobre a moça morta, buscando-o no banhado próximo do casebre onde moram, sem saber que o filho já não existe:

Um cachorro uivou, no meio do grande terreno baldio. Seu ganido prolongado e agourento foi como um risco que se traçou verticalmente sobre o fundo áspero do coaxar dos sapos, no banhado próximo. Um trem que fazia manobras nas vizi-

nhanças, uniu o seu resfolegar ansiado ao concerto noturno. A porta da casa de Angelório abriu-se. [...] No quadrilátero escuro, uma sombra mais negra se delineou. A mãe... Ficou por algum tempo olhando intensamente na direção dos arbustos do banhado. Depois soltou um grito em que já não havia mais ameaça nem irritação. Um grito agudo espichado e doloroso como um ganido:

--Seeete! Vem pra casa, meu filho! (p.396)

A força trágica de um acontecimento tão banal nas cidades grandes como os atropelamentos fatais no trânsito é traduzida no grito agudo da mãe pelo filho, assimilado ao ganido do cão e ao coaxar do sapo. Os índices disfóricos do “concerto noturno” fazem parilha com os sons exultantes do outro concerto àquela hora em realização no Theatro São Pedro e que reúne a burguesia da cidade, com seus dramas pessoais aflorando ao som da música.

106

A essas zonas quase fisiológicas de vida econômica e social ainda opõem-se outras em que domina a questão intelectual e moral. Os pensadores estão subdivididos em liberais, situados em Petrópolis, e reformistas fanatizados de dois ramos, socialistas na Riachuelo e religiosos na Duque. Também separados pela maior distância, é nesses dois setores que se explicita o fundamento ideológico ficcional para a conformação utópica de sociedade urbana porto-alegrense.

Os liberais, no plano individual, defendem o direito à vida, à alegria e à liberdade. Os reformistas, a imposição de uma nova ordem mais humana no plano coletivo, ainda que a ferro e fogo. Todos desejosos de mudanças se opõem às forças conservadoras – superpostas à zona de respeitabilidade acima mencionada da Duque de Caxias, reduto do antigo patriciado latifundiário, agora financista – cuja doutrina é o *laissez-faire*, onde tudo é permitido, desde que se mantenham os bens de capital nas mesmas mãos. Os liberais são representados pelos Santiagos, bem dispostos e os úni-

cos agentes na história, e os reformistas pelos adversários Marcelo e Roberto, em eterna briga com a vida e o prazer, mas possuidores de um projeto, se bem que irrealizado porque autodestrutivo. É, entretanto, com os Barreiros, Quim, Aristides e Verônica e os filhos que o espaço ideológico se mostrará mais ameaçador, porque sempre esteve em ação na História gaúcha e já não precisa de luta para impor-se – é visto como natural. O texto aponta para uma solução: a derrocada moral da classe que manobra esse espaço de conservação do poder, vencida pelo tempo e pelo próprio jogo duplo, bem como pela determinação de resistir e agir dos moralmente comprometidos com os direitos civis do liberalismo.

Essa é a Porto Alegre ideológica, pois separa criadores, artistas e intelectuais em dois grupos opostos, um que cultiva Eros, outro Thánatos, e valoriza os primeiros, por seu critério de bom senso. E opõe essa camada intelectual a outra, a dos políticos e negociantes, capitalistas convictos, a quem o intelecto é apenas um instrumento para referendar o *status quo* obtido pela supressão do humano. Essa última camada recebe valorização negativa, pela exposição de sua dupla moral. Se a paisagem ideológica é tão conturbada, em contraste com a natural, tão serena, a Porto Alegre de *O resto é silêncio* é tão real quanto as cidades em que se vive e em que o leitor identifica facilmente o lugar onde deve se colocar.

107

O romance se iniciara com a queda de Joana, afetando, como “uma pedra [que] caiu no lago” (p.7), a praça central da cidade, por onde se moviam tipos representativos dos vários segmentos sociais, entregues a seus assuntos, numa atmosfera de tons suaves que só a morte perturbou e, mesmo assim, por pouco tempo – dois dias. Em contraste, ele termina ruidosamente no teatro, situado no centro administrativo do governo, ante uma platéia mais ampla e não menos diversificada, figurando as etnias de todo um Estado e sua história. Todavia, nesse final, a figura evanescente na memória das sete testemunhas ali presentes, tomadas pela música, retorna

ao enredo como um presságio:

[...] havia silêncio sobre a cidade branca, no cimo da colina. Na sombra da noite, as estátuas pareciam seres misteriosos reunidos para um congresso de silêncio.

Uma parede de tijolo nu entaipava o carneiro onde jazia o corpo de Joana Kareswska. O vento agitou a frança dos ciprestes. Uma ave noturna frechou maciamente o ar, partindo do alto do muro para pousar no telhado da monumental capela de granito negro, a cuja porta um anjo de asas abertas montava guarda. Na base do frontão grego estavam esculpidas estas palavras: *Jazigo Perpétuo da Família Montanha*. (RES, p. 404)

108 A predominância do preto e branco no retrato do cemitério anula o colorido da praça e do céu do início. O tijolo nu do túmulo humilde de Joana afronta simbolicamente o granito negro do mau-soléu dos Montanha. Se, na cidade dos vivos, há um congresso de sons vibrantes, na cidade dos mortos, tudo é silêncio, assim como no solar dos Barreiro, em que soam apenas as fantasmagóricas passadas no corredor que anunciam ao velho coronel impenitente a aproximação da sua hora. O paralelismo entre o poder assujeitador, mas perdido, de Quim e a fragilidade assujeitada, mas perturbadora, de Joana, ambos associados na morte que os nivela, apesar de distantes em termos de classe e ideologia, coroa a apresentação da paisagem da cidade como lugar de opressão e de inabilidade.

Por isso o texto termina com os acordes inapeláveis da Quinta Sinfonia de Beethoven. É para desinquietar a fictícia platéia porto-alegrense do São Pedro, lugar cultural de confluência dessas linhas ideológicas e sociais desenroladas a partir do suicídio da caixeirinha das Lojas Americanas. Da polifonia de vozes diferenciadas, praticada no romance, chega-se ao esboço de uma estrutura sinfônica: não é à toa que Santiago imagina, num único movimento, unindo a época do compositor alemão aos antepassados da

audiência, toda a história rio-grandense que gerou tais diferenças.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p.181-198.

CANDIDO, Antonio. Romance popular. In: _____. *Brigada ligeira*. 3.ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

GIL, Fernando C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

JOHNSON, Steven. Complexidade urbana e enredo romanesco. In: MORETTI, Franco (Org.) *A cultura do romance*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.865-886.

109

MARQUES, Olavo Ramalho. As demandas de memória: o impasse acerca da história oficial de Porto Alegre e o papel da fotografia nas comemorações do bi-centenário da cidade, no mandato de Loureiro da Silva (1937-1943). *Iluminuras*. Revista Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, LAS; PPGAS; IFCH; ILEA; UFRGS, v. 18, p. 5, 2007. Acesso: 04/12/2010.

SOUZA, Célia Ferraz de; MÜLLER, Dóris Maria. *Porto Alegre e sua evolução urbana*. 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. A retórica do silêncio. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.), *O contador de histórias: 40 anos de*

vida literária de Erico Verissimo. Porto Alegre: Globo, 1972. p.116-143.

VERISSIMO, Erico. *O resto é silêncio*.16.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Col. Obra Completa de Erico Verissimo,11) (RES)

VERISSIMO, Erico. Prefácio. In: _____. *O resto é silêncio*. 16.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Col. Obra Completa de Erico Verissimo,11) (RES)

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*.15. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. v.1. (Obra Completa de Erico Verissimo, 26) (SOL 1)

110 VERISSIMO, Erico. *Um certo Henrique Bertaso*.Artigos diversos. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 25) (BER)

ZILBERMAN, Regina. Erico Verissimo e a Porto Alegre da década de 30. *Ciências e Letras*, Porto Alegre: FAPA, n.38, p. 15, jul.-dez. 2005.

A cidade perversa em *Noite*

As representações da cidade desdobram-se em dois grandes paradigmas que se reforçam desde que Atenas e Roma passam a freqüentar o imaginário ocidental. De um lado, a *pólis* grega é idealizada como o centro da sabedoria e das artes, o lugar dos homens livres, das decisões coletivas tomadas na praça pública, o pólo de irradiação da racionalidade, construído a partir da simetria das linhas, da harmonia dos volumes e da luminosidade geral. De outro, a *urbs* romana se impõe como centro administrativo, um lugar de esplendor grandioso, sede de um poder imenso e corruptível, berço do cidadão do mundo, imponente nas edificações oficiais, miserável nas periferias, onde reina a hipocrisia e a devassidão nas elites, a instabilidade pessoal e a selvageria das massas.

A idéia de cidade que se desenvolve nas artes e na literatura tende a ser dicotômica, separando as vantagens civilizatórias da aglomeração urbana de seus aspectos mais ingratos, a ignorância do povo, a precariedade das habitações e serviços, o caos dos relacionamentos e a dissolução dos valores. As grandes metrópoles passam a ver-se como um punhado de contradições, de associações positivas e negativas a um só tempo. Pode-se observar na autoimagem das cidades-mito da era moderna, Londres em primeiro lugar, depois Paris e logo Berlim e Nova Iorque, seguidas mais recentemente da cidade do México, Tóquio e São Paulo, a convicção de serem centros civilizatórios. Elas exportam a última palavra em estilos de vida e bens culturais, encabeçam a revolução dos valores tradicionais, mas sobre elas pesa a sensação de catástrofe ambien-

111

1 VERISSIMO, Erico. *Noite*. 14.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 22). Todas as citações são extraídas desta edição, identificadas pela sigla NOI.

tal e social, sob o signo-mor da mentalidade urbana desde a virada do século - a angústia.

A cidade maléfica

112 Na novela *Noite*,¹ de Erico Verissimo, essa divisão interna, que parece conatural às concepções modernas de cidade, desdobra-se na dissociação da consciência do herói, um pesquisador de laboratório nomeado apenas como o Desconhecido, amnésico, que vagueia noite a dentro por uma cidade inominada a qual não reconhece e cai nas mãos de dois rufiões interessados em explorá-lo. A cidade boa e má, tantas vezes tematizada no romance desde o século XVIII, que nas mãos de Balzac, Dickens e Dostoiévski, no século seguinte, atingiu suas feições mais maduras e complexas, obrigando o século XX a criar as noções de contraponto, fragmentação e montagem como meios técnicos para significá-la, em Verissimo manifesta também essa dupla face, de contornos bastante carregados.

Da idéia de cidade não se pode afastar o componente econômico: foi graças à noção de desenvolvimento, com o advento do regime capitalista burguês, que as comunidades urbanas foram deixando de serem reguladas pelo campo. Assim, incorporaram a sua constituição a vontade de autonomia, fundada na troca de bens, no sistema monetário, na industrialização, na mecanização do trabalho, na promoção das massas e dos indivíduos através da educação para todos. Esses princípios, na visão burguesa, com o auxílio das máquinas e tecnologia aplicada aos transportes, permitiria o melhoramento das condições de vida, a autossuficiência na produção de bens e o conforto e a riqueza distribuídos mais amplamente. A idealização se revelou traidora, mas foi a responsável pela atração urbana até hoje persistente.

Noite não se deixa interpretar facilmente pelo viés da economia, embora trace uma fronteira nítida entre o Desconhecido, homem de posses e de cultura superior, e as demais personagens, quase todas integrantes do *bas-fond*, seres marginalizados, destituídos sociais, criminosos e suas vítimas incapazes de se defenderem deles. O brilho do dinheiro, na carteira do Desconhecido, efetua a mesma função que as instituições financeiras da grande metrópole têm: a de proporcionar a troca de bens, assim como o comércio das almas. Por esse meio, o privilégio do capital, a novela de Verissimo traz à cena da cidade onde perambula o herói desmemoriado o seu verdadeiro móvel. Trata-se também aí de um processo de desenvolvimento econômico, num estágio bem adiantado. Todavia, as hierarquias econômicas são subvertidas pelo comportamento do mundo da noite, como aponta Jaime Ginzburg:

A obra elabora uma representação ambígua da marginalidade. Se por um lado o mundo da noite frequentemente evoca uma impressão de alteridade, como se fosse uma periferia com relação à rotina da vida social, por outro, as articulações entre personagens ao longo do relato deixam marcas de que, pelo contrário, a marginalidade está integrada à dinâmica geral das relações sociais, e de certa maneira condiciona os valores e as instituições dominantes. A narrativa não cria uma oposição maniqueísta entre homens que respeitam a lei e transgressores; ela cria dúvidas quanto à própria possibilidade de sustentação da vida social na rede das normas da moral burguesa (GINZBURG, p.42).

113

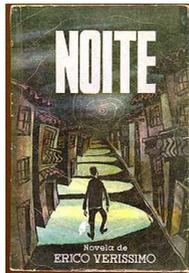
A criação da novela teve um percurso tortuoso. Verissimo teria pensado no germe da história num passeio com sua esposa Mafalda pela Chinatown de San Francisco, durante sua segunda estada nos Estados Unidos. Andam por becos e vielas e acabam por jantar num cabaré intitulado Cova do Dragão, cheio de marinhei-

ros bêbados e onde uma chinesinha dança nua. O ambiente lhe oferece uma ideia para um romance: um professor brasileiro de História, Orlando, que vem para um congresso em Miami, segue para San Francisco num trem, onde encontra um português que procura a filha extraviada. A novela se chamaria *Nevoeiro*, por que a cidade está tomada pela névoa e o protagonista pressentiria algo de desastre em sua estada e se sentiria sufocado por uma sensação de medo. Reencontra o velho português, que lhe pede para percorrer os cabarés da cidade em busca da moça. Eles a encontram depois de vagar pelo submundo. Orlando, embriagado, sai com uma mulher, que tenta o suicídio após um ato sexual rotineiro. O herói foge, temendo envolver-se com a polícia, descobre uma notícia de que ela não morreu e aliviado vai a Los Angeles. No trem, reencontra o português com o neto no colo: a filha se recusou a acompanhá-lo. Erico descarta a idéia, porque soaria falso situá-la em San Francisco, porque daria uma falsa idéia do ambiente de guerra na cidade, e porque nem sempre o que poderia acontecer é verossímil (Cf. VOL, p.232-253). No Acervo de Erico, encontra-se esboços sobre um romance que se chamaria *Epitáfio para um morto*, em que vestígios desse plano inicial aparecem, como notas para a personagem Orlando e outra denominada Gonzaga (cf. ALEV 04 a 0048-1945).

Em suas memórias, sem referir-se a esse primeiro esboço, informa que escreveu *Noite*, “em menos de dois meses, à beira-mar, em dias geralmente luminosos que eram a negação mesma do espírito da novela” (SOL 1, p.307). Estavam em 1953, em março, e no final do ano anterior ele aceitara o convite de João Neves da Fontoura para substituir Alceu de Amoroso Lima na direção do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, em Washington. Veraneava em Torres, tentando iniciar a escrita do último volume de *O tempo e o vento*, o *Arquipélago*, sem conseguir resultados, quando lhe ocorreu “o livro mais controvertido

de minha carreira de contador de histórias” (SOL 1, p.307).

A ambiência estranha ao romance urbano já conhecido do escritor reflete, talvez, alguns ecos de suas leituras de Albert Camus, anotadas em seus cadernos de composição. Verissimo o conheceu pessoalmente em 1949, quando este visitou Porto Alegre e foi por ele saudado na Associação Riograndense de Imprensa. De *O estrangeiro* há similaridades como o clima de delírio de Mersault, a ligação com o cáften, com a diferença de que a falta de remorso do protagonista de Camus é contraposta ao sentimento de culpa do Homem de Gris. Há também um elemento comum deste com a personagem de *A queda*, a questão da angústia e da culpabilidade como condições do homem moderno.



115

Capa da primeira edição de *Noite*, em 1954,

pela Editora Globo de Porto Alegre.

Fonte: Acervo pessoal da Autora.

A obra saiu em 1954, foi pouco lida no Brasil, mas fez carreira internacional, sendo traduzida nos Estados Unidos, na Inglaterra, na França, na Noruega, na Alemanha e na Argentina. Foi adaptada para a televisão pela National Broadcasting Co., de Nova Iorque, nos anos 50, pela RBSTV, de Porto Alegre, em 2005, e para cinema no Brasil em 1985, dirigida por Gilberto Loureiro. O habi-

tante de Porto Alegre identifica facilmente os cenários da novela, apesar da falta de nomeação: o trajeto do Desconhecido começa na rua dos Andradas, esquina com a av. Borges de Medeiros, passa pela Cidade Baixa, pelo Parque da Redenção, dissemina-se pelo cais do porto, pelos bairros São Geraldo e Navegantes, pelo bairro Bonfim, por Teresópolis, pela Zona Sul, às margens do Guaíba, e termina na av. Independência. Entretanto, a cartografia da cidade existente não importa e é o que facilita a recepção internacional: a cidade não é identificada pelos bairros e ruas, mas por locais urbanos típicos, como a esquina movimentada, a avenida com tráfego pesado, o parque, o casario suburbano, o cais, o bar, a zona do meretrício, o cabaré, a quermesse de igreja, o Pronto Socorro, o bordel, a Catedral.

A cidade noturna

116

Embora a cidade de *Noite* não possa ser considerada senão de porte médio – seu modelo é uma Porto Alegre dos anos 50 –, sem as características da megalópole, graças às menções repetidas aos signos-padrão do urbanismo mundial, as ruas, os luminosos, os faróis, o trânsito, as vitrines das lojas, as ruelas sujas, os becos suspeitos e escuros, adquire aquela sensação de animal tentacular, que se enovela em torno do herói, prendendo-o e arrasando-o de um lado para outro, com tamanha potência que ele não se pode libertar.



Vista panorâmica de Porto Alegre nos anos 50.

Fonte: Site oficial da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

117

A cidade não traz mais, ao cair da noite, a vantagem de se poder desaparecer nas ruas cheias de gente, ante os semáforos faiscantes, ao longo de casas e prédios comerciais enfileirados ao infinito. Não é mais o ponto dos encontros, dos entendimentos, das confluências de interesses diversificados. Não dá a impressão de se estar no centro dos acontecimentos, no comando da vida, mas sem que ninguém cobre nada, naquela situação de elemento indiferenciado como gota d'água no oceano da multidão em constante movimento:

Com o rosto colado ao poste, o Desconhecido escutava os ruídos da noite: o tropel e as vozes indistintas dos transeuntes na calçada; a surda trovoada do tráfego riscada pelo trombetear das buzinas e, a intervalos regulares, pelo tilintar das campainhas das sinaleiras.//A cidade parecia um ser vivo, monstro de corpo

escaldante a arquejar e transpirar na noite abafada.[...] Ao passarem por baixo do grande anúncio de gás neônio, as faces dos transeuntes tingiam-se ora de vermelho ora de verde ou violeta. [...] Chegava agora a outra esquina. Recostou-se a um poste e ficou a observar fascinado, mas com certo temor, os faróis dos automóveis que rodavam sobre o asfalto. Um grande ônibus de janelas iluminadas e abarrotado de gente passou junto à calçada, produzindo uma rápida e morna brisa, que bafejou o rosto do Desconhecido.[...] Depois seu olhar seguiu a onda de transeuntes que atravessava a rua. Veio-lhe o desejo de segui-la. Pôs-se a andar, lento e inseguro, quando na sinaleira já brilhava a luz amarela. Os olhos de fogo avançaram contra ele, o clarão dum farol apanhou-o de cheio, cegando-o momentaneamente.[...] Ele sentiu um suor frio escorrer-lhe pelo corpo todo e esperava o momento em que ia ser lançado ao chão e esmagado por aqueles monstros, ficando ali sobre o asfalto, massa informe e sanguinolenta.(NOI, p,2, 3 e 4).

118

Desde o momento em que o Desconhecido de trinta anos, vestido de tropical gris, hesita na esquina da avenida principal, às 8 horas da noite, faz que vai entrar num prédio de apartamentos e desiste, precipitando-se pelo meio-fio como se buscasse um atropelamento, uma outra cidade -- o que justifica seu anonimato -- vai adquirindo contornos sombrios. Mesmo que o poste da esquina sirva de apoio ao herói, a própria materialidade da cidade se torna hostil. O calor é “sufocante”, o ar, “viscoso”, das calçadas e do asfalto sobe um “bafo de fornalha”, como se o herói ingressasse no seu inferno. O vaivém da multidão se transforma em “tropol”, o ruído do tráfego em “trovoada”, os sons se fazem estridentes e o “rolar do tráfego” e as “batidas do coração” se confundem. À intensificação das impressões sensoriais corresponde a crescente sensação de isolamento do herói e sua identificação com a cidade, “monstro

de corpo escaldante a arquejar e transpirar na noite abafada”. Pessoas batem-se nele e, mesmo que tentem socorrê-lo, lhe parecem perigosas. O trânsito quase o liquida, quando os faróis de um carro o ofuscam. Incorporando-se ao “monstro”, o Desconhecido vê-se como um ser daninho, que deve ser extirpado.



119

**Avenida Borges de Medeiros,
no centro de Porto Alegre, nos anos 40.**

Fonte: Souza; Müller, 2007, p.84.

A seu redor, e indiferente a seu mal-estar, a cidade continua sua vida de movimento e luz: as pessoas comentam o calor, riem-se, os anúncios de néon tremeluzem, coloridos, as vitrinas

estão iluminadas, os automóveis rolam nas ruas, os ônibus passam abarrotados, os jornaleiros apregoam seus jornais, os transeuntes atravessam as ruas sob as sinaleiras como mansos rios de gente. A noite de verão é como tantas outras, mas a fusão do herói com os aspectos urbanos disfóricos a transforma num suplício, do qual ele busca refrigério no Parque, representação da natureza bucólica. Ali, o xadrez de luzes e sombras, as zonas de total escuridão em contraste com as alamedas iluminadas, o eco dos próprios passos no saibro reforçam, porém, a sensação do Desconhecido de se ter tornado uma presa de caça, numa floresta em que as sombras são os caçadores:

120

Dentro do parque sentiu-se liberto da cidade, embora ainda prisioneiro da noite. Andou vagueando sem rumo, e, durante esses minutos seu espírito, espelho morto, refletiu passivamente o que seus olhos entreviam: o vulto das árvores, os largos tabuleiros de relva com zonas de sombra e luz e, dum lado e do outro da alameda, os globos iluminados na extremidade dos postes. [...] enfiou por um bosquete de acácias e pôs-se a andar dentro dele com alguma dificuldade, pois ali a escuridão era quase completa e ele tinha de avançar devagar com os braços estendidos como um cego, a fim de não esbarrar nos troncos. [...] Veio-lhe de novo aquela aflição, aquele medo, a sensação de que o Parque estava cheio de sombras que o procuravam. [...] À esquerda da alameda um largo quadrilátero de relva descia em suave rampa na direção dum renque de salgueiros. [...] Foi então que avistou o vulto. [...] percebeu, pelos contornos da silhueta, que estava diante duma mulher, e duma mulher completamente nua. [...] O Desconhecido saltou para cima da pedra onde ela se achava, enlaçou-lhe o busto, apertou o corpo inteiro da criatura contra o seu, sentindo-lhe a dureza dos seios, das nádegas, das coxas, e desatou a rir como uma criança porque estava abraçando uma estátua, uma estátua de pedra [...]

(NOI, p.5,7).

Quando encontra, num canto idílico do parque o vulto da estátua da índia nua, que ele apalpa e beija, o artificialismo típico da cidade sofre uma reviravolta inesperada: naturaliza-se na sua imaginação febril. Ele tenta o mesmo com o lago, mas a água turva e pululante de peixes como que o hostiliza. Com isso, retorna a noção de artificialismo, só vencida quando ele, prosseguindo na sua rota caótica, encontra a pérgula florida dos namorados, o jardim japonês e o buda bonachão, olhando-os como refúgios naturais e não como se também não fossem lugares planejados e construídos para o descanso. Nessa constante oscilação entre natureza e artifício, céu e inferno, o parque se confunde com a monstruosidade das ruas e estas, quando afinal divisadas pelo herói, passam a sugerir-lhe salvação, num caminho inverso.



121

Parque da Redenção, Porto Alegre.

Fonte: skyscrapercity.com

Quando os signos próprios da cidade enquanto centro de encontros, possibilidades, mobilidade e mutação se desvanecem é que o herói se sente à vontade: “em breve estaria familiarizando com suas ruas, e talvez até com seus habitantes”. Restam, en-

tretanto, as vitrinas, que o atraem pelas luzes e pelo colorido dos produtos a oferecer refrigério, mas que lhe servem de espelho e se tornam igualmente hostis pela capacidade de mostrarem-no a si mesmo. Até as pipocas do pipoqueiro que lhe saciam a fome lhe despertam a sede, motivo de sua ida ao bar onde encontrará o corcunda e cairá nas garras das duas aves predadoras da noite. Nesse caminho, ele atravessa uma vizinhança pobre, com gente sentada à frente das casas e meninos jogando uma pelada no meio da rua. Nas suas desajeitadas buscas de contato humano, ele só consegue ser preconceituoso, meio bruto e desorientado, recebendo o medo e o ódio em troca. Os habitantes da cidade, aqui menos apagados do que nas primeiras cenas, também são marcados com o sinal negativo dos desencontros e da falta de comunicação, adensando o sentido da noite que se estende pelas ruas:

122

De longe em longe um lampião alumiava frouxamente um trecho de calçada. As casas eram quase todas baixas e de aspecto pobre. De dentro de algumas vinham vozes cansadas. O Desconhecido lançava olhares furtivos para aquelas salas estreitas que cheiravam a mofo ou cozinha, e onde se moviam vultos à luz triste de lâmpadas nuas. [...] Andou assim uma quadra inteira [...] ao erguer os olhos, estava a dois passos duma meia-água em cuja calçada se estendiam duas filas de cadeiras ocupadas por homens e mulheres que conversavam animadamente. [...] Teria dado quando muito uns cinco passos quando ouviu uma voz gaiata gritar algo que ele não entendeu. Seguiu-se um coro de risadas. O Desconhecido sentiu as orelhas em fogo. [...] Fez alto a uma esquina para olhar uns meninos que jogavam futebol no meio da rua. [...] Houve um momento em que a esfera se ergueu do chão com força, bateu numa parede, tombou na calçada, tornou a saltar e um dos rapazes aparou-a com a cabeça, impelindo-a na direção dum companheiro, que, com outra cabeçada enérgica a atirou para longe. [...] o Desconhecido precipitou-se para ela e aplicou-lhe um violento pontapé que a

ergueu no ar, atirando-a atrás dum muro, enquanto dentre os meninos rompiam berros de protesto [...] (NOI, p.12,13).

Nessas cenas introdutórias, o que se percebe, pois, é uma progressiva destituição do conceito de cidade como concentração humana voltada para a civilização e o melhoramento. Todavia, essa destituição decorre não tanto da cidade física, mas da cidade moral que vai se esboçando na consciência da personagem central, à medida que esta se desloca rumo ao destino que já está impresso em seu passado remoto: o de vencer a repressão de Eros entregando-se a Thánatos. O que ele não lembra é que sua esposa lhe deixou um bilhete de separação, após um episódio de humilhação numa festa e de violência em casa, causa de sua amnésia. Sua incapacidade de lidar com a sexualidade se enraíza na infância, em que a criança vê os pais na cama e entende o ato sexual como um assassinato. Em virtude da tarefa psicológica do herói de superação de seus conflitos, seus deslocamentos pela cidade produzem dois itinerários contrários, mas de certa forma idênticos: do centro, à noite, irá à zona dos cabarés e do meretrício e, daí, regressará quase pelo mesmo caminho ao centro, já à luz do dia, atravessando, entretanto, duas cidades distintas: a crescentemente pervertida e desesperadora e a gradualmente cotidiana e alentadora.

123

Uma das características da idéia de cidade é a típica concentração que ela produz dos processos sócio-econômicos. No cenário urbano, as relações sociais e produtivas transparecem mais claramente, graças à quantidade de população, e aos modos como os segmentos desta garantem sua subsistência. Existe uma estranha espécie de civilidade só encontrável nas grandes aglomerações e que normalmente se traduz pelo ditado em inglês *“Mind your own business”*. O cidadão é um solitário que se associa apenas quando seus negócios não podem prosperar sem a mobilização grupal ou coletiva. Adam Smith a percebia, com muita agudeza, como meio

de proteção e expansão da indústria, “centro de liberdade e ordem, que, por sua própria condição de mercado e centro manufatureiro, gerava pessoas volúveis e inseguras” (WILLIAMS, p. 202).

Essa peculiar mobilidade social, que dá às pessoas a sensação de serem livres, sem laços, de poderem ter sempre novos começos, de poderem cuidar de seus interesses sem ter de prestar contas à comunidade, apesar de ter sua contrapartida na dependência das organizações produtivas e administrativas, também cria a falsa impressão de que a cidade se reproduz e se amplia em progressão geométrica, sem que fatores externos a propulsionem. Ela e seus habitantes passam a se ver como organismos autônomos, cujas leis são gestadas por eles mesmos e cuja conduta independe daquilo que os cerca -- sejam outras cidades ou o campo.

124 A verdade é que o maior agente de reprodução do meio urbano é o migratório, constituído pelo atrativo que a cidade como centro de cultura e melhoramento exerce sobre o campo e as povoações menores. Essas parcelas da população são incapazes de compreender o *modus vivendi* local. Cerceadas da possibilidade que a cidade efetivamente poderia abrir a elas de assumirem seu potencial criativo, melhorando sua vida, tornam-se a massa de manobra de políticos e empresários. Estes, por sua vez, as protegem com leis e oferta de bens somente até o ponto que não as transforme numa ameaça social. Essas são as gentes suburbanas, das zonas pobres.

Outro mecanismo social que favorece essa idéia de autoexpansão ou autogeração é aquele que se poderia chamar de círculos concêntricos de aproveitadores. Em torno de uma profissão bem sucedida, que se legitima socialmente, surgem parasitas que dela se alimentam e que simbioticamente lhe infundem mais vida. São aqueles profissionais do engodo, que se oferecem para intermediar os relacionamentos, e que aumentam o número de habitantes de espaços profissionais e, portanto, urbanos, vivendo de expedientes e imitando seus modelos (cf. WILLIAMS, p. 75).

O submundo e o vício

O submundo que o Desconhecido explora na noite de sua amnésia é uma dessas áreas urbanas mais delimitadas por uma geografia humana do que física, fruto dessa expansão inconsciente de seus próprios mecanismos, que se vê como entidade desde sempre existente, natural e destinada a continuar igual a si mesma como qualquer ser da natureza. O mapa desse submundo inclui o café-restaurant O Girassol dos Oceanos, o cais do porto e sua zona de meretrício, o subúrbio onde acontece um velório e a quermesse da igreja, um bordel retirado no morro, o Hospital de Pronto Socorro, a boate dirigida pela personagem Vaga-lume e a casa das prostitutas na cidade alta. São locais topograficamente afastados, tanto que o Desconhecido e seus dois mal-intencionados companheiros precisam andar por ruas e ruas, apanhar táxis e tornar a andar a fim de chegar aos pontos de negócios do Mestre. Há, entretanto, um traço de união entre eles, que os situa na ambiência do submundo. Seja nos locais fechados ou nos abertos, o que se nota é a descrição em tons tristonhos, depressivos, quando não explicitamente grotescos ou mórbidos. O que mais chama a atenção não é a caracterização dos espaços materiais, cujos detalhes são poucos, embora significativos, mas a das pessoas que os habitam. Sejam elas marginais, ou gente de subúrbio, caem todas na lábria do Mestre, são enganadas ou nitidamente roubadas de sua própria dignidade, aceitando a ascendência do rufião como uma força natural, incontrolável - e isso tudo cercado ou de admiração ou de resignação:

125

A luz fluorescente que iluminava a sala quadrada e razoavelmente ampla, dava às caras dos presentes uma certa lividez arroxeada. Sentado a uma mesa de canto, um homem magro e triste, com barba de dois dias, bebia e fumava, de perna trançada, fitando o copo de cerveja com olho afetuosamente. Uma mulata ainda moça, de fartos seios e

ancas, duas largas rosas de *rouge* nas faces, os beijos cobertos duma espessa camada de batom — dum vermelho a que a luz ambiente dava uma tonalidade violácea, vagamente sugestiva de putrefação — brincava com o seu copo, enquanto do outro lado da mesa seu companheiro, um homem branco, gordo e de cabeça raspada, lhe dizia em voz baixa qualquer coisa em que ela achava muita graça, pois não cessava de rir, mostrando o canino de ouro. Entre ambos fumegava uma travessa com bifés, batatas fritas e ovos.

Noutra mesa três homens, dois pardos e um negro, tomavam sopa em silêncio. A fumaça que subia dos pratos envolvia aquelas máscaras rudes, como que talhadas em pedra. O Desconhecido ficou a olhar interessado a cara do negro que, ao contrário das outras, reluzentes de suor, se conservava enxuta, dum preto parelho e profundo.

Seu olhar dirigiu-se depois para o balcão, por trás do qual, montando guarda à máquina registradora, um homem de pele bronzeada, cabeçorra melenuda e triangular, dominava a sala com o olhar fiscalizador e um tanto hostil. Seus braços musculosos, de veias muito salientes, dum azul que, visto através da pele amarela, se fazia esverdinhado, repousavam sobre o mármore do balcão, em cima do qual se viam dois boiões de vidro com pepinos em conserva. Os olhos do Desconhecido andavam do caboclo para os boiões e ele agora imaginava como ficaria aquela cabeça separada do corpo e posta em conserva dentro dum boião — o rosto dessangrado, os olhos vidrados, a pele já com verdor de pepino. (NOI, p.15-16)

126

O fascínio do Desconhecido pelos frequentadores do Girasol dos Oceanos se explica. Os labirintos da cidade se assemelham a um vórtice irresistível. Neles, é fácil perder-se, e conhecer as rotas de saída se torna uma arte de poucos, que requer familiaridade com uma topografia não só física, mas social. Por isso, o habitante privilegiado, que é capaz de orientar-se na rede das ruas e prédios e achar seus ocultos moradores, adquire uma aura de superioridade

e ascendência sobre os demais. Não é sem motivo que surge a figura do detetive sherlockiano, associado à idéia de cidade. Homem da técnica, cuja mente aguçada desemaranha as complexidades das motivações, analisa indícios triviais e localiza os agentes encobertos, para ao fim entregá-los a um sistema superior de racionalidade, o da justiça abstratizada e impessoal (cf. WILLIAMS, p. 306) ao detetive se concede a mesma espécie de respeito que o Mestre da noite angaria:

O homem do cravo vermelho descerrou os lábios num sorriso urbano, deixando à mostra os dentes um pouco salientes, amarelados e pontudos, com algo de desagradavelmente canino, impressão esta que suas orelhas grandes e um pouco caídas acentuavam. O rosto, porém, apresentava traços regulares e de certa distinção: a testa era ampla, o nariz afilado e longo, as sobrancelhas arqueadas; um fino bigode muito bem aparado debruava-lhe o lábio superior.

Depois que o recém-chegado se sentou, pronunciando com voz macia e mundana frases convencionais, o Desconhecido pôde ver-lhe melhor os olhos. Eram grandes e vítreos, dum verde pintalgado de pardo e ouro, lembrando essas bolitas de ágata com que os meninos brincam. Eram olhos penetrantes, frios e incomodamente escrutadores. (NOI, p. 23).

127

Submetendo o desmemoriado a toda sorte de inquirições em tom policial, inclusive revistando-lhe a carteira, recheada de dinheiro, e o relógio de pulso, com o vidro e o mostrador partidos, o Mestre o amedronta, sugerindo que cometeu um crime e lhe oferece ajuda para safar-se. O Homem do Cravo tem a mesma astúcia e domina os mesmos saberes do detetive -- aqueles que desvendam o labirinto das ruas e o que preferiria ficar oculto. Só que o sistema ao qual entrega sua presa é o do inferno da consciência, um mundo sem salvação, em que os fracos devem pagar o preço de sua fraqueza e não há compaixão para com os culpados. O Mestre vive de ex-

pedientes, sobre a falsa base de uma superioridade intelectual que o justifica na espoliação diariamente praticada. Não é nem mais a figura do industrial empreendedor, do homem que fabrica para vender. É a figura do empresário de serviços, que oferece soluções para os problemas da clientela, baseadas em ações mais intelectuais do que materiais.

No mesmo nível de uma escala social dos habitantes da noite, mas no extremo oposto ao Mestre, a novela apresenta o Homem de Branco, um vagabundo, na expressão do Homem do Cravo Vermelho, que vaga pelas ruas, tocando uma gaitinha de boca e acompanhado dos bichos urbanos. Verissimo o caracteriza ora como um anjo da guarda, ora como um São Francisco, acentuando a emanção de pureza e simplicidade da figura, que reaparece ao longe do Desconhecido nas situações mais críticas, como se o dirigisse a uma vida menos materialista e carnal.

128

Um jogo de alternâncias entre ilusão e realidade se adivinha nos episódios em que o homem de branco surge com sua gaitinha e seus bichos, como o flautista de Hamelin a arrastar o desmemoriado para paragens mais propícias. O vagabundo -- negação do mundo do trabalho, mesmo do trabalho vil dos cáftens e prostitutas que substituem metonimicamente capitalistas e operários -- vagueia pelas ruas seguindo o herói, sem qualquer interesse, seja o de auferir vantagens ou sequer o de estreitar um relacionamento. Com isso, sua figura ambivalente -- de santo, bobo ou louco -- introduz no universo da novela um elemento irracional, não explicado. Pode significar um advento místico, tanto quanto o do puro acaso, mas certamente subverte a direção que a história vai tomando. O Desconhecido pensa nele como um consolador, um protetor à distância, desprovido de ganância ou más intenções, um sinal de advertência para mudar de rumo, e também um incentivo animador no caminho para casa, o cenário mais temido, aquele em que terá de enfrentar a sua verdade. Desinteressado do mundo do

trabalho e do dinheiro, e associado à música, o Homem de Branco metaforiza uma cidade benévola, acolhedora, capaz de socorrer os aflitos e os perdidos:

Os olhos do homem de branco eram escuros e profundos, tocados duma doçura um pouco triste. O Desconhecido mergulhou neles como num lago fresco, voltou à tona e ficou boiando abandonado naquela superfície plácida. Agora não estava mais sozinho nem perdido nem morto. [...]

O Desconhecido viu o homem de branco tirar do bolso um objeto metálico e levá-lo aos lábios, como para o beijar. Seus olhos se entrecerraram e os sons duma gaitinha ergueram-se no ar, primeiro tímidos e indistintos, abafados pelo vozerio geral. Aos poucos, porém, as pessoas foram silenciando e as notas duma valsa começaram como que a alcalinizar o ambiente. A musiquinha parecia contar uma história. Era doce e nostálgica, tristonha mas cheia de claras promessas, a um tempo pueril e grave — valsa de serenata para a primeira namorada, valsa de circo de cavalinhos quando nosso coração palpita de amor pela moça do trapézio, valsa dos realejos e carrosséis da infância, valsa de bailes para sempre perdidos...

129

O Desconhecido franziu a testa, num esforço para identificar a melodia. Por um instante sentiu que naquela música lhe falavam vozes familiares, estava a explicação de tudo: pareceu-lhe que a valsinha poderia livrá-lo dos abismos vazios, levá-lo de volta para casa, libertá-lo da noite e seus medonhos habitantes (NOI, p.33,34).

A libertação da noite da consciência será obtida, entretanto, não pelo influxo positivo do vagabundo da gaitinha, embora ele de certo modo acompanhe o Desconhecido em seu retorno à casa. Dar-se-á pelo sexo, e um sexo violento, num quarto de prostituta, em tudo associado à degradação do humano, como se anuncia na primeira incursão do Desconhecido pela zona do meretrício:

SAÍRAM OS TRÊS a andar por uma rua larga, deserta e pobremente iluminada. Lá do outro lado enfileiravam-se os armazéns do

cais, com seus números pintados nos frontões em grandes algarismos negros; por trás deles, acima de suas cobertas de zinco, erguiam-se mastros em cujas pontas brilhavam luzes. O calor continuava e o céu agora parecia mais baixo e carregado. [...]

Entraram num beco sombrio, mas animado. Nas janelas de suas casas debruçavam-se mulheres que sussurravam ou gritavam para os passantes: “Vem, negro!” — “Entra, meu bem, que eu quero te dizer uma coisa!” — “Olha aqui, beleza!” Uns paravam, trocavam algumas palavras com as mulheres e depois entravam. Outros passavam de largo. [...]

Ladeado pelos companheiros, o Desconhecido caminhava lentamente, atento a tudo quanto se passava a seu redor. As mulheres tinham as caras muito pintadas e algumas eram duma palidez cada-vérica. De dentro de seus quartos, alumizados por lâmpadas veladas, vinha um cheiro de fogareiro de espírito de vinho misturado com a fragrância de pó de arroz e dentifício (NOI, p.35).

130

Note-se que primeiro o narrador situa um cenário de beira de cais, em que a cor negra domina, pontuada das luzes dos mastros dos navios ali fundeados. Logo a escuridão se ilumina vagamente pelas janelas da zona, que parece habitada por fantasmas de mulheres, obtidos por processos metonímicos da pobreza e do mister da prostituição.



O Cais Central, em 1953.

Fonte: Site oficial da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

O relacionamento entre o Mestre, o Corcunda e essa geografia humana da cidade decaída permite pensar a concepção do submundo em *Noite* como obra puramente humana, desafiando aquela inconsciência dos processos de autopropetuação da cidade que as vítimas da dupla representam. É sabido que a tendência à expansão urbana é constante, de modo que o poder central das cidades sempre tentou contê-lo, seja por vias de repressão aos migrantes, seja pelos mecanismos de reificação dos trabalhadores que procuravam sua ascensão social. Nada, entretanto, conseguiu sustentar os movimentos migratórios, ocasionando problemas de construção e adaptação dos imóveis ao espaço urbano, gerando habitações superlotadas e perigosas, labirintos e becos, em zonas depreciadas, enquanto as áreas nobres eram ocupadas por mansões, praças e jardins elegantes. Daí a imagem do “grande tumor” (WILLIAMS, 204) que persegue as representações artísticas da cidade. A literatura, por sua vez, passa a registrar as articulações mais profundas entre abundância e pobreza, inocência e vício, não mais dicotomizados entre campo e cidade e sim justapostos nos signos desta, como

é o caso, aqui, do corcunda deformado e esteta, e contradições similares. “Impor à consciência essas conexões ocultas é, portanto, uma nova maneira de ver a ordem humana e social como um todo”, anota Williams.

Isso é o que faz *Noite*, em especial ao mostrar, num contraste ao mesmo tempo macabro e satírico, os comportamentos do velório e da quermesse, desvelando a situação ambivalente dos sentimentos a um tempo autênticos e interesseiros dos que velam o morto, felizes por estarem vivos e ávidos de notoriedade, e do padre que percebe a angústia de uma alma, mas repele um enjeitado e é seduzido por uma doação. A descrição pontual dos elementos do cenário do velório e da quermesse igualmente neutraliza a oposição tristeza/alegria que deveria marcar os dois espaços, ao impregná-los de desalento.

132 O velório suburbano é descrito pelas figuras físicas dos participantes e do morto, especialmente pelas sensações olfativas, e mergulhado em tons de amarelo. A iluminação da cena torna indistintas as pessoas, como as prostitutas na cena anterior. Em tudo avulta a ameaça da morte, consumada ou a caminho:

Mal puseram o pé na calçada, descobriram-se com todo o respeito, murmurando graves boas-noites para os homens que ali se encontravam. Foram logo procurando os parentes do morto e não tiveram dificuldade em achá-los, pois estavam quase todos no corredor, perto da porta, à espera dos pêsames. [...] Um dos parentes do defunto tresandava a cachaça. Outro a cigarro de palha. O terceiro tinha um hálito de acetileno. Um deles informou obsequiosamente que a viúva estava no quarto do casal.

As duas aves noturnas não tiveram dúvida: meteram-se pelo estreito corredor entupido de gente — com licença! com licença! — e foram abrindo caminho na direção do fundo da casa. O Desconhecido seguia-os. [...] o calor ambiente, o aperto, a proximidade desagradável daquelas caras cujas feições mal distinguia à luz amarelenta da lâmpa-

da nua, o contato daqueles corpos que transpiravam, o cheiro de cera derretida mesclado com o de suor humano e com o aroma das flores — tudo isso contribuía para aumentar-lhe a aflição, o estonteamento, a miséria. [...] Uma mosca solitária passeava pela cara do morto. Fez alto por um instante sobre os lábios dessangrados, subiu até a ponta do nariz, hesitou uma fração de segundo, como se fosse penetrar numa das narinas, depois atravessou o côncavo da face, quase desapareceu no sulco duma ruga, fez nova pausa sobre um dos olhos e finalmente parou no centro da testa, a mexer freneticamente as pernas (NOI, p.38 e 43).

A quermesse, que deveria contrabalançar a cena fúnebre, não alcança romper com a atmosfera degradada, apesar do colorido e da acumulação de objetos na paisagem. Veja-se a enumeração caótica dos elementos das barracas dos jogos, a lentidão dos movimentos dos passantes, contrastada com as vozes exaltadas dos camelôs (outra vez acentuando o comércio como atrativo urbano). Há também a repetição das sensações de olfato, o cheiro de fritura lembrando o cheiro adocicado das flores e velas, a sujeira do chão harmonizada com a da casa do morto, configurando um novo cenário suburbano, em que o povo não parece diverso daquele do velório, embora as situações sejam de dor, num, e de divertimento, noutro. 133

Era uma quermesse suburbana, pobre e evidentemente já nos últimos dias, talvez nas últimas horas. As tendas espalhavam-se em torno do carrossel, exibindo seus sortimentos um tanto desfalcados — estatuetas de gesso, painéis de alumínio, vasos, perfumes baratos, jóias de fantasia, bonecos, latas de conserva, garrafas de licor — cada qual com seu jogo: pescaria, jaburu, lançamento de argola ou de dados, tiro ao alvo... Por entre elas passeavam homens e mulheres, principalmente soldados e marinheiros, de braços dados com criadilhas. Poucos, porém, eram os que se interessavam em experimentar a sorte, pois parecia que o calor abafado os deprimia, fazendo-os arrastarem-

se com uma viscosa lentidão de lesma.

Só os camelôs pareciam não sentir o peso da noite: em discursos vibrantes, como se estivessem convidando o povo para uma revolução redentora, apregoavam suas mercancias -- ervas milagrosas, tira-manchas infalíveis, pequenas engenhocas para uso doméstico — e falavam com tanto gosto, e numa tal riqueza de retórica, que pareciam mais interessados na oratória que no comércio.

Andava no ar um cheiro de frituras que vinha das tendas onde se faziam pastéis, churros e pipocas. E aqui e ali, montando guarda a seus tabuleiros de cocadas, quindins e bons-bocados, negras velhas, de saias rodadas e turbantes coloridos, cochilavam, enquanto ao pé delas morriam aos poucos as chamas de suas lâmpadas de querosene.

Do chão todo variolado de cascas de frutas, farrapos de jornal, copos de papel, casquinhas de sorvete e pontas de cigarros, subia um cheiro seco de terra quente de mistura com uma verde fragrância de grama (NOI, p.49-50).

134

Nem os corredores atulhados de caras indistintas da meia-água, nem a praça manchada de lixo da festa da igreja, embora cumprindo objetivos opostos, conseguem diferenciar-se no que toca aos que os freqüentam: trata-se de uma população coisificada, bestificada pela vida dura, que só reage ao escândalo ou à adulação.

Nesses dois episódios, o submundo emerge na atmosfera suburbana através da impiedade e sadismo escancarado do Mestre e do Corcunda. São as ponderações de ambos sobre a condição de mortos-vivos das pessoas com as quais estão se divertindo que acentuam, nos dois locais, ambos muito encontrados em bairros mais humildes, a sensação de inferno sombrio em que as almas, culpadas por sua pouca ambição, são torturadas pela humilhação não percebida. A inadvertência desse povo contrasta com a vaga percepção do Desconhecido, que, dono de outro *status* social, identifica, em seu estado de confusão mental, a disposição maléfica da dupla, mas também não consegue livrar-se de seu fascínio. Nes-

se sentido, as gentes do subúrbio e o conceituado pesquisador se igualam, sugerindo que o mal da cidade se propaga quando a consciência se embota.

Nos primórdios da modernidade, no Romantismo, a visão da cidade se apresentava como estranheza, como perda de laços não em termos sociais, mas perceptivos, “uma perda de identidade na multidão de outros que se refletia numa perda de identidade no eu e, de tais maneiras, numa perda da própria sociedade, sobrepujada e substituída por uma sucessão de imagens [...] e então não há mais regras” (WILLIAMS, p. 211). Podia-se ver a cidade como um lugar utópico em que a união dos homens sobrepujaria a ignorância e o vício e novos tipos de comunidade e ordem se estabeleceriam, mas isso vinha junto com o choque ocasionado pela percepção de que esse mundo era indistinto, em seu fluxo perpétuo, e que nele se confundiam objetos e seres, cujas diferenças não obedeciam a nenhuma lei ou sentido, o que acabou por despertar o sentimento predominante de repulsa ante a grande cidade, a partir da teoria de Rousseau de que o homem se corrompia ao afastar-se da natureza, fonte da bondade.

135

A náusea ante a heterogeneidade de pessoas e ruas em constante movimento e a sensação de perda do eu no torvelinho das impressões são objeto temático de *Noite* nos episódios do bordel discreto e do Pronto Socorro. O trajeto para o primeiro, que margeia um estuário, é estonteante, pontuado de luzes piscantes ou ofuscantes e termina em pedras irregulares. De súbito, irrompe um cenário bucólico, com grilos e vaga-lumes e uma impressão de mata virgem. Tudo o que segue é cheio de contrastes. O bordel tem aparência severa, mas festiva. O interior é luxuoso, decorado em tons de vermelho, mas nele há a nota dissonante de uma imagem do Coração de Jesus cercada de luzinhas. Da sala pode-se ver o estuário estagnado, onde relampeja. A cena de cafetinagem que ocorre nesse espaço, com a corrupção da moça casada, necessitada

de dinheiro, pelo rico comendador, é carregada de nuances contraditórias. Nela o Mestre insinua que só facilita, mas não cria a perversidade do desejo. A cafetina se enche de virtudes e se emociona com a iminência de uma nova guerra. A tentativa de chantagem do Corcunda mostra-o revoltado com a hipocrisia moral das elites governantes, num laivo de humanidade que entra em conflito com seu gosto sádico pela deformação. As personagens revelam fraturas na sua caracterização até agora unilateral, sem abrirem mão do que as define: suas ações, e estas são todas negativas, até as do Desconhecido, que de início se enoja com a sujeira da situação e logo, talvez, venha a espiar os jogos eróticos do casal (Cf. NOI, p.57-73).

136 Assim, também a visita ao Pronto Socorro, perfazendo de volta o caminho à margem das águas iluminadas pelos relâmpagos e sacudidas pelos trovões, estabelece um pólo opositivo ao ambiente sexualizado e corrompido do bordeI. A viagem começa com um delírio do herói no carro, em que ele não vê mais a paisagem familiar e a substitui pela de uma “estepe cinzenta”, onde a sombra de uma moça caminha rumo a um precipício. A perda da consciência e da lei, pois, se acentua. Saltando do táxi e entrando no hospital, o cenário se torna, ao contrário do outro, de uma assepsia incongruente, como se fosse erguida uma parede protetora entre a cidade que sofre e os diletantes que, na sala do plantonista, comentam esse sofrimento.



Pronto Socorro de Porto Alegre, em 1950.

Fonte: Site oficial da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

Os índices espaciais são de atenuação da nitidez das cenas: o cochilo do porteiro, a acolhida afetuosa do chefe do plantão, as surdas marchas aceleradas nos corredores, as sirenas abafadas que gemem, a zoeira do elevador, das lamúrias e gemidos distantes, o ar divertido do médico ante a curiosidade mórbida do corcunda e sua fleugma ante os acidentados da noite, bem como sua parolice a respeito dos casos terríveis que atende:

137

— Já atendemos hoje cinco casos de suicídio. Dois foram fatais. Três pacientes se salvaram e parece que não querem mais morrer. — Lançou outro olhar para os papéis. — Um tomou cianureto e outro arsênico. *Kaput!* Uma mulher de sessenta anos meteu-se num banho quente e cortou as veias do pulso com uma navalha. É uma judia imigrada, uma neurótica com mania de perseguição, um caso triste. Vocês já imaginaram o espetáculo? Uma velha magra, feia e nua esvaindo-se em sangue dentro duma banheira de pensão barata? O outro caso foi o... — interrompeu-se para fazer uma ressalva. — Não estou quebrando o segredo profissional porque não revelo nomes...

O mestre fez um gesto que absolvía o outro de qualquer pecado. O médico prosseguiu:

— O outro caso foi o dum comerciante que deu um tiro na boca. A bala felizmente em vez de ir para cima desviou-se para o lado, arrebentou-lhe alguns dentes e saiu pela face direita. Nada de grave. O homem entrou chorando como uma criança, pedindo que o salvassem.

Interrompeu a dissertação para apanhar a xícara que um enfermeiro lhe oferecia. O mestre tomou da sua e ficou a mexer o café com a colherinha, sem tirar os olhos do rosto do médico. O Desconhecido tomou o seu café num gole só, como quem se dessedenta.

— O caso mais horrível — prosseguiu o médico — foi o duma rapariga, uma criadinha, que despejou uma garrafa de querosene nas vestes e depois prendeu-lhes fogo. Está que é uma chaga viva, sofrendo horrores; mas temos esperança de salvá-la.

138

O mestre sacudiu a cabeça lentamente. Uma enfermeira entrou, aproximou-se do chefe do plantão e disse-lhe alguma coisa baixinho. O médico murmurou:

— Dê mais soro. Se houver alguma novidade, me chame.

A enfermeira retirou-se. O Desconhecido seguiu-a com os olhos.

— E esses acidentes de tráfego ou domésticos, enfartes, casos de ventre agudo, intoxicações alimentares, cólicas renais, etc.... etc.... etc.... são apenas alguns dos muitos aspectos das misérias e dores da noite. Há outros. Os dramas psicológicos, os passionais, os vícios secretos... De vez em quando um médico de plantão entra sem esperar numa dessas tempestades domésticas e quando dá acordo de si está envolvido nela. É incrível a facilidade com que as pessoas abrem o coração para um médico, contando-lhe os seus mais íntimos segredos, inclusive e principalmente os de alcova. (NOI, p.79-80)

O ambiente, que deveria ser de dor e de cura, aparece enevoadado e amaciado pelos comentários do médico e do Mestre, ocultando o que realmente sucede e que o Corcunda vai buscar para abastecer seu apetite mórbido. No episódio, o Desconhecido mal acompanha a conversa e quem reage à pergunta repetida do médico sobre a possibilidade de se terem conhecido no Country Club não é ele e sim o Mestre, receoso de que recupere a memória. Lá fora, a noite é “negra” e o herói está “taciturno” e alheado.

É como se a heterogeneidade das pessoas e dos detalhes dos cenários confluísse em contínuos torvelinhos, numa movimentação aleatória, que não pode ser compreendida e obriga o herói a deixar-se levar, sem a mínima capacidade de reação aos fatos que testemunha. Não é sem razão que justamente no intervalo entre os dois espaços, a personagem seja focalizada pelo narrador a partir de seu fluxo de consciência. Essa confusão dos sentidos, devida aos deslocamentos e a sucessão de patéticos ou cínicos tipos humanos que se apresenta diretamente ou é descrita na fala do médico, não pode ser capturada num discurso uniforme por parte do narrador. Não é que essa diversidade e esse caos de impressões não possuam um sistema que permita a representação -- é justamente esse sistema que causa temor no herói e mudança de estilo narrativo no narrador. Trata-se da regra fundamental da cidade, a da indiferença entre os cidadãos, elevada ao cubo. Por oposição, o pasmo do Desconhecido ante ela leva o leitor a aspirar por outra espécie de diferenciação, a que considera as diferenças sob o abrigo da noção de igualdade garantida pelos direitos civis.

139

O romance capta esse fluxo apressado de paisagens obscuras, interiores estranhos e seres chocantes fixando rostos, gestos ou expressões e repetindo-as para identificar as personagens. *Flashes* se sucedem, conectados só pelo discurso do narrador, pois as pessoas que povoam esse universo citadino são apenas figurantes e não agentes: não chegam a se relacionar com o trio. Por isso não

falam comunicativamente, procurando interessarem-se pelo herói. Isso salienta a anulação do papel ativo do sujeito da história. O Desconhecido, próximo ao clímax de sua experiência com a dupla de rufiões, não consegue agir, numa paralisia que o vai afundando moralmente no submundo que os dois espertalhões lhe mostram, como verdadeiros guias turísticos da baixa vida noturna da cidade.

À medida que o enredo se desenrola, porém, surge aquela peripécia que suscita o reconhecimento inevitável em qualquer estrutura narrativa. É do tipo que Raymond Williams chama de conexão profunda, fator necessário a fim de que um tipo qualquer de socialização se institua no meio urbano. No episódio seguinte, o do cabaré do Vaga-lume, um dos ambientes mais sórdidos da história, o Desconhecido encontra a prostituta Ruiva, que mais tarde será sua tábua de salvação para vencer a amnésia. O encontro ocorre num clima “de quarta classe”, no salão opressivo de uma casa velha, de ar saturado” e “corpos em combustão”, cujo proprietário homossexual traz o rosto pintado:

Atravessaram um curto corredor mal-alumiado, onde guirlandas de papel verde pendiam do teto, e, afastando uma cortina dum amarelo berrante de bandeira, entraram no salão principal.

Quase todas as mesas em torno da pequena pista circular estavam ocupadas por homens e mulheres, muitos dos quais dançavam languidamente ao som do arrastado e gemebundo *blue* que a orquestra — piano, clarineta, pistão, contrabaixo e bateria — tocava com uma estridência que parecia aumentar o calor daquele ambiente opressivo. Tocos de vela ardiam, metidos nos gargalos de garrafas, sobre a toalha xadrez das mesas. O ar estava saturado da fumaça dos cigarros, dum bafio de álcool e do calor daqueles corpos em combustão. Nas paredes caiadas viam-se, desenhadas a carvão, figuras de mulheres semidespidas ou completamente nuas, com legendas ambíguas. “Obra do

nanico em muitas noites” — explicou o mestre. A um canto do salão um grande ventilador girava e zumbia, sem contudo conseguir amenizar a temperatura (NOI, p.83-84).

Os freqüentadores compõem um mosaico social: jovens burgueses e empregadinhos do comércio, moças de boas famílias que se prostituem à noite, velhos à procura de mocinhas. São índices espaciais disfóricos a orquestra estridente, os guinchos da clarinete, a fumaça suspensa no ar, o cheiro de álcool, as pinturas pornográficas nas paredes, a “epilepsia” das danças, os pares ofegantes, as caras apopléticas.

Quando as duas jovens prostitutas se aproximam, o ambiente pestilento sofre uma ligeira transformação, com marcas mais eufóricas em torno das mulheres, especialmente o calor e o perfume agradáveis. Instintivamente, elas manifestam uma atração pela normalidade, a Passarinho tentando evitar o Corcunda e a Ruiva buscando seduzir o Desconhecido. Esse impulso para uma ligação positiva, entretanto, não vinga. As moças, sob o domínio do Mestre, devem manter-se na posição que as rotula como mercadorias. O Desconhecido não consegue distinguir claramente entre apelo profissional e atração humana, e delira sob o influxo do álcool, noutro fluxo de consciência narrado. O ato sexual que logo depois o liberará da amnésia, na casa de Ruiva e Passarinho, vem anunciado por signos de solidão e decrepitude, tais como a rua “deserta”, as lâmpadas “insones”, a sensação de tontura e suor, a luta do herói com o corcunda que agride Passarinho, o sangue no rosto, uma travessa sombria, estátuas mutiladas, escadas rangentes, ares rançosos, soalhos nus e tristes.

Como o itinerário pelo submundo termina aí, com a grande reviravolta na situação do herói, o qual passa de amnésico e impotente a consciente e sexualmente ativo, pode-se considerar esse episódio a chave de comutação do enredo e, ao mesmo tempo, uma

amostra representativa da passagem do homem alienado ao homem capaz outra vez de laços sociais. Contudo, essa socialização é obscura, complicada pela rapidez e superficialidade da relação estabelecida, sugerindo uma nova ordem social em que ricos e marginais poderiam comunicar-se em pé de igualdade, mas renunciam à tentativa. O Desconhecido logo abandona a mulher que o atendeu e que, de certa forma, o emancipou. Ela fica adormecida, livre de mais um cliente estranho.

142 Cresce o paradoxo que atravessa toda a trajetória noturna do Desconhecido pela cidade. Esta, que deveria ser o lugar da consciência coletiva, revela-se incapaz de propiciar a comunicação, cheia de subjetividades apagadas. A coletividade, nela, perde sua função agregadora para transformar-se em massa sem rosto ou força de trabalho abstrata. A seu turno, o cidadão é forçado a tentar escapar da dissolução com que essa coletividade maligna o ameaça salientando sua diferença contra os seus semelhantes. É o que o Desconhecido faz ao recusar-se a confraternizar com a dupla amoral ou seus dóceis associados.

Ao fim dessa seqüência, desaparecem os dois meliantes. Resta o Desconhecido caminhando solitário em busca de sua casa pelas ruas, na madrugada. A figura típica do cidadão é mesmo a de um homem que caminha, como se estivesse sozinho, pelas ruas. Baudelaire se encarregou de registrá-la como o *flanêur*, que pode, através do isolamento e da perda dos vínculos sociais, perceber a vitalidade e o êxtase febril da cidade grande. O prazer da fragmentação, do movimento contínuo, da vida que não pára noite e dia, seria visto pelo poeta francês não como pesadelo e caos, mas como possibilidade de uma nova consciência de organização social (cf. BAUDELAIRE, 2002). A história das grandes cidades confirma essa visão. Houve nelas espaço para o empreendimento individual, para as pequenas associações, para a sindicalização das categorias da classe trabalhadora, para os protestos de massa contra a tirania

e anarquia da indústria, para a mobilização coletiva em busca do aperfeiçoamento do ambiente e do bem-estar.

O tumor canceroso poderia corromper isso tudo, mas tratava-se -- e ainda se trata -- de escolher um caminho: a alternativa para uma nova ordem social é o caos crescente, a cidade se autodestruindo. Na vida moderna, com a perda das crenças na imortalidade, em Deus, na natureza protetora, o indivíduo verte suas esperanças sobre a ciência, que lhe devolve uma visão do real sempre provisória, sem outro significado senão o que acontece e diante disso a consciência, aglomerada em números sem precedentes nas cidades, verga-se sob a angústia da falta de objetivos. A cidade, geradora paradoxal de proximidade e isolamento, passa a ser entendida como a condição que resta para a existência: permite as conexões, assim como fomenta a sua fatal transitoriedade.

Na segunda seqüência da história de *Noite*, o clima de descida ao inferno se esvai. A paisagem urbana se torna gradativamente mais amena, pontilhando a trajetória do herói com a estrela matutina, gotas de orvalho, homens que vão trabalhar assobiando, praças floridas e trânsito escasso.

143

METE A CABEÇA para fora, pela fresta da porta, espia para a direita e para a esquerda e, depois de verificar que não há ninguém nos arredores, desce para a calçada.

A estrela matutina ainda pisca no céu que, na boca da rua, começa a tingir-se de carmesim.

Por alguns instantes ele caminha como um autômato, o espírito vazio, o andar arrastado, os braços caídos ao longo do corpo.

Das folhas das árvores pingam gotas d'água: uma delas cai sobre a orelha ferida, escorre-lhe fria pelo pescoço, causando-lhe um arrepio que parece chamá-lo à realidade.

Estaca a uma esquina para orientar-se. Onde estou? Por alguns segundos interroga as fachadas das casas, que nada lhe

dizem. Faz uma volta sobre si mesmo, já na fronteira do pânico, mas tranqüiliza-se ao avistar as torres da Catedral. Sabe agora onde está e como encontrar o caminho da casa. Nas manhãs de domingo costuma vir à missa a pé. Umas seis ou sete quadras, naquela direção... (NOI, p.109-110).

Os homens das sombras são substituídos pela paz da manhã que nasce e pela aparição repetida do homem de branco, que acompanha a caminhada do Desconhecido com a discrição de um anjo da guarda. Todavia, o inferno antes vivido na exterioridade é agora introjetado. O herói continua temeroso: da perseguição possível dos dois rufiões, do que poderá encontrar ao chegar em casa. Ainda anda como um autômato programado pelo mal da cidade.

Reage com brutalidade diante do jornaleiro que lhe oferece o jornal (cf. NOI, p.117) e não enxerga no homem de branco senão um vagabundo agradável, atirando-lhe uma moedinha antes de entrar em casa:

144

Começa a atravessar a rua lentamente, a respiração penosa, como se levasse um peso no peito. Avista um homem de branco sentado no meio-fio da calçada, à frente de sua casa. É o mendigo da praça. De olhos baixos ele sopra na gaita e de novo as notas da valsa se erguem no ar da manhã — musiquinha límpida e antiga, doce voz de amigo a assegurar que tudo estará bem, haja o que houver.

Quem é esse homem? Por que me segue? Que saberá de minha noite?

Chega à calçada, detém-se por um minuto, mete a mão no bolso, encontra um níquel e atira-o na direção do vagabundo, que continua a tocar, alheio a tudo. A moeda tilinta nas lajes, por um breve segundo rodopia como uma piorra, depois tomba e ali fica cintilando, esquecida (NOI, p.129).

Tudo o que experimentou de doloroso no seu itinerário pelo submundo não garante sua humanização. Continua reagindo como o típico burguês virtuoso, condescendente com os menos favorecidos, mas incapaz de vê-los como seus semelhantes.

Acompanhando essa virada para a interioridade do herói, a técnica narrativa também se altera, abandonando a uniformidade da voz do narrador onisciente em favor de um dueto entre este e a voz do próprio Desconhecido, que relembra, através de *flashbacks* em monólogo interior, as fases de seu passado que justificam sua condição presente e explicam seu estado amnésico. Esses saltos temporais para o passado da personagem alternam-se com a narração em terceira pessoa do narrador da primeira seqüência, que, aqui, também, com freqüência assume a focalização interna e o discurso mental do herói, reportado indiretamente.

A essa fragmentação do discurso linear anterior correlaciona-se o emergir ainda confuso da consciência interna do herói, mas igualmente uma nova consciência da cidade. É aquela adquirida durante o périplo noturno, pelo estilhamento dos modos de apreensão da paisagem urbana percorrida, pelo esgarçamento das convicções da personagem sobre si mesma. Afinal, o Desconhecido gozou de todos os prazeres proibidos da noite, atordoado por sentir-se capaz de usufruí-los e de consentir em que tantas pobres gentes crédulas, vaidosas ou frágeis fossem afligidas pelas duas aves noturnas. Legítimo *voyeur*, ele percorreu o submundo físico da cidade, para afinal poder olhar seu submundo interior. Daí a paisagem antes observada com olhos turvos agora ser a da própria vida, também reduzida a retalhos numa rememoração aos sobressaltos.

Essa virada na própria composição do texto, além da mudança de rumo da vida do herói, associa-se à consciência moderna de que a cidade, transformada em condição de existência para o indivíduo, produz a fragmentação da experiência. Esta se refrata nas formas do imaginário, especialmente no cinema, com suas téc-

nicas de animação do fluxo através de cortes e montagens, que reproduzem “o movimento característico do observador no ambiente denso e heterogêneo das ruas” (WILLIAMS, p. 327). Daí a criação de recursos que expressem a subjetividade complexa como o “fluxo de consciência” ou o “monólogo interior”.

A fragmentação da experiência urbana

A propósito dessas inovações na narrativa, Raymond Williams lembra uma versão modernista do “simbolismo”, na qual “o isolamento e a projeção de objetos significativos é uma conseqüência da subjetividade separada do observador”. Diz ele que esses processos são reativos à experiência urbana, mas que estão profundamente ligados a ela.

146

Uma perda de reconhecimento e consciência sociais é, de certo modo transformada em qualidade positiva: uma condição da compreensão e da percepção. [...] O problema, historicamente variável, de ‘indivíduo e sociedade’ ganha uma definição nítida e específica, na medida em que ‘sociedade’ torna-se uma abstração e o coletivo só flui através dos canais mais voltados para o interior. Não apenas as experiências comuns de isolamento aparente, mas também toda uma gama de técnicas de auto-isolamento são então reunidas para dar sustento à experiência paradoxal de uma coletividade em último grau, além e acima da comunidade (WILLIAMS, p. 332).

Nesse sentido último, de que a separação do sujeito de seus concidadãos e sua introspecção radical podem suscitar uma supracomunidade de atitudes ou idéias, *Noite* é um caso a pensar. A novela inteira põe em íntima relação um indivíduo sem identidade

com uma face noturna da cidade, onde ele se perde, mas também se acha. Embora diferente dos outros cidadãos com os quais se associa por casualidade, tem em comum com eles o estar à margem da corrente central da vida urbana, a que decide os negócios, o bem-estar, os relacionamentos interpessoais, a administração do tempo individual. Vagueando à-toa, nas mãos de dois “entendidos” no vício, ele reconhece, para seu espanto, que no fundo é igual a eles, tão vicioso quanto os que o torturam com suspeitas e tão débil quanto os que aceitam ser assim privados de sua dignidade pessoal. Nas duas seqüências, o Desconhecido não muda de atitude, considerando-se essa como a do burguês esclarecido, que se julga superior porque vive à distância da sujeira, da miséria, dos prazeres baratos e dos negócios mesquinhos. Experimentando todos esses condicionamentos da vida “do outro lado”, ele apenas consegue submeter seus próprios instintos vitais a um processo de desrealque, mas os indícios de êxito na elaboração de seus traumas antigos são muito fracos. Como diz o Mestre, ele “há de voltar... Esta não será sua última noite” (NOI, p.98).

147

Esse clima de eterno retorno, em que uma seqüência espelha e refrata a outra, sem maiores alterações de sentido, além de figurar o processo de autonomização e autorreprodução do espaço urbano, com a conseqüente dessocialização dos cidadãos e sua queda na própria interioridade, permite pensar *Noite* como uma alegoria, feita de cenas e sensações isoladas, dando uma imagem multiforme de algo muito complexo qual seja a cidade na sua heterogeneidade dinâmica e na sua paradoxal uniformidade. O Mestre e o homem de branco não parecem substituir, como recursos metafóricos, algo reconhecível, pertencente ao plano histórico, que estaria por trás de suas figuras e seria convocado por elas. Remetem a um mundo nitidamente metafísico, o de Mefistófeles e do Anjo da Guarda, simbolizando as forças de destruição e de construção, Thánatos e Eros, tantas vezes aludidos no texto, em luta pela alma

dos homens, mas encarnados em duas imagens complementares: a da cidade que perverte e a da cidade que civiliza. É por isso que o homem de branco, símbolo dessa última, tem uma figura vaga e acaba na calçada recompensado por uma esmola. Também é por isso que o mestre de cerimônias da cidade-barbárie é quem efetivamente abre a consciência do Desconhecido, submetendo-o a um ritual de repetição da cena sexual que testemunhara em menino.

148 Não se trata de uma simbolização muito consoladora do destino das cidades, nem tão promissora da mudança de conduta do Desconhecido, que continua sem nome até o fim. Todavia, implica uma tentativa de superação da dicotomia *basfond/grand monde*, advogando a necessidade da noite e do desvario para o autoconhecimento. A paisagem amena, a recuperação da memória e a convicção de que a mulher estaria em casa, esperando-o, levam o Desconhecido de volta ao seguro mundo burguês que a representação do submundo havia subvertido. A estratégia de soerguimento da esperança ao final, típica de Erico Verissimo na denúncia da desigualdade social em seu romance urbano, atesta sua inclinação humanista, embora enfraqueça sua alegoria da duplicidade inerente da vida na grande cidade moderna.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Vega, 2002.

GINZBURG, Jaime. Sociologia da noite na novela de Erico Verissimo. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v.1, n.4, set. 1995. p.41-47.

SOUZA, Célia Ferraz de; MÜLLER, Dóris Maria. *Porto Alegre e sua evolução urbana*. 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

VERISSIMO, Erico. *Noite*. 14.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 22). (NOI)

VERISSIMO, Erico. *A volta do gato preto*. 12.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 12). (VOL)

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. 15.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 26). v.1. (SOL 1)

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

A cidade tradicional e a cidade moderna em *O Tempo e o Vento*

Embora alguns historiadores da literatura aproximem *O tempo e o vento* da epopéia,¹ seu gênero inequivocamente é o do romance histórico. Argumentos a favor são a tematização da história do Rio Grande do Sul e do Brasil, a mistura entre figuras e fatos históricos e personagens e eventos ficcionais, a caracterização de uma identidade regional, remontando a um passado mitologizado e submetido à crítica. Flávio Loureiro Chaves aponta que Erico Verissimo não apenas filiou-se a uma tradição de tentativas e erros na formulação do romance histórico no Brasil, mas deu-lhe “a chave da sua resolução formal” (CHAVES, 2000, p.70).

O romance histórico passa a existir com o Romantismo, quando as nações modernas se voltam ao passado para encontrar uma identidade própria. A questão era, entretanto, as fontes históricas que lhe serviriam de referência. A historiografia anterior ao século XVIII era feita de narrativas, crônicas, relações, de teor impressionista, muitas vezes controlado pela Igreja ou pelos regimes monárquicos, e só iria adquirir algum rigor com o advento do Iluminismo, com sua crença na razão, sua busca de captura dos costumes e tradições, e sua rejeição de preconceitos e superstições.

1 Guilhermino Cesar, em “A vida literária” (In: *Rio Grande do Sul: terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1964), louva *O Tempo e o Vento*, designando-o como romance-rio e epopéia, “o mais vívido painel da vida gaúcha, capaz de interessar ao leitor de qualquer latitude”, com sua “universalização do regional, com os matizes que o distinguem”, que o tornariam a “obra mais significativa” da ficção sulina (p.252). Também Massaud Moisés, em sua *História da literatura brasileira*, no volume III, Modernismo, afirma que na trilogia “o escritor encontrava a sua maneira mais funda de ser, como homem e profissional de letras: a estrutura da novela, a serviço da epopéia de seu povo” (2006, p.182).

À medida que o espírito revolucionário se agudiza, a burguesia se consolida e a imprensa se beneficia das novas tecnologias industriais, a leitura se propaga com o periodismo e a notícia se torna artigo de uso menos elitista, mobilizando um público mais amplo, menos preparado e mais propenso ao aqui e agora. Uma história do presente se dissemina, assim como o interesse pela origem dos “gênios nacionais”, o que leva ao relato – imaginativo, no mais das vezes – do passado lendário ou até mítico. Essa nova sensibilidade para os caminhos da História determina o surgimento do romance histórico.

Embora os romantismos de caráter histórico sejam divergentes nos diversos países, a Alemanha recorrendo aos mitos germânicos, a Inglaterra às lendas celtas e medievais, a França ao localismo e ao sentimento, o romance histórico mantém como característica indissociável uma visada mimética à História, por imaginosa que seja. Como a mimese exige uma aproximação ao objeto, captando-lhe o essencial, e uma distância protetora, operada pela linguagem, o gênero requer, na teorização de Georg Lukács, que se dê conta da “singularidade histórica” de uma época através de personagens que a explicitem, como condutores dos acontecimentos:

Pouco importa, pois, no romance histórico a relação dos grandes acontecimentos históricos; trata-se de ressuscitar poeticamente os seres humanos que figuraram nesses acontecimentos. O importante é procurar a vivência dos móveis sociais e individuais pelos quais os homens pensaram, sentiram e atuaram precisamente do modo em que ocorreu na realidade histórica (LUKÁCS, 1996, p.44 – tradução de Regina Zilberman).

Na modernidade, o romance histórico conserva esses pressupostos, elegendo crises representativas, traduzidas por personagens comuns, em situações domésticas, com figuras históricas

no segundo plano, e linguagem realista (cf. ZILBERMAN, 2003, p.125). É assim que, no Brasil dos anos 1940 a 60, Erico Verissimo trata a matéria histórica em sua obra-prima, *O tempo e o vento*. Como enfatiza Regina Zilberman, o escritor interpretou

a história conforme um ângulo que era seu, mas que certamente correspondia a segmentos da sociedade que se coadunariam com a perspectiva escolhida. Por causa disso, foi capaz de chegar à desejada fidelidade histórica e de conferir um sentido ao período representado, sentido que se corporifica nas personagens do romance (2003, p.137).

A história da cidade em *O tempo e o vento*

O local cultural de Verissimo, naquele momento, era o de um escritor que até então rejeitara a história de sua gente, ocupado em que estava em tematizar a vida na cidade moderna em desenvolvimento capitalista (cf. SOLI, 1981). Em *O tempo e o vento*, ele passa a refigurar o passado do Rio Grande do Sul de uma perspectiva da decadência do patriciado rural, onde estavam suas raízes pessoais. À história sulina, associavam-se os aspectos autobiográficos, tornando a tarefa de representação um empreendimento penoso, que durou mais de uma década. O posicionamento crítico de seu olhar retrospectivo de então valorizou as virtudes dos desbravadores do Estado, mas deteve-se a apontar principalmente o enlanguescimento de tais valores à medida que a sociedade se transformava e as crises políticas e econômicas se acumulavam.

Nesse sentido, a obra adquire um caráter estético premonitório. Embora publicada entre 1949 e 1962, antecipa uma inclinação do romance pós-moderno, a de submeter a narrativa histórica a uma revisitação paródica, “que se inscreve na história para alegorizar a atualidade e discutir os paradigmas por meio dos quais a so-

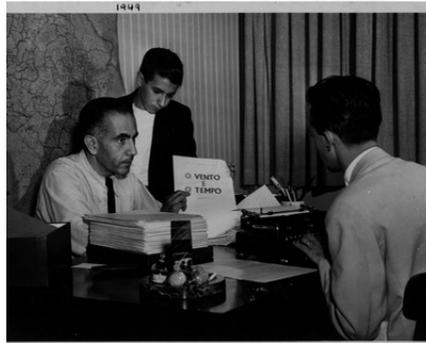
cidade se mede e avalia” (BORDINI;ZILBERMAN, 2004, p.19). A revisão da história sul-rio-grandense empreendida pela trilogia irá subordiná-la, na avaliação crítica de Lúcia Helena, a uma ética destinada a revelar “quanto podem ser nefastos, na postulação da nacionalidade e na existência do tecido social, o preconceito, a recusa de integrar o outro e a incapacidade de conviver com a diferença, sem reduzi-la, sem oprimi-la, nem idealizá-la” (2005, p.178).

154 Nos testemunhos de criação de *O tempo e o vento*, constata-se a incerteza do próprio autor quanto à época em que surgiu a idéia. Erico aponta, em suas memórias, a comemoração do centenário da Revolução Farroupilha em 1935 (SOL1, p.288), a data de 1939, quando escrevia *Viagem à aurora do mundo* (ALEV 01i0047-sd), o nascimento de *O continente* antes da criação de *Saga*, também em 1939, quando deliberara “começar a escrever um massudo romance cíclico que teria o nome de Caravana. Seria um trabalho repousado, lento e denso a abranger duzentos anos da vida do Rio Grande. Começaria numa missão jesuítica em 1740 e terminaria em 1940” (ALEV 03a1004-1944, p. 126).

De fato, o plano foi retomado em 1941, pois há uma caderнета em que aparece o primeiro roteiro de *O tempo e o vento*, intitulado na capa *Caravana*. As partes seriam “A fonte”, “O punhal”, “O tempo e o vento”, “O caudilho”, “Teiniaguá”, “A guerra” e “O Sobrado”. Nota-se no planejamento a intervenção de elementos pertencentes à redação, então concomitante, de *O resto é silêncio*, com Tônio Santiago e sua Torre emulando o Sobrado, situados numa cidade que recebe o nome de Sacramento (cf. ALEV 04 a0033-41). Na agenda ALEV 04b0059-1943, alguns poucos dados referem-se à cidade: o esboço 9 menciona as noites de São João e no 10, o uso do cemitério para marcar épocas e pessoas nas lápides. Na mesma agenda há anotações determinando que a história tratasse da evolução social e moral, a imigração, as crises econômicas, os fatos históricos “repercutindo na vida individual, social e econômica”, o

progresso, as invenções e o conforto, além de objetos culturais do cotidiano.

Nesses primeiros esboços, percebe-se que o plano geral da obra já se configurava e que a presença da cidade era sobrepujada pela das personagens, que Erico delineia a partir de fontes, características típicas e preocupação com a verossimilhança. Numa análise posterior, ele afirma que Gilberto Freyre teria insinuado que o Sobrado seria devido ao romance nordestino, ao que ele responde que seu modelo fora o sobrado de sua infância. Quando em 1948 finalizou os originais (cf. ALEV 01 a 0010-1943), deu-se conta de que teria de expandir seu plano de escrever um volume de 800 ou 1.000 páginas se quisesse chegar a 1945, decidindo-se por uma trilogia (Cf. carta a Jean Roche, ALEV 02 a 1594-1966). *O continente* foi publicado em um volume em 1949, obtendo excelente recepção crítica.



155

Erico Verissimo, acompanhado por seu filho Luis Fernando, discute o título, ainda provisório, de *O tempo e o vento*, no escritório da Editora Globo de Porto Alegre, em 1949.

Fonte: Acervo pessoal da Autora.

No tocante ao segundo volume, *O retrato*, a acolhida não foi

tão favorável, ² tendo em vista que a estruturação contrapontística de *O continente*, como uma sinfonia com grandes movimentos e corais, e a embocadura mítica, fundacional, envolvendo guerras, heróis e heroínas, como Ana Terra e o Capitão Rodrigo, ou Licurgo, transformaram-se na biografia de um aburguesado Terra Cambará na cidade de Santa Fé.

O roteiro inicial foi iniciado em 1950, com pesquisas no *Correio do Povo* de 1910 a 1915 (cf. ALEV 03e0354-sd) e na revista francesa *L'Illustration*, para certificar-se de datas e eventos históricos da virada do século e da *Belle Époque*. Sobre a cidade não há outra informação que a de que a farmácia de Rodrigo era de “austeridade monástica” perto do dispensário no pátio da casa de Cruz Alta em que passara a adolescência (cf. ESP, p.91). Não há nas memórias ou nos esboços conservados (cf. 04 d 0093-1950), esclarecimentos sobre a composição da obra, a não ser a modelagem das personagens por figuras conhecidas pelo autor, devidamente “despistadas”. Assim como o Sobrado estrutura, enquanto moldura e ponto climático, *O continente*, sustentando a noção de bravura e honra que impregna o volume, é o retrato de Rodrigo Terra Cambará que acompanha as mudanças psicológicas e morais do protagonista, modelo de um caudilho esclarecido, lembrando-o de um passado que aos poucos se degrada.

O retrato (cf. ALEV 01 a 0103-1951) foi publicado em dois volumes em 1951 e, mal recebido, talvez tenha determinado a per-

2 Ao analisar *O tempo e o vento* em sua história da literatura, Massaud Moisés confirma a recepção desfavorável. Partindo da premissa de que até então a produção de Verissimo, graças a sua popularidade, tivera “escassa ressonância junto aos críticos”, vê na trilogia uma imaginação à solta, sem pejo da linearidade e do estilo cristalino. Para Moisés, o primeiro volume é o “melhor”, enquanto nos dois outros o ímpeto “esmorece” (2006, p.182).

da de quase todos os prototextos a ele atinentes e o bloqueio criativo que impediu Verissimo de concluir a trilogia por anos e anos. Ele confessa a Jean Roche, na mesma carta, que teria aceitado o convite para dirigir em Washington o Departamento Cultural da OEA em 1953 para “fugir à responsabilidade de escrever o terceiro volume” (ALEV 02 a1594-1966, p. I e II). Em 1957, reinicia a escrita da trilogia, mas foge outra vez, escrevendo *México*. Em fins do ano, retoma o projeto, que, numa entrevista (cf. ALEV 03 e 0218-sd), declara ter por título *Encruzilhada* e que abrangeria de 1923 a 1945. Informa dispor de farta documentação para o período e nomeia as partes: “Lenço encarnado”, “Tempo de jazz”, “O cavalo e o obelisco”, “Noite de Ano Bom”, “Reunião de família”, entremeados com os Cadernos de Floriano. Em 1958 escrevera um terço do volume e interrompe o trabalho para visitar a filha nos Estados Unidos. Em 1960, recupera o ritmo, mas sofre um enfarte em outubro. Em 1961, consegue terminar os originais, escrevendo parte deles nos Estados Unidos. Os três volumes perfazem, respectivamente, 1.529 páginas (cf. ALEV 01a0001-1961, 01a0002-1961, e 01a0003-1962).

157

O arquipélago é publicado em três tomos, entre 1961 e 1962. Na caderneta de notas ALEV 04 a 0014-1950, há apenas lembretes para buscar material de apoio histórico. Com referência à cidade de Santa Fé, há notas para colher dados em Cruz Alta, quanto à relação cidade-campo, as gentes, hábitos, vestuário, vida doméstica e cemitério.

Nesses prototextos, já se percebe uma preocupação com o cenário físico e político de Santa Fé em 1923. Na caderneta ALEV 04 a0010-1956 os dados referem-se mais às “Reuniões de Família” e seu conteúdo histórico-ideológico. Para a Reunião de Família IV, há menção à inauguração do monumento do Cabo Caré, na praça. Comparecem também elementos para os “Cadernos de Pauta Simples” e para “Noite de Ano Bom” e “A guerra dos outros” (depois “Do diário de Sílvia”), de caráter artístico, comportamental,

histórico e sociológico. Outros prototextos (ALEV 04 a0011-1958, ALEV 04 a 0017-1960, ALEV 04 a0009-61 e ALEV 04b0053-1961) dedicam-se a eventos históricos e familiares, reações emocionais, idéias e discussões, cronologias e dados psicanalíticos sobre identidades, bem como notas sobre a composição do texto e sequências da história, com algumas alusões a mudanças no físico e nas poses, com a aquisição de aparelhos modernos. Não há menção à cena de reconciliação entre Floriano e Rodrigo, nem ao nascimento do romance sob a pena de Floriano.

Comparando *O arquipélago* a *O continente*, em resposta a Jean Roche, Erico afirma que o último pode ser superior em qualidade “quanto ao ritmo, harmonia e unidade”, “é uma sinfonia composta na forma clássica, com temas épicos e folclóricos”, enquanto o primeiro seria o mais importante da trilogia, “uma dessas peças sinfônicas modernas à La Villa-Lobos, mistura e sofisticação e simplicidade, dissonâncias alternando com serenatas sentimentais, algo de meio caótico como o Brasil e a época que esse mesmo romance reflete” (ALEV 02 a 1594-1966).

Os prototextos de *O tempo e o vento*, portanto, pouco revelam sobre os estágios criativos de Santa Fé, a não ser que de início seria chamada Sacramento, nome aproveitado depois em *O senhor embaixador*, e que seria moldada em grande parte pelas reminiscências do autor sobre sua cidade natal, Cruz Alta. É, pois, na ficção cidade de Santa Fé, cuja geografia se assemelha não só a Cruz Alta, mas a tantas cidades interioranas da zona do Planalto Médio do Rio Grande do Sul, que, sem muitos planejamentos e pesquisa, com fundamento mais na memória afetiva que em mapas ou dados históricos, que espaço e tempo se conjugam, sob a metáfora do vento e do tempo, para cumprir a análise, ao mesmo tempo horizontal e vertical, da formação da identidade do homem sulino.



Capa da primeira edição de *O tempo e o vento*, em 1949, pela Editora Globo de Porto Alegre.

Fonte: Acervo pessoal da Autora.

159

A fundação de Santa Fé e Ana Terra

No romance-rio de Verissimo,³ no volume intitulado *O continente*,⁴ acompanha-se passo a passo a formação de uma cida-

3 A designação é do próprio autor, em “Reflexões sobre o romance-rio”, artigo publicado na *Revista do Globo*, de Porto Alegre, no dia 30 de outubro de 1937, em que ele assinala a presença, no século da prensa, de romances caudalosos e extensos, tendo em vista que o romancista “se vê compelido a deixar de ser apenas o escritor que conta uma história, para ser também o homem enciclopédico que está a par dos problemas e dos descobrimentos de sua época em todos os domínios” (p.114-115 da reedição in VERISSIMO, Erico. *Galeria fosca*. Organização de Cristina Penz. São Paulo: Globo, 1996).

4 VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O continente I*. 20.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 13); e

de interiorana, desde sua constituição como povoado no início do século XIX, até sua transformação em cidade moderna, na década de 40 do século XX. É em *O continente*, primeiro volume da trilogia, que Santa Fé vai surgindo na imaginação do leitor primeiro como um ajuntamento de cinco ranchos de taipa, precários e rústicos, junto a uma figueira, cercado de coxilhas verdejantes, campinas desertas, boas águas e céus de puro azul.

Também nos primeiros contatos entre os forasteiros que buscam fixar-se nas terras de sesmaria do Cel. Ricardo Amaral, o que se observa é uma vida social incipiente, num modelo de associação servil, em que os destituídos da sorte se submetem aos ordenamentos autocráticos do proprietário sem discussão.

160 Como o lugar é mostrado pela perspectiva de uma mulher, Ana Terra, que chega após longa jornada pelo Rio Grande afora, possuindo apenas o filho Pedro, uma cunhada e a roupa do corpo, esse núcleo urbano primitivo é avaliado pelos olhos de uma pessoa que sofreu a solidão dos campos, a dureza de um dia a dia sacrificado só ao trabalho, sem lazeres, o assassinato do marido, a perda trágica dos pais e irmãos, a destruição da fazenda onde moravam num ataque dos castelhanos, que então a violaram. O que ela vê é desanimador, e o que ouve do terratenente é apenas uma licença para ali radicar-se, pois ele pensa em fazer uma petição ao governo para fundar um povoado e necessita de gente. Santa Fé, em seu começo, vem marcada pelo vezo da dominação e pela precariedade das habitações sem nenhum conforto.

O povoado se organiza longitudinalmente, ao longo de uma velha estrada:

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O continente 2*. 19.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 14). Todas as citações são extraídas dessas edições, identificadas com as siglas CON1 e CON2.

Aquele agrupamento de ranchos ficava à beira duma estrada antiga, por onde em outros tempos passavam os índios missioneiros que os jesuítas mandavam buscar erva-mate em Botucarái. Por ali transitavam também, de raro em raro, pedindo pouso e comida, viajantes que vinham das bandas de São Martinho ou dos campos de Baixo da Serra. (CON1, p.133.)

O rancho que Ana constroi, como os outros já existentes, é de taipa, coberto com capim santa-fé, as camas são esteiras de palha e o único móvel é a roca de sua mãe. A necessidade dos vizinhos lhe confere uma profissão: a de parteira, embora ela consiga ajudar os nascimentos só por intuição e porque guardou a velha tesoura de D. Henriqueta, com que corta os cordões umbilicais. É por ouvir-dizer que “tem boa mão” que os outros habitantes do lugar lhe confiam os partos. É Ana que fornece ao lugar um primeiro ofício especializado, não ligado à sobrevivência como é o da pequena lavoura, trabalho que ocupa a todos, salvo o dono das terras, pecuarista possuidor de peões e escravos. Ela oferece seus serviços por solidariedade e sua paga não lhe vem em dinheiro nem é citada no texto.

161

A vida no lugar é árdua e perigosa— tanto que Ana é forçada a matar com um mosquete um índio coroadado que se aproximava sorrateiro da cama de seu filho. Os habitantes vivem temerosos dos ataques dos indígenas, mas seus dias são sempre iguais, labutando na lavoura e em casa, em lides que não distinguem homens e mulheres. Só o que acontece são nascimentos e enterros. Missas, casamentos e batizados, só após anos e anos, quando um padre carmelita aparece, vindo de Rio Pardo e fugido de um aprisionamento pelos índios, a caminho das Missões. A religião, portanto, serve para legitimar os laços familiares e as condutas desejáveis.

O único evento extraordinário no cotidiano do lugarejo é o recrutamento à força dos homens para lutar contra os castelhanos

numa nova guerra que reflete os conflitos entre Portugal e Espanha na Europa. Ana se insurge com a intransigência do coronel, que arrebanha os homens válidos, mas não ousa reagir ante a lição sobre honra e vergonha que o coronel lhe dita. Como as outras mulheres, despede-se do filho e olha apreensiva o cortejo militar afastar-se, ficando depois à espera de notícias e sustentando a casa sozinha.

Quando os homens retornam, parecem mais vencidos do que vencedores. Perderam quinze escravos, quatro peões e oito rancheiros. São acolhidos com abraços de amigos e parentes, mas os familiares dos que não voltaram continuam à espera até perceberem sua perda, quando rompem em choro. Nos dias que seguem, contam-se as proezas. Sabe-se que o Cel. Ricardo Amaral foi morto e que agora o chefe local é seu filho Chico.

162 Em 1803, um padre das Missões passa pelo lugar, convence Chico Amaral a erguer uma capela, reza uma missa, faz batizados e celebra casamentos. Chico Amaral vai a Porto Alegre de carreta e fala de seus planos para um povoado ao comandante do Continente, que lhe sugere enviar uma petição ao comandante das Missões, a qual ele recomendará ter um despacho favorável. Amaral assim o faz e recebe do administrador da redução de São João o ofício para a concessão do terreno:

[..]. ordeno a Vmce. que faça medir com brevidade meia légua de terreno no lugar em que pretendem formar a povoação, contendo desde o ponto em que desejam ter a capela, um quarto de légua na direção de cada rumo cardeal, em rumos direitos de Sul a Norte, e de Leste a Oeste. [...] Ninguém poderá ocupar mais terreno que aquele que lhe é destinado, salvo o caso de compra a outrem que já possuir título legítimo. [...] Cada rua do povoado devia ter sessenta palmos craveiros de largura e cada morador ia receber um lote de cinqüenta palmos contados na frente da rua e duzentos palmos de fundo, devendo

dentro do prazo de seis meses requerer título legítimo aos senhores do governo (CON1, p.147-148.)

Amaral contrata um agrimensor para fazer a planta do povoado: uma praça central, com a figueira no meio, três ruas de norte a sul e quatro transversais de leste a oeste. Manda construir a capela com madeira dos matos próximos, a qual é consagrada por um padre de Santo Ângelo e encomenda uma imagem da padroeira, N. Sra. da Conceição. Em 1804, Amaral constrói uma casa de pedra na frente da capela, do outro lado da praça. Ergue casas para alugar a novos moradores. Tropeiros de Sorocaba ali se estabelecem e o povoado cresce. Os anos são de paz e em 1806 nasce Bibiana, neta de Ana. Em 1809 chegam novidades de Rio Pardo: a corte portuguesa se transferira para o Rio de Janeiro e se pensava que a vida iria melhorar. Mas os estancieiros se queixam do preço do gado e dos impostos e da concorrência dos contrabandistas, dispostos a fazer guerra à Banda Oriental.

163

Pedro consegue obter um arrendamento de campo, onde planta trigo com sucesso. Constrói uma casa de tábuas, com pomar e criação de galinhas e porcos. Mas em 1811, os homens de Santa Fé são de novo recrutados para as guerras cisplatinas. O povoado fica outra vez deserto, entregue às mulheres na sua espera de aflições e temores.

É assim que Santa Fé é apresentada inicialmente ao leitor. Seu traçado obedece fielmente às informações históricas sobre a constituição dos povoados primitivos do Rio Grande do Sul reunidas pelo arquiteto Günter Weimer (cf. 2004). O narrador preocupa-se em historiar os eventos ordinários e extraordinários da vida que ali transcorre: transcreve ordenações sobre as licenças da Colônia para fundarem-se povoados, mapeia o lugar com precisão, situa-o num ponto próximo a Botucaraí e Rio Pardo, mas enfatiza a visão de uma habitante, Ana Terra, que avalia o processo lento de

formação do povoado e o cotidiano de seus moradores com olhos críticos.

A descrição do lugarejo é contrastada com a primeira parte do episódio Ana Terra, que situa a personagem na fazenda de seu pai Maneco, numa região central do Rio Grande do Sul, inóspita. A moça vive numa habitação rústica, cercada de imensas pradarías, onde nada acontece, não há outros jovens, festas nem cartas, e onde o pai e os dois irmãos passam os dias lidando com o gado, a lavoura e lutando contra os índios, feras e bandidos:

Moravam num rancho de paredes de taquaraçu e barro, coberto de palha e com chão de terra batida. [...] A povoação mais próxima ali da estância era o Rio Pardo, para onde de tempos em tempos um de seus irmãos ia com a carreta cheia de sacos de milho e feijão, e de onde voltava trazendo sal, açúcar e óleo de peixe. (CON1 p.73-74.)

164

O rancho onde a família mora só tem uma peça, repartida com panos. Na divisão maior, fazem as refeições e cozinham. Nela há um fogão de pedra e uma talha, uma mesa de pinho e cadeiras de assento e espaldar de couro, uma arca de couro, com fechos de ferro, um armário e uma roca. Numa outra repartição fica a cama do casal, um crucifixo e uma arma. Na seguinte, as camas dos irmãos e na última uma cama de vento e um baú de lata para as roupas. A iluminação é fornecida por uma lamparina de óleo de peixe.

É nesse ambiente acanhado que o aparecimento de um mestiço ferido por bandidos irrompe como fator de desestabilização. Pedro Missioneiro, criado na Missão de São Miguel, soldado das tropas coloniais, além de ótimo domador é flautista e sabe contar lendas como ninguém da família ouviu. Ele é gradualmente aceito por todos, constrói um rancho para si e ajuda os homens nas lides do campo. Ana de início o detesta, mas encanta-se por sua

música e delicadeza, que não conhece entre os homens da família.

Pela voz do irmão de Ana, Antônio, se sabe da vida na vila do Rio Pardo. Ali se festeja o ano novo de 1878, com entrudo, fogos, leilão e cavalhadas. Há bailes, as moças dançam a chimarrita e a tirana. As casas possuem assoalhos de madeira, as estâncias têm grandes lavouras de trigo, fabrica-se vinho das videiras plantadas pelos açorianos. Maneco Terra relembra o pai Juca, tropeiro entre São Paulo e Rio Grande de São Pedro, de quem herdara a carta de sesmaria das terras que ficavam perto do rio Botucarái.

Ao ouvir o filho falar das vantagens de uma vila, Maneco retruca que são muradas e cercadas de valos, como uma cadeia e têm soldados e padres, dois tipos que ele desgosta, porque tolgem a liberdade individual. Ao ouvir que numa cidade há mais segurança, ele evoca sua ida a Porto Alegre:

Lá só valia quem tinha um título, um posto militar ou então quem vestia batina. Esses viviam à tripa forra. O resto, o povinho, andava mal de barriga, de roupa e de tudo. Era verdade que havia alguns açorianos que estavam enriquecendo com o trigo. Esses prosperavam, compravam escravos, pediam e conseguiam mais sesmarias e de pequenos lavradores iam se transformando em grande estancieiros. (CON1, p.94.)

165

Tudo isso é estimulado pelo Governo, que não tem meios de manter guarnições profissionais e utiliza os fazendeiros como exército, dando-lhes em troca mais terras de sesmaria e títulos de nobreza. Maneco se orgulha de não ser mandado por ninguém nem dever submissão a ninguém, como ocorre nas cidades.

Todavia, ele é a lei incontestável em suas terras. Quando descobre que Ana está grávida de Pedro Missioneiro, manda matar o intruso pelos dois irmãos. A vida cotidiana das mulheres não é afetada por essa morte: elas continuam mugindo as vacas e lavan-

do as roupas e fazendo a comida para os assassinos. Ana tem o filho, que chama de Pedro e é isolada pelos homens da casa. Sua mãe adocece e morre. Passam os anos e, em 1881, Horácio se muda para Rio Pardo e Antonio se casa com a moça que namorara lá, Eulália. Maneco vai a Rio Pardo, compra sementes e aprende a plantar trigo. Todos trabalham no eito, a plantação dá frutos e ele faz planos de expansão do trigal e da estância.

Num ataque de bandidos castelhanos, o rancho é dominado, a família é morta e Ana é estuprada, mas não revela o esconderijo da cunhada, do sobrinho e de seu filho. As duas mulheres enterram os mortos e resolvem deixar as terras com a passagem das carretas de Marciano, que está subindo a serra rumo das terras do Cel. Amaral, onde comprou uns terrenos e ouviu dizer que há intenções de criar-se um povoado.

166 O narrador conta os eventos pelo ponto de vista de Ana, imbuindo-os da revolta de uma moça solitária num mundo de homens em que mulheres não têm voz. Se no núcleo familiar ela e sua mãe se submetem ao poder pátrio, isso não significa que aprovelem os comportamentos masculinos. Ana mostra-se tão forte como os homens numa situação-limite e toma a decisão de preservar a sua vida, a da cunhada e de seus filhos, deixando a propriedade do pai pela possível segurança de um povoado que ainda não existe. Todavia, não renuncia a sua condição feminina: deixa-se seduzir pela beleza e civilidade de Pedro Missioneiro, aspirando para o filho Pedrinho um futuro em que haja educação e não rudeza e morte. A idéia de cidade, para ela, inclui não só proteção, mas contatos sociais, oportunidade de crescimento, trabalho, sim, mas também lazeres. O que encontrará em Santa Fé não será a cidade idealizada, mas uma repetição da vida dura da estância de seu pai, uma figura de autoridade como ele no Cel. Amaral e a solidão compartilhada pelas mulheres quando seus homens vão à guerra. Assume, entretanto, um ofício que se opõe à mortandade resultante dos conflitos

políticos que assolam o Continente: o de garantir a vinda à luz de novas crianças. O vento, porém, que lhe anuncia as mortes, continua soprando no povoado recém estabelecido.

É, pois, pela resistência constante de Ana ante um mundo em que domina o patriarcado e os interesses econômicos motivam as guerras, que o narrador esboça a futura cidade de Santa Fé. Nas providências dos Amarais para obter as boas graças do governo do Continente e sempre mais terras e domínio, imiscui-se uma jovem sofrida, sozinha, devastada pela perda de seu amado. É essa mulher quem cria, no lugarejo ainda em construção, vínculos de vida ao cuidar dos seus com seu próprio esforço e ao partejar os filhos do lugar, mesmo que não a reconheçam quando crescem.

A vila de Santa Fé e o Capitão Rodrigo

O povoado de Santa Fé se torna uma vila em 1834. Esta mantém a configuração primitiva, com um acréscimo significativo para a continuidade do enredo: a venda de Nicolau, que traz mercadorias de fora por meio de sua carreta, instituindo o comércio de balcão no lugar. É nessa venda que se reúnem os homens, para não apenas comprar mantimentos e objetos manufaturados, mas para comer, beber e se divertirem. O ambiente é mostrado pela perspectiva de um forasteiro, de passagem, que simpatiza com o local. Surge na história o Cap. Rodrigo Cambará, militar forjado em várias pelepas, em especial as Guerras Cisplatinas. O Cap. Rodrigo, alegre e folgazão, é primeiramente visto com restrições, mas logo com simpatia por Juvenal Terra, o outro filho de Pedro, homem sério e trabalhador. O cansaço das guerras o faz cogitar no abandono de sua vida errante e fixar-se na vila:

167

Caminhou até a janela, olhou a praça, com a grande

figueira no centro, as casas em torno e os verdes campos que circundavam o povoado. Um sol de outro novo iluminava tudo.

Rodrigo respirou fundo e disse:

-- É. Pode ser que eu fique por aqui. (CON1, p.183.)

Quando Pedro Terra leva a filha Bibiana ao cemitério no dia de Finados, para render homenagem a Ana Terra, ali enterrada, Rodrigo se apresenta e encanta-se pela moça. O cemitério de Santa Fé ficava a um quarto de légua do povoado, sobre uma coxilha:

Era cercado de pedras e as suas sepulturas todas não passavam de montículos de terra com cruzes ou então de lajes rústicas onde havia nomes gravados em letras singelas. Só havia uma que tinha a forma de capela e era de tijolo rebocado e caiado: o jazigo perpétuo da família Amaral. (CON1, p.183.)

168

As cruzes não traziam datas, pois ninguém sabia do tempo. Só os Amarais e o vigário Pe. Lara tinham calendários, e o povo marcava as datas por fatos importantes na vida da comunidade ou pelas fases da lua e pelas estações.

Bibiana fica constrangida com o olhar e Pedro Terra aconselha Rodrigo a ir-se embora. A cena é cortada para a descrição da casa dos Terra, situada na esquina da praça, perto da capela, dando para o poente:

Baixa, de porta e duas janelas, tinha alicerce de pedras, paredes de tijolos e era coberta de telhas. [...] Era das poucas casas assoalhadas de Santa Fé. [...] Não era muito grande. Tinha uma sala de jantar, que eles chamavam de varanda (o vigário, homem letrado, afirmava que varanda na verdade era outra coisa), dois quartos de dormir, uma cozinha e uma despensa, que era também o lugar onde ficava o bacião em que a família tomava seu banho semanal. [...] A cozinha [...] ficava bem aos fundos da casa, com uma janela para o quintal onde havia la-

ranjeiras, pessegueiros, cinamomos, um marmeleiro-da-índia, e o poço.(CON1, p.191.)

O traçado da casa corresponde ao comum nos povoados sulinos. O chão com assoalho marca uma diferença social, assim como a localização no centro do lugar. A descrição inclui igualmente um dado significativo sobre a higiene de então, o banho uma vez por semana, e sobre a importância do quintal, com predominância de árvores frutíferas, cujos frutos podiam fornecer suco e compotas para os meses de entressafra (muito mais tarde, durante o cerco do Sobrado, os sitiados sobrevivem de farinha e suco de laranja, por não poderem acessar o poço).

O mobiliário é precário: na sala, uma mesa de cedro sem lustro, cadeiras de assento de palha trançada, cantoneira de tábua tosca, e talha com água a um canto. Quartos com camas-de-vento, baús, pregos nas paredes servindo de cabides. Paredes caiadas, nuas, um crucifixo com um Cristo de nariz carcomido na cabeceira da cama de Pedro. Apesar dos sinais de diferenciação existentes na casa, que anunciam a futura elevação social dos Terra, os móveis simples e a ausência de decoração metaforizam o caráter austero de Pedro. O antigo crucifixo herdado da estância de Maneco Terra sinaliza o apego aos antepassados e lembra os momentos difíceis já superados. Chefe zeloso da família, teme por Bibiana ante notícias que recebe de ataques dos índios e de investidas dos castelhanos, pensando que seria melhor casar a moça com alguém decente que pudesse levá-la para Viamão ou Porto Alegre.

169

Pedro Terra possuía trigais, que perdera atacados pela ferrugem e pela falta de sementes e os baixos preços praticados pela Coroa Imperial. Era o ano de 1815 e os Amarais haviam lhe exigido a devolução das terras, por não ter conseguido honrar o compromisso de compra e ele ficara reduzido a sua olaria e à casa do povoado, enquanto os lavradores iam migrando para a criação de gado e as estâncias cresciam.

Enquanto isso, Rodrigo é procurado pelo Pe. Lara, que o aconselha a obter do Cel. Amaral permissão para ficar no povoado. Conversando junto à capela, o capitão olha a noite e o lugar: “Na maioria das trinta e poucas casas de Santa Fé àquela hora não havia luz. O luar caía manso sobre os telhados e cobertas de palha, sobre os pomares, as hortas e os campos em derredor” (CON1, p.202). Rodrigo sente vontade de enfrentar o dono do povoado, já que este, segundo o padre, não o quer ali. Note-se o contraste entre o pacífico lugarejo ao luar e o ânimo belicoso do capitão, que ao sair dali, frustrado por não ser aceito nem pelos Terras, nem pelos Amarais, acaba na cama da mulher de Nicolau.

Decidindo enfrentar o poderoso chefe político de Santa Fé, Rodrigo o procura e lhe pede permissão para estabelecer-se. No diálogo tenso em que os dois trocam farpas, certas características sociais do povoado transparecem:

170

Se vosmecê é potro que não se doma, muito bem, é porque não pode viver no meio de tropilha mansa. Seu lugar é no campo. Neste potreiro de Santa Fé, moço, só há cavalo manso. Chegam, xucros mas eu domo eles e boto-les minha marca. [...] o homem que não é capaz de se apegar à terra não nos serve. O mal desta Província tem sido esses aventureiros que vêm doutros pontos do país só pra se divertirem ou fazerem negócio e depois vão embora. (CON1, p. 210-211.)

Ricardo Amaral se autodefine como o domador das almas do povoado, com a maior naturalidade, através de um símile animal, o que demonstra a desvalia que confere a seus comandados. Sabe que precisa de forasteiros para ampliar a povoação, mas rejeita os voluntariosos, exigindo obediência e constância. Rodrigo não se dobra às exigências do coronel e, aproveitando a ida deste para passar o verão na estância, conquista a população de Santa

Fé, menos Pedro Terra. Na sua convivência com os santa-fezenses, a narrativa informa sobre os lazeres do lugar: “rodas de truco ou de solo na venda”, caçadas a veados ou jacutingas, carreiras aos domingos, violão e trovas à noite.

Para melhorar a relação com o pai de Bibiana, Rodrigo convida Juvenal para abrir uma venda melhor que a do Nicolau. O filho de Terra buscaria as mercadorias em Rio Pardo com sua carreta e Rodrigo cuidaria do negócio. Juvenal fica de pensar na proposta e Rodrigo se ocupa em contemplar a casa dos Terra, que lhe pareceu bonita “a luz macia do entardecer”:

Os pêssegos amarelavam entre as folhas verdes dos pessegueiros e o chão, sob as árvores, era dum vermelho escuro manchado de sombras arroxeadas. Dum outro quintal vinha uma fumaça azulada, cheirando a cipó e ramos secos queimados. Havia também no ar um cheiro bom de carne assada. Nessas horas Rodrigo sonhava com uma casa, uma boa cadeira e Bibiana. (CON1 p. 217.)

171

O narrador, assumindo o ponto de vista de Rodrigo, apresenta o quadro da casa de sua amada com tintas de pintor, que se impregnam dos sentimentos do herói.

No casamento da filha de Joca Rodrigues, em que o Pe. Lara fica a meditar sobre o tipo de homens que gostaria se fixassem no povoado, se os sólidos açorianos que apoiavam a Coroa ou os homens da fronteira, forjados nas guerras de insurreição dos castelhanos e amantes da liberdade do campo, a comemoração noturna atrai toda a população, com suas melhores roupas. Sentam-se numa longa mesa improvisada, com os noivos à cabeceira. A cena dá ensejo à descrição dos pratos típicos de festa em Santa Fé: galinha assada, carne de porco, batatas-doces e aipim, churrasco no fogo de chão, farinha de mandioca e vinho. O jantar é seguido de

um baile, um fandango em que os moços se acanham em tirar as moças, mas logo se animam ao som de um violeiro e dançam no terreiro as danças trazidas à campanha pelos açorianos: chimarrita, o vira, anu, tatu. Rodrigo convida Bibiana para a dança, mas Bento Amaral, seu prometido, o confronta, acabando o caso num duelo de adagas debaixo da figueira em que Rodrigo o marca com um P no rosto, prometendo completar o R, mas é baleado à traição. Levado por Juvenal à casa de Pedro Terra, ele se recupera e pede a intercessão do padre para convencer o pai de Bibiana a deixá-la casar-se com ele.

172 No Natal de 1829 os dois se casam, indo morar numa casa de madeira, erguida por Rodrigo com o auxílio de Juvenal à entrada do povoado, no nascente. Numa peça grande fica a venda, com prateleiras de pinho e as mercadorias: morim e riscado, cordas, velas, pedras de isqueiro, facas, pentes, vidros de água-de-cheiro, barricas e sacos com bolachas, farinha de trigo, arroz, cebola, açúcar e sal, purgantes, ervas medicinais, emplastros, pomadas e linimentos. O casamento é feliz, mas o espírito aventureiro de Rodrigo começa a se fazer sentir. Bibiana fica grávida e Rodrigo resolve ir buscar mercadorias em Rio Pardo para não ver “a mulher naquele estado” – e ali dorme com uma mulata com “um corpo que cheirava a fruta madura quente de sol” (CON1, p. 261). Ela tem o filho, Bolívar, depois que ele volta, cheio de presentes e de histórias para contar da travessia. Quando lhe nasce a filha Anita, Rodrigo já é o assunto preferido de Santa Fé: “não vendia um copo de cachaça sem beber outro”, vivia jogando baralho e metido nas carreiras e rinhas de galo, “freqüentava o rancho da Paraguaia”, mas Bibiana mantém sua esperança no amor do marido, recusando-se ouvir os diz-que- diz-ques.

Em 1833, chegam a Santa Fé os primeiros imigrantes alemães, Erwin Kunz e Hans Schultz, causando estranheza ao povo pelas peles e cabelos claros, língua arvevezada e vestimentas dife-

rentes. Rodrigo indispõe-se sempre mais com seu negócio e a vida doméstica, retirando-se para os campos e para a filha da Paraguaia.

Em 1833, a população fica alvoroçada com a notícia de que Santa Fé seria elevada a vila. Mas o assunto mais candente são as desavenças entre liberais, chamados de “farroupilhas”, adversários da Coroa, e restauradores, os “caramurus”, seus defensores. Uma guerra civil está em gestação, mas os imigrantes não se envolvem. A narrativa os mostra em suas moradias e hábitos: “graciosos chales de madeira, muito limpos, que tinham até cortinas e vasos de flores nas janelas”, “jardins bem cuidados”, festa da Páscoa com ninhos de ovos coloridos, Natal com pinheiro e Papai Noel (CON1, p. 279).

Na noite de Ano Bom há festa na praça com quermesse, jogos e fandango. A Assembléia Provincial aprovava a elevação de Santa Fé a vila, desmembrando-a do município de Cachoeira. Haveria eleição para a Câmara Municipal e um serviço de correio com Rio Pardo e São Borja. A festa é muito animada, mas Rodrigo está à parte, perto do cemitério, num encontro sexual apaixonado pela filha de Kunz, Helga. Alguém o vê e o escândalo o separa de Bibiana, mas também de Helga, cujo noivo chega à vila e a leva para São Leopoldo.

173

Anita adoece e morre enquanto Rodrigo joga cartas. O choque o regenera, interessa-se outra vez pela mulher e pela venda e nasce-lhe outra filha, Leonor. O clima na vila está tumultuado com as notícias da guerra civil que está prestes a eclodir. Juvenal, em 1935, conta o que viu em Rio Pardo:

Conversara com muitos charqueadores que estavam irritados com o governo central que os obrigava a pagar 600 réis fortes de imposto por arroba de charque. Os criadores também se queixavam, indignados, de que além da taxa de 10 mil réis por légua quadrada de campo, os quintos que tinham de pagar

sobre o couro “eram uma barbaridade”: e se quisessem exportá-lo, Santo Deus, nesse caso o imposto era dobrado! Não se podia fabricar nada que lá vinham os impostos mais absurdos, os dizimos, como se o Rio Grande fosse uma colônia e não uma província do Brasil. [...] A todas essas, São Pedro do Rio Grande vivia abandonado e esquecido pela metrópole. Não lhe davam estradas, nem pontes nem policiamento nem nada. Justiça? Há-há! Todos os processos tinham de ser julgados pela Relação do Rio de Janeiro, para onde eram remetidos e onde ficavam a criar cabelos brancos. (CON1, p.290).

Temendo que a indignação atingisse também a população de Santa Fé, o Cel. Amaral convoca a Assembléia Municipal para jurar fidelidade ao governo, denegrindo Bento Gonçalves, ao que Pedro Terra se insurge e é preso. Juvenal vai avisar Rodrigo de que também está na mira do coronel, mas este já partira para a guerra.

174 A vila se prepara para o ataque dos farroupilhas:

Quando anoiteceu os habitantes de Santa Fé começaram a ouvir o pipocar do tiroteio. A praça ficou deserta, as casas fechadas. E o último sol daquela tarde de outono alumiu ruas mortas. Mas pelas frestas das janelas olhos espiavam para fora. De casa para casa, vizinhos trocavam impressões. [...] A noite chegou, morna e estrelada. O tiroteio cessou, e o silêncio que se fez pareceu cheio de mau agouro. Duma das meias-águas da praça uma velha que vigiava a casa do Cel. Amaral gritou para a casa vizinha: “Os legalistas chegaram. Parece que vão se entrincheirar no casarão.” E ficou de olho e ouvidos atentos. “Um homem disse que os Farrapos já tomaram o cemitério” – anunciou uma hora mais tarde. (CON1, p.301.)

Os Farrapos atacam o casarão dos Amarais e no combate Rodrigo morre. Mas continua vivo para Bibiana e seu enterro supera o do Cel. Amaral. A guerra continua e a vila de Santa Fé aguarda

seus homens divididos entre legalistas e farroupilhas.

Neste episódio, Santa Fé é representada em torno da figura do Capitão Rodrigo, em contraste com o episódio anterior. A visão da vila se desdobra entre os olhos desinquietos do Capitão e os preocupados de Pe. Lara. No plano social, observam-se os costumes da população, cujos raros momentos de lazer incidem sobre ocasiões especiais, como casamentos e fim de ano. A vila é poucas vezes tomada em visão panorama: focalizam-se principalmente as habitações e dentre elas, em primeiro plano, a casa de Pedro Terra e, em segundo, o casarão do Cel. Ricardo. As descrições destas detêm-se nos interiores e no mobiliário, que expressam as personalidades contrastantes de seus donos: Amaral, despótico, Pedro, severo e arredo. Igualmente a venda do Nicolau e a moradia-loja de Rodrigo e Bibiana recebem a atenção do narrador, na primeira destacando a jogatina e bebedeira e na segunda o amontoado caótico das mercadorias à venda. Não há luxo em nenhuma delas, configurando uma vida cotidiana despojada de beleza e conforto. Só a natureza empresta luminosidade e cores a Santa Fé, mas permanece indiferente à violência e às mortes que ali ocorrem, e revela-se madrastra para os que a cultivam e empobrecem à falta de seus frutos. Mas o mais importante é que na vila nasce o movimento político, que será a tônica do mundo masculino de *O tempo e o vento*, até *O arquipélago*. É Rodrigo Cambará que primeiro se opõe ao mandonismo de Ricardo Amaral, é ele que se rebela contra a mansidão da “tropilha” do Coronel, é ele que escandaliza o povo com sua conduta livre das constrictões da tradição e é ele que morre por uma causa revolucionária, pondo-a acima da família e da mulher que ama. Um ideal de homem sulino nele se corporifica: o paladino da liberdade, desafiando as ameaças de morte que cercam quaisquer insurreições.

A comarca de Santa Fé e a Teiniaguá

Santa Fé torna-se cabeça de comarca em 1850. A capela se transforma em Igreja Matriz, outra espécie de habitantes incorpora-se à sociedade local: um juiz de paz, o Dr. Nepomuceno, um médico alemão, o Dr. Carl Winter. É o primeiro que descreve a cidade num almanaque, homenagem que lhe presta por gratidão pela acolhida e os ares que curaram sua mulher:

A vila de Santa Fé, cabeça da comarca de São Borja [...] é uma das flores mai formosas do vergel serrano. Situada sobre três colinas e cercada de campinas onduladas, lembra ela ao viandante, singelo mas gracioso presepe. Prodigamente dotada pela natureza, seus bons ares e suas cristalinas águas são propícios à longevidade. (CON2, p. 327-328.)

176

O almanaque informa que a vila possui sessenta e oito casas, de alvenaria e de madeira, trinta ranchos cobertos de capim, e uma população de seiscentas e trinta almas. Além do médico alemão, formado na Universidade de Heidelberg, conta com um homeopata, Clotário Nunes, e um curandeiro, Zé das Pílulas. Menciona que os santa-fezenses enfrentaram a Guerra dos Farrapos e a contra Rosas, salientando nela a bravura de Bolívar, “filho dum intrépido soldado, o Cap. Rodrigo Severo Cambará” (CON2, p. 329). O Sobrado, construído por Aguinaldo Silva na Praça da Matriz, é descrito como “maravilha arquitetônica”:

Dotado de dois andares e duma pequena água-furtada, destacam-se em sua fachada branca os caixilhos azuis de suas janelas de guilhotina, dispostas numa fileira de sete, no andar superior, sendo que a do centro, mais larga e mais alta que as outras, está guarnecida de uma sacada de ferro, com lindo arabesco; por baixo desta sacada, no andar térreo, fica a alta porta

de madeira de lei, tendo de cada lado três janelas idênticas às de cima. Ao lado esquerdo do sobrado, no alinhamento da fachada, vemos imponente portão de ferro forjado ladeado por duas colunas revestidas de vistoso azulejo português nas cores branca, azul e amarela, e encimadas as ditas colunas por dois vasos de pedra de caprichoso lavor. [...] Não devemos esquecer outro encanto, qual seja o seu vasto quintal todo cheio de árvores de sombra e frutíferas, como laranjeiras, pessegueiros, guabiobeiras, lindos pés de primaveras, cinamomos, magnólias e um esplêndido e altaneiro marmeleiro-da-índia. (CON2, p.330.)

Em visita à nova residência, o juiz constata que possui 18 aposentos amplos e bem iluminados, com pé-direito alto, portas terminando em arco em bandeirolas com vidro amarelos, verdes e vermelhos. Os móveis são de jacarandá, pesados e austeros, trazidos de Recife.

O solar “digno de hospedar até Sua Majestade D. Pedro II” 177 fora construído nas terras de Pedro Terra, que as perdera. Compradas pelo adventício Aguinaldo Silva, abrigam o casarão assobradado, centro dramático, doravante, da vida dos Terra Cambará e futuro centro civilizador de Santa Fé. Silva, um comerciante de passado nebuloso, traz consigo a filha Luzia, egressa da corte no Rio de Janeiro e deslocada no novo ambiente.

Bolívar, filho de Bibiana e Rodrigo, ainda afetado pela morte que causou a um combatente inimigo, vive em sobressalto. Teme o dia em que seu amigo, o negro Severiano, acusado de ter trucidado dois tropeiros, será enforcado graças a seu testemunho de que estava com as roupas ensanguentadas, embora o tivesse procurado fugido do patrão que o surrara. O enforcamento torna-se o grande atrativo da cidade e ocorre sob a náusea de Bolívar e o fascínio de Luzia.

Bolívar contrata casamento com a sofisticada moça e casa-se com ela. Bibiana não aprova a nora, de costumes atrevidos para seu

padrão de mulher tradicional rio-grandense, mas conforma-se com o casamento, porque restitui à sua família as terras perdidas. Todavia, entre ela e Luzia, um clima de tensão e mal-estar se acentua, à medida que a nora, demonstrando uma força de sedução maior do que o apego filial de Bolívar à mãe, subjuga o marido à sua vontade. A vila, embora bem mais desenvolvida, do ponto de vista de Luzia é um lugar tacanho, onde não há atrações, arte, teatro ou bailes como os que freqüentava no Rio de Janeiro.

178 Convencendo Bolívar a ir a Porto Alegre, Luzia se depara com uma epidemia de cólera-morbo, de proporções enormes, com as pessoas caindo fulminadas nas ruas, carroçadas de mortos enterrados em valas comuns e a população em fuga. Luzia demonstra morbidez em querer ver os doentes e, ao voltar ao Sobrado, Bibiana a impede de ver o filho Licurgo temendo alguma contaminação. Chamando a sogra de cadela por não entregar-lhe a chave da água-furtada onde esta trancara o menino, Bolívar descontrola-se e vem em defesa da mãe, espancando a mulher. No dia seguinte, O Cel. Bento Amaral induz a Câmara Municipal a declarar o Sobrado de quarentena. Revoltado com a medida, Bolívar desafia a proibição, sai da casa e os capangas de Amaral o ameaçam com as armas em punho. Bolívar atira neles e é morto.

É sob o signo do desvario que o episódio “A Teiniaguá” se desenvolve, o de Bolívar, sob trauma de guerra e complexo de culpa pela morte de Severiano, pressionado pela mulher e a mãe, e Luzia, de constituição mórbida, algo sádica, atormentando o marido com suspeitas de traição e o filho com idéias de morte. O Sobrado surge na história de Santa Fé sob essa aura de descontrole e desintegração, apesar de sua imponência arquitetônica.

No episódio “A Guerra”, que decorre em 1863, tematiza-se a decadência de Santa Fé durante a Guerra do Paraguai. As obras públicas e os comércios são abandonados, em virtude do recrutamento dos homens pelo exército brasileiro, as estâncias e fazen-

das são espoliadas pelas requisições de gado e víveres. Há um falso anúncio de paz, que gera uma missa de ação de graças, mas a tônica é a aflição das mães pelos maridos e filhos. A guerra é vista da perspectiva das famílias destituídas das presenças masculinas, cujo desamparo impregna a vida da cidade.

Em 1864 morre Juvenal Terra, durante um surto de bexiga na vila. Licurgo, seu neto, está com quinze anos e estuda História, Língua, Aritmética e Geografia. Em 1869 Florêncio Terra retorna, ferido. Visita a sepultura de Bolívar. O cemitério da cidade está abandonado, inclusive o antes vistoso jazigo dos Amarais. Florêncio evoca as saudades que sentiu da vila durante a guerra. Encontra Bibiana e Luzia, cada uma encerrada em si mesma no Sobrado.

Carl Winter constrói uma casa nova. Tem preguiça de deixar Santa Fé, embora ali não tenha interlocutores. Licurgo sente necessidade de estar com o tio Florêncio e ignora o estado da mãe, Luzia, que está com câncer. Fica-se sabendo dos planos de retomada do Sobrado de Bibiana pela voz de Winter e de uma tentativa de namoro entre o Major Erasmo Graça e Luzia. Licurgo cresce afastado da mãe, sempre mais transtornada psicicamente, com quem ele estabelece uma relação ambígua, de amor e desconfiança. Licurgo se assenhoreia das lides do campo – desde pequeno observa e aprende com o velho peão Fandango -- e torna-se um poderoso criador de gado, estabelecendo uma estância, o Angico, nas terras vizinhas à cidade.

179

A cidade de Santa Fé e Licurgo

Em 1884, Santa Fé é alçada à condição de cidade. As festividades saem anunciadas no semanário *O Arauto*. Haverá desfile da Banca de Música Santa Cecília, orientada por Carl Winter, um *Te Deum* na Matriz oficiado pelo Pe. Atilio Romano, e à tarde

Cavalcadas na Praça da Matriz. À noite acontece um baile de gala no Paço Municipal. O jornal avisa que as autoridades estão cientes de que se prepara uma festa de “finalidade política e subversiva” destinada a empanar o baile da Prefeitura. Em resposta, o jornal *O Democrata*, órgão dos republicanos locais, noticia que Licurgo irá libertar seus escravos numa festa no Sobrado e que convida todos os santa-fezenses a seguirem-lhe o exemplo e alinharem-se ao abolicionismo.

180 Durante a festa, Licurgo sente-se constrangido pelo convívio com os negros no seu pátio, discute com Fandango os benefícios do republicanismo (de que este desconfia, afirmando que mudam as posições, mas as pessoas não, e o povo continua na pior). A pretexto das festividades, a banda de Carl Winter é descrita: pistão, flauta, contrabaixo, bombardino, clarineta, violão, bombo e tambor, tocando uma marcha em que a melodia do pistão, da clarineta e do flautim é abafada pelas notas do bombardino e do contrabaixo. Também os usos locais na frequência à igreja são registrados: os liberais à direita, os conservadores à esquerda, onde também sentavam-se os republicanos. Os três primeiros bancos da direita eram reservados aos Amarais e o primeiro da esquerda aos Terra Cambarás. As moças cheiravam a água de toalete e ao óleo de mocotó com que ajeitavam os cabelos.

No sermão do padre Atílio, um trecho evoca as gerações que passaram por Santa Fé até o dia em que se torna cidade, com uma sequência inesperada:

Esta cidade é obra de homens que nasceram, aprenderam, trabalharam, sofreram, esperaram, envelheceram e morreram; de homens que produziram filhos que por sua vez nasceram, aprenderam, trabalharam, sofreram, esperaram, envelheceram e também morreram, e assim por diante de geração em geração até este dia memorável. [...] Santa Fé não é

obra dum homem, embora seja de justiça que prestemos nossa homenagem a seu fundador [...] Santa Fé é obra de muitos homens, de muitas famílias e principalmente uma dádiva do Todo-Poderoso! [...] Esta data, portanto, pertence a todos aqueles que, santa-fezenses de nascimento ou não, amam esta cidade, este torrão abençoado, esta comunidade cristã. E se alguém tentar manchar este dia assinalado com algum ato de violência, que sobre ele caia a maldição do Todo-Poderoso. E que contra ele, em justo protesto, se volte a ira de todos os homens de bem desta terra! (CON 2, p.580-582.)

Quando o padre cita Garibaldi e afirma que este, sob a figura de Santa Fé, sonhara com a vitória dos Farrapos, os Amarais retiram-se indignados, e continuando, Pe. Atílio explica que mencionara o herói italiano porque na igreja estão imigrantes italianos e também alemães que, unidos aos brasileiros, trabalham pelo engrandecimento do município.

181

Embora Licurgo saia da igreja e vá para sua festa abolicionista temendo a reação dos Amarais, o dia transcorre em tranqüilidade. Discutindo com Bibiana, Winter aponta as evidências do progresso de Santa Fé: lâmpioes nas ruas, numeração nas casas, mala postal, teatro, telégrafo, ao que ela retruca: correio atrasado e casas de mulheres à-toa. Licurgo antevê sua atuação nas Cavalhadas da tarde, as quais são descritas detalhadamente (p. 609-623), com seus batalhões de mouros e cristãos a se digladiarem, pretexto para Alvarino Amaral e Licurgo duelarem e quase se matarem, não fosse o Pe. Romano impedir a refrega.

Licurgo casa-se, induzido por Bibiana, que substituíra sua mãe doente, com a prima Alice, neta de Juvenal, mas mantém um caso pela vida toda com uma cabocla da estância, Ismália Caré, a mulher que de fato ama. Vive dividido entre o campo e Ismália, e a cidade e o Sobrado, com sua mulher legítima.

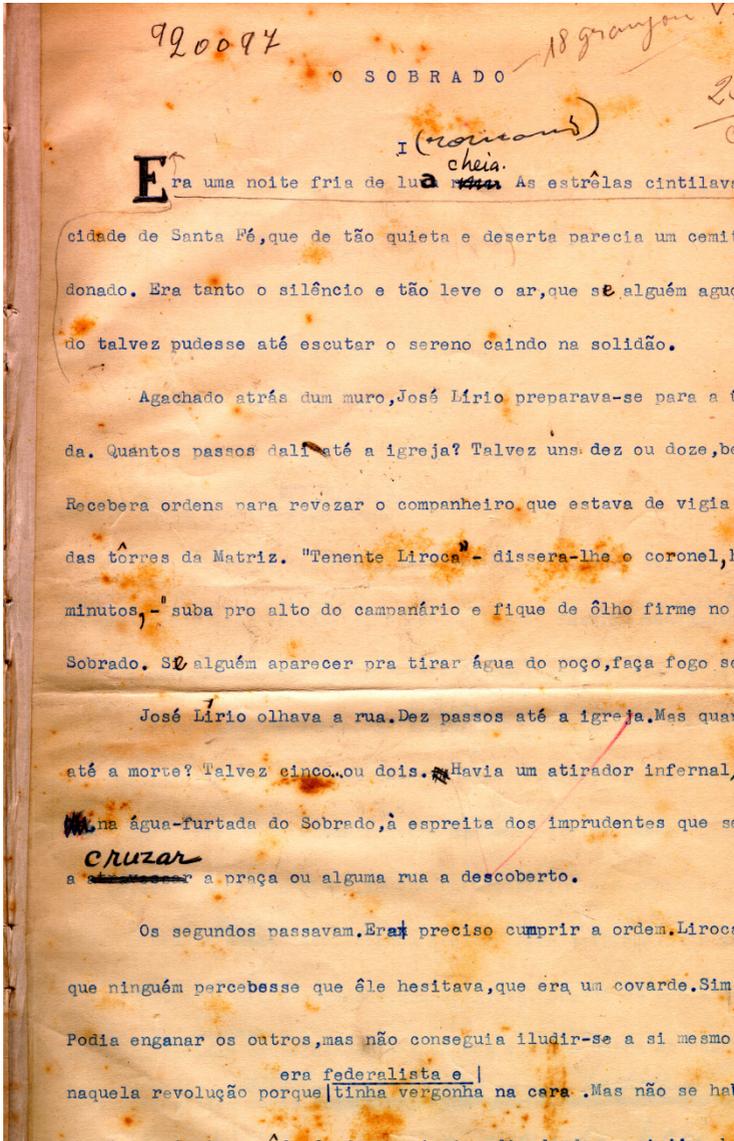
Sua condição de grande terratenente lhe traz prestígio polí-

tico, e suas simpatias pelos republicanos e pelos ideais de liberdade e hombridade que sempre pautaram sua família, lhe angariam o respeito da comunidade e o levam a assumir o comando dos simpatizantes locais de Júlio de Castilhos, de modo que é eleito intendente da cidade. Abolicionista e depois republicano e finalmente castilhista, Licurgo empreende diversos melhoramentos em Santa Fé e democratiza o governo da cidade:

Depois de eleito, recusou-se a receber seus honorários. Muitas vezes chegou a tirar dinheiro do próprio bolso para custear obras públicas: construir pontes, reparar estradas e ruas. Tratava toda a gente com afabilidade, recebia a todos, ouvia a todos. Os colonos de Garibaldina e Nova Pomerânia obtinham dele tudo quanto pediam. A Intendência era a casa do povo. (CON2, p.468-469).

182

Apesar disso, no ano de 1895, em que os sangrentos conflitos entre maragatos e pica-paus estão quase encontrando término, Licurgo é sitiado em sua casa, junto com sua família e correligionários, sob o cerco de tropas federalistas.



Página inicial dos originais de *O continente*,
intitulada *O Sobrado*.

Fonte: Acervo pessoal da Autora.

184 É no Sobrado, microcosmo de uma cidade dividida pela Revolução Federalista, que se encerra a ação de *O Continente*. Fechados no Sobrado durante dez dias, com pouca comida, água e munição, as personagens sofrem privações extremas, com Alice agonizante, após um parto em que a filha Aurora nasce morta. Mas Licurgo não se rende, na sua intransigência política de adepto do Partido Republicano, confrontando-se com a irmã de sua mulher, Maria Valéria, que, como as mulheres da família, defende a vida e não a guerra. A morte não só penetra no casarão, mas o ronda constantemente, com cidadãos em atalaia, entre os quais Liroca, antigo amigo dos Terra Cambará, que nesse momento se encontra no lado oposto e não sabe o que fazer com suas lealdades divididas. Apesar da extrema penúria em que seus habitantes se encontram, o Sobrado não é derrotado, graças à teimosia de Licurgo e seus homens, liberados pela fuga dos federalistas à aproximação das tropas republicanas, o que lhes permite saírem honrosamente do embate com seus concidadãos.

A vocação política de Santa Fé, iniciada com o Cap. Rodrigo, nessa parte da história desabrocha por meio de seu descendente Licurgo, que se impõe à população como líder voltado para o bem comum, em contraste com os Amarais, que seguem sua tradição de caudilhos conservadores. A breve participação de Bolívar, seu pai, na vida política da cidade, o condena à morte justo quando ele se insurge contra as autoridades locais. Se o seu gesto final aponta para uma linhagem de contestação da esclerose do organismo cívico que remonta ao Cap. Rodrigo, seu caráter pusilânime o impede de cumprir o mesmo papel subversivo do pai guerreiro. Seu filho, entretanto, unirá a bravura pessoal à habilidade política na governança da cidade, colocando a família Terra Cambará no centro da vida cidadina de Santa Fé.

Santa Fé moderniza-se

Embora a intendência de Licurgo tenha elevado Santa Fé ao patamar de uma cidade organizada, com serviços essenciais, iluminação a gás, pequeno comércio e pequena indústria, falta-lhe o ambiente de estímulo e avanço que caracterizam a cidade moderna. É em *O retrato* que se acompanhará a gradativa transformação de Santa Fé rumo à modernidade, sob o impulso de um novo Terra-Cambará, o segundo Rodrigo, médico formado em Porto Alegre e espírito não só irrequieto como empreendedor.

Modernizar, segundo Anthony Giddens (cf.2002), significa industrializar, instituir a civilização da máquina, ao influxo do capitalismo, em que a produção de bens requer a serialidade, garantida pela tecnologia, mercados competitivos em escala ampla, e mercantilização da força de trabalho. Entre as culturas modernas e as tradicionais há uma marcada descontinuidade, caracterizada como o dinamismo acelerado das mudanças tecno-ambientais e seu reflexo sobre as práticas sociais, que se fragmentam, gerando o isolamento, a angústia e a instabilidade do sujeito. Como diz Marshall Berman, “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo” (BERMAN, 1986, p.15).

185

A cidade moderna possui um ritmo próprio de crescimento, ela se renova constantemente, sobre as ruínas das demolições, expande-se agregando bairros e subúrbios, aperfeiçoa as vias de comunicação, não apenas físicas, como as ruas e avenidas, mas virtuais, como a imprensa nas suas várias modalidades. E pauta-se pelo incremento do capitalismo, que tudo transforma em mercadoria, inclusive os valores tradicionais e as relações humanas.

Em *O retrato*,⁵ Rodrigo Terra Cambará chega a Santa Fé de trem, doutor formado, com 24 anos e intenções modernizantes, que aprendeu nos livros e no contato com a Capital do Estado:

Reformaria o Sobrado, alegraria aquelas paredes austeras, pendurando nelas reproduções de quadros célebres; forraria o chão de belos tapetes fofos e espalharia pelas salas poltronas cômodas. [...] conservaria os móveis antigos, o grande relógio de pêndulo da sala de jantar, o espelho de moldura dourada, o consolo de jacarandá [...] queria, em suma, dar melhor aspecto e trazer mais conforto àquela casa que ele tanto amava e da qual não pretendia jamais separar-se (RET 1, p. 54).

Essas intenções convergem para o conforto e o embelezamento do Sobrado, cuja austeridade refletia a de seu pai Licurgo e a da tia Maria Valéria, mas igualmente a da civilização do campo
186 sulino, forjada por homens rudes, cuja vida girava em torno do trabalho e da guerra. Rodrigo, na Capital, percebera os progressos do Estado, com o fim das guerras orientais e um novo clima de paz: já havia uma rede de ferrovias, telégrafo, telefone e eletricidade em várias cidades, e os benefícios da instrução pública se faziam ver com gente mais educada e polida.

A visão dos arredores de Santa Fé, na sua chegada, porém, contrasta seus planos de reforma com a miséria dos despossuídos, que ele desejará amenizar como médico. Seus olhos percorrem uma outra paisagem urbana, muito diversa da que conheceu na

5 VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O retrato 1*. 16. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 15); VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O retrato 2*. 15.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 16) . Todas as citações são extraídas destas edições, identificadas pelas siglas RET1 e RET2.

Capital, em que a população esqualida aparece entre:

aqueles ranchos de madeira apodrecida, cobertos de palha ou capim; aquela mistura desordenada e sórdida de molambos, panelas, gaiolas, gamelas, latas, lixo; aquela confusão de cercas de taquara, becos, barrancos e quintais bravios [...] crianças seminuas e sujas, com enormes barrigas de opilados, brincavam na terra no meio de galinhas, cachorros e ossos de rês (RET1, p. 69).

Diante daquela pobreza lastimável, ele se enche de brios, decidindo que irá visitar o Barro Fundo, o Purgatório e a Sibéria, distribuindo medicamentos, dinheiro, mas também ânimo aos moradores. O problema é que suas intenções humanitárias são mais estéticas do que de medicina social, o que o enredo posterior se encarregará de provar, como sugere Ligia Chiappini (cf. 2000, p.60).

Sintomas de sua filiação à modernidade são o fato de que ele “era o primeiro Cambará letrado na história da família, o primeiro a vestir um smoking e a ler e falar francês” (RET 1, p.51), o primeiro a valorizar o conhecimento como fator de mudança, o primeiro a preocupar-se com a moda e com a elegância, em contraste com a indumentária gaúcha imperante então, bem como o que buscava estar sempre informado para sair-se bem nas rodas sociais.

Quando faz um primeiro passeio com Toríbio pela cidade, ele oferece uma visão de como Santa Fé se configurava em 1909, em plena Belle Époque européia. A cidade apresentava duas ruas, a do Comércio e a dos Voluntários da Pátria, paralelas de norte a sul, atravessadas pro cinco outras menores, de terra batida e sem calçadas, em que se alinhavam meiáguas e casas de madeira, de mistura com terrenos baldios, cheios de lixo e erva daninha. A rua do Comércio era calçada, e ali se enfileiravam o Clube Comercial, a Confeitaria Schnitzler, o Centro Republicano e as casas de negó-

cios maiores. A praça era ocupada por cavalos e vacas pastando livremente, o fornecimento de água se fazia às residências por um pipeiro numa carroça puxada a mula. A arquitetura acompanhava o aspecto descuidado. Na rua principal, os prédios eram baixos, térreos, caiados, de telhados cobertos de limo e ervas. A iluminação pública era feita por postes com lampiões a querosene, pintados de azul. Os únicos prédios que se distinguiam eram o Sobrado, o Clube Comercial, os casarões dos Matos, dos Quadros e dos Fagundes, não por acaso habitados pela elite política do lugar.

A descrição confirma que o traçado da cidade continua fiel ao da vila de Santa Fé, que a evolução das residências, salvo as dos mais abonados, foi pequena em relação aos ranchos e casinhas iniciais, e que há uma tendência a concentrar as atividades comerciais e políticas na rua principal. Os equipamentos urbanos são precários, a indiciar uma concepção urbanística tradicional, ainda
188 fortemente ligada ao ruralismo.

A parte nova da cidade ficava na Praça Ipiranga, onde se localizava o Teatro Santa Cecília. Outros estabelecimentos menores são por ele inventariados: a padaria Estrela d'Alva, de Chico Pão, cuja loja ainda é de chão batido, com prateleiras e balcão sebosos, cheios de latas de biscoitos e bolachas, apresentando como atrativo o cheiro de pão e café frescos; a barbearia de Neco Rosa, um corredor com uma janela ao fundo, cheirando a mofo e loção barata, com uma mesa de pinho onde repousam os instrumentos do barbeiro sob um espelho oval trincado; a alfaiataria de Salomão, uma sala asseada, pequena, com uma mesa onde havia um ferro de passar, uma tesoura e giz; a confeitaria e restaurante dos Schnitzel, a única de Santa Fé, muito limpa, com quadros com paisagens alemãs nas paredes, e cheiro de “molho de manteiga, batatas cozidas e Apsfelstrudel” (RET 1, p.111).

Nessa outra descrição, o leitor é informado de que já existe um teatro na cidade, que está em processo de renovação, e que de-

terminados pontos comerciais, muito rústicos e artesanais (afora o dos Schnitzel) atraem Rodrigo mais pelas sensações do que pelos interiores e mobiliário, estabelecendo uma vinculação mais primitiva entre prédios e uso cotidiano através de impressões ligadas ao olfato, um órgão de sentido menos associado aos ares modernos, em que a visão e a audição predominam.

Rodrigo sonha em trazer à cidade a luz elétrica e instalar um cinematógrafo, o que realiza em 1912. Está igualmente em seus planos abrir uma farmácia para os pobres e criar uma casa de saúde, em virtude da ausência de um hospital na cidade. Outra proposta é instalar uma adega no porão do Sobrado, para abrigar os vinhos europeus que havia encomendado, e fazer serões no Sobrado, convidando gente para conversar e ouvir música, em festas de boa comida e bebida. Para tanto, ele encomenda livros clássicos, de autores franceses, portugueses, alemães, bem como livros de medicina e instrumentos médicos, um gramofone com discos operísticos, mas não esquece caixões de caviar, atum, sardinhas, patês, e outros acepipes estrangeiros. A todo instante, ele reafirma que, embora Licurgo desaprove suas idéias, ele, Rodrigo, “pertence ao século XX” (RET1, p.98), enquanto o severo mundo do pai está desaparecendo.

189

Note-se que Rodrigo mistura constantemente idéias humanitárias com a busca de conforto e diversões mais refinadas do que aquelas que Santa Fé cultiva. No correr do enredo, será a última tendência a vencer, e o idealista jovem médico se tornará um político corrupto e impelido pelo prazer dos sentidos e da carne. Todavia, seu intento modernizante é cumprido, mesmo que por vezes ele apele não para o refinamento mas para a violência, quando entra em confronto com seus adversários políticos, envolve-se nas revoluções da época ou seduz a jovem Toni Weber, levando-a ao suicídio.

Personagem ambíguo, Rodrigo divide-se entre o mundo

rural conservador e o mundo urbano que sonha ver modernizado. Enquanto seu irmão Toríblio se contenta com a vida do campo e as aventuras da guerra, ele se fascina com os feitos da ciência, “o telefone, o telégrafo, a luz elétrica, o navio a vapor, a estrada de ferro, o microscópio, o automóvel, o aeroplano” (RET 1, p.159), acusando Toríblio de preferir a barbárie:

Representas um Rio Grande que tende a desaparecer, um Rio Grande que vive em torno do boi e do cavalo, heróico, sim, não há dúvida, mas selvagem, retardatário. Ninguém pode deter a marcha do progresso e da ciência, e os que se atravessarem no caminho serão esmagados” (RET1,p.99).

190 É Rodrigo quem insiste em instalar um telefone, o primeiro da cidade, no Sobrado, por mais que “as gentes da casa” ficassem “hesitantes” e medrosas quando soava a campainha. Nas ausências do pai, Rodrigo altera os modos da casa, retira as escarradeiras, entra na cozinha e sugere cardápios, retoca os vasos de flores, em atitudes que chocam a mulheres, habituadas com os espaços bem delimitados do que é considerado masculino e feminino. Promove tertúlias e mistura tanto humildes amigos de infância como figuras locais, serve-lhes do bom e do melhor, criando novos hábitos de socialidade na cidade, antes nunca vistos.

Com tais hábitos agregadores e requintados, ele cultivava um estilo de vida na cidade que contrasta com o dominante em Santa Fé. Como uma das características da modernidade é a adoção de um estilo de vida que marque a identidade pessoal, como refere Giddens (cf. 2002, p. 13), ele começa sua vida profissional comprando dois bureaux, um para seu escritório no Sobrado e outro para seu consultório. Adquire também um tinteiro de bronze, com base de granito, dois corta-papéis de marfim, lápis pretos e coloridos, penas de aço, prensas de mata-borrões, envelopes, vidros de tinta,

blocos de papel-carta de linho, cartões de visita e receituários, tudo do mais refinado que pudesse obter na cidade. Na farmácia comprada pelo pai, a primeira com caixa registradora, atendida por um prático, seu consultório apresenta:

nas prateleiras do armário, os tratados de Medicina com suas lombadas severas. Contra a parede, sob a janela que dava para a rua, havia um divã coberto de oleado preto. A um canto branquejava a mesa de operações, com um balde de metal ao lado. Num pequeno armário todo de vidro, reluziam, frios e assépticos, os instrumentos cirúrgicos. (RET, 1, p.207).

Se o consultório constituía um moderno equipamento de saúde, considerando a época, a prática inicialmente voltada aos pobres logo se desintegra pela falta de paciência, pelo percurso penoso até os ranchos no meio da lama. “Achava impossível amar a chamada ‘humanidade sofredora’, pois ela era feia, triste e malcheirante.” (RET 1, p. 279). Como homem moderno e instruído, apreciava a beleza e o conforto, mas comovia-se com a miséria do povo, e compensava seu mal-estar ante a doença e a morte com a distribuição de gêneros, roupas, abrigos, arrecadados entre os mais afluentes e atendimento gratuito, de modo que de médico passa a ser visto como “pai dos pobres” e conselheiro para toda a espécie de problemas. Apesar de seu sibaritismo, Rodrigo, nas horas difíceis, como no surto de influenza de 1918, salva inúmeras vidas apesar de estar afetado pela doença – o que lhe vale um bronze na praça homenageando-o.

191

É ainda seu espírito moderno que o induz a mudar de ofício, de reinventar-se como político. Tudo começa porque suas roupas ficam manchadas da poeira vermelha das ruas. Decide derrubar o intendente Trindade para promover o calçamento adequado. Para tanto, funda um jornal, *A Farpa*, em que ataca o adversário

e ganha adesões. Interessa-se pela situação de abandono dos imigrantes alemães e italianos das colônias próximas, que, em cinquenta anos, ainda falavam só seu idioma original, sem integração com o Brasil. Ajuda o Irmão Jacques a criar um clube de futebol, o Sport Club Charrua, auxilia o filho de imigrantes Marco Lunardi a abrir uma fábrica de massas, encarrega-se da formação médica do engraxate Dante Camerino, custeia os estudos de Arão Stein, empregando sua própria riqueza na promoção desses indivíduos ignorados pelas autoridades.

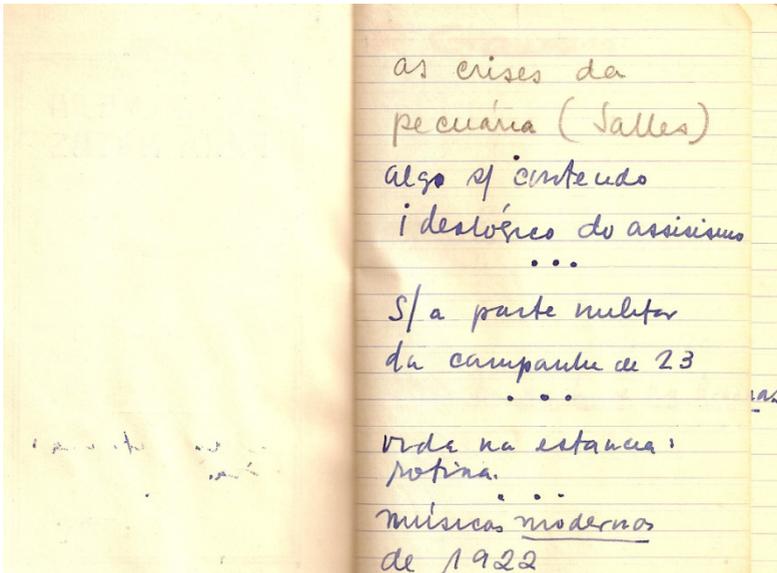
192 A atividade benemerente, todavia, não basta para o espírito inquieto de Rodrigo. Lamenta-se de estar preso “à civilização da vaca, do sebo, do charque” (RET 1, p.298), quando Paris resplende no auge da Belle Époque, que a revista *L'Illustration* lhe traz em imagens. É na Belle Époque que se consolida a crença de que o progresso resolveria todos os problemas da humanidade. As cidades são renovadas, como aconteceu em Paris com a abertura dos

bulevares pelo Barão Haussmann e a reforma dos bairros decadentes. Novas práticas sociais surgem, como a perambulação dos elegantes pelas galerias e avenidas. Dissemina-se a Art Nouveau, com padrões decorativos estilizados a partir de plantas, animais e do corpo feminino, fugindo às retas colunas e aos volumes imponentes do neoclássico. Paris torna-se modelo mundial pelas inovações da técnica, da moda, da arte e do entretenimento.

Sonhando com a Cidade-Luz, Rodrigo ambiciona para Santa Fé aquilo que a cidade conservadora das antigas tradições regionais não lhe oferece, mas os novos tempos requerem: limpeza, prazeres refinados, harmonia social, bem-estar para todos, mas também os confortos e o lazer modernos, automóveis -- o primeiro em Santa Fé aparece em 1911 e Rodrigo logo se apressa a adquirir um Alder e depois um Ford --, companhias musicais -- ele traz uma de operetas para o teatro em 1913 e depois a Família Filarmônica da Áustria, cuja jovem cantora o apaixona, acabando tragicamente.

Entre seus empreendimentos em benefício de Santa Fé estão a reforma interna do Clube Comercial, com seus recursos particulares e a construção de galpões de madeira no pátio da farmácia para abrigar os doentes pós-cirúrgicos.

A cidade de Santa Fé vai adotando algumas inovações de costumes, como o Carnaval, que é comemorado em 1915 com o entrudo nas ruas e com bailes a fantasia no Clube Comercial, como o cinematógrafo instalado no teatro, como o consumo do *Correio do Povo*, com os folhetins que encantam D. Vanja. A inscrição desses elementos culturais em Santa Fé atesta seu processo de modernização, levando em conta que os sistemas de comunicação, tanto pela imprensa e por mídia elétricos, quanto pelos transportes, sinalizam uma maior agregação dos indivíduos por meios tecnológicos, característica fundamental da época moderna.



Notas para *O Retrato*, lembrando tópicos para pesquisa.

Fonte: Acervo pessoal da Autora.

O volume termina com a queda de Getúlio Vargas em 1945 e a perda de prestígio político de Rodrigo Terra Cambará. A família Terra Cambará retorna a Santa Fé e ao Sobrado, mas não cultiva mais a antiga união e honradez de seus antepassados. Santa Fé cresceu, modernizou-se, mas continua provinciana, o que é representado pelos boatos e diferentes versões que correm na cidade sobre seu antigo prócer, acamado com um enfarto. O filho mais moço, Eduardo, opta pelo comunismo e entra em conflito com o irmão Jango, que defende o latifúndio pré-capitalista. O filho mais velho, Floriano, escritor, sente-se um intelectual burguês alienado, que não se decide ante a situação desarmônica que encontra ao reintegrar-se aos seus. Só as mulheres, Flora, Maria Valéria e Sílvia, enteada de Rodrigo, permanecem estáveis.

194 Embora *O retrato* tenha sido visto como realização menor na trilogia, é nesse volume que a figuração de Santa Fé aparece mais nítida. Como observa Célia Ferraz de Souza, a centralização da narrativa em Rodrigo Terra Cambará permite que a imagem da cidade se ofereça com toda a sua complexidade:

A vida da cidade está colocada em todas as suas práticas sociais, seus equipamentos, bairros, periferia, serviços, e uma sociedade plural circulando por Santa Fé e marcando seus passos. Ao se fixar mais em um personagem, é possível precisá-lo melhor, desenvolvendo mais o seu cotidiano e dos demais, mostrando o circular, o perambular e o permanecer nos espaços urbanísticos ou arquitetônicos, nos públicos ou privados, ou ainda aqueles que se tornam, ao mesmo tempo, uma coisa e outra. (2000, p.237.)

Santa Fé nos tempos modernos

Em *O arquipélago*⁶ a cidade de Santa Fé já está constituída como um agrupamento urbano de porte médio. Em 1922, ano da Semana de Arte Moderna de São Paulo, Rodrigo e Flora fazem sua primeira viagem ao Rio de Janeiro. O Sobrado já possui um piano, nos serões já se ouve música brasileira e norte-americana. Rodrigo não aprova o modernismo artístico, embora se considere um homem moderno, para quem os sinais de modernização avançavam não em Santa Fé, mas em Porto Alegre (“nossa capital é ainda uma aldeia grande, mas lá já se vive.”) (ARQ1, p.74). Para ele, centros de lazer como o Clube dos Caçadores civilizam os rudes estancieiros que ali vêm gastar suas riquezas entre champanhes, caviar e *paté de foie gras*, a orquestra, as dançarinas e as beldades à disposição. No seu ponto de vista, o modernismo reside na revolução dos costumes, na maior liberalidade, no apuro do vestuário e da ostentação dos melhores cavalos, das mais belas mulheres, na freqüência aos lugares socialmente prestigiados de Porto Alegre, como o Café Colombo, a alfaiataria de Germano Petersen, a Livraria do Globo (cf. ARQ1, p.107).

195

A arte e literatura modernistas, para ele, apreciador do realismo, são desconcertantes. O modernismo constitui, como afir-

6 VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O arquipélago 1*. 12.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 17); VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O arquipélago 2*. 10.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 18); e VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O arquipélago 3*. 10.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 19). Todas as citações são extraídas destas edições, identificadas com as siglas ARQ1, Arq2 e ARQ3.

mam Bradbury e McFarlane (1989, p.19), “a arte decorrente do ‘princípio da incerteza’ de Heisenberg, da destruição da civilização e da razão na Primeira Guerra Mundial”, afetando a crença na racionalidade legada pelo Iluminismo. Nele o próprio modo de conceber o mundo é “transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin”, e a economia e o cotidiano se alteram sob o domínio “do capitalismo e da contínua aceleração industrial”, provocando um deslocamento “da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou ao absurdo”.

Trata-se de um momento em que paradoxos rompem com a esperança de tempos bons e pacíficos que a Belle Époque prometia. Percebe-se “a cidade como nova possibilidade e fragmentação irreal; a máquina, um novo vórtice de energia e implemento destruidor” (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p.37). O modernismo foi a arte das grandes cidades, dos centros irradiadores da cultura do Ocidente, em que a ruptura com as tradições e a vida burguesa se traduzia em novas formas e ideias não convencionais. Santa Fé, de origem pré-capitalista, recusa, na voz de Rodrigo, a “coisa de meninos irresponsáveis”, “insubordinados”, que “dizem-se nacionalistas mas estão encharcados de influências estrangeiras” (ARQ1, p.93).

A modernização almejada por Rodrigo não passa pela arte e sim pela industrialização. Santa Fé começa a industrializar-se graças aos imigrantes alemães e italianos que vão deixando as colônias, ao se tornarem mais abastados, e mudam-se para a cidade, estabelecendo pequenas indústrias e concorrendo com as antigas famílias tradicionais de estancieiros. Desfilam em automóveis, associam-se ao fechado Clube Comercial, e integram-se à vida social urbana.

Surgem carros de aluguel, com motoristas uniformizados, usando quepes e roupas citadinas que os boleiros das carruagens desprezam, em sua indumentária gaúcha de bombachas, lenço, bo-

tas e chapéus de abas largas (ARQ 1, p. 493). Revistas norte-americanas, a difusão do cinema hollywoodiano e do rádio provocam mudanças de hábitos na sociedade local:

Era porém no aspecto e no comportamento das mulheres que mais se evidenciavam os sinais do tempo. Agora muitas delas usavam rouge nas faces, batom nos lábios e algumas até bistrre nas pálpebras. Senhoras casadas, de mais de quarenta anos, haviam cortado o cabelo *à la garçonne* e já apresentavam as saias a meia canela e vestidos de “cintura perdida”. (ARQ 1, p.494.)

[...] no Comercial os rapazes dançavam praticamente grudados aos corpos das moças, fazendo movimentos indecentes. Maria Valéria atribuía todas essas poucas vergonhas às influências maléficas do gramofone, do rádio e do cinema, às quais Aderbal Quadros [...] ajuntava as do automóvel, do aeroplano e do futebol. (ARQ 1, p. 518.)

197

Em 1926 as vitrolas ortofônicas substituíram os gramofones e José Kern abre uma Casa Edison, vendendo aparelhos e discos a prestação, para todas as classes sociais. O consumo cresce com o pagamento a prazo e Rodrigo, que já havia comprado uma radiola RCA em Porto Alegre, agora adquire uma vitrola Credenza e discos de ópera. Reflexo do fim da Primeira Guerra Mundial, os instrumentos tecnológicos de comunicação se apuram e os sistemas econômicos estimulam o consumo, num salto qualitativo do capitalismo, que enfatiza não tanto os bens de produção, tornados abundantes pela industrialização, quanto os de reprodução social, criando necessidades artificiais, como adverte Boaventura Santos (cf. 1985).

A publicidade coloca diante de todos os olhos, indiscriminadamente, os bens de consumo, sob a etiqueta da modernidade, e os cidadãos de Santa Fé querem ser modernos, pois ser moderno

significa ser livre dos requisitos básicos de sobrevivência e exercer poder sobre a natureza, pela técnica, e sobre os homens, não pela força, mas pela emulação. Em 1930, Rodrigo, como Intendente Municipal, inaugura a caixa d'água que abastecerá o município, graças aos novos cuidados com as questões de saúde pública estimulados pelo governo estadual positivista.⁷

198 Em *O arquipélago 2*, Rodrigo, já deputado estadual, segue para o Rio de Janeiro como membro do grupo de apoio de Getúlio Vargas, onde ocorre sua desintegração moral pelas facilidades de corrupção e pelas tentações da carne. Em 1937, ele visita Santa Fé, e seu olhar percebe as transformações ocorridas na cidade: o futebol exacerba as rivalidades entre os torcedores do Avante e do Charrua, até nos seio das famílias, na cidade há uma banda de jazz, a Rosicler, as casas contam com frigidaires e ventiladores, o restaurante Turnverein organiza festas a domicílio, até contando com um decorador, o vitrinista efeminado da Casa Sol, e o cemitério se moderniza com mausoléus de mármore, granito e ornatos de bronze, pertencentes às famílias tradicionais. No Sobrado, bebe-se vinho do Porto e fumam-se havanas.

Uma cena em especial indicia como Floriano irá, mais tarde, figurar a cidade em seu romance. Ele está no Café Poncho Verde, contemplando a praça em que a herma do tenente Laurito Caré, herói de guerra, será inaugurada e se interroga sobre como poderia descrevê-la:

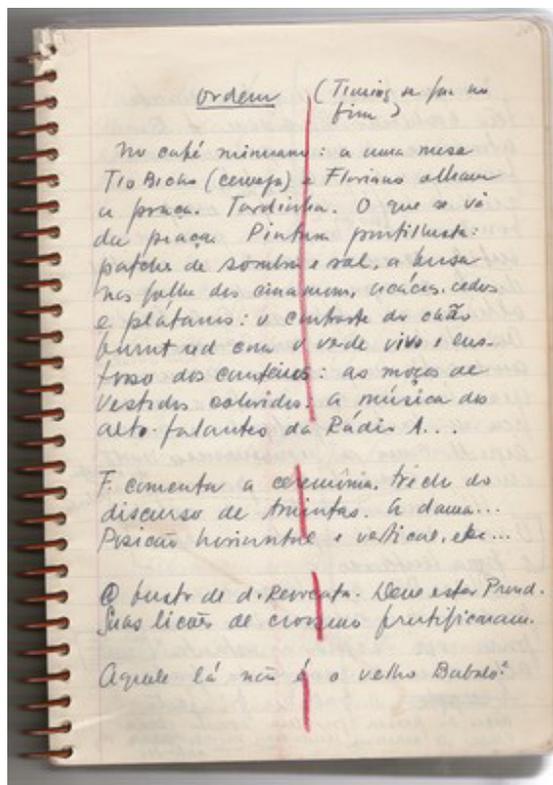
O problema mais sério não seria de espaço, mas de tempo. Como dar em palavras o quadro inteiro coma rapidez e a luminosa nitidez com que a retina o apanha? Impossível!

7 Weimer salienta que no Rio Grande do Sul, entre 1918 e 1927, diversas cidades acolheram projetos sanitaristas assinados por Saturnino de Brito, um engenheiro carioca, positivista, que muito se empenhou pela implantação de um urbanismo moderno no país (WEIMER, 2004, p.159).

O remédio é reproduzir um por um os elementos do quadro. Mas por onde começar? Do particular para o geral? Tomar, por exemplo, aquela menininha de vestido azul-turquesa que ali passa na calçada, lambendo um picolé tão rosado quando tua própria língua? Ou partir do geral e descer ao particular? Nesse caso eu começaria pela abóboda celeste e me veria logo em dificuldades para definir a qualidade desse azul sem mancha – sem *jaça*, como se dizia no tempo do Bilac, quando os escritores tinham uma paixão carnal pelas palavras. Depois qualificaria a luz do sol – ouro? âmbar? mel? topázio? chá? [...] Está claro que depois viriam a seguir as árvores: cedros, plátanos, jacarandás, paineiras, cinamomos... O pintor frustrado que mora dentro de mim não poderia deixar de anotar o contraste entre o vermelho queimado dos passeios interiores da praça e o verde vivo e lustroso da relva dos canteiros... [...] E os cheiros? Grama, poeira ensolarada, pipoca, fumaça de cigarro, perfumes de todos os preços. E os sons? As vozes humanas... os alto-falantes da Rádio Anunciadora, um em cada esquina da praça, despejando no ar, implacavelmente, uma valsa vienense. A corneta fanhosa do sírio que vende picolés. Que mais? (Lá se vai o método!) Cachorros, passarinhos, uma pandorga rabuda no ar, longe... Uma criança correndo atrás duma bola em cima dum canteiro... Um gaúcho pobre passando na rua montado num bragado de olhos tristes... Os automóveis cruzando pela frente do café... (ARQ 2, p. 580-581).

199

As opções de composição do espaço (do particular ao geral ou vice-versa), as sensações visuais, auditivas, olfativas perdem terreno para a descrição fragmentada de ações, de modo que a preocupação inicial com a relação espaço-tempo se resolve pela sucessão de cenas apreendidas a partir de movimentos e sensações. Os esboços de *O arquipélago* (ALEV 04a0020-1961, p.5), indicam que a descrição por fragmentos era a decisão adequada, com o esclarecimento de que o pontilhismo seria o recurso para figurá-los:



200

**Página de esboço de *O arquipélago*,
com plano para a descrição da praça de Santa Fé.**

Fonte: Acervo pessoal da Autora.

Um sobrevôo do aeroplano de Eduardo, em 1945, fornece um panorama amplo de Santa Fé:

Lá estava ela esparramada sobre suas três colinas, com seu casario esbranquiçado, os telhados antigos e pardacentos a contrastar com o coral vivo das telhas francesas das construções mais novas; as faixas cinzentas das ruas calçadas de pedra-ferro

a seguirem paralelamente ou a cortarem nítidas a cor sanguínea das ruas de terra batida; e enchendo dum verde-escuro as casas daquele tabuleiro de xadrez, as maciças manchas do arvoredo de pomares e praças. (ARQ 3, p.13.)

Note-se o símile com o tabuleiro de xadrez, a indicar não só o traçado em quadrados da cidade,⁸ como a sugerir as estratégias da socialidade local. Como de hábito na paleta de pintor de Erico, o esquema do plano urbanístico, visto de longe, é revestido pelos vivos contrastes de cores. Eduardo, contemplando Santa Fé, não nota apenas o crescimento dos últimos anos, mas, de seu ponto de vista do alto, constata que, nos arredores, as grandes estâncias estão sendo substituídas pelos quadriculados das pequenas propriedades rurais e que os bairros pobres, como o Barro Preto, o Purgatório e Sibéria se expandem cada vez mais miseráveis:

A cidade estava cercada de coxilhas que fugiam na direção de todos os horizontes, cortadas pela fila de ocre avermelhado das estradas. Era uma verde e impetuosa amplidão onde se desenhavam chácaras e fazendolas com suas casas brancas, moinhos de vento, pomares, hortas, cercados, pastagens, açudes... Aqui e ali, como remendos de diferente tecido naquele tapete ondulado, recortavam-se quadriláteros cor de ferrugem das roças de terra recém-virada ou os contornos simétricos dos bosques de eucalipto. (ARQ 3, p.13.)

201

Também Floriano, em 1945, ao voltar a sua cidade natal,

8 Segundo Célia Ferraz de Souza, “o traçado xadrez exposto no texto está em conformidade com as demais cidades da época no Rio Grande do Sul. [...] é o traçado eleito para implantação de núcleos urbanos de uma forma mais simples, mais rápida e, do ponto de vista da distribuição dos lotes, mais justa, pois todos eles teriam o mesmo tamanho e a mesma forma” (2000, p.246).

reencontra uma paisagem semelhante à da sua infância, embora os bairros centrais apresentem inovações típicas da cidade moderna:

Floriano lançou o olhar para o casario raso e pardacento do Purgatório, que se estendia ao tépido sol daquele fim de tarde. Ainda lá estavam as sórdidas malocas com sua população de marginais [...] Nada parecia ter mudado. Santa Fé tinha agora um aeroclube, uma estação de rádio, as ruas centrais pavimentadas de paralelepípedos, mas a miséria do Barro Preto, do Purgatório e da Sibéria continuava. (ARQ 3, p. 525.)

202 Acentuando as diferenças de classe, um passeio de Cuca Lopes pela Rua do Comércio, no mesmo ano, oferece um levantamento dos estabelecimentos comerciais da cidade. Ele perfaz o mesmo trajeto de Rodrigo em 1909, mas em ordem inversa e com o fim de saber o que pensam os cidadãos sobre o retorno de Rodrigo, em precário estado de saúde, com a deposição de Getúlio. Convém lembrar que Cuca Lopes é um oficial de justiça cujo traço característico é a disseminação de fofocas. Pelos seus olhos, surgem, alguns modernizados e outros tradicionais, a Barbearia Elite, o Clube Comercial, a antiga e tradicional Casa Sol, o Café Minuano, a Confeitaria Schnitzler, a Praça da Matriz, com a imponente Prefeitura *art nouveau*, a Padaria Estrela d'Alva, e a Armadora Pitombo. Cuca Lopes se encontra com os proprietários do Cinema Recreio e da Pensão Ponto Chic, cobrindo a volta de Rodrigo de insinuações sobre suas aventuras sexuais e negociatas cariocas.

Por tais indícios, pode-se constatar que, em 1945, Santa Fé se apresenta como cidade de porte pequeno, com características de mercado de produtos agrícolas e de bens manufaturados em pequena escala. Além de centro comercial, é o centro residencial do patriciado rural e por conta dos estilos de consumo deste, apegados às tradições, possui só uma escola elementar, uma livraria

e um cinema.⁹ Também se agregam a essas características a falta de autonomia e vida privada dos cidadãos, não se observando o isolamento individual, como acontece nas grandes cidades. Espaço público e espaço privado se confundem, com o Sobrado como lugar privilegiado desse entrelaçamento. Centro irradiador de civilização, nas modas urbanas que institui, nas tertúlias de discussão cultural e liberdade ideológica, traz, entretanto, no seu âmago, a semente da discórdia, a divisão entre pai e filho, entre irmão e irmão, entre elementos masculinos e femininos, figurando o estilhaçar-se do continente em um arquipélago de ilhas separadas, que apenas a literatura de Floriano tentará reunir.

Santa Fé como modelo urbano

A cidade imaginada por Erico Verissimo revela uma intenção estruturante: a de trazer à literatura brasileira um processo de formação urbana típica das paragens do sul, de um estado fortemente agro-pecuário, fronteiriço, moldado historicamente na luta contra invasões estrangeiras e relutante quanto à modernização. Essa cidade, situada nas coxilhas do Planalto Médio, atravessa todas as fases de constituição de uma *civitas*, sempre cindida entre uma ala liberal e outra conservadora. Os atores principais podem até trocar de posto entre uma e outra – vejam-se Bibiana e Maria Valéria, no naipe feminino, Licurgo e o Dr. Rodrigo, no masculino. Apesar dessas oscilações, a cidade em que vivem e que eles con-

203

9 Marcella Delle Donne (1983, p. 102), propõe uma hierarquia de organização dos centros urbanos: a aldeia-centro, a pequena cidade, a cidade média e a metrópole. Conforme a mesma, a pequena cidade atua como mercado de recolha de produtos agrícolas, como ponto de chegada de circuitos de distribuição, agência bancária e centro residencial da burguesia proprietária.

formam com suas opções e ações e que por sua vez os conforma,¹⁰ continua até o final do romance com essa caracterização dualista, de um lado recusando o progresso moderno, desconfiada de suas promessas e confiando mais nos modos do passado, e de outro aderindo às conquistas da ciência e da técnica e estimulando o debate democrático. Pode-se dizer que Santa Fé se configura muito mais como cidade política, em que as relações de poder se materializam na arquitetura e na distribuição do traçado urbano tanto quanto nos hábitos e trocas sociais de sua população.

Em seu *Dialética da colonização*, Alfredo Bosi assimila, resguardadas as proporções, as formações socioeconômicas do Rio Grande do Sul, da Argentina e do Uruguai em torno da economia pecuária e exportadora, desenvolvida durante o século XIX, contraposta à policultura destinada ao mercado interno, à indústria e aos serviços. Diz ele que

204

Agricultores operosos, carentes de crédito oficial, industriais de pequeno e médio porte estabelecidos nas cidades maiores e uma crescente classe de assalariados vindos com as grandes migrações européias passaram a constituir polos de necessidades e projetos não raro opostos aos dos velhos estancieiros e ganaderos. Daí terem-se formado, na três regiões con-

10 Didier González, ao estudar o espaço em O Continente, afirma que seria possível caracterizá-lo como o sujeito da narrativa, ou seja, uma personagem, apoiado em passagem de O Sobrado, que o descreve como “algo de terrivelmente humano” (CON1, p.4). Mas observa que não se limita a isso: “por certo não faz referência a um espaço real simplesmente concebido como um vazio a ser preenchido, mas são as relações que obriga a entreter entre as personagens que as constituem.” (1995, p. 377 – tradução nossa)

tíguas, grupos de pressão que demandavam políticas de Estado resistentes, quando não francamente contrárias ao *laissez-faire* propício ao setor oligárquico-exportador. (1997, p. 281)

Em Santa Fé, a vida econômica se mostra regida pela mesma oposição. De um lado, há endividamento dos grandes estancieiros, mais ocupados em gozar de suas riquezas e obter cargos políticos que lhes assegurem o antigo poder, enquanto suas *commodities* sofrem as oscilações das políticas do governo para o setor; de outro, a ascensão da pequena propriedade, de ordem familiar, e das pequenas indústrias de transformação, em geral a cargo de imigrantes europeus. O novo segmento representa um núcleo ainda incipiente de contestação às políticas econômicas, manobradas pelos pecuaristas, mas muda as relações de produção dominantes no meio rural. Além disso, a força de trabalho egressa do campo, mas sem perspectivas de emprego devido à industrialização em estágio inicial, espessa os bairros de favelados, confirmando, no plano ficcional, a tese de Delle Donne de que a concentração de capital é que gera a urbanização e o desenvolvimento: “Toda concentração urbana, pequena ou grande, é de alguma forma, um centro diretivo do comércio e das instituições, visto que a verdadeira natureza da qualidade urbana é o fornecimento de bens e serviços à área tributária” (1983, p. 97).

205

A vida cultural de Santa Fé sofre os impasses da dualidade entre tradições e modernização. Se os costumes se modernizam, ao influxo dos mídias impressos e falados e pela imagem em movimento do cinema, com uma gradativa liberação das mulheres e a escolarização dos filhos das famílias tradicionais, esses processos são imitativos, subservientes de inovações estranhas à cidade interiorana. Santa Fé, em si, não progride culturalmente, presa a bens materiais, aparelhos oriundos das tecnologias desenvolvidas no entre-guerras e no pós-guerra de 1945, como o automóvel, o

aeroplano, o receptor de rádio, o ventilador. A questão educacional se resolve fora da cidade, em outros centros, as artes se resumem à música, e mesmo assim à incorporação da música popular brasileira e norte-americana. A cidade possui escritores e seus eruditos de plantão, em geral bacharéis, mas são medíocres. Não há o ímpeto de mudança radical, de ruptura e criatividade que acompanham o advento do modernismo e as únicas exceções são Floriano, seu amigo Tio Bicho (um intelectual crítico, mas pouco produtivo) e os padres mais esclarecidos. As inúmeras sessões de discussão de idéias e ideologias centralizam-se no Sobrado, pouco afetando o restante da sociedade local. Outros cidadãos pensantes, amigos dos Terra-Cambarás, são postos de lado, como o Dr. Terêncio Prates, que é transferido, e o judeu socialista Arão Stein, que se suicida.

206 A seu turno, é a vida política que congrega a comunidade santafezense. Num cômputo geral, desde os embates entre Ana Terra e Chico Amaral, depois entre o Capitão Rodrigo e Bento Amaral, ou entre o republicano Licurgo e os federalistas, é a luta política que pauta as ações da sociedade masculina. Ao longo de sua história, Santa Fé envolve-se com todas as guerras de fronteira havidas ao sul do Brasil e com todos os movimentos de insurreição intestina. De início, está em pauta a defesa do território físico. Logo, a do território político das várias facções. A seguir, o envolvimento com posições ideológicas e partidárias, à medida que os brasileiros amadurecem como sociedade organizada, dirigida por normas consensuais ou impostas.

De parte dos Terra-Cambarás, trata-se de defender as liberdades civis e a autonomia dos indivíduos, bem como de beneficiar as camadas subalternas da população. Da parte dos outros, a questão é preservar o poder sobre o povo, os antigos privilégios de classe, e impedir a emancipação dos mais humildes, entregues a duras condições de vida nos campos, como os Carés, e nos bairros pobres. A noção de pólis democrática é ignorada em Santa Fé,

salvo pelos Terra-Cambarás, que se empenham na promoção da abolição da escravatura e tentam melhorar as condições sanitárias e urbanísticas da cidade, bem como buscam esclarecer as massas, através da imprensa e comícios, sobre os mecanismos opressivos que as submetem.

Todavia, à medida que a saga avança no tempo, as propostas iluministas de um Dr. Rodrigo, por exemplo, vão se tingindo de interesses pessoais que as distorcem e invalidam, tanto que a cidade, ao final da história, rejeita seu antigo líder celebrado. É preciso um Floriano, escritor, que se proponha a recuperar e entender a história de sua família e de seu pai, para que a cidade tenha preservada, no romance que ele escreve, que é também a sua história, a memória dos tempos que a tornaram o que é, um burgo de proporções modestas, em que as tentativas de modernização estacam ante o apego a tradições insubstanciais, ignorando o curso da história e suas transformações, e a tendência a cuidar antes dos próprios interesses do que do bem comum.

207

Aponta Sandra Pesavento a função da literatura na imaginação da cidade como metáforização do real que “tem contribuído para a recuperação, a identificação, a interpretação e a crítica das formas urbanas”. Assinala ainda que a refiguração promovida pelo texto literário “não apenas transmite as sensibilidades passadas do ‘viver em cidades’ como também nos revela sonhos de uma comunidade, que projeta no espaço vivido as suas utopias” (1999, p. 12). No plano de *O tempo e o vento*, a escrita do romance por Floriano, na diegese, e por Erico Verissimo, no processo de composição da trilogia, duplica a potência do literário para investir Santa Fé ao mesmo tempo de implicações simbólicas sobre a formação das cidades brasileiras, e éticas, sobre as exigências que a convivência urbana determina em termos de vida cívica.

É na arte romanesca de Floriano, autorreflexiva, que reside a esperança de que Santa Fé, através da compreensão de suas ori-

gens, possa a libertar-se como entidade urbana atrelada a mentalidades tacanhas. É no discurso literário, capaz de remontar ao passado e extrair dele, pela ficção, as possibilidades de emancipação emudecidas pelas relações de poder, que Erico Verissimo confia para retratar a identidade de seu povo. Escrevendo como profeta, escarmentando os defeitos sociais e fazendo ouvir os reclamos dos oprimidos, Erico imprime ao romance histórico brasileiro um novo alento. Provê a historiografia de um comentário metahistórico que a critica¹¹: a invenção de uma cidade que emula as cidades reais de seu Estado e do país e as desnuda em sua trama de relações, impasses e conflitos.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

208

BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. *O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CHAVES, Flávio Loureiro. O narrador como testemunha da história. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.) *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, RS: UFSM; Bauru, SP: EDUSC, 2000.

CHIAPPINI, Ligia. Campo e cidade em *O Retrato*. In: PE-SAVENTO, Sandra Jatahy (Org.) *Leituras cruzadas: diálogos da*

11 Cf. WESSELING, 1991, p. 74 a 90, sobre o moderno romance histórico autorreflexivo, que subjetiviza a história na consciência dos protagonistas.

história com a literatura. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2000.

DELLE DONNE, Marcela. *Teorias sobre a cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

GONZALEZ, Didier. L'espace de *O continente*. *Nova Renascença*, Revista Trimestral de Cultura. Associação Cultural "Nova Renascença", Fundação Eng. António de Almeida, Porto, v.57-58, p. 365-379, primavera-verão 1995. Homenagem a Erico Verissimo.

HELENA, Lucia. Figuração e questionamento da nação em *O tempo e o vento*. In: BORDINI, Maria da Glória(Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: IEL, 2005.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Trad. de Jasmin Reuter. México: Ediciones Era, 1996.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2006 .v. 3: Modernismo.

PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Ed.da Universidade/UFRGS, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Estado e sociedade na semiperiferia do sistema mundial: o caso português. *Análise Social*, v. 21, n.87-88-89, 1985. http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Estado_e_sociedade_Analise_Social.PDF. Acesso em 24/12/2010.

SOUZA, Célia Ferraz de. A representação do espaço na obra de Erico Verissimo: *O tempo e o vento*. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.) *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, RS:

UFMS; Bauru, SP: EDUSC, 2000.

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta 1*. 15. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. v.1. (Obra Completa de Erico Verissimo, 26) (SOL 1)

VERISSIMO, Erico. *Um certo Henrique Bertaso. Artigos diversos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 25) (BER)

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O continente 1*. 20.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 13) (CON1)

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O continente 2*. 19.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 14) (CON2)

210 VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O retrato 1*. 16. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 15) (RET1)

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O retrato 2*. 15.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 16) (RET2)

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O arquipélago 1*. 12.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 17) (ARQ1)

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O arquipélago 2*. 10.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 18) (ARQ 2)

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento: O arquipélago 3*. 10.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 19) (ARQ 3)

WEIMER, Günter. *Origem e evolução das cidades rio-*

grandenses. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2004.

WESSELING, Elisabeth. *Writing history as a prophet*: post-modern innovations of the historical novel. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1991.

ZILBERMAN, Regina. O romance histórico: teoria & prática. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.) *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

7 A CIDADE POLÍTICA EM O SENHOR EMBAIXADOR

Territórios políticos na cidade moderna

A Geografia Cultural, especialidade que se desenvolveu com maior ímpeto nos anos 1990, oferece aos estudiosos de literatura um instrumento de renovação do olhar, refigurando noções como representação do espaço e das subjetividades, porque as associa indissolvelmente. Se a literatura tem admitido a ficcionalidade verbal como seu caráter distintivo, uma ficcionalidade fundamentada no poder da linguagem de descolar a coisa de seu nome e viver só da palavra, também é verdade que no texto literário se designa algo que não é texto, mas é cultura, intervenção humana concreta – e lingüística – sobre a natureza. Como afirma o geógrafo Paul Claval, “o mundo no qual vivem os homens é feito tanto de palavras e de proposições quanto de água, de ar, de pedra e de fogo. Presta-se ao discurso e abastece-se na passagem dos valores.” (1999, p.13).

213

As modificações da realidade física que se denominam de culturais se fazem por operações mentais, expressas por palavras e por elas determinadas. Todavia, há um trânsito entre o real e a mente, que também produz efeitos sobre o modo lingüístico como se concebe ou se constrói o mundo. Assim as ficções literárias figuram e são refiguradas pelas formas culturais. Estas, entretanto, dependem não só das subjetividades, mas de suas interrelações nos territórios por elas habitados. É sobre o meio espacial que se concretizam. Para Milton Santos, a sociedade “não existe fora do território, e sim por suas relações com ele” (2002, p.36). Se é a sociedade, os homens em relação, que produz a cultura, esta se enraíza em lugares e varia conforme as características materiais destes e o uso humano que delas se faz.

Um território seria, pois, um “conjunto de sistemas naturais e artificiais”, devendo ser entendido por quem o observa “em suas divisões jurídico-políticas, suas heranças históricas e seu atual conteúdo econômico, financeiro, fiscal e normativo” (2002, p.84). Num mundo em constante processo de modernização, o modo cultural como os territórios são apropriados varia ao sabor das modificações políticas, tendo em vista que a política é o campo das relações de poder nas sociedades, um poder que organiza e controla as relações sociais, no intuito -- ideal, evidentemente -- de promover sua harmonização, necessária para uma convivência equilibrada. Nesse sentido, política e economia caminham juntas, pois, nas sociedades modernas, é o mercado que ordena a maior parte dos relacionamentos e ele é, por definição, um sistema de trocas e valores.

214 Marshall Berman, ao comentar a visão de vida moderna de Marx (cf. 1987, cap.2), salienta que, no pensamento marxista, o moderno é o advento de um mercado global. O capitalismo burguês ,com seu ímpeto e dinamismo, altera em escala antes inimaginável a natureza, institui a inovação constante como motor para o consumo, e reflexamente, para a produção, mas a impõe também para os modos de vida, gerando interesses artificiais que impelem o sujeito moderno à renovação contínua. Se incentiva o autodesenvolvimento, ao mesmo tempo restringe o âmbito deste, pois impede-o da livre escolha enquanto o seduz com ela, acena-lhe com uma posição que logo pode ser perdida. Tudo é incerto e instável, num clima de crises repetidas, que só realimentam o sistema.

Se a burguesia é o verdadeiro sujeito social, os demais homens são seus objetos, de vez que são parte de um todo de que não têm o controle. Ao sabor das necessidades de mercado, indústrias e negócios podem ser aniquilados, populações são forçadas a migrar em busca de trabalho, guerras podem ser travadas. Vidas e contributos são desprezíveis; os não-alinhados são expelidos para zonas

mortas, de onde não podem afetar o centro decisório; ideais como liberdade e humanismo podem ser tão manipulados que se tornam indiferentes. Enfim, “tudo o que é sagrado é profanado”.

Se os valores sociais podem vir à falência e o niilismo predominar, pois não há um plano metafísico a inspirá-los, por outro lado essa derrocada iguala a todos, senão na sociedade, pelo menos em espírito. Já não há mais como justificar o domínio de uma classe sobre as outras, o que anima Marx a acreditar na revolução, antevendo que todo esse ímpeto moderno atingiria a classe dominada que, confiando em suas próprias forças, promoveria a igualdade e fraternidade últimas.

A padronização e o racionalismo instrumental, como o chama Max Weber (cf. 2004), se alteraram a fisionomia econômica do mundo moderno, também suscitaram reações. Estas partiram, de um lado, da classe oprimida, o operariado, que executa os projetos do capital, mas não pode usufruir de seus resultados e que se organiza em movimentos de revolta contra os patrões. De outro, surgiram numa camada especial de trabalhadores, os artistas e intelectuais, que, também eles dependentes do capital, percebendo numa perspectiva menos imediata os efeitos do regime, o combatem com suas próprias armas, as diversas artes e o pensamento. Contraditoriamente, porém, institui-se como programa estético moderno a mesma estratégia que se queria vencer: a inovação ou, como então se propunha, a “revolução permanente”. Daí que as artes experimentam, nos diversos modernismos, um impulso extraordinário, alterando, em geral violentamente, a sensibilidade de seus usuários, mas, por isso mesmo, afastando-os delas, pela incompreensão e choque.

215

Essa visão da modernidade influiu sobre a cidade, que tem sido vista, por geógrafos, historiadores, sociólogos e artistas, como o lugar privilegiado da sociedade burguesa, sujeito a todos os males que cercam a economia de mercado. É na cidade, o “deserto emo-

cional”, na expressão de Marcella Delle Donne (1990, p. 197), que se opera a reificação do homem, é onde as relações se despersonalizam, o pragmatismo se sobrepõe ao solidarismo, a proximidade física gera a distância afetiva, as hierarquias de poder se disseminam, aprisionando o sujeito numa rede de assujeitamentos de toda sorte.

Alicerçada numa paisagem natural, a cidade é inteiramente artifício, construção humana, para a qual convoca a geometria, a engenharia e a arte, no seu lado arquitetural, e a linguagem, o instinto de conservação e de competição, no seu lado sócio-político. Conjunto de subjetividades, que precisa congrega a diversidade das individualidades, costumes e histórias, só se mantém unido por mútuo acordo. E é pelo discurso, o chamado contrato social, que toma decisões sobre normas de convivência, sobre inclusão e exclusão de cidadãos e sobre a preservação e expansão do território em que está radicado, o que, sabe-se, nasce com a democrática *pólis* grega.

As cidades, ao mesmo tempo monumento arquitetônico e documento histórico da vida em comum das populações, guardam em si as características das culturas que as produziram e, na modernidade, evidenciam seu motor principal, a troca comercial e o acúmulo de capital. A atração do urbano, com sua oferta infindável de possibilidades, suscita maior mobilidade social e conjunção de etnias, nacionalidades e culturas, mas em virtude da destituição econômica, também produz zonas de delinqüência e miséria, tornando a vida citadina um caldeirão de diferenças sempre prestes a transbordar, mas impedidas pela interdependência a que todos os cidadãos estão submetidos como integrantes do sistema.

A sedução da diversidade e da liberdade do sujeito na cidade moderna, bem como a desilusão ante sua acomodação e degradação tornaram-na motivo privilegiado do romance e da poesia desde o século XIX, o século da primeira modernização tecnológica.

Tomada como objeto cultural, a literatura se insere no âmbito dos discursos que modelam as sociedades ao modelizá-las. A capacidade ficcional do objeto literário permite o afastamento da coisa em si, sua apreensão no que tem de essencial, e a assunção de atitudes críticas quanto à adesão ou à rejeição de seus elementos culturais. Além de assim possibilitar o exercício da racionalidade, estabelecendo relações lógicas, não exclui a esfera emocional, tão influente quanto oculta no plano das ações.

Proporciona vivências substitutivas, semelhantes às diretamente relacionadas ao real, mas sem aquela qualidade do peso das sensações, da doação total do objeto e da responsabilidade das decisões. Pela força mimética dos enunciados, que deixam partes do objeto entregues à imaginação – os pontos de indeterminação (cf. INGARDEN, 1965, p. 273) --, a literatura aciona uma atitude ativa, rompendo com estereótipos de compreensão e interpretação provenientes de hábitos culturais e permitindo a percepção dos sentidos de que os lugares estão imbuídos por aqueles que os habitam.

217

A figuração da cidade moderna, nos seus aspectos positivos e negativos e em especial em sua complexa dialética entre território e desterritorialização, entre indivíduo e sociedade, entre esfera privada e esfera pública, entre poder e sujeição, é realizada por Erico Verissimo em seus diversos romances urbanos. Na verdade, todos os seus romances têm seus enredos localizados em cidades, algumas reais, como Porto Alegre, ou Washington, outras inominadas, como a de *Noite* ou de *O Prisioneiro*, e outras ainda inteiramente fictícias, como Santa Fé ou Antares.

Talvez a prova mais cabal do interesse de Verissimo pela cidade moderna esteja na sua continuada estruturação romanesca contrapontística, uma vez que a quantidade de vidas e situações fervilhantes no meio urbano só consegue ser representada ou reinventada pela alternância das mesmas, em padrões tão complexos

como os que um observador atento poderia acompanhar se estivesse em posição elevada. Erico se vale, pois, do contraponto, como uma estratégia para não perder a variedade citadina. Alguns críticos o censuram por assumir com frequência o traço caricatural e por não aprofundar o estudo psicológico das personagens, mas não seria necessário traçar perfis rápidos se, como o Sr. G., louvado por Baudelaire, o romancista tivesse de apreender o efêmero e dar-lhe permanência?(Baudelaire, 1993, p.13-24).

Além disso, se a estrutura é contrapontística, outras técnicas narrativas típicas da arte moderna e dos diversos modernismos concorrem para a construção de suas cenas urbanas: a simultaneidade, a montagem, a linguagem cinematográfica, a polifonia de estilos narracionais, o que pode significar um intuito de captar e/ou produzir essa atmosfera de torvelinho e de crises, de autodesenvolvimento e de alienação, de inovação e mudanças desconcertantes de paradigma que os estudiosos da cidade moderna enfatizam.

A imaginação da cidade política em *O senhor embaixador*

Um dos exemplos mais instigantes da imaginação da cidade moderna, na obra de Verissimo, se encontra em *O senhor embaixador*,¹ de 1965. A história se passa em dois espaços alternados na narração: na capital dos Estados Unidos da América, Washington, no ambiente diplomático da Embaixada de um país caribenho, a República do Sacramento, e na capital dessa ilha para-

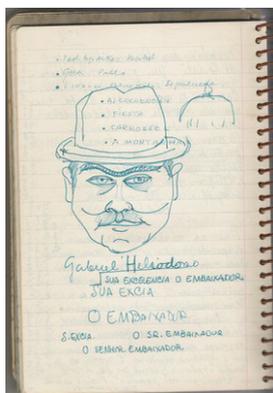
1 VERISSIMO, Erico. *O senhor embaixador*. 14. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Col. Obra Completa de Erico Verissimo, v. 21). Todas as citações são extraídas desta edição, identificadas pela sigla EMB.

disíaca, Cerro Hermoso, convulsionada por uma corrupta ditadura, logo derrubada por uma revolução comunista. Nas duas capitais, em momentos diferentes, os amigos Bill Godkin, um jornalista veterano da Amalgamated Press, e Pablo Ortega, jovem pintor, filho rebelde da alta burguesia sacramentenha, despachado da ilha para evitar problemas políticos à família e nomeado primeiro secretário da Embaixada em Washington, analisam a situação do país governado por Juventino Carrera, general golpista apoiado pelos Estados Unidos. A obra denuncia toda uma época da política externa norte-americana, a dos anos 1960, que incentivou a instalação de ditaduras por toda a América Latina a fim de assegurar vantagens econômicas e afastar o perigo socialista que governos ineptos e corruptos atraíam, e que mobilizava o operariado, o campesinato, os estudantes e os intelectuais de esquerda.

O eixo narrativo gira em torno da personagem principal Gabriel Heliodoro Alvarado, o senhor embaixador, homem de ação e paixões violentas, saído do povo e alçado ao cargo por sua atuação no golpe militar que destituíra o governo legitimamente eleito de Julio Moreno. Entre as manobras diplomáticas do sedutor e arguto Gabriel Heliodoro, com seu *staff* de asseclas, quase todos brutamontes semiletrados, e as vicissitudes de Sacramento, em que vai se gestando a reação a Carrera, transcorre a ação, culminando com a vitória da revolução libertadora, comandada pelo General Miguel Barrios e seu lugar-tenente Roberto Valencia, este um marxista treinado em Moscou, que levará o regime para a extrema esquerda. Voltando ao país para combater os sublevados, o Embaixador acaba derrotado e preso. A seu turno, levado por sua má consciência de burguês esclarecido, Pablo Ortega se alia aos revolucionários e se torna também ele um homem de ação, a quem caberá o papel de advogado de defesa de Gabriel Heliodoro, no julgamento público que o levará à morte.

A história de criação de *O senhor embaixador* parte da visão, em 1954, em Caracas, de um diplomata de tipo indiático, “medido em roupas evidentemente novas, compradas para a ocasião” – Erico comparecia a uma reunião interamericana de Ministros da Educação da OEA – “e com um chapéu Gelot na cabeça”. Ele esquece o momento e nove anos mais tarde, ao tentar iniciar uma narrativa de sua recente viagem à Grécia, ele se surpreende desenhando “uma cara indiática coroada por um chapéu Gelot.”[...] Escrevi por baixo da figura *O Senhor Embaixador*”. (LIB, p. 38.)

220



**Página do esboço de Gabriel Heliodoro
com o título da obra abaixo.**

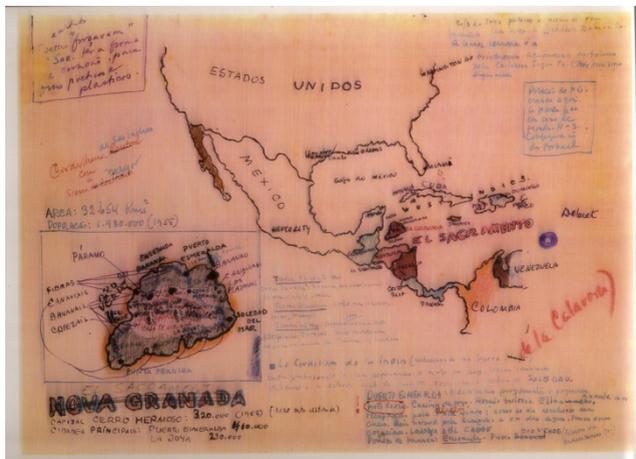
Fonte: Acervo pessoal da Autora.

Em *Solo de Clarineta* ele retifica a reunião como sendo de Ministros do Exterior, informa que o encontro ocorreu no Hotel Tamanaco, que o diplomata tinha “estatura meã, robusto, a tez acobreada, os malares salientes, os olhos oblíquos”, vestindo “um chapéu de diplomata, gravata cinzenta, jaquetão de mescla, calças listadas, sapatos de verniz”. (SOL2, p.60). E acrescenta que, ao retomar o projeto, começou a

estudar graficamente as possibilidades da nova idéia. Quando dei acordo de mim, tinham-se passado quatro horas e eu já havia esboçado o plano para o romance. [...] Passei várias semanas estudando diversas regiões da América Central e do Caribe – fauna, flora, história, geologia – para poder criar no meu espírito, com verdade, a minha república. O primeiro nome que me ocorreu para ela foi o de Nova Granada, que repeli por ter existido uma região assim chamada nos tempos coloniais da América Espanhola. Aceitei a segunda sugestão do inconsciente: Sacramento. Apanhei um mapa da América Central e das Antilhas e desenhei nele a minha ilha, com seus acidentes geográficos e suas cidades e zonas: a *caliente*, a *templada* e a *fria*. //Dediquei depois uma semana inteira à invenção duma História, dum passado para a República Del Sacramento, o que muito me divertiu. (SOL2, p. 60-61.)

221

O mapa a seguir confirma o cuidado do autor com a concretização em termos geográficos e econômicos de sua ilha fictícia:



Mapa de El Sacramento.

Fonte: Acervo pessoal de Flávio Loureiro Chaves.

222 Anotações de Erico Verissimo no mapa de El Sacramento²

1. Extremidade superior da margem esquerda:

Poetas e artistas “forçavam” El Sacramento a ter a forma de coração para fins poéticos e plásticos.

2. Margem esquerda:

- Nova Granada (riscado) - El Sacramento
- Área: 32.654 km²
- População: 1.980.000 (1955)
- Capital: Cerro Hermoso: 320.000 (1955)
- Cidades principais: Puerto Esmeralda, 410.000
- La Joya, 230.000

2 Descrição de autoria de Flávio Loureiro Chaves (2006, p.111-112)

3. Extremidade superior direita:

a) 2/3 da terra pertencem a menos de cem famílias. Um terço à American Banana Co.

b) A única ferrovia é a [...]

c) Os interesses açucareiros controlados pela Caribbean Sugar Co.

d) Direção de Nova Granada errada aqui. A ponta fica em cima de Honduras. N.-S. Configuração do Brasil.

4. Centro da página e margem inferior direita:

a) Tierra caliente: as terras baixas: bananas, açúcar (cana), fibras, hicle, maiz

b) Tierra templada: café nas encostas, trigos, (frutas?)

c) Tierras altas: logo acima do altiplano, lumber. Nas montanhas alguns rebanhos de cabras ...

y piedras

223

d) La Cordillera de los Indios (culminando na Sierra de La Calavera) corta praticamente a ilha,

separando o norte do sul. Única comunicação praticável é a estreita faixa de terra de canaviais, a

altura de Soledad.

e) Puerto Esmeralda: cidade mais progressista e populosa. Porto livre. Cassino de jogo. Atração turística. Clima quente mas temperado pelos [...] winds: como se ela recebesse em cheio. Baía

notável pela limpidez e cor das águas. Praias com coqueiros.

LA JOYA DEL CARIBE.

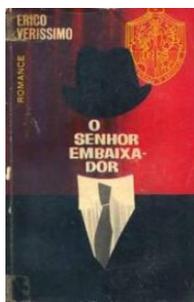
f) Porto de banana: Ensenada - Puerto Oro Verde.

A concepção de El Sacramento, além de trazer à pauta as relações imperiais dos Estados Unidos com a América Latina durante a Guerra Fria, também foi o modo de figurar essas mesmas relações com o Brasil e de especular, numa época de repressão à

liberdade de opinião e de expressão, como os anos 60, sobre o que aconteceria com uma revolução armada em território nacional. Como lembra Flávio Loureiro Chaves, “Aí se depara, então, a solução que o narrador encontrou para iludir todas as restrições e imposições que cercavam o ofício da escritura no Brasil de 1965: a invenção de uma ilha imaginária. Esta funciona como uma projeção, reduzida, do país real.” (CHAVES, 2006, p.111).

O escritor informa que reescreveu o primeiro capítulo quinze vezes, compondo com muitas interrupções trechos do romance durante o ano de 1963, e com mais continuidade em 1964. Os originais, abrangendo as páginas aceitas e as rejeitadas, chegaram a 900 folhas, que ele reduziu às 713 do livro em estado final (cf. ALEV 01 a 0011-1965). O romance foi lançado em fins de julho de 1965, com capa de Luis Fernando Verissimo, quando nasceu sua neta Fernanda, filha de Lúcia e Luis Fernando.

224



Capa da primeira edição de *O senhor embaixador*, em 1965, pela Editora Globo de Porto Alegre.

Fonte: Acervo pessoal da Autora.

A oficina do escritor testemunha a presença de inúmeros prototextos, com episódios já textualizados, bem como estudos

para as personagens (cf. ALEV 04 a 0016-1965 e 04 b 0056-1965), e dois esboços de mapas da ilha de Sacramento (cf. ALEV 05 d 0057-1965 e 05 d 0265-1964), além dos originais mencionados. Percebe-se pelo depoimento de Erico e pelas anotações de composição, que a questão da verossimilhança, sempre presente em seu processo criativo de escritor realista, determinou a pesquisa apurada da realidade centro-americana, assim como as recordações de sua experiência diplomática em Washington e nas Américas Central e do Sul foram decisivas para a caracterização das personagens e das cidades envolvidas na diegese. As relações pragmáticas que foi conhecendo da política econômico-militar dos Estados Unidos com os países latinos, à época em grande parte governados por oligarquias rurais e ditadores cruéis, traduziram-se em forte paródia, que não poupou nenhum dos lados, produzindo, com segurança de detalhes e dados históricos, duas cidades chave para o entendimento das mesmas.

225

Ao reconstruir a capital norte-americana no romance, Erico Verissimo contrasta sua aparência harmoniosa e serena – a trama inicia na primavera –, propícia a caminhadas e meditação e aos encontros amorosos dos jovens casais, com os lances obscuros da diplomacia norte-americana em relação à América Latina, e as respostas não menos oportunistas e eventualmente criminosas dos latinos em busca de apoio a seus governos corrompidos. Washington é pintada como um lugar pacífico, de natureza amena, mas capaz de ocultar um atentado como o infligido ao Professor Leonardo Gris, ex-ministro de Julio Moreno e mentor de Pablo Ortega, gestado pelo Gen. Ugarte, ajudante de ordens de Alvarado, sem que este o saiba, mas por ordem de Carrera.

Do lado caribenho, o autor constrói uma fictícia cidade opressiva, povoada de gente simples, vítima de uma burguesia alienada e espoliadora e de políticos cruéis e inescrupulosos, que é libertada por um movimento revolucionário apoiado por Cuba. O clima de

liberdade e fartura obtido pela revolução, porém, é ameaçado pela violência social desreprimida pelos revolucionários e pela preocupação dos líderes em implantar um regime socialista à força, cujo futuro que fica antecipado pelo encarniçamento sem compaixão de Roberto Valência contra o inimigo Gabriel Heliodoro no julgamento e na execução final que encerra a história.

226 As duas cidades, uma real, representada através de seus locais de trânsito e de encontro, e pelo contraste entre as decisões da alta cúpula do governo e o cotidiano banal e ávido de novidades, compras e fantasia, aparentemente um paraíso de civilização, a outra inventada, com todos os elementos típicos das *banana republics*, mas mostrada principalmente pela mudança de regime político e o choque de ideologias, expressam um momento crucial das relações internacionais dos anos 60. Em plena Guerra Fria, em que os poderes constitucionais e a democracia foram usados e aviltados pela direita e pela esquerda, Erico expõe ironicamente as máscaras da hipocrisia que regeu os governos de parte a parte e que se fixam também na fisionomia dúplice das cidades-sede de sua denúncia.

Washington, centro do poder hegemônico

A cidade de Washington comparece no romance pelos olhos do repórter Bill Godkin, saindo de um almoço em que os colegas homenageiam seus 35 anos de serviços de especialista em assuntos latino-americanos. Com vocação de andarilho, ele percorre as ruas da capital norte-americana evocando sua esposa, um espírito sensível a quem amava e que, morta, o faz sentir-se solitário e sem rumo, e o jovem amigo pintor, Pablo, que lhe fornece o tom de azul adequado para descrever os céus que divisa no passeio.

Na rua, Bill Godkin sentiu na cara o hálito quase frio

da primavera, que recendia a úmidas e verdes distâncias. Decidiu ir a pé até à Tidal Basin. As mãos enfiadas nos bolsos do sobretudo, entrou na Rua 16, tomando a direção do sul. Pensou em seu amigo Pablo Ortega, primeiro secretário da Embaixada da República do Sacramento. Num dia de firmamento limpo e luminoso como aquele, o rapaz olhara para o alto e exclamara: “Aposto como deus hoje encarregou Fra Angelico de pintar o céu. Porque só ele conhece o segredo desse puro azul.”[...] Pensando ainda na esposa morta, Bill Godkin aproximou-se da Lafayette Square. Avistou a Casa Branca, do outro lado da praça. Era na sua opinião o mais belo edifício de Washington – feliz combinação de dignidade e graça, simplicidade e harmonia. Em alguma sala daquela mansão o Presidente Eisenhower àquela hora decerto estaria a refletir apreensivo sobre problemas do momento: o destino da revolução cubana e, coisa mais séria ainda, o drama de John Foster Dulles que, com um câncer de abdômen, encontrava-se num hospital com seus dias contados. (EMB, p.6)

227

Note-se a precisão do roteiro, geograficamente falando, e a tendência a levar a perspectiva a fugir das ruas para o firmamento, uma das características das descrições urbanas de Verissimo. O estilo neoclássico da cidade é sugerido pelo destaque à Casa Branca, descrita com quatro substantivos indicativos da ilusão que a capital norte-americana apresenta à primeira vista. Logo, entretanto, a focalização penetra num interior, outra peculiaridade da invenção das cidades em Verissimo. Como em outros romances, nos interiores é que se revela a verdadeira vida da cidade. No caso, trata-se da conjuntura política, e o fato de Godkin achar mais importante o câncer de Foster Dulles do que a revolução de Fidel está ligado à percepção da personagem, que acaba de perder a esposa para uma leucemia, e igualmente a sua especialização política, já que Dulles, Secretário de Estado de Eisenhower, encarregado de controlar a

expansão do poderio de Moscou, não entende os latinos.



228

A Casa Branca em Washington, DC.

Fonte: wikimedia.org. Autor: Matt H. Wade.

Quando atravessa a rua H, quase é atropelado por um Cadillac negro e, chegando a Jackson Place, medita sobre os monumentos de Washington, que considera convencionais, preferindo a eles as praças e árvores. Ao olhar uns estorninhos numa magnólia, lembra um episódio que lhe acontecera do assédio de um homossexual naquele parque, que ele associa ao perfume da magnólia sob a qual parara, que era “como uma cálida presença física, perturbadora como uma carícia carnal” (EMB, p.7). Ao chegar ao edifício “mastodôntico e cor de osso velho” do Department of State, relembra a incapacidade de Foster Dulles de entender, calvinista que era, a América Latina. Indaga-se sobre o destino da revolução cubana e a possível encampação das empresas norte-americanas da Ilha, recordando um dito de Maquiavel de que seria aconselhá-

vel assassinar os súditos, mas não tocar em suas propriedades. Ssegue seu caminho até a Elipse, rumo ao monumento a Washington, e a multidão que se desloca para as margens do Potomac, ‘manchas multicores e móveis’ (EMB, p.8), lhe lembra o quadro de Brueghel, *A Boda Campestre*.

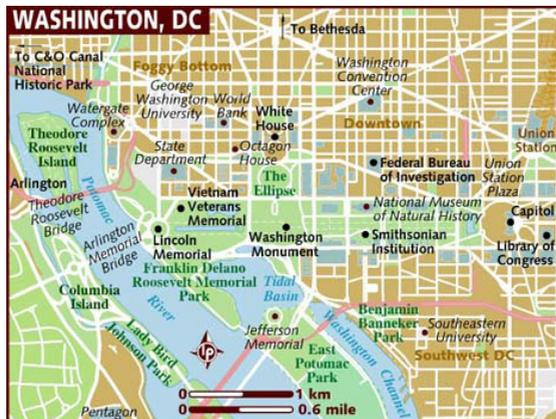


229

Monumento a Washington.

Fonte: wikimedia.org. Autor: David Ilif.

Olhando para o Obelisco, que outro amigo, Orlando Gonzaga, chama de “compensação para seu complexo de castração” (EMB, p.9), recorda a explicação do diplomata brasileiro: “Washington, a capital do tédio e da impotência, é um conglomerado de funcionários e diplomatas (alguns de sexo duvidoso) e de velhos aposentados. E depois, meu caro, este enclave apertado entre Maryland e Virginia não tem sequer o direito a voto” (EMB, p.9). Por fim, chega a Tidal Basin, emocionando-se com a visão do cerejal florido, que, para ele, redime a impassibilidade marmórea da cidade.



Mapa da caminhada de Godkin.

Fonte: wikipedia.com

230

Esse trajeto de Godkin, que toma todo o primeiro capítulo, oferece em traços rápidos a paisagem de Washington, com seus pontos turísticos mais procurados, seu trânsito agitado e frieza arquitetônica compensados pela natureza dos parques, outro equipamento urbano sempre visto nos romances de Verissimo como lugar de pacificação e repouso do turbilhão das metrópoles. Entretanto, essa paisagem física contraditória, a um tempo hierática por sua monumentalidade e agradável pelos encantos naturais, encerra aspectos obscuros: a ameaça do sexo, a impotência e a negação da democracia, pois ali não se pode votar. Na percepção das personagens que a julgam, a capital norte-americana, cuja concepção arquitetônica se inspira no modelo da Paris neoclássica de Haussmann, num desejo de revivescência do império romano, apresenta a face arrogante, mas impotente, do novo império que ali se gesta, ameaçado pela Guerra Fria e o outro império, o da URSS. Livra-se apenas a presença da natureza, alívio para as tensões que a percorrem.

Após o despertar do novo Embaixador sacramenteno em seu quarto em estilo Império, cuja cama não acolhe seu metro e noventa, o narrador se põe a descrever a imaginária sede da Embaixada e de sua chancelaria em Washington, efetuando comparações com palácios italianos e estabelecendo um contraste paradoxal entre o refinamento renascentista da arquitetura transplantada e a rudeza do governo ditatorial de Sacramento:

Quando em 1930 a legação do Sacramento em Washington foi transformada em embaixada, o Governo do Generalíssimo Juventino Carrera autorizou seu Ministro das Relações Exteriores a comprar, para sede de sua missão diplomática, uma residência situada na Massachusetts Avenue, quase defronte à Embaixada da Grã-Bretanha, e pertencente a antiga família da aristocracia rural de Virginia. (Investigações feitas vinte anos depois, quando o Dr. Julio Moreno, candidato da oposição, foi eleito Presidente da República, e *El Libertador* encontrava-se asilado na República Dominicana, revelaram o caráter fraudulento dessa transação, que dera ao caudilho e a seu ministro, um lucro pessoal e ilícito de quase cem mil dólares.)

231

Essa mansão de dois andares, em estilo georgiano, ergue-se com discreta graça colonial em meio a um parque de tílias, freixos, teixos e bordos. A severidade de suas paredes de tijolos nus, dum tom de sangue coagulado, é quebrada pelo branco esmaltado dos caixilhos das muitas janelas, altas e estreitas, com vifraças de guilhotina, alinhadas simetricamente nas quatro faces da casa.

Com um frontão de moldura também clara a coroar-lhe a parte central da fachada, acima do pórtico saliente, sustentado por quatro colunas dóricas, a atual residência dos embaixadores do Sacramento tem acentuada semelhança com a histórica Dumbarton House, de Georgetown.

Durante algum tempo a chancelaria funcionou à Rua 30, numa casa alugada. Ao Dr. Alfonso Bustamante — primeiro

embaixador escolhido por Juventino Carrera para representar seu Governo junto à Casa Branca — coube a tarefa de inspirar e supervisionar a construção dum edifício especialmente destinado à chancelaria.[...] É uma estrutura quadrangular de granito claro, de dois andares. O primeiro, de alvenaria rusticada, tem um ar erçado e defensivo de fortaleza, suavizado, é verdade, por uma *loggia* central, com duas serenas arcadas guarnecidas de pilastras iônicas. Na fachada do segundo, onde entre suas quinze janelas se repete o motivo das pilastras, notam-se reminiscências do Palácio Rucellai, de Florença, onde Don Alfonso, nos seus tempos de moço, serviu como cônsul de seu país. (EMB, p. 31-32)

232 A longa descrição da Embaixada e de sua Chancelaria contrasta a elegância e despojamento clássicos perseguida por D. Alfonso por seu conhecimento dos *palazzi* florentinos e a corrupção reinante no governo que os prédios representam, bem como a demonstração de poder que devem veicular entre os gringos. Note-se igualmente o desejo, típico do súdito subdesenvolvido, de emular os prédios históricos de Washington e as duas pequenas notas descritivas da cor sangüínea e do ar de fortaleza, que indiciam a espécie de política que ali se exerce.

Na seqüência da caracterização da “cidade castrada”, Bill Godkin comparece enfastiado à recepção na Embaixada que D. Gabriel Heliodoro Alvarado oferece ao corpo diplomático de Washington. Reconstitui o fausto da cerimônia, o interior rebuscado do salão de festas e a diversidade da fauna humana, figurada no torvelinho de vozes estrangeiras e de sotaques latinos peculiares, que vem apresentar seus cumprimentos ao novo embaixador, antes um rude guerrilheiro.

Àquela hora havia já mais de duas centenas de convidados no salão de festas, de dimensões majestosas e profusamente

iluminado. Sempre que entrava naquela dependência da embaixada, Bill Godkin se sentia um tanto aturdido pela riqueza extravagante de sua decoração. Do alto teto de madeira, com pinturas a óleo inspiradas em quadros de artistas do século XVIII, pendia imponente lustre, como uma rígida e iridescente flor de cristal. Em desenhos que embaralhavam a visão — predominavam no brocado de seda que revestia as paredes, bem como no estofado das cadeiras, sofás e canapés, as cores da bandeira sacramentenha: amarelo-ouro e vermelho. O lustre refletia-se nos dois grandes espelhos de Veneza, de molduras douradas, embutidos no centro das paredes principais, frente a frente, e acima de consolos de mármore róseo. Contava-se que era diante de um desses espelhos que Don Alfonso Bustamante costumava dialogar com sua própria imagem, tarde da noite, depois que os últimos convidados de suas festas deixavam a mansão.[...]

A festa — calculou — chegava àquele ponto em que o gelo da superfície começa a trincar-se, os primeiros copos de bebidas alcoólicas esvaziam-se, enchendo estômagos e excitando cabeças, e as vozes, a princípio abafadas e cerimoniosas, se alteiam ganhando um timbre mais metálico, e os pálido, sorrisos convencionais dos primeiros minutos ousam transformar-se em risos que em breve serão risadas.

Passou um garçom carregando uma bandeja cheia de copos com um líquido amarelado. Para fazer alguma coisa, Godkin apanhou um deles. Bebeu um gole: era uísque da melhor qualidade. Começava a avistar conhecidos. O primeiro foi o Embaixador do Peru, que lhe sorriu e fez um sinal amistoso. Cumprimentou com um aceno de cabeça um alto funcionário do Department of State. Viu o Encarregado de Negócios da Embaixada do Brasil a conversar com uma das “vacas sagradas” de Washington.

Cruzou com um grupo em que se falava francês e em, seguida outro em que a língua usada lhe pareceu escandinava. [...] Parou um instante para ouvir o que diziam quatro senho-

ras de aspecto latino-americano que, num espanhol frenético, discutiam os méritos de uma liquidação de vestidos de inverno num dos grandes empórios locais. (EMB, p.105)

Na invenção da festa prenhe de ostentação que Gabriel Heliodoro proporciona a seus colegas diplomatas, convidando as oitenta legações estrangeiras, Erico salienta primeiro o luxo exagerado do interior do salão e seu colorido berrante que replica a bandeira sacramentenha, amarelo-ouro e vermelho, utilizando a cor como símbolo da natureza do país, corrupto e despótico. Por outro lado, ao retratar a fauna que atende ao convite de Sacramento, a nota dominante é a futilidade das conversas e o concerto de línguas de diversos países, numa algazarra semiembriagada, em tom surdo, sob o disfarce da circunspeção diplomática.

234

Quando Gabriel Heliodoro comparece à reunião da Organização dos Estados Americanos, de cujo conselho faz parte, o que o encanta são as araras do Pátio Tropical, que lhe relembram seu país e sua infância a capturá-las para vendê-las. Na chancelaria, ao examinar os projetos de construção de uma estrada que atravessaria a Cordilheira dos Índios, o que faz é bocejar e aborrecer-se, mas sabe que precisa obter o empréstimo junto ao State Department e ao Banco Interamericano de Desenvolvimento e concentra-se buscando entender a papelada. A atmosfera do mundo diplomático o sufoca, e apenas a paisagem da Embaixada Britânica à frente, com seu parque verde, libera-o das horas de fastio. Homem de ação, guerrilheiro ao lado de Carrera, sente-se mal no meio sinuoso da diplomacia, mas sua lealdade a Carrera é incontestável e a necessidade do empréstimo está ligada à questão vital da sucessão presidencial, ambicionada por um grupo de plutocratas, de um lado, e pela esquerda, de outro. Carrera pensa em novo golpe de estado e Alvarado lamenta estar preso àquela cidade que, distanciando-o da luta de forças de Sacramento, sem embargo é um lugar que lhe

proporciona descanso, longe de sua mulher insossa, e os prazeres que encontra na fogosa amante Rosalía.

A cidade, pois, não se esgota nas reuniões oficiais, marcadas pela hipocrisia de parte a parte e no aborrecido trâmite burocrático das trocas de favores. Há o outro lado cidadão, o do ambiente propício aos enredos amorosos, protagonizados no texto principalmente por Pablo Ortega e Glenda Doremus. O moreno diplomata latino se enamora da loura estudante norte-americana, que prepara uma tese sobre Sacramento e vem entrevistá-lo. As relações dos dois, porém, não encontram solo favorável em Washington.

Ao passearem à noite, os dois observam os pontos de referência da cidade, que aparecem impregnados da atração amorosa em que o casal se debate. As sensações estivais da paisagem norte-americana, que atemorizam a universitária sulista, traumatizada pelo linchamento de seu suposto estuprador, suscitam no rapaz boas recordações da casa paterna em Cerro Hermoso, que se misturam ao morno devaneio a que se entrega o jovem diplomata à beira do Potomac.

235

Agora, com os primeiros calores de verão, achavam agradável passear de automóvel, pelos subúrbios, com a capota arreada. Rolavam pelo Mount Vernon Memorial Highway e iam até a histórica mansão que pertencera a George Washington. Caminhavam lado a lado ao redor da Tidal Basin, deitavam-se na relva e ficavam a ver as acrobacias dos esquilos nas árvores e a observar os pássaros. Faziam-se entre ambos longos silêncios perigosos em que, tomando consciência da solidão em torno e da presença daquele corpo moço e desejável a seu lado, Pablo entregava-se a fantasias eróticas que o perturbavam, pois temia fazer qualquer gesto que pudesse ferir e afugentar a companheira. [...]

Os primeiros calores fortes vieram na segunda quinzena

de junho. Uma noite, Glenda e Pablo saíram juntos de automóvel, estacionaram o carro perto da Tidal Basin, no East Potomac Park, e caminharam a pé pela beira do rio, até Hains Point. Deitaram-se na relva debaixo dum salgueiro e quedaram-se a olhar em silêncio para as estrelas e a ouvir o ruído abafado do tráfego da cidade... A brisa quente chegava até eles, cheia de fragrâncias estivais. Glenda fazia o possível para afastar da mente as recordações daquele horrível verão em Cedartown, ao passo que Pablo se entregava por inteiro à lembrança dos estios de sua infância e adolescência.(EMB, p. 231-233)

236 O relacionamento a que o jovem aspira, porém, está fadado ao fracasso. Mesmo tentada a ceder, ao influxo do calor estival e dos animais brincalhões, Glenda está marcada por sua procedência sulista. A pele morena de Ortega, em contraste com a brancura da moça, evoca nesta seu preconceito de cor, revelando o crime racial de que foi o motivo, o linchamento de um negro a quem acusou injustamente de estuprá-la. Além disso, a moça é conservadora em política, não acredita que o governo de Sacramento seja ditatorial e que tenha suscitado a morte do presidente eleito, nem que os Estados Unidos tenham apoiado o golpe de Carrera por razões econômicas e estratégicas. A tese de Glenda é que o país não poderá emancipar-se e tornar-se uma verdadeira democracia em virtude da mestiçagem de seu povo. Pablo lhe faz ver seu *parti-pris* racista, conta-lhe a história real de seu país, que ela acusa de ser uma versão marxista, e, repugnada, afasta-se dele, pondo fim ao namoro. A cidade superficialmente acolhedora dos afetos se mostra ao jovem, na sua profundidade, fundada nos preconceitos arraigados do branco protestante.

Cerro Hermoso: a cidade revolucionária

Leonardo Gris, ministro do ex-presidente Júlio Moreno, re-

fugiado nos Estados Unidos, após o golpe de Estado que devolveu ao poder Juventino Carrera, apresenta na American University sua palestra *Duras Verdades sobre a República do Sacramento*. Após historiar a situação de seu país – uma pseudo democracia dominada por uma oligarquia de 30 famílias proprietárias de terras, associadas à United Plantations Co. e à Caribbean Sugar Emporium – denuncia a falta de liberdade política ali vigente, a manipulação da imprensa, o apoio da Igreja aos poderosos, o enriquecimento dos líderes e a miserabilização do povo. Para convencer sua platéia, faz uma descrição vívida do lado obscuro da cidade mais conhecida do país, Puerto Esmeralda, cognominada a Jóia do Caribe por suas praias de areias brancas, verdes águas, suntuosos hotéis, cassinos e night clubs cujos shows rivalizam com os de Nova York e Paris:

Andemos por suas principais ruas e avenidas, à luz dos letreiros luminosos que, pelo colorido e pela extravagância dos desenhos, lembram os de Las Vegas. Estão vendo aquelas prostitutas que ali vão? Não chegam sequer a ser mulheres: são meninas entre doze e quatorze anos que vagueiam pelas calçadas a caçar homens. De onde vêm essas pobres coitadas? Geralmente do campo ou das pequenas vilas e aldeias do interior. Não sabem ler. Não têm a menor experiência da vida. Foram selecionadas por proxenetas para serem exibidas e alugadas no grande mercado de carne humana que é Puerto Esmeralda, onde turistas nacionais e estrangeiros, portadores de lunas ou dólares e apetites depravados, periodicamente vêm entregar-se a feriadinhos lúbricos. (EMB, p.209)

237

Note-se que Erico se vale de uma verossimilhança por analogia na figuração da cidade do prazer. Como Gris deseja convencer a platéia norte-americana de que o país deve retirar seu apoio a Carrera, Erico o faz primeiro pintar um quadro conhecido e feérico do lugar, pela similaridade a Las Vegas, para depois atacar a questão

social --ainda hoje vergonhosa e que afeta especialmente o Brasil -- do turismo sexual e da degradação da infância. O retrato de Puerto Esmeralda vai além da superfície glamurosa, ferindo fundo o verniz de civilização que recobre tanto a cidade sacramentenha quanto a audiência americana, culpada por cumplicidade silenciosa com o crime praticado contra o povo sacrificado do país imaginário.

Mais adiante em sua palestra, Gris aponta o palácio do governo federal, em construção na Praça de Armas, demonstrando o desvio das verbas públicas em nome da ostentação do poder:

Sua construção foi iniciada há quatro anos e não será exagero afirmar que levará mais dez para ser terminada, pois isso convém à quadrilha que se locupleta com a obra. Sim, porque esse edifício, que, segundo afirma nossa imprensa, será o mais suntuoso palácio governamental das três Américas, está custando tão caro aos cofres da Nação como se seus tijolos fossem de ouro maciço e de ouro também a argamassa de seu cimento. Filhos, irmãos, sobrinhos, primos, amigos, afilhados e protegidos do *Libertador*, estão de algum modo tirando lucros fabulosos dessa construção que vem sendo dirigida por um cunhado do ditador. O Congresso diz amém a todos os pedidos de verba para a obra, aprova sem discutir todas as suas contas. (EMB, p.213)

238

Aqui a descrição usual de prédios que ocorre em romances realistas é executada apenas por apelo à imaginação do leitor, também por similaridade a casos familiares em países corruptos e ditatoriais. A caracterização do Palácio do Governo se faz pelo locupletamento das autoridades que o constroem e pela necessidade de tornar a construção um símbolo grandioso do poder dos que nele residirão.

A evocação da capital de Sacramento aparece no romance

pela primeira vez na voz de Pablo Ortega, Primeiro-Secretário da Embaixada em Washington, diplomata a contragosto e homem das artes por vocação. Todavia, não é uma descrição física. A cidade surge aos olhos do leitor num momento em que Pablo evoca para a amiga Clare Ogilvy, colega de trabalho e secretária do Embaixador, o golpe militar em Cerro Hermoso, quando salvou da morte o amigo, seu antigo professor, então ministro do presidente deposto, Leonardo Gris, asilando-o na Embaixada do México em Sacramento. Com o viés do pintor, ele retrata a turbulência de uma cidade em estado de exceção:

-- [...]Muitas das residências de membros do Governo deposto ardiam em chamas. Tive de dar as voltas mais doidas para evitar os cruzamentos guardados por patrulhas. A uma esquina, inesperadamente, me surgiram pela frente três homens armados de carabinas que me fizeram sinal para parar. “Se paro, estamos perdidos”, pensei. Cerrei os dentes, baixei a cabeça e meti o pé no acelerador. Os bandoleiros abriram caminho gritando e gesticulando, e depois fizeram fogo contra nós... Uma bala me passou zunindo perto da orelha e rebentou o pára-brisa. Outras entraram na parte traseira da capota. Para encurtar o caso, fiz o carro cruzar uma praça em diagonal, contornando canteiros, bancos, árvores. Finalmente, vários minutos e sustos mais tarde, avistamos a Embaixada do México, que fica num subúrbio residencial. Havia nos arredores um silêncio de cemitério. As ruas estavam desertas. Saltei do auto e tentei abrir o portão. Fechado a chave! Abri a mala do carro, ajudei o Dr. Gris a sair e disse: “Temos que escalar as grades, professor! Não há outro remédio. Depressa!” [...]Ouvimos gritos. Um carro estacou junto do nosso. Jogamo-nos ao chão e ora rolando ora de rastros, protegidos pelas sombras de árvores e arbustos, conseguimos contornar o edifício da embaixada e bater a uma janela dos fundos. [...] O pedido de asilo foi formalizado. [...] Ao anoitecer do dia seguinte, meus pais apareceram na embaixada.

(EMB, p.45)

A capital é vista por raras marcas arquitetônicas – moradias, ruas, praça com os equipamentos usuais, Embaixada do México, subúrbio residencial -- sendo qualificada pela ação subversiva de Pablo, ao contrariar os interesses de sua família aristocrática e, como típico herói de filme de ação hollywoodiano, resgatar o amigo e obter-lhe asilo político numa vertiginosa corrida de carro pelos bairros incendiados, com ziguezagues para evitar a polícia, bandidos armados, perseguição, tiros, grades separando os fugitivos do local de salvação e por fim chegando aos fundos da Embaixada. O dinamismo da narração representa melhor a cidade convulsionada pelo golpe militar e a fragilização dos habitantes do que um registro histórico o faria.

240 Quando pretende mostrar o clima pré-revolucionário em Cerro Hermoso, decorrente da desagregação do poder de Carrera em virtude de seus desmandos, Erico recorre à voz de Bill Godkin para completar a visão da cidade, ao ler a carta do correspondente da Amalpress, recebida pela mala diplomática da Embaixada americana, para escapar à censura do regime. É o narrador que a reporta:

Cerro Hermoso[...] parecia uma cidade sitiada. Seus habitantes eram obrigados a recolher-se a suas casas depois das oito da noite. As reuniões, tanto as públicas como as privadas, estavam rigorosamente proibidas. A Universidade fora fechada, e o mesmo acontecera com todos os cafés, clubes, teatros e cinemas da capital. À noite, nas ruas desertas, viam-se apenas cachorros sem dono e as patrulhas do Exército, com armas embaladas. Continuavam a verificar-se prisões de “elementos suspeitos”. Murmurava-se sobre fuzilamentos sumários, torturas infligidas a prisioneiros políticos – negras histórias que nenhum jornal ousava divulgar. As classes conservadoras esta-

vam em pânico, e corriam rumores de que alguns membros do Congresso dissolvido por Carrera já procuravam secretamente entendimentos com agentes de Miguel Barrios. (EMB, p.308.)

Eis uma descrição de cidade em estado de sítio: toque de recolher, proibição de reuniões, fechamento da Universidade, prisão de suspeitos, fuzilamentos e torturas abafados pelo regime, debandada da burguesia, sempre atenta a seus interesses e pronta a aliar-se aos vencedores. Num pequeno parágrafo, Erico resume as inúmeras situações de exceção que assolaram as Américas Central e do Sul no período, prefigurando o que seria também o desenvolvimento do golpe militar de 1964.

Entretanto, o retrato de Cerro Hermoso como cidade em revolução social não estaca na queda de Carrera. As tropas da guerrilha de Miguel Barrios cruzam a Sierra de La Calavera, e chegam à Capital. O registro romanesco mais uma vez é efetuado por Bill Godkin, que anota em seu diário de bordo o progresso dos revolucionários, oferecendo um relato comovente da libertação de Cerro Hermoso. A participação do povo humilde, a reviravolta dos próceres da Igreja em favor dos vencedores, a austeridade do líder que recusa a chave da cidade compõem o quadro imaginado por Erico Verissimo para a vitória das forças populares sobre um regime ditatorial sanguinário.

241

27 de outubro – [...] Outro dia luminoso! (Estes verdes graves e veludosos me lembram os de Virginia.) Encontramos à beira da estrada graciosas residências brancas, com *portales* nos alpendres, muitos destes cobertos por buganvílias cujas flores vão do magenta ao escarlata. Nos vilarejos perto de Cerro Hermoso, os habitantes atapetaram com folhas, flores e ramos o caminho por onde o novo Libertador vai passar. [...] De cima de seu *jeep*, Barrios acena para os manifestantes. Foguetes chiam, sobem para o céu, espocam no ar. Um popular tenta fazer um

discurso mas acaba desistindo da idéia porque as aclamações e as explosões dos foguetes lhe abafam a voz...

Às portas da cidade, nosso cortejo estaca noutra praça. Junto dum chafariz colonial vejo parada uma solene limusine negra, muito lustrosa e bem cuidada. [...] A porta desta se abre e sai de dentro dela Don Pánfilo Arango y Aragón. [...] A multidão agora observa a cena, em silêncio. Don Pánfilo traz, sobre uma almofada, a chave simbólica da cidade. [...] O Arcebispo Primaz ergue a mão como que esperando que Miguel Barnios lhe beije o anel, mas o revolucionário limita-se a apertar-lhe rapidamente as pontas dos dedos. [...]

Apresentando ao Chefe da Revolução a chave dourada, o prelado diz:

-- Tenho a honra de dar-lhe as boas-vindas, general, e de fazer-lhe a entrega da chave simbólica de nossa querida Capital.

A resposta de Barrios é seca:

-- Vossa Reverendíssima deve convir que chegou um pouco tarde... De nada nos poderá servir agora essa chave, uma vez que já arrombamos as portas de Cerro Hermoso com nossos corpos, nosso sangue, nossas vidas.

Por alguns segundos Don Pánfilo parece desconcertado. Pigarreia, olha em torno, recobra o aprumo e diz:

-- Espero que ao menos compreenda meu gesto de cortesia.

-- Não viemos até aqui em busca de cortesias, mas duma vida melhor para nosso povo. (EMB, p. 336-339.)

Erico figura a cidade libertada primeiramente pela luz e o verde, como o fizera no passeio inicial de Godkin em Washington. O processo analógico sugere lugares onde viceja a democracia. A configuração anterior das residências muda: se estavam em fogo, agora são brancas e cobertas de flores vermelhas. As ruas, antes desertas e obstaculizadas pela polícia e as armas, agora são atape-tadas e acolhem a multidão. Os tiros são substituídos por foguetes

e o silêncio do povo pelas aclamações e discursos. Assim também a corrida de Pablo pela cidade sitiada é emulada pela recepção de Barrios pelo Arcebispo. A exasperação da ação, anterior, é trocada por um ritual cerimonioso. Numa gradação lenta e progressiva, o aristocrático prócer da Igreja se eleva para fazer valer sua autoridade, mas seu gesto é frustrado pela atitude severa de Barrios e logo suas boas-vindas oficiais são ignoradas, em favor de um pronunciamento que paralisa suas intenções. A ironia da cena embute a censura de Verissimo àquela Igreja oficial que sustentou tantas mazelas sociais para manter seu poder temporal.

Um dos últimos cenários em que Cerro Hermoso é tematizado é aquele em que se historia o início do novo governo socialista, figurado dentro da vida da cidade conquistada. Os revolucionários asseguram o apoio popular com os recursos-padrão de exércitos de libertação: disciplina das tropas, um líder popular, festas comemorativas, comícios, restabelecimento do abastecimento de víveres. Refere o narrador as providências, mas com uma leve nota de desacordo:

243

Nos primeiros dias após a queda de Carrera, o Governo Revolucionário empenhara-se em impedir que os grupos que andavam armados pelas ruas, embriagados de vitória e rum, se entregassem a atos de pilhagem, depredações e linchamentos. Para conter as multidões, Roberto Valencia mais uma vez valeu-se da figura carismática de Miguel Barrios que, da sacada da casa do Governo, ou de outros pontos da capital, fazia discursos eloqüentes, exortando o povo a que tivesse um comportamento digno dos altos objetivos da Revolução. [...] Mais uma vez a fórmula “pão e circo” provou sua eficiência. O Governo organizou bailes públicos ao ar livre, fogos de artifício, passeatas com bandeiras e bandas de música, além de comícios em que dezenas de oradores, em sua maioria improvisados, entregavam-se a verdadeiros delírios verbais, encontrando eco entre o público,

que explodia em gritos e vivas. Durante toda uma semana, os teatros, cinemas e circos de toda a cidade, por ordem do Comitê Central, abriram suas portas ao povo, gratuitamente. Desde o primeiro dia da vitória, Roberto Valencia organizou de tal modo o serviço de abastecimento, que nada faltou a Cerro Hermoso em matéria de alimentação. Foi mais longe ainda. Requisitou, no comércio local, algumas toneladas de carne e verdura, encampou sumariamente alguns mercados e promoveu a distribuição grátis de gêneros alimentícios entre as camadas mais pobres da população. (EMB, p.352.)

244 A ocupação da cidade se faz em atmosfera de exaltação festiva, dando ao povo o espaço e os benefícios que sempre lhe haviam sido negados. Todavia, na perspectiva do narrador, que desde o início do romance não é neutro e demonstra as mesmas hesitações de Pablo Ortega quanto à legitimidade dos regimes, há uma aura de dúvida em relação ao futuro de Cerro Hermoso. Ele dá a entender – com a expressão “pão e circo” – que um novo regime autoritário está em gestação, uma vez que esse era o recurso dos imperadores romanos para conter a população. A liberdade alcançada tem estrategistas por detrás, o povo não se organiza espontaneamente, e passada a euforia, virá à tona a violência contida. É o que a cena do julgamento de Gabriel Heliodoro confirma. Um local pequeno, quente, uma plateia lotada de gente predisposta à condenação do réu, com um promotor impiedoso e um defensor de antemão desautorizado, ao que se seguirá o espetáculo público do fuzilamento do ex-Embaixador, que morre bravamente desafiando seus algozes. Qualquer semelhança com os fuzilamentos ocorridos em Cuba não será mera coincidência.

Washington versus Cerro Hermoso

A indagação que permanece ao contrastarem-se as duas cidades (re)inventadas por Erico Verissimo em *O senhor embaixador* é similar à que aflige Pablo, o protagonista da história: qual o destino dos regimes sociopolíticos das cidades modernas e qual o papel da “cidade letrada” (cf. Rama, 1985) diante de situações políticas insustentáveis e injustas? Pablo se sente mal na capital norte-americana porque se esconde ali da necessidade de tomar uma atitude quanto ao que acontece em seu país. Quando opta por uma postura ativista, passando das idéias à ação e aliando-se aos revolucionários nas serras sacramentenas, descobre que não pode eximir-se de matar, o que repugna seu temperamento e convicções pacifistas. Seu espírito civilizado não o poupa de perceber inconsistências na ideologia dos libertadores, o que o torna um crítico pouco útil à causa. Ao dispor-se a defender Alvarado ante a sanha de Valencia, sabe que não conseguirá alterar o resultado do julgamento e que estará assinando sua própria condenação aos olhos do implacável ideólogo do movimento. Se Gabriel Heliodoro é culpado por sua associação ao regime de força derrubado, Pablo não deixa de admirar sua coerência de ter arriscado a vida por fidelidade a seu compadre. Fascinado pela sedução que emana da virilidade do Embaixador, ele se reconhece diferente deste, amarrado por suas posições humanistas e por elas, por outro lado, alertado contra o perigo de perdê-las e igualar-se à truculência de um Valencia, por exemplo.

A dualidade que rege o comportamento de Pablo Ortega se reflete na composição das duas cidades do romance. Washington, sede de governo de um regime cuja história se caracterizou pela defesa dos princípios democráticos, pelo igualitarismo legado dos franceses, vê com tolerância a ação deletéria dos empreendimentos capitalistas sobre as nações latino-americanas e assegura

apoio, inclusive logístico e por vezes militar a estilos de governo inteiramente opostos a seus proclamados ideais, a fim de não perder seu poder sobre eles. Sua aparência neoclássica monumental, a inspirar serenidade, austeridade e vibração patriótica, esconde, no interior das instituições oficiais e legações estrangeiras que abriga, manobras destinadas a garantir o poderio dos Estados Unidos e os investimentos norte-americanos, sem compaixão pela miséria e pela dor que possam originar. A única nota não dualista é dada não pela arquitetura dos homens e sim pela natureza preservada, que estimula os sentidos e os encontros amorosos, sinais de valorização da vida.

246 Cerro Hermoso, capital imaginária de um país também fictício, simboliza, enquanto centro político afetado por golpes e contragolpes, os de todas as nações-satélite dos norte-americanos, nos anos 50 e 60, que orbitavam em torno do capital ianque, não para obter benefícios para seu povo, mas para perpetuar privilégios de casta. Seu perfil contrasta com o de Washington, pela ausência do sentimento patriótico que anima e justifica as construções marmóreas da capital americana. Os prédios que a compõem, exemplificados pela Embaixada e a Chancelaria (já que legações são território nacional de cada país), são rebuscados demais, o que também se reflete sobre o Palácio do Governo em construção: objetivam o espírito colonizado subalterno, a tentar emular o colonizador. Sua caracterização não é arquitetônica, mas política. Washington é a cidade da *pax romana*, Cerro Hermoso é a cidade da guerra, dos plutocratas contra o povo e do povo contra os poderes (mal)constituídos. Sitiada e libertada, dividida entre direita e esquerda, ela sem embargo carrega em si a ambivalência do que há na superfície e do que se gera na profundidade: qual a medida da liberdade e do bom governo.

Modelos do século passado de cidades modernas, nesse

romance de Erico Verissimo elas ultrapassam sua radicação temporal, uma vez que servem de alegoria para as relações de poder entre império e colônias, ainda em trânsito nos dias que correm. Traduzem, na concepção literária que as organiza no romance, os processos de profanação do sagrado que Marx diagnosticava no regime capitalista burguês, já que nada pode ser confiável nas condutas que ali se desenvolvem e tudo se degrada.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Vega, 1993.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. cap. 2.

247

CHAVES, Flávio Loureiro. *Ponta de estoque*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

CLAVAL, Paul. *A geografia cultural*. Florianópolis: Ed. da UDSC, 1999.

DELLE DONNE, Marcela. *Teorias sobre a cidade*. Lisboa: Edições 70, 1990. p.197.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 3.ed. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1965.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTOS, Milton. *O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania*. São Paulo: Publifolha, 2002.

VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever*. Org. de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS; EDIPUCRS; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.

VERISSIMO, Erico. *O senhor embaixador*. 14.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Col. Obra Completa de Erico Verissimo, v. 21). (EMB)

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta 2*. 5.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Col. Obra Completa de Erico Verissimo, v. 27). (SOL2)

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

8 A CIDADE OCUPADA EM *O PRISIONEIRO*

A cidade em guerra

A política de intervenção armada sobre regimes soberanos, embora não fosse uma novidade ao longo dos séculos, adquiriu um status de respeitabilidade com as Guerras Mundiais de 1914 e 1939, justificando que países representados como mais poderosos, na defesa de ideias como direitos humanos, liberdade civil, democracia, interferissem com seus exércitos nos assuntos domésticos de outros tidos como ideologicamente ameaçadores ou tiranizados por governos autocráticos. Se então havia motivos éticos para tais intervenções, pouco depois, durante a Guerra Fria, a distribuição polarizada do poder mundial entre Estados Unidos e União Soviética possibilitou incursões militares em territórios aliados a um ou outro lado, em nome da democracia ou do socialismo, mal disfarçando a projeção de outros interesses de caráter econômico ou político.

Um estudioso de relações internacionais, como Stephen D. Krasner (1983, p. viii-ix), discute as formas de legitimação das guerras de intervenção, distinguindo duas posições que julga indefensáveis: a liberal e realista. A primeira alega que a globalização dos negócios, os avanços tecnológicos, e a maior facilidade de transportes, indefine as antigas fronteiras e autoriza intervenções de caráter humanitário. A segunda entende que existe uma anarquia nas relações internacionais, de modo que um país pode intervir sobre outro em favor próprio, para manter em equilíbrio o seu poder soberano. A questão é que nenhum nem outro dos dois posicionamentos se sustentam, seja em termos do direito internacional, seja em termos da moralidade política.

As conseqüências das chamadas guerras de intervenção sobre as populações civis são catastróficas, desorganizando as estruturas sociais e culturais que as agregam, dizimando vidas ou deixando-as mutiladas, devastando o território e seus recursos naturais, determinando muitas vezes migrações em massa, miséria e, não raro, criando ambientes para reações igualmente violentas. Nesse quadro, o cenário urbano, quando afetado pela guerra, tem alteradas suas características de centro atrativo de atividades econômicas, políticas e culturais, provedor de estabilidade, segurança e relacionamento social. A cidade em ruínas, os ataques imprevisíveis, a falta de residências, os problemas de abastecimento e circulação transtornam a vida urbana, trazendo a primeiro plano a consciência da morte e determinando um cotidiano de risco, o que solapa quaisquer virtudes antes buscadas pela associação entre os habitantes, fundamento da existência cidadina.

250

A condição da cidade sob a guerra tem sido tema privilegiado do cinema, embora a literatura, desde Homero e sua Tróia sitiada, tenha representado as angústias e o horror que se abate sobre os cidadãos numa situação de cerco e de ataque armado. A Renascença viu a *Jerusalém libertada*, de Torquato Tasso. O século XIX comoveu-se com Moscou sob ataque de Napoleão, em *Guerra e paz*, de Tolstói, assim como o século XX sorriu com a *História do cerco de Lisboa*, de Saramago. Na literatura brasileira, o tema da guerra é pouco usual: desde *O Uruguai*, de Basílio da Gama, tematizando a Guerra Guaranítica, passando pelo levante de Canudos em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, até *Varões assinalados*, de Tabajara Ruas, sobre a Guerra dos Farrapos, o autor que mais se ocupou com a questão foi Erico Verissimo, como atestam, por exemplo, *Saga*, *O tempo e o vento* e *O senhor embaixador*.

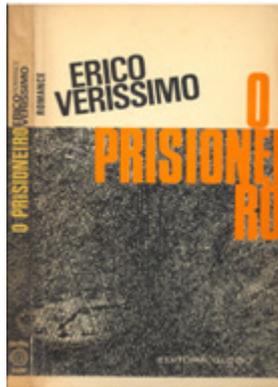
Nesses romances, entretanto, Verissimo trata de guerras ou estrangeiras, como as campanhas da Guerra Civil espanhola, em *Saga*, ou a guerra de libertação do fictício país caribenho de Sa-

cramento, em *O senhor embaixador*, ou as guerras em que o Brasil se envolveu, como a Guerra do Paraguai, ou o Rio Grande do Sul provocou, como a dos Farrapos, a Revolução Federalista ou a Revolução de Trinta, em *O tempo e o vento*. Em todos esses textos as cidades são afetadas pelos combates, mas não se tornam o centro do interesse narrativo.

A guerra de intervenção em *O prisioneiro*

É num romance menos discutido que Verissimo erige sua cidade ocupada, sob uma cruenta guerra de intervenção: *O prisioneiro*,¹ que ele epigrafa como “uma espécie de parábola moderna sobre vários aspectos da estupidez humana, como, por exemplo, a guerra e o racismo, bem como um comentário à margem das muitas prisões do homem como peça da Engrenagem” (2008, p.9).

251



Capa da primeira edição de *O prisioneiro*, em 1967

pela Editora Globo de Porto Alegre.

Fonte: Acervo pessoal da Autora.

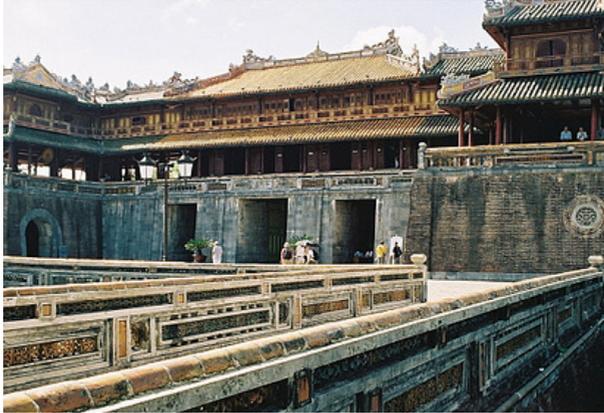
1 VERISSIMO, Erico. *O prisioneiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Todas as citações são extraídas desta edição, identificadas pela sigla PRI.

A ideia do romance, conforme ele historia em carta de 7 de abril de 1967 a seu tio Luderites Ramos, surgiu durante a escrita da narrativa de viagens *Israel em abril*: “Eu estava escrevendo um livrinho sobre Israel e ao mesmo tempo projetando um romance para começar ainda este ano [...] quando de repente me apaixonei por um tema de palpitante atualidade e me atirei numa novela”. Ele lera na revista *Comentário* um artigo sobre a China, a que seu amigo Maurício Rosenblatt lhe chamara a atenção, mas o que o impressionou foi o caso citado de um oficial francês que torturara um terrorista argelino para obter a localização de uma bomba-relógio. A partir desse germe, a criação do romance se desenvolve sob alguns princípios: o primeiro é de que a história deve ser “plausível (ou mesmo provável)”; “capaz de segurar o leitor”; mantendo-se “sucinta mas rica”; e “contendo alguns pungentes problemas do homem moderno” (anotações encontradas num ensaio intitulado *Anatomia dum romance*, contido no caderno de notas ALEV 04a0001-1967, existente no Acervo Literário de Erico Verissimo).

Os “pungentes problemas do homem moderno” diziam respeito às conseqüências morais de uma guerra sobre os soldados envolvidos e sobre os civis e Erico os situou numa cidade asiática, sob ocupação norte-americana. Trata-se de uma cidade cercada por contínuos assaltos às aldeias vizinhas pelo exército de libertação nacional, que perturba a antiga paz urbana com ataques a bomba à população civil.

A cidade burguesa, modelo da situação urbana na modernidade, não representa adequadamente o cenário de *O prisioneiro*, de Erico Verissimo. O escritor não desejava acentuar a cor local de uma cidade vietnamita, embora confesse em suas memórias que a impressão infantil de Huê, na revista *L'Illustration*, teria ficado profundamente marcada em sua memória (cf. 2005, p. 85). Para narrar a história de um tenente mulato, obrigado a descobrir, num curto espaço de tempo e à custa de quaisquer medidas, onde um

guerrilheiro capturado teria deixado explosivos letais, Erico prefere propor uma cidade imaginada, sem nome, cujas características indicam o Sudeste asiático.



Palácio Imperial, no centro de Hue.

Fonte: [wikimedia.org](https://www.wikimedia.org)

A cidade de *O prisioneiro* é apresentada logo no início da narrativa, pela voz do narrador onisciente, como a antiga capital de um império, assolada pelo calor febricitante de um úmido entardecer de maio. Na sua descrição panorâmica, informa-se que ela possui uma cidadela murada, com um fosso povoado de lótus de perfume doce, palácios, um deles o da Harmonia Perfeita, pagodes e tumbas, muitas árvores e é dividida por um grande rio, de águas lodosas e margens cheias de sampanas e juncos. Sua cor é amarelenta, manchada de sombras da noite que se aproxima, e seu ruído é o de um tráfego intenso, que não poupa buzinas. A população é de estatura baixa, de pele cor de cobre, olhos oblíquos e malares salientes, os homens vestindo pijamas pretos, quando não seguem o vestuário ocidental, e as mulheres *ao dais* coloridos.

As inclinações do autor para a pintura se refletem na conclu-

são desse panorama:

Todo aquele ir e vir de criaturas humanas e veículos sobre as pedras e o asfalto ainda quentes da soalheira do dia, os contrastes de luz e sombra, a névoa de azulado leite que a fumaça de gasolina e óleo queimados deixava no ar variolado pelas tachas escarlates e estáticas das flores dos flamboyants e pelas manchas móveis e vaporosas dos *ao dais* das mulheres, em tons de pastel – tudo isso produzia no observador esfumadas sensações de cor e volume, mais que percepções nítidas de desenho, de sorte que algumas daquelas ruas sugeriam pinturas impressionistas que tivessem ganho animação e voz. (PRI, p. 17.)

254 A paisagem, de contornos indefinidos, parece agitada, mas ao mesmo tempo pacífica. À meia luz da tardinha, oferece uma imagem reconhecível, de uma cidade oriental, em que o burburinho dos que voltam do trabalho é amenizado pela atmosfera pesada do mormaço do dia. Todavia, há detalhes na descrição que contrariam essa visão exótica. De início, fala-se na sensação de sufocação, de falta de oxigênio no ar, de bafio de podridão vindo das águas. Depois, numa estudante auto-imolada diante de um pagode. As pessoas têm um “ar quase equívoco”, e os veículos, aos olhos do piloto de reconhecimento aéreo que os contempla do alto, parecem vermes sobre uma “carcaça” antediluviana. Um fruteiro tem explosivos no cesto derrubado por um policial. Uma velha é atropelada e fica estendida na sarjeta, a chorar. Na cidade já se sabe que os guerrilheiros atacaram uma aldeia próxima e que as tropas do Sul, com o exército norte-americano, os contra-atacaram de helicópteros, sem descobri-los.



Marines lutam nas ruas de Hue.

Fonte: wikimedia.org

Os índices negativos, espalhados por entre os parágrafos de caracterização, apontam para uma situação em nada promissora de paz ou segurança, configurando, já nas páginas iniciais, um ambiente urbano inóspito, sobreposto àquele que poderia ser acolhedor. Duas cidades se contrapõem em *O prisioneiro*: uma cidade imperial, cujo desenho é o da Huê vietnamita – em virtude da menção ao rio, à cidadela murada e proibida e ao Palácio da Harmonia Perfeita – e uma cidade fictícia do Extremo Oriente, colonizada e ocidentalizada. A primeira evoca costumes estranhos ao Ocidente e a segunda assimilou os modos ocidentais. Nenhuma, entretanto, coincide com o modelo burguês e nisso reside a diferença com que as personagens ocidentais, membros do exército de intervenção, se defrontam num permanente desentendimento das ações dos nativos.

255

O clima de guerra se instala no texto desde o início, acentuado pelo novo contraste entre o ancião que fora ao templo com o filho e que lamenta em silêncio o que acontece em sua terra, e o guerrilheiro que instrui secretamente dois rapazes ante uma toca planta da cidade, e ainda o velho camponês que, num arrozal

próximo, procura capturar uma pomba numa arapuca para atrair outras e poder vendê-las em troca de mantimentos. Note-se que os jovens atentos ao líder revolucionário estão cercados, na situação diegética, por dois cidadãos idosos, um, sábio, que compreende a profundidade das manifestações de revolta e outro, ingênuo, que em meio ao ambiente ameaçador, só pensa em seus pequenos confortos.

Há uma contraposição entre o antigo e o novo, entre a acomodação ancestral e a inconformidade moderna, que justifica o ponto de vista do narrador, respeitoso às tradições milenares do país, mas dividido entre estas e a necessidade de mudança. Essa oscilação de perspectiva parece na figura do ancião do templo, cuja memória recente é reportada pelo narrador:

256

O velho presenciara demonstrações populares nas ruas de sua cidade: por trás de barricadas feitas com mesas, cadeiras e até altares domésticos, centenas de estudantes tinham, enfrentado as tropas da Polícia e do Exército. Pagodes transformaram-se em praças de guerra. Soldados do Governo haviam feito fogo contra o povo... Na Capital do País, no extremo sul, um sacerdote budista dos mais representativos, como sinal de protesto contra os desmandos do Governo, fazia a greve de fome. Os suicídios rituais continuavam: havia poucas horas, o ancião tivera nas mãos farrapos carbonizados do vestido da menina que se imolara aquela manhã, consumindo-se numa labareda.(PRI, p. 18.)

Além da reconstituição da revolta dos jovens budistas de Huê, em protesto contra a perseguição religiosa sofrida de parte do governo sul-vietnamita, tem-se aí a imagem chocante da imolação, que corresponde à da monja Thich Nu Thanh Quang, em 29 de maio de 1966, e levou à queima do consulado norte-americano (cf. Onça, *online*). O ato da estudante budista dá a medida justa do

quanto o país precisa purificar-se de um governo corrupto e brutal. O auto-sacrifício pelo fogo é simbólico do fogo da guerra que tenta alterar a situação política. Essa imolação aparecera na primeira página e será evocada por diversos personagens ocidentais ao longo da trama.



257

Budista vietnamita protesta contra a guerra ateando fogo ao corpo.

Fonte: bloghistoriacritica.blogspot.com.br

Do panorama, o narrador passa a uma cena de interior militarizado. O Coronel, a personagem de mais alta hierarquia militar na história, a quem a custódia da cidade fora confiada durante as negociações entre o Governo e os bonzos, está em seu gabinete, num velho casarão que havia sido a sede da administração militar do país colonizador. Também marcado pela guerra, o prédio está agora rodeado por um muro alto encimado por uma tela de arame a fim de impedir o arremesso de granadas. O mobiliário do escritório desse alto comando resume-se espartanamente numa mesa, três telefones, um arquivo de aço, seis cadeiras, um tapete de linóleo e um ventilador de teto. As paredes estão cobertas de mapas e apenas um divã tem uma conotação menos belicosa (na imagina-

ção do coronel, teria servido para “interlúdios eróticos” de antigos funcionários). É nesse ambiente despojado e inóspito— descrito secamente, em comparação com a visão detalhada e impressionista da cidade - que se desenvolvem as também impotentes estratégias de combate aos guerrilheiros.

O Coronel e o Major, seu subordinado direto, comentam a dificuldade da tarefa de manter a cidade em segurança, uma vez que ninguém denuncia ninguém e todos alegam não saber de nada. O Major tenta compreender o espírito oriental, que considera estar mais próximo “das fontes essenciais da vida”, enquanto o Coronel precisa reduzir o povo a um status de animais primitivos para poder negar-lhes qualquer dignidade humana e fazer-lhes a guerra:

258

-- O que me exaspera nesses nativos, major, é uma certa qualidade... a a a... como é que vou dizer?... amorfa. Por mais cristão que procure ser, não encontro para descrevê-los senão símiles zoológicos. Moluscos, lombrigas, sanguessugas... Veja como se reproduzem. Às vezes tenho a impressão de que com este clima miserável, este calor pegajoso, estamos todos boiando num caldo de cultura onde pululam micróbios e protozoários... e que acabaremos irremediavelmente contaminados.

O major encolheu os ombros.

-- Já pensou, coronel, na idéia que essa gente deve fazer de nós? Com que bicho nos compararão? Talvez com um dragão que masca chiclete, toma sorvete de baunilha e defeca bombas incendiárias gelatinosas... (PRI, p. 29.)

As imagens de um e de outro ao avaliarem o inimigo e a si mesmos são impactantes, um, pelo desprezo absoluto à alterida-

de, o outro, pelo retrato impiedoso dos “salvadores”. Nesse diálogo outra vez transparece a perspectiva do narrador, mais inclinada à posição do major do que à do coronel, que se vale do conhecido mote norte-americano de estar ali para civilizar, para aniquilar o inimigo “vermelho” e depois entregar a “nação ao próprio destino”.

De imediato surge no diálogo a lembrança de duas situações contrastantes: o coronel relata o quadro que testemunhou dos líderes anti-guerrilha de uma aldeia, castrados, empalados, decapitados e tendo os genitais pendurados nos galhos das árvores. O major comenta que o serviço de informações do inimigo é mais eficiente que os seus e que não é possível saber quem é ou não aliado: há dias um menino de sete anos deixou uma bomba num café, ferindo quatro pessoas. Além disso, numa operação de limpeza, capturaram um guerrilheiro que se rendeu e a quem ordenaram que ficasse nu. Quando os soldados se aproximaram, ele explodiu uma granada oculta sob os escrotos, morrendo e ferindo dois de seus captos. O coronel sublinha o “fanatismo” que leva a esses atos de autodestruição com a cena de outro bonzo auto-imolado.

259

Esses índices cruentos, desenvolvidos em breves cenas evocadas, configuram a capacidade de resistência do inimigo e sua ferocidade, a incompreensão dos aliados ocidentais do governo e a ambigüidade de certos militares que têm missões a cumprir, e as cumprem, mas simpatizam com a causa inimiga. O major não deixa de salientar a seu chefe que o povo da cidade inclui gente ocidentalizada, pragmática ao modelo de seus tutores estrangeiros. Pondera ele:

-- [...] Refiro-me aos políticos e militares que engordam à custa da miséria deste povo e ... por que não dizer?... da nossa “generosidade” de aliados. Enriquecem explorando o mercado negro, a prostituição e o tráfico de entorpecentes. Entre eles há alguns que ostentam até estrelas de general, pessoas aparente-

mente respeitáveis para as quais tanto eu como o senhor fazemos continência...

-- Sejamos realistas, major. Esta é a hora de combater e não de discutir problemas de ética. Bons ou maus, esses homens são nossos aliados... [...] como soldados não nos compete criticar as decisões de nosso Governo, mas lutar, isso sim, lutar da melhor maneira possível para ganhar esta guerra.

[...] – Um dia destes vi um de nossos fuzileiros, um rapagão louro de quase dois metros de altura, com uma cara de guerreiro nórdico, ao lado dum bandoleiro comunista, um rato amarelo e raquítico, um subhomem. O contraste era ridículo. E dizer-se que esses macacos ousam enfrentar a maior potência militar e econômica que o mundo já conheceu!

--No entanto – murmurou o major, pachorrento – devemos reconhecer honestamente que não estamos ganhando a guerra...

(PRI, p. 33, 36.)

260

O par de personagens militares, nessa longa passagem dialogada, tem a função de expor dois lados da ideologia que fundamenta a guerra: o coronel a justifica pelo dever de combater aos comunistas, implantar a democracia e pela superioridade sócio-econômica e cultural dos norte-americanos, enquanto o major vê os guerrilheiros mais como insurgentes contra um regime opressor e corrompido, capazes de resistir justamente por terem sido inferiorizados a tal ponto, até por seus próprios próceres, que não têm outra saída.

Ao longo do texto, o peso da responsabilidade de “governar uma cidade enigmática minada de inimigos” (PRI, p. 34) vai sendo estendida a outros participantes da trama, que a cada nova seqüência narrativa vão se defrontar com o temor do outro, a insegurança em si mesmos e a reação violenta e destruidora de quaisquer laços humanos.

No episódio seguinte, o cenário se desloca para o Hôtel Du Vieux Monde, situado à margem direita do rio, requisitado pelos norte-americanos para hospedar os oficiais. A denominação evoca a participação da Europa na antiga colônia. Agora denominado AOS, é “cor de osso”, com seis andares, um frontão grego, venezianas verdes em 250 janelas. Na sacada central está hasteada a bandeira norte-americana, onde antes as de três nações haviam tremulado (dado que alude à colonização do Vietnã, indochinesa, francesa e japonesa). O saguão, amplo e arejado, tem um mobiliário tão neutro que desaparece no ambiente. Destacam-se as grandes escarradeiras e vasos de plantas exuberantes. Há quatro lentos ventiladores de teto, quatro elevadores, uma escadaria de mármore para o primeiro andar, onde ficam as salas de visita, o salão de festas e o bar. Uma das salas tem uma reprodução de *A Coroação*, de Corot, a lembrar a ocupação francesa. No foyer, os americanos instalaram máquinas automáticas de venda de cigarros, refrigerantes e goma de mascar. A descrição do hotel o torna tétrico, como um corpo em decomposição, reduzido a um esqueleto pelos seus últimos invasores (nas memórias de Erico, Washington lhe lembra “um mausoléu de mármore” [SOL 1, p. 314]).

261

A mesma decadência ocorre na personagem do porteiro asiático, “uma múmia viva”, de olhos de moço, lábios “dum vermelho arroxeadado de carne em processo de putrefação”, que introduz a personagem principal, o Tenente, habitante do quarto 435. Com ares de bruxo, analisa-lhe a ficha e vaticina uma sorte nefasta no dia seguinte, por ter nascido no ano do búfalo. A focalização se desloca para o quarto do Tenente, deitado na cama sob o calor úmido, olhando fixo as pás do ventilador de teto (momento que se repete no filme de Francis Ford Coppola, *Apocalypse now*). Ele lembra a cena da auto-imolação da estudante, vista no trajeto que fizera ao sair para comprar presentes para a mulher e o filho e um anel de turquesa para a prostituta K., a quem acredita amar. Esse trajeto

o leva à rua do mercado, à cidadela murada, onde parara diante do pagode e vira a estudante sair do templo, sentar-se no passeio, encharcar-se de gasolina e acender um fósforo. Quando volta horrorizado ao hotel, o porteiro o adverte do perigo que o aguarda no dia seguinte.

Os deslocamentos na cidade se pautam, segundo David Lynch (cf. 1997), pelas vias públicas, cujos prédios podem assumir sentidos históricos, culturais ou pessoais, servindo de marcos de orientação aos cidadãos. No caso do Tenente, a rua é o lugar da angústia e do horror, enquanto os interiores lhe concedem a paz relativa de que consegue gozar, por exemplo, no restaurante L' Oiseau du Paradis – outro nome simbólico (no Tao, onde os Imortais assumem a forma de pássaros, estes significam a leveza, liberam o ser do peso terrestre [Chevalier;Gheerbrant, p. 687]).

262 Ali, ele janta com sua amiga, a Professora, que conheceu numa aldeia tomada ao inimigo, a reorganizar a vida da comunidade. Ela tem uma face que lembra “uma efígie de moeda antiga”, voz de “fruta madura e meio machucada” e olhos “cor de violeta”. A descrição do salão, sentido pelo Tenente como aprazível e sedativo, é parca: decorado em vermelho, velas nas mesas, paredes revestidas de brocado “em tons de clarete” com pagodes e árvores bordados em fio dourado, música ambiental. Os dois conversam sobre comida, sobre a ingenuidade e o moralismo farisaico dos americanos, sobre sua inclinação a bons samaritanos desastrados, sobre as bombas de fósforo, de napalm, que queimam inocentes, sobre a colonização francesa e, antes, sobre a japonesa. O Tenente tenta revidar os argumentos da amiga com a necessidade de manter a liberdade, que o comunismo esmagaria, e com a necessidade de emancipar o povo de suas superstições, alegando que a América está ali a convite do governo legítimo do país e que soldados têm arriscado sua vida para salvar civis. Ao que ela retruca:

[...] A lavagem de cérebro entre os comunistas é drástica, violenta, impiedosa. Mas a lavagem de cérebro nos países capitalistas tem sido suave, lenta e imperceptível. Começou há mais de um século e condicionou a maneira de pensar e sentir de suas populações, preparando-as até para coonestar o “genocídio justificado”, a aceitar as “guerras santas”. Mata-se em nome de Deus, em nome da Pátria e em nome da Democracia, essa deusa de mil faces cuja fisionomia verdadeira ninguém nunca viu. (PRI, p. 63.)

A Professora é a porta-voz do autor e de suas convicções, como ele confessa no ensaio *Anatomia dum romance*, o que fica claro quando ela afirma que não aceita “nenhum sistema social, econômico e político que não tenha como centro a pessoa humana, seu bem-estar, sua liberdade e sua dignidade” (PRI, p. 64), credo muitas vezes repetido por Verissimo em suas entrevistas e depoimentos. Ela denuncia a existência de grupos de interesse nos minerais e vegetais da região, “bauxita, ferro, tungstênio, resinas, óleos, sisal, arroz, chá”, e nomeia pela primeira vez a Engrenagem, quando vê que capitalistas e comunistas fazem o mesmo jogo: “reforçar suas zonas de segurança, ampliar seus mercados, conquistar mais fontes de riqueza e de matérias-primas”. Sua frase lapidar: “a guerra é a continuação do comércio entre as nações” (p.208) define não só sua posição de independência e livre pensamento, mas ressoa até hoje. 263

No seguimento da conversa ela fala de seu passado, de ter sido violentada e engravidada durante a Segunda Guerra pelos japoneses, ter feito um aborto e perdido sua religiosidade, e, voltando ao antigo lugar de sua família, ter aberto um orfanato que dá sentido a sua vida e que a guerra intensificou ainda mais. O Tenente, por sua vez, também confessa que a guerra é um pretexto para fugir de seus problemas de raça nos Estados Unidos (embora pareça bran-

co, tem sangue negro nas veias). Conta-lhe sua vida (que já havia sido evocada em *flashbacks* no quarto do hotel), informando-a de que detesta ser negro e que se regozijou quando o pai negro morreu depois de uma surra e pensou que a mãe branca deixaria o gueto, mas ela se recusou, decepcionando-o. Fala-lhe das dificuldades sexuais e de sua amada K., a prostituta de quem ele não consegue pronunciar o nome, e com quem irá se encontrar logo a seguir.

264 O estudo do caráter degradado do Tenente vai pontuar toda a trama e justificar seus atos vergonhosos. Seu alegado amor por K. não o impede de deixar de reconhecer o cadáver da moça quando uma bomba destrói o Café Caravelle, onde fica o prostíbulo; e sua reivindicação de justiça não o inibe de submeter o prisioneiro capturado à tortura, por muito a contragosto que o faça, a fim de cumprir as ordens do coronel e descobrir onde ele escondera as bombas prestes a explodir. Todavia, o aprofundamento da exposição dos conflitos internos da personagem, sua angústia ante a impossibilidade de agir de outro modo sem violar a cadeia de comando militar, tornam-no passível de simpatia, o que acontece no episódio seguinte, do encontro com K.

A saída do restaurante é sentida por ele como mergulho em óleo quente. No céu a lua é “cor de melão”, os coqueiros da avenida, à beira do canal, estão imóveis. Ao longe ouve-se o troar dos canhões. O rio recende a madeira apodrecida e a flor de lotos. O perfume pesado e enjoativo o faz assimilar a cidade a uma mulher “suja que se perfumava de essência de lotos para esconder o fedor de suas podridões” (PRI, p.228). As luzes estão fracas e as pessoas parecem “figuras de sonho” (p. 229). Há pouco trânsito e a lua parece olhá-lo com um “implacável olho sem pálpebra”. Passam três fuzileiros negros queixando-se da “terra do diabo” e ele pensa que eles desejam voltar para casa, mesmo repudiados por ela. Ao divisar o Café Caravelle, repara no letreiro luminoso azul e vermelho e sente-se envergonhado ao estar se dirigindo a um prostíbulo.

Nesse novo deslocamento, o Tenente percebe a cidade através dos três sentidos que configuram as representações das coisas para a consciência, mas sua enojada apreensão do ambiente cálido e nebuloso deriva sobretudo da noção de que está mergulhando sempre mais no clima de corrupção que não existe só nas pessoas, mas impregna tudo o que o cerca e o está contaminando – situação paralela à do coronel, na cena do quartel-general, que amaldiçoa o lugar porque desafia sua estratégia militar e amolece seus homens.

A cena do café começa pela descrição do local, homens bebendo, acompanhados de nativas, uma eletrola automática, um caixa, uma cafetina de dentes podres, calvície incipiente e cara excessivamente maquilada. Ele paga pela noite com K., sobe ao quarto, situado acima do salão principal, um quarto com banheiro, revestido de papel de parede descascado, com narcisos e folhas secas de fundo, cortinas verdes desbotadas, tapete gasto, uma cadeira, guarda-roupa com espelho, uma toalha de oleado na mesinha de cabeceira, a cama de ferro de lençóis úmidos, e uma lâmpada nua pendendo de um fio. Uma barata passeia na parede à sua frente e K. sai do banho nua, como uma “estátua de cobre brunido”, a pele como “pétala de magnólia” (PRI, p.86 e 87).

265

O *setting* marcado pelo desgaste, o contraste do quarto humilde com o salão decadente, funcionam como moldura para a beleza e fragilidade da pequena asiática, que tem nesse momento da trama uma importância para além da simples condição de “repouso do guerreiro”. K., explorada sexualmente pelos invasores e pelos seus próprios concidadãos, mantém um núcleo de inocência, que apaixona o Tenente e o desorienta ao mesmo tempo, pois o culpabiliza, e que funciona em paralelo com o que seus compatriotas políticos estão fazendo ao país: prostituindo um povo de tradições para eles incompreensíveis.

O ambiente sórdido é, apesar de tudo, aquele em que o Tenente se sente em paz. Em contrapartida, no hotel, o coronel se

debate com a insônia, ansiando por deixar a burocracia e voltar ao combate. Relembra o pai rigoroso, bispo metodista, que gostaria de ver morto, e a esposa insossa. Tenta escrever uma carta à filha, único ser que ele ama. Noutra quarto, o major escreve à ex-esposa que o deixou por outro, mas rasga a carta. Escuta o trovejar dos canhões ao longe e lembra a figura da mãe possessiva, que acabou com seu casamento. Toma um antiácido e dorme. O Tenente, por sua vez, delira num sonho em que sua vida de antes e a de agora se misturam surrealisticamente.

266 A noite dos militares na cidade se compartimenta nos quartos, assombrada pelas memórias do país de origem, mas sempre com índices de mal-estar e desajuste. Realça-lhes a solidão e o sentimento de inadequação, renunciando sua impotência e a derrota das metas a que se propõem. Quando o Tenente é acordado e sai, despedindo-se de K., a lua lhe parece um “disco de luminoso gelo” (PRI, p. 97). A imagem se desdobra na vidraça da janela da moça, para a qual ele olha esperançoso, mas em que ninguém aparece e ele vai em direção ao centro.

Atravessa a praça e, ao entrar na avenida do canal, dá-se uma explosão no café, derrubando-o no chão. A ambientação da narrativa contrasta com a quietude anterior, pela carga de súbito movimento. Ele corre em direção ao incêndio, mas um soldado o impede. Chega a Polícia Militar e isola a área. Curiosos afluem ao local, janelas se iluminam e os bombeiros atacam o fogo. Novo estrondo destrói o andar de cima do café. O Tenente passa pelo cordão de isolamento e passeia entre os corpos:

Estavam em sua maioria mutilados e parcialmente carbonizados, e alguns haviam perdido a forma humana. Partículas de vidro rangiam debaixo da sola de suas botas. Sentiu sob um dos pés uma coisa flácida e teve um estremecimento de horror quando viu que havia pisado num braço humano separado

do corpo. Andava no ar um bafo e cinzas úmidas, de mistura com um cheiro de carne e pano queimados. (PRI, p. 99.)

A cena é preparatória para a intensificação do clima psicológico que induzirá o Tenente ao ato desumano que deverá praticar. Ele encontra o corpo de K. na sarjeta, com o corpo queimado da cintura para baixo, as pernas estraçalhadas, o pescoço com uma queimadura até o queixo e os cabelos chamuscados - e seu anel no dedo. Ele não o identifica ao apelo do soldado que lhe pergunta se a conhece. Vê o corpo ser atirado a um caminhão, vai para o centro da praça e chora sobre um canteiro. Olha as horas, 11h50 e lembra que o toque de recolher é às onze e que deve retornar ao hotel.

No caminho, é recolhido por um jipe militar, em que o major lhe comunica que o coronel o está chamando para uma missão. Chegado ao comando, fica sabendo que um guerrilheiro foi capturado, gabando-se de ter explodido o café e ter escondido outra bomba que iria estourar dentro de cinco horas. Cabe-lhe, como oficial psicólogo, extrair do preso a localização da bomba em menos de duas horas e dirige-se à prisão, guiado pelo major e acompanhado de um médico judeu.

267

Caminhavam agora no subsolo ao longo dum estreito corredor de pedra, alumiado pela luz amarelenta produzida pelas pequenas e raras lâmpadas elétricas que, a intervalos, pendiam nuas do teto abaulado. O tenente teve a impressão de haver descido a uma catacumba. Dum lado e de outro, via as portas das celas que, no tempo dos últimos conquistadores europeus daquele país, haviam servido como prisão provisória para réus que aguardavam julgamento. (PRI, p. 108.)

A cela, toda de pedra, sem janelas, em que está o jovem guerrilheiro, tem uma mesa, com uma lâmpada apagada, um jarro de frescos com gelo, copos de papel, um gravador, um cinzeiro,

cinco cadeiras. O Tenente em vão interroga o prisioneiro, usando seu conhecimento de psicólogo formado. Ele o assimila à fragilidade de K. e não consegue odiá-lo como causador da morte desta.



268

Prisioneiro vietnamita em 1952.

Fonte: bloghistoriacritica.blogspot.com.br

Como o interrogatório direto – concebido ao estilo pergunta-e-resposta – se revela infrutífero, o Tenente experimenta o sódio pentatol para fazê-lo confessar, mas o prisioneiro resiste. Derrotado e premido pelo tempo, o Tenente autoriza o sargento – um brutamontes belicoso – a torturar o rapaz, que morre sem dizer palavra, no momento em que o médico entra para suspender o interrogatório porque a bomba foi descoberta num dormitório de moças do outro lado do rio:

Sentado à mesa e enxugando a cabeça com o blusão, o sargento olhava para algo que jazia no chão da cela. Era o

prisioneiro. Estava completamente nu, as pernas abertas, os braços estendidos, como um crucificado. Nas gazes que lhe envolviam a coxa esquerda, via-se uma larga mancha de sangue. (PRI, p. 125.)

Enquanto a sessão de tortura ocorria, com o resultado que horroriza o Tenente e indigna o médico, o major, encarregado da inteligência, lembra que arrolara todos os locais da cidade a serem revistados: templos e pagodes, cinemas, hotéis, hospitais, a casa do arcebispo. E pensa que se transformou num robô a cumprir ordens mecanicamente, inclusive a que o fez entregar um pobre raquítico a três grandalhões para extrair-lhe um segredo. Enquanto se recrimina, criticando a si mesmo como parte da “nação de escoteiros” que está “ajudando o mundo a atravessar a rua da pobreza e do subdesenvolvimento rumo da outra calçada onde se enfileiram as deslumbrantes lojas” (PRI, p.122), o telefone toca para dar-lhe a notícia da descoberta da bomba.

269

Em dois momentos concomitantes, as duas personagens submetem-se a um exame impiedoso de consciência, e, se o major se descontraí clinicamente, soltando gases em honra da pátria, família e humanidade, o tenente sai a perambular pela cidade, desnorteado e quase amnésico: “a cidade pareceu-lhe apenas uma ampliação do cubículo de onde acabava de fugir. O mesmo calor sufocante, o mesmo ar viciado e espesso, a mesma sensação de confinamento irremediável” (PRI, p.127).

A cidade sob ocupação, que já o prendera no dilema da obediência às ordens de comando, agora quase o estrangula fisicamente, mas o espaço aberto e os acidentes geográficos familiares clareiam-lhe a mente. Recuperando-se da perda de memória, vai até o rio e depois avista uma torre de igreja, rumando para lá na esperança de obter a absolvição para seu crime. A igreja, porém, não lhe traz a paz desejada. De repente, a confissão que tenta fazer

ao padre lhe parece sem sentido, ele começa a insultar a Deus e, ao ser chamado à atenção, abandona o recinto, dispensando o perdão divino. Dali vai à casa da professora, que o recebe de pijamas.

Sob o fraco ventilador, ele lhe conta o sucedido e ela procura relaxá-lo, mostrando que sua culpa não é maior do que a de outros que detêm o poder sobre arsenais de bombas capazes de destruir o mundo. Ensina-lhe que a única forma de vencer seus receios e desgosto de si mesmo é o perdão. A situação íntima excita o Tenente, que acaba atirando-se a ela como se fosse sua salvação. Terminado o ato, cuja violência o envergonha mais uma vez, ele se desculpa, mas ela o despede sem rancor.

270 O crime cometido, porém, não lhe permite repouso. De volta ao hotel, ele sente no corredor do quinto andar a mesma sensação de catacumba da cela e bate à porta do médico, buscando explicar-se diante do acontecido. O médico compara a morte do guerrilheiro ao horror nazista que vivera num campo de concentração, argumentando que não se pode matar em nome de uma abstração qualquer, no caso, a existência possível de uma segunda bomba. Os dois se desentendem, acusando-se mutuamente de discriminação, sendo interrompidos por um telefonema que convoca o médico ao hospital: bombas de napalm atingiram por engano uma aldeia amiga e os soldados ali acampados.

Note-se que, ao recorrer à religião, ao sexo e à medicina, sem alívio, o Tenente conscientiza-se do vazio de sua existência e tenta redimir-se, como sugerira a Professora, pela ajuda humanitária, unindo-se à equipe de socorro no jipe. Percebe, ao mesmo tempo, que seu tempo é curto, pois amanhece o dia em que deveria retornar à pátria. À porta do hospital, ele vê um soldado sendo removido para dentro numa padiola: “O soldado queimado por napalm havia quase perdido a forma humana, mais parecia um animal escorchado, dum vermelho vivo de lagosta que acaba de sair dum caldeirão de água fervente – as faces sem feições, a carne já com um

aspecto purulento” (PRI, p. 149). A cena cruenta tem o propósito de ilustrar, pelo choque, o efeito do napalm para o leitor. Além disso, prepara o clima psicológico para o desenlace da história do Tenente em sua passagem pela cidade convulsionada, da qual anseia libertar-se, embora sem entusiasmo pelo regresso a uma sociedade racista que é a sua de origem.

Nauseado, o protagonista sai para a rua, envereda por ruelas e becos, chega a uma avenida ao largo do rio e é detido por outro jipe que lhe pede a identificação. Delirante, ele confunde o pedido com a ordem de “agarra o negro” que matara seu pai e -- defendendo-o por fim-- toma a metralhadora do soldado e mira aqueles que imagina serem vultos encapuzados como os da Ku Klux Klan, sendo morto por um dos policiais, também negro. O sargento encarregado tenta consolar o seu subordinado atordoado:

-- Se você não tivesse atirado nele, a esta hora estaríamos todos liquidados, com o bucho cheio de chumbo... E morreria muita gente mais. Na hora em que ele levantou a alça da mira da metralhadora, passavam pela rua homens e mulheres a pé e em bicicletas... Ia ser um morticínio danado. (PRI, p. 151.)

271

A morte do desorientado Tenente pelo fogo amigo paraleliza a do soldado atingindo pela bomba de napalm da cena anterior, reduzindo-o à mesma condição de “perdas de guerra”. A justificação pela evitação do morticínio, da patrulha e dos cidadãos passantes, de novo sublinha a legitimação do uso da violência extrema, com um traço de percuciente ironia: nesse episódio, os norte-americanos são equiparados aos asiáticos na necessidade de sobrevivência, e matar um compatriota mestiço em benefício do povo amarelo “protegido” se torna um consolo para o ato letal.

O romance finaliza com o mesmo velho camponês do início, preocupado com a captura de suas pombas, mas desta vez evocan-

do os dois netos mortos durante a noite. Não está triste porque irá reencontrá-los algum dia. O fechamento da história acentua a clivagem entre pensamento ocidental e oriental, entre ação instrumental, voltada a resultados e aceitação mística do inevitável, pon-do em causa a racionalidade distorcida que alimenta as forças de intervenção militar e que produz destruição e catástrofe em nome de intenções de pacificação.

A (po)ética da guerra

272 A cidade em guerra de *O prisioneiro* se constrói em primeiro lugar fisicamente pela presença de prédios ocidentais, remanescentes da colonização francesa, onde se abrigam homens atormentados por questões íntimas trazidas da terra natal para o território do conflito. Cada personagem militar carrega um drama não resolvido: o coronel, o rigor do pai metodista; o major, a mãe possessiva; o médico, a lembrança do holocausto; o tenente, as conseqüências doentias do ódio racial. A guerra lhes faculta um espaço de intervalo, em que é mais fácil cumprir ordens do que insurgir-se a elas quando desumanas.

Todos enfrentam questões éticas sobre a legitimidade do que devem fazer, mas apenas a professora é capaz de enxergar além das desculpas ideológicas e encontrar a paz interior, dedicando-se aos outros. Sua capacidade de compreensão e de perdão não deriva, porém, de uma santidade excepcional ou de um alheamento da realidade. Tendo sofrido e sido violentada, ela é quem melhor analisa as causas e conseqüências da guerra, acusando as falhas humanas dos dois lados. Em *O prisioneiro*, a mulher representa perspicácia, repouso e consolação. No mesmo patamar, está K., que não fala a língua dos invasores brancos, mas também se doa sem exigências. Ela, entretanto, é nulificada pela bomba e pela recusa do seu suposto amante de reconhecer-lhe a identidade e até de aprender seu

nome, vítima em mais alto grau da insensibilidade que alicerça e permite os absurdos da guerra.

O romance trabalha o racismo e a intolerância à alteridade como fundamento da guerra. Seja por motivos interiores, em especial por frustrações, seja por injunções político-econômicas de manutenção ou expansão de territórios ideológicos, as personagens entregam-se à violência armada contra os que consideram inimigos numa escalada de emoções em que se perdem os limites do que é real ou irreal, como no caso do tenente, ou do guerrilheiro que devaneia sob o efeito do soro da verdade. Guerrilheiros e aliados do governo estabelecido são equiparados no terrorismo que atinge cegamente civis e combatentes em cenas que não poupam a sensibilidade do leitor.

Na cidade ancestral, maltratada e sofrida sob três invasões estrangeiras, a mistura entre Ocidente e Oriente somente acentua a virulência do embate entre os dois povos. Não há entendimento ou pacificação possíveis. Norte-americanos e guerrilheiros destroem-se mutuamente, acirrando sempre mais o ódio dos que tiveram perdas dos dois lados e alimentando, em conseqüência, num crescendo, o esforço de guerra e sua extensão. O inimigo dos ocidentais é desnaturalizado, na figura de vermes, para justificar seu aniquilamento. A seu turno, os guerrilheiros comunistas atuam como bárbaros contra sua própria gente, matando sem remorso os cidadãos não engajados, como se fossem meras abstrações inconvenientes ao Partido.

A necessidade de demonizar o inimigo de parte a parte demoniza igualmente os combatentes. A cidade se divide entre escombros de explosões povoados de mortos e feridos e os interiores protegidos em que o exército de intervenção se isola. É importante notar que é nos interiores que acontecem os dolorosos conflitos internos de cada personagem, é dali que partem as ordens de comando que incitam a reação dos guerrilheiros na sua resistência, é

ali também que se esboçam gestos humanizantes, quando há mulheres envolvidas. São elas a força oposta à sociedade masculina beligerante, não porque ignorem o sofrimento, mas porque não se deixam desumanizar por ele.

274 Cabe ainda apontar para a perfeita caracterização do ambiente urbano assolado pela guerra num país do Extremo Oriente que em tudo, apesar de inominado, é a expressão ficcional do Vietnã. Desde a paleta de cores, acentuando o amarelo doentio da luz e do luar e o verde escuro das árvores tropicais e do lodo do rio, até o mapa da cidade, com as edificações características de Huê, até o clima de mútuo desprezo pelo estrangeiro, todos esses elementos evitam que o leitor tome a parábola de Erico Verissimo como desenraizada da guerra do Vietnã, que ele considerava “uma guerra ideológica, mas [...] sobretudo uma guerra de disputa econômica, de trustes e cartéis” (1997, p.27). E acrescenta que sua solução seria “a retirada incondicional das tropas norte-americanas” e que o governo de Lyndon Johnson errara ao não “ter apoiado Ho [Chi Min] contra o Vietnã do Sul, que tem um governo corrupto”, já que o líder norte-vietnamita era “anti-chinês”, e a China era, então, o inimigo a temer dos Estados Unidos (p. 32).

Sabe-se que Verissimo pesquisou a fundo nas reportagens *in loco* das revistas norte-americanas de notícias da época os detalhes do conflito, o que dá a sua cidade em guerra uma verossimilhança que talvez só hoje se evidencie na sua plenitude, após tantos romances e filmes norte-americanos a respeito do tema.² A atmosfera sufocante, o suor, a ansiedade, os miasmas de podridão, os delírios

2 Na entrevista concedida a Adolfo Braga, reeditada em *A liberdade de escrever* (cf. 1997, p.31), o repórter relata que Verissimo “consultou uma extensa bibliografia. Estudou a topografia de uma cidade vietnamita, seus costumes, o número de veículos, o comportamento do clima e a sua história”.

e o descontrole, assim como a violência absurda, incompreensível pelo cidadão comum, conferem ao texto uma força de convicção que não se encontra em nenhum outro romance brasileiro de guerra urbana. O fato de tratar de um país tão distante como o Vietnã sem perda de realismo ficcional, sem tomar lados ideológicos e com o dramatismo inerente a situações de exceção é um feito atribuível apenas a romancistas de forte preocupação com seu tempo, como refere a anotação de Verissimo em *Anatomia dum romance*, extraída do *Grau zero da escritura* de Barthes (1974, p. 125): “a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História”.

REFERÊNCIAS

275

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix, 1974.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

KRASNER, Stephen D. *International regimes*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1983.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Jeferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ONÇA, Fabiano. 1960 a 1968: a escalada da guerra do Vietnã. *Aventuras na História*, Abril, s.d. <http://historia.abril.com.br/guerra/1960-1968-escalada-guerra-vietna-433981.shtml>. Acesso em 10/12/2010.

VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Org. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; EDIPUCRS; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.

VERISSIMO, Erico. *O prisioneiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (PRI)

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. v.1. (SOL 1)

A CIDADE DOS MORTOS EM INCIDENTE EM ANTARES

Memória e imaginação da pólis na pós-modernidade

O romance é o gênero literário que, assim como a narrativa histórica, pode extrair do esquecimento pessoas e eventos, idéias e emoções, fracassos e vitórias e reapresentar tudo isso como presente. Todavia, não se reduz a uma transfiguração memorial: nele há o poder da imaginação, que necessariamente deforma a matéria do tempo e joga com suas fissuras. Nesses tempos pós-modernos, o gênero responde, por essa via, a sociedades e culturas que já não crêem numa unidade homogênea que as identificaria, nem julgam que a racionalidade lhes traga todas as soluções para as dificuldades da vida.

277

Interpretando o multifacetado universo de preocupações, símbolos e estilos de vida hodierno, o romance diz ao homem do século XXI que a inteireza se foi, mas que há outras alternativas para vivê-lo. Mostra-o em sua confusão de intenções frustradas, de emoções incompreensíveis, de ações baldadas, desenraizado e desterritorializado, sem, entretanto, perder seu potencial emancipatório. Devolve ao leitor sua própria face, metamorfoseada pela variedade de seus materiais, desvendando-lhe, na sua diversidade de estilos e linguagens, o mundo instável, globalizado e multicultural de hoje.

Na década de 1970, em plena vigência da ditadura militar instaurada em 1964, desgostoso com os rumos tomados pelo país, Erico Verissimo retoma o romance histórico, numa tentativa de apreender a nova crise que se intensificava em toda a América Latina, a da perda das liberdades civis. No Brasil, “o país vive na pas-

sagem de década o clímax da intolerância, com censura à imprensa e atos violentos contra a oposição”. O Presidente Gen. Garrastazu Médici “comanda uma política determinada a exterminar os grupos de esquerda, criando núcleos regionais de repressão vinculados ao Exército”, especialistas em prisão, tortura e assassinato de dissidentes do regime (cf. *Veja*, online).

O último romance de Erico Verissimo, *Incidente em Antares*,¹ lançado em 1971, representa não só, como afirmou Jean Roche, “uma espécie de continuação da história de uma parte do Rio Grande do Sul” (2005, p.100), já figurada em *O tempo e o vento*,” com a diferença, para o crítico francês, de que não seria um romance político ou de tese, mas o de um moralista. É mais provável que desejasse ser “um símbolo e síntese do Brasil“, como sugere Fábio Lucas (2005, p.128), um retrato de personagens efetivos da história brasileira, de mescla com outros imaginários, mas também típicos da sociedade nacional. Lucas assinala que o romance não faz uma história oficial ou laudatória dos “titulares do poder”, e, sim, uma história crítica, permeada de “um discurso avaliativo na reflexão sobre o passado”, que se traduz por diversas incursões ao humorismo (2005, p. 113). De certo modo, corrobora o juízo de Roche, embora considere um âmbito de crítica geopolítica maior do que aquele, levando a sátira de Verissimo para além do Rio Grande.

Noutra direção crítica, o romance tem sido visto como proposta de realismo mágico, ou literatura fantástica, em virtude do elemento sobrenatural presente na segunda parte da trama. Guilhaermino Cesar, em 1972, afirmava que, com o *Incidente*, “entra-

1 VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. 23. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 24). Todas as citações são extraídas desta edição, identificada pela sigla ANT.

mos nos subterrâneos do ‘romance gótico’. Mais claro será dizer – no romance de terror, em que ditou regras a matriarca do gênero em língua inglesa, Mary Shelley” (1972, p.68). A aproximação entre os mortos redivivos de Erico e os mortos-vivos do gênero de terror tem fundamento, dados os efeitos dos regimes de força espalhados no continente pela Operação Condor. Talvez a classificação seja mais adequada que a sugestão do jornalista, em entrevista para o jornal paulista *Opinião*, em 1973, de que *Incidente em Antares*, como postulava Alejo Carpentier, incorporaria à ficção a realidade mágica da America Latina (VERISSIMO, 1997, p.124).

Disseminação sob tempos de opressão

Na contramão dessa tendência a ver na obra apenas um romance histórico-fantástico, *Incidente em Antares* pode ser, nos termos de Homi K. Bhabha, uma experiência de disseminação, centralizada numa cidade. Bhabha advoga uma outra escrita da nação, diversa da que vigorou no romance histórico:

279

Tento escrever sobre a nação ocidental como uma forma obscura e ubíqua de viver a *localidade* da cultura. Essa localidade está mais ao redor da *temporalidade* do que é sobre a *historicidade*: uma forma de viver que é mais complexa do que a “comunidade”; mais simbólica do que a “sociedade”, mais conotativa do que “país”; menos patriótica do que “pátria”; mais retórica do que as razões de estado; mais mitológica do que a ideologia; menos homogênea do que a hegemonia; menos centrada que o cidadão; mais coletiva que “o sujeito”; mais psíquica que a civilidade; mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social (p.140 – tradução minha).

Se a nação, no caso, o Brasil, é mais imaginada do que demarcada por fronteiras – sempre arbitrárias – sejam elas territoriais ou políticas, presume-se uma pluralidade de posições culturais em deslocamento, que a conformam ao sabor de tempos e mitos particulares. Assim sendo, o romance de Erico bem poderia ser pensado como um modo de disseminar a realidade nacional, tendo como *localidade* a cidade de Antares. Suas características narrativas permitem presumir a “localidade da cultura”, uma vez que o tempo da diegese parece transcender a dimensão histórica correlata do Brasil do século XVII aos anos 60 e perpetuar-se; que a posição do narrador se constrói para além de um simples senso de pátria ou ideologia; que o elenco de personagens não destaca protagonistas, senão sujeitos de ações pontuais, que se diluem nos encontros coletivos, mais levados pelos impulsos do que pelos marcos civilizatórios; que o texto se articula numa retórica polifônica, de gêneros de discurso e tendências ideológicas diversificadas.

Desse ponto de vista, *Incidente em Antares* pode ser entendido para além da moldura de transição entre o século XX e o atual em que foi composto, pois o jogo de temporalidades em sua estrutura interna remete o leitor a um deslocamento aos tempos de agora, em virtude tanto dos recursos compositivos que mobiliza, como o romance histórico, a paródia, o absurdo e a ironia, quanto por fazer reconhecer, numa época já distante, traços de violência civil que ainda caracterizam, mesmo que em parte, a nação brasileira, como se o tempo não passasse.

Apesar de sua cronologia estanque na disposição do enredo, o tempo, que transcorre em alta velocidade na narração, vale mais como experiência de repetição do que como progressivo desenvolvimento histórico, remetendo a uma concepção de temporalidade não mais moderna e, sim, afinada com o que se tem chamado de pós-modernidade. Tais procedimentos afinam o teor

parodístico do texto, de vez que a paródia, no dizer de Linda Hutcheon, é

repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (1989, p.54).

Erico Verissimo começou a escrever o romance em 1969, pensando em completar a série de seus romances urbanos com um texto que denunciasse o baile de máscaras da vida burguesa numa grande cidade, ainda incerto se esta seria Porto Alegre ou o Rio de Janeiro. Hesitava quanto ao título, *Dança com máscaras* ou *Episódio*, aproveitando notas que remontavam ao período de criação de *Noite* (cf. ALEV 04 a 0006-1969). Roteirizava esse possível romance, cujo título seria *A hora do sétimo anjo*, quando uma fotografia numa revista norte-americana – *Time* ou *Newsweek*, ele não lembrava -- lhe despertou a atenção. Era uma greve de coveiros em Nova Iorque, com os féretros insepultos à vista. O lado macabro da imagem o fascinou (“E se esses mortos resolvessem erguer-se e fazer greve contra os vivos?” pensou ele [Cf. Entrevista ALEV 03e0300-1971]), mas pôs de lado a possibilidade de explorá-la numa novela, pois considerou inverossímil uma greve destas no Brasil e ele estava determinado a trazer de volta o Brasil como cenário de seu próximo romance (Cf. Entrevista ALEV 03e0025-1971).

281

Cumpre lembrar que o país atravessava uma forte ditadura militar e que se estava no ápice da escalada de violação dos direitos civis, com os militares dizimando a guerrilha no Araguaia e esmagando núcleos de resistência das esquerdas nas capitais, com pri-

sões, tortura e silenciamento das forças libertárias do país. Tudo isso acontecia numa aparente calma social, em que a população parecia satisfeita com as iniciativas governamentais. Engrandecia-se a imagem dos brasileiros com o sucesso do futebol e de uma economia desenvolvimentista que parecia favorecer o país com obras gigantescas de infraestrutura, como a rodovia Transamazônica e a central de energia de Itaipu, mas que ia corroendo as reservas monetárias com a tomada de empréstimos no exterior, aumentando exponencialmente a dívida externa.

282 O ambiente literário era tudo, menos auspicioso. O romance era policiado em dois sentidos: contra a difusão de idéias “subversivas”, prejudiciais à estabilidade do regime, e contra a possível corrupção dos valores tradicionais, fossem eles os patriarcais, oriundos do mundo rural, ou os capitalistas, sediados no mundo urbano. Vigiavam-se atitudes com relação à família, à religião e à propriedade e todos os movimentos progressistas, inclusive os já não tão tímidos da Igreja Católica, eram reprimidos pela força, muitas vezes às escondidas, de modo que a população em geral não se sentisse num país conflagrado.

As esquerdas lutavam contra os militares em busca de uma solução revolucionária para o impasse criado pelo rumo dos acontecimentos mundiais da Guerra Fria. Tinham sido forçadas a reconhecer que o projeto comunista na União Soviética fracassara com a denúncia de Kruschov dos *gulags* de Stalin, que na China e no Cambodja reinava o terror e o morticínio, e que a revolução armada na América Latina estava encontrando adversários demasiado potentes para serem enfrentados apenas com palavras de ordem e idealismo.

Defensores declarados da igualdade e da liberdade, os militantes de esquerda começaram a perceber nas posições de Verissimo, antes por eles acusado de americanófilo e alienado, a convergência com as suas próprias, em especial porque o escritor,

apoiando-se em sua fama, estivera pronto a interceder por colegas ameaçados pelo regime e freqüentemente denunciara de público atitudes prepotentes. Os representantes da direita, que o viam como um corruptor da juventude, mantinham seus preconceitos, embora não se atrevessem a sustentar qualquer perseguição ao autor, tendo em vista seus vínculos com os Estados Unidos e o respeito de milhares de leitores no país. Veríssimo estava, pois, em posição privilegiada para o empreendimento de um novo romance, ao mesmo tempo fiel à tradição que ele construía, e desconcertante para as platéias coetâneas, ideologicamente divididas, quando engajadas, ou indiferentes ao que se passava no país, se descompromissadas.

Foi em maio de 1970, no dia 8, caminhando com Mafalda, sua mulher, nas colinas de Petrópolis, em Porto Alegre, que a idéia da greve de coveiros o acometeu de novo e, de súbito, a história se lhe foi esboçando e, com ela, o título, *Incidente em Antares*: “Quando cheguei à esquina da Carlos Gomes com a Protásio Alves, o livro já estava estruturado. E o título me veio como que soprado pela brisa daquele belo outono” (Cf. Entrevista ALEV 03e0025-1971). Resolve a questão da inverossimilhança através de uma greve geral, fato não incomum na época da eclosão do golpe militar, e abandona o romance iniciado (que deixaria inacabado ao falecer em 1975): “Meia hora depois, em casa, enfiei no fundo duma gaveta toda a papelada de *A hora do sétimo anjo* e comecei a trabalhar no *Incidente* [...] a primeira coisa que fiz foi um desenho em cores da praça central da cidade, onde a parte mais dramática do romance se desenrola” (Cf. Entrevista ALEV 03e0112-1972).

283

Além da fotografia da *Time* ou *Newsweek*, o ponto-chave para a criação do romance é o desenho da praça, juntando os mortos insepultos de um ao local público onde apareceriam no outro. Um equipamento urbano típico, a praça, com suas ruas adjacentes, desencadeia a criação de toda a primeira parte, a da formação da

cidade de Antares, onde ocorrerá a segunda, o incidente macabro:



Planta de Antares, com o coreto ao centro.

Fonte: Acervo pessoal de Flávio Loureiro Chaves

284

Descrição das anotações de Erico Verissimo na planta de Antares

1. Margem lateral esquerda

RESIDÊNCIA PREFEITO

CINEMA

COM. TIBÉRIO

CADEIA 7

[Trajeto tracejado pela rua Voluntários da Pátria, Rua da Igreja, Rua Sete de Setembro, até o Bar]

RUA [rasurado] VOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA

2. Margem superior

Delegacia: nos fundos da prefeitura

[Trajeto tracejado até a Prefeitura]

ANTARES

N[orte]

PREFEITURA

PULQUÉRIA

RUA DO [rasurado] COMÉRCIO

3. Margem lateral direita

TRISTÃO

ISOLINA 1

ANGELITO 2

RESTAURANTE

Sapateiro

Pul.

[Trajeto tracejado de Pul. para o coreto da praça]

RUA DO CEMITÉRIO

285

[Trajeto tracejado da Rua do Cemitério para A passando
pela praça até a casa de Angelito]

[Trajeto tracejado de Angelito para o coreto da praça]

[Trajeto tracejado de Anarco B para Boêmio's]

BAR 3

ANARCO B

BOÊMIO'S

RUA[rasurado] SETE DE SETEBRO

4. Margem inferior

RUA DA IGREJA

RUA [ilegível]

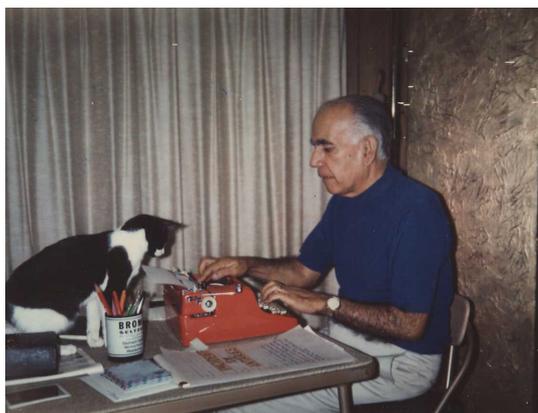
RUA [ilegível]

5. Centro da página

Não pise na grama [no cartaz sobre o canteiro superior]

No mês de junho, Verissimo vai visitar Clarissa na Virgínia, Estados Unidos. Em sua casa, à janela que dava para o pátio onde havia um bosque, arma uma mesinha com sua máquina de escrever Royal vermelha e se surpreende iniciando o texto. Deve-se lembrar que Erico tinha imensas dificuldades de escrever nos Estados Unidos e o inusitado do fato o leva a recordar que “escrevia com o cuidado de quem lida com um objeto de cristal facilmente quebrável. Precisava ter as patas leves como as do gato Snoopy” -- que costumava brincar saltando sobre as teclas. “Sabia que podia reservar a ‘paixão’ para a segunda parte da obra [...] e essa parte eu ia escrever no Brasil, no meu chão, na minha toca.” (Cf. Entrevista ALEV 03e0112-1972).

286



**Erico Verissimo escreve *Incidente em Antares* em
McLean, VA.**

Fonte: Acervo pessoal da Autora.

Da escrita durante a estada na Virgínia, Erico manteve um diário numa agenda (Cf. ALEV 04b0062-1970), abrangendo o período de 29 de junho de 1970 a 12 de dezembro. Anota dia a dia

suas atividades na composição do romance, ressaltando-se decisões compositivas, momentos de bloqueio e a arquitetura da obra. Ponto importante é que o evento macabro orienta a seleção e o sentido dos fatos da história de Antares, e que a extensão do período de constituição da cidade o preocupa, pois não queria redundâncias com a Santa Fé de *O tempo e o vento*. A agenda também comprova que escreveu Antares inteiramente nos Estados Unidos e que esboçou ali a pesquisa de Martim Francisco Terra e as cenas principais do Incidente.

Dois foram os problemas compositivos que Verissimo teve de enfrentar ali: a concentração paródica da História do Rio Grande do Sul e do Brasil na cidade de Antares sem que a extensão prejudicasse o sentido crítico da violência que perpassaria a formação da cidade desde os tempos pré-históricos até o presente do escritor; e o tratamento do tema dos mortos-vivos fora das características da literatura de massa, como os quadrinhos e os filmes, numa moldura de absurdo.

287

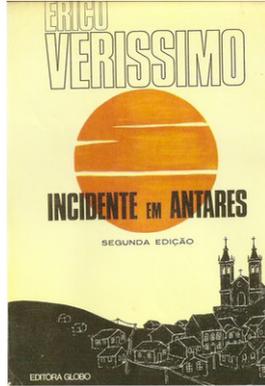
Em Porto Alegre, no mês de janeiro de 1971, recomeça a escrever. O caderno de notas ALEV 04 a0029-1970 revela que uma das fontes consultadas para a construção de Martim Francisco Terra teria sido *O homem rebelde/O mito de Sísifo*, de Albert Camus. As notas evidenciam que o preocupava o paradoxo entre reconhecer a falta de razão da vida cotidiana e a recusa do suicídio, situando o absurdo como origem do viver. Tudo indica que Erico se inclinava para a estética do absurdo, o que invalida a presunção de que teria acompanhado o *boom* do realismo mágico da literatura latino-americana na época. Há, nas notas prototextuais, uma consciência de que o evento extraordinário deveria fugir dos meios habituais de representação.

Nos rascunhos da obra (cf. ALEV 04f0083-1970), onde muitas páginas são repetidas, retrabalhando o mesmo evento ou idéia, e há inúmeros cortes, observa-se que Erico assinala pontos

do espaço narrativo a sofrerem inserções, estabelece paralelismos entre ficção e dados históricos, anota a necessidade de expandir índices das personagens, de verificar a exatidão das informações históricas e de recorrer a fontes autorizadas (“ver Skidmore!”, por exemplo). As páginas contêm desenhos marginais, caricaturas – a de Lucas Lesma e a do Dr. Quintiliano estão identificadas pelo autor – e caligramas, como era hábito do escritor. Nesses esboços, Erico também comenta o que está acontecendo no mundo narrado, como traços de caráter, programas ideológicos, rumo da conduta das personagens e eventos históricos a serem transplantados para a ficção.

288 Em entrevista (ALEV 03e0112-1972), o autor informa que substituiu do cortejo dos mortos um menino, Angelito, substituindo-o por Menandro, que usou Lucas Faia para narrar o desfile dos mortos porque lhe faltou coragem para segui-los na voz direta do narrador, que numa versão anterior os jornalistas de Porto Alegre deveriam chegar com os mortos ainda no coreto, e que a Operação Borracha só lhe ocorreu no final. Havia, pois, um mal-estar do escritor quanto ao retorno à normalidade de Antares. Teve de historiar toda a constituição da cidade e do incidente para que encontrar a solução da Operação Borracha, que paralelizaria os procedimentos da ditadura, ao anular os inimigos e sumir com seus restos, negando que eles a tivessem combatido.

A obra foi lançada em 1971, cercada de precauções editoriais para escapar à censura prévia então em vigor. Os originais foram submetidos ao Terceiro Exército e liberados e o lançamento foi acompanhado de cinta e cartaz com os dizeres “Num país totalitário este livro seria proibido”. A capa procurava mostrar o clima de peste e horror, com um sol vermelho e o perfil da cidade em preto:



**Capa da segunda edição de *Incidente em Antares*,
lançada no mesmo ano de publicação, pela Editora
Globo de Porto Alegre.**

Fonte: Acervo pessoal da Autora.

289

Antares, a cidade da violência

O romance nasce sob a perspectiva da cidade. Uma escavação no município – na fronteira do Brasil com a Argentina – descobre um gliptodonte, datado do Pleistoceno, mas os pesquisadores ignoram quando, na Era Cenozóica, teria aparecido o *homo sapiens* na região, o que de modo algum preocupa os antarenses. Irrita-os a ausência da cidade na cartografia do Alto Uruguai e será o Incidente de 13 de dezembro de 1963 que lhe dará celebridade nacional e internacional, embora fugaz, e mesmo assim não a colocará nos mapas.

A primitividade de Antares, já denotada pelo fóssil do gliptodonte, será o mote de sua formação e o motivo – numa evidente ironia do narrador – de sua invisibilidade geográfica. Segundo o narrador, a comunidade surge, em seus primeiros momentos,

mencionada na *Voyage Pittoresque au Sud du Brésil*, de Gaston d'Auberville, como “Povinho da Caveira”, meia dúzia de ranchos à beira do rio Uruguai, congregados pelo proprietário das terras, Francisco Vacariano. Este as conseguira herdando as sesmarias do avô e invadindo os campos de outros estancieiros. D'Auberville, em 1839-31, ao indicar ao senhor das terras a estrela Antares, da constelação de Escorpião, dá-lhe um nome mais “bonito” para o povoado, mas ele o entende como “lugar onde existem muitas antas” (ANT, p.6). Ainda na pré-história de Antares, há uma carta do jesuíta Juan Bautista Otero, de 1832, relatando, meio horrorizado, que havia “pecaminosa mancebia” entre os brancos portugueses e as índias do aldeamento, e que Bacariano tinha filhos espúrios que não reconhecia, o que poderia mais tarde ocasionar incestos.

290 Durante a Guerra dos Farrapos, Vacariano joga com os dois lados e aumenta sua riqueza, fornecendo gado e mantimentos a monarquistas e revolucionários. Em 25 de maio de 1853, o Povinho é elevado a vila, com o nome oficial de Antares, e Vacariano continua sua autoridade maior. Com a compra dos campos próximos por Anacleto Campolargo, descendente de um tropeiro que, dizia-se, encontrara um tesouro no Cerro do Jarau, surge um rival à hegemonia do chefe de Antares, e suas dinastias irão se digladiar por sete décadas. Campolargo cria o Partido Conservador e Vacariano, em resposta, o Liberal. Na Guerra do Paraguai, Antonio Vacariano morre, mas seu irmão Antão e os irmãos Benjamin e Gaudêncio Campolargo voltam vivos e mutilados. Graças a Anacleto Campolargo e sua influência política, Antares é elevada a cidade-sede de município em 15 de maio de 1878. Os dois chefes morrem no ano seguinte e os filhos Benjamin e Antão os substituem, inclusive na rivalidade.

Com a abolição da escravatura, Antão perde seus inúmeros escravos, e Benjamin exulta, mais ainda com a proclamação da República. Antares é sacudida pelo conflito entre os dois, que re-

percute até na inauguração da Matriz, em 1890, quando Benjamin faz grande quermesse e Antão se recusa a doar o sino prometido. A revolução federalista de 1893 traz um embate sangrento entre os dois clãs. Os Vacarianos aliam-se a Silveira Martins e tomam a cidade, recuperada pelos Campolargos com a ajuda das tropas republicanas. Antão Vacariano é assassinado e seu clã, sob o comando de Xisto, se vinga em Terézio, o caçula dos Campolargos, derramando-lhe óleo fervendo no ânus, em plena praça pública. Em retribuição, Benjamin Campolargo captura Romualdo Vacariano e o castra. Ante a impossibilidade de convivência, o clã Vacariano migra para a Argentina e um amigo toma conta de suas propriedades, impedindo os Campolargos de tomá-la.

Em 1898, Xisto obtém a intervenção do senador Pinheiro Machado junto ao Presidente do Estado, Júlio de Castilhos, e Benjamin aceita a contragosto a volta dos proscritos. A entrada do século XX é festejada, com quermesse, carrossel e cavalhadas, bailes e muita batata-doce e lingüiça para os populares, além de farto banquete patrocinado por Benjamin na praça e discricção na residência de Xisto. Nesse dia, dois primos Campolargos duelam. O narrador dá conta que na cidade nem todos são cidadãos violentos, mas que a História não registra seus feitos. São os que sofrem a História,

estancieiros menores, agricultores de minifúndios, membros das profissões liberais e do magistério e ministério públicos, funcionários do governo, comerciantes, artesões [...] gente sem profissão certa, changadores, índios vagos, mendigos, ‘gentinha’ molambenta e descalça, que vivia num plano mais vegetal ou animal do que humano e cuja situação era em geral aceita pelos privilegiados como parte duma ordem natural, dum ato divino irrevogável” (ANT, p.24-25.)

292 A cidade progredia desde o fim do século XIX, com telégrafo e serviço postal, mas no início do XX já possuía telefonia e esperava o trem. Ainda se utilizavam veículos de tração animal e cavalos, a luz elétrica vem em 1912, os automóveis, em 1911 (os Vacarianos trazem um Oldsmobile da Argentina, e o Campolargos mandam buscar um Benz na Alemanha). Benjamin Campolargo governa Antares durante o mandato de Borges de Medeiros com mão de ferro e os Vacarianos limitam-se a lutar pela vitória nas eleições para o Clube Comercial. Mesmo o futebol, introduzido em 1915, dá motivo para continuar as rivalidades. Só a Primeira Guerra Mundial une os dois clãs, e Antares, no pós-guerra, prospera aumentando a construção de imóveis. Um frigorífico se instala em 1924, e em 1925 a cidade se vale de telégrafo, cinema, jornais, revistas, trens e rádio. Novos modelos de automóveis são comprados pelos dois clãs. Forasteiros contribuem para o crescimento da cidade, magistrados, promotores, funcionários estaduais e federais, caixeiros-viajantes, e aparece o primeiro comunista na comunidade, um tipógrafo. Em plena era do jazz, com a mocidade dançando o *charleston*, eclode a nova revolução de 1923, e os Vacarianos se aliam a Assis Brasil e a Honório Lemes, comemorando a assinatura do tratado que impedia a reeleição de Borges de Medeiros.

A mocidade das duas famílias vai estudar em Porto Alegre, voltando com diplomas e uma mais ampla visão do mundo, apreciando leitura, música, teatro, pintura. Como as duas dinastias haviam até então cultivado a endogamia, para manterem as terras, a consequência eram os casamentos por interesse e a satisfação sexual fora de casa, com mais filhos bastardos e não reconhecidos. As novas gerações começavam a contestar essa tradição e nos fins da década de 20 os dois senhores de Antares já se sentem como dinossauros em extinção. Em 1924 Antares se escapa da coluna Prestes, que muda de direção, e em 1925 o deputado Getúlio Vargas coopta os dois velhos rivais para sua cruzada contra paulistas e mineiros,

levando-os a um acordo de paz. Xisto e Benjamin morrem e são substituídos por Tibério e Zózimo, este casado com Quitéria, que seria a eminência parda da família, mais decidida e política que o marido.

Ambos os próceres ajudam a fraudar as eleições em benefício de Getúlio contra Washington Luís, mas perdem. Em 1934, Getúlio sendo proclamado Presidente da República, Tibério Vacariano vai ao Rio, fascina-se com a grande metrópole e sonha voltar para lá, o que acontece em 38, com a proclamação do Estado Novo. Ali se estabelece e passa a vender influência, aumenta suas posses e seu reconhecimento público. Em 1931, estabelece uma fábrica de seda em Antares, em que contrabandeava seda argentina e vendia a outros estados. Em 1943, percebe que o regime getulista que o protege está a perigo, com o manifesto dos intelectuais e políticos mineiros pela volta da democracia, com o Primeiro Congresso de Escritores Brasileiros em 45, com a entrevista de José Américo de Almeida reivindicando eleições livres e com a fundação da União Brasileira de Estudantes. Vai se retirando das atividades políticas no Rio e, quando Getúlio cai, volta a Antares e acerta-se com Zózimo.

293

Antares, durante o segundo governo de Getúlio, após o interlúdio de Gaspar Dutra, tem trezentos operários no Frigorífico Pan-Americano, contingente ampliado com os trabalhadores da Cia. Franco-Brasileira de Lãs, recém instalada, e outros de indústrias menores, quase todos filiados ao PTB e comandados pro Geminiano Ramos, o que preocupa Tibério. Getúlio prepara sua eleição, vencida com o voto do Vacariano, meio a contragosto. Voltando ao Rio, conhece Mr. Chang Ling, que deseja instalar no Brasil uma fábrica de óleos comestíveis e lhe oferece vantagens em Antares. A Cia. de Óleos Sol dos Pampas é fundada e Tibério ganha um comprador para sua soja, arranja uma amante e acompanha, da cidade, a perda de poder de Getúlio, o atentado da Rua Toneleros contra

Carlos Lacerda e as investigações do caso, que Lucas Faia, diretor de *A Verdade*, vai anunciando num painel para a população. O suicídio de Vargas em 1954 desconcerta-o e a sua amiga Quitéria. Tibério apóia Juarez Távora na nova eleição, mas Juscelino Kubitschek e Jango Goulart a vencem. Em 1960, quando se inaugura Brasília, Zózimo morre de leucemia. Antes, Tibério e Quitéria, junto ao doente, discutem o destino político de Jango, que, depois do enterro de Zózimo, Quitéria decide apoiar com reservas. Tibério logo se decepciona com a renúncia do Presidente em 1961, que o povo de Antares vive tensamente. Os Ministros militares opõem-se ao retorno de Jango, decreta-se estado de sítio no país, Brizola luta pela legalidade no Palácio do Governo, os janguistas de Antares se dispõem a apoiá-lo, e Tibério percebe que já não tem força política. Cruzando a Praça da República, dá com um comício de Geminiano, mas nada pode fazer para impedi-lo. Em 63, o plebiscito devolve o poder a Jango e a cidade de Antares se tranqüiliza com o fim da crise.

O diagnóstico sociológico

É então que Martim Francisco Terra realiza um estudo sociológico da cidade, publicado mais tarde em 1965, sob o título de *Anatomia duma cidade gaúcha*, financiado pela Ford Foundation. Preparando o espírito da cidade em 1961, através do neto de Vaccariano, um novo Xisto, a Câmara Municipal, o Rotary e o Lions, e a Associação Comercial se entusiasma com a publicidade antevista. Logo, porém, a cidade começa a relutar, aparecem cartas anônimas denunciando Terra como comunista, os ativistas do PCB suspeitam que a iniciativa é da CIA, os comerciantes, que seja uma manobra do Imposto de Renda. Martim Francisco faz amizade com o Pe. Pedro-Paulo, capelão da Vila Operária, e os dois vão registrando suas conversas e impressões em seus diários. O trabalho,

uma vez encerrado, é entregue à Ford para publicação, mas Martim Francisco é acusado de comunista por uma palestra que fizera sobre Marxismo e Humanismo na Universidade Federal, acusação reforçada por um memorial de Antares apreensivo sobre os resultados do estudo, mesmo porque este havia dado muita atenção à favela Babilônia. Terra revida com uma carta ao reitor, ao comandante do Terceiro Exército e ao Prefeito de Antares, bem como à Ford Foundation, que desconsidera as acusações e publica a obra em 1963. Um ano depois há o golpe militar e Jango é deposto. Os próceres de Antares indignam-se com o livro. As vozes reunidas na Prefeitura fornecem uma descrição da cidade, interpretando os achados do inquirito, evidentemente pouco lisonjeiros.

Para os pesquisadores, Antares é prosaica, opaca, tem um povo sem imaginação, de mau gosto e desconfiado. O falar é inçado de castelhanismos, as livrarias estão falindo, não há hábitos de leitura, não há arte popular. A religião católica perde para o espiritismo e umbandismo. A indústria mal está produzindo impacto no município pastoril, os hábitos alimentares são péssimos – muita gordura e feijoadas em dias quentes (os pobres não comem, os remediados comem pouco e mal e os ricos, demais e errado), a população é reacionária, tradicionalista e machista. O clube comercial é elitista e racista, e na favela o povo vive na promiscuidade, em malocas, bebendo águas poluídas, comendo dos monturos da cidade, pisando nos valos de esgotos a céu aberto, as crianças morrem de disenteria, desidratação, tuberculose, vivem com vermes, cobertas de moscas.

295

Esses dados são completados pelas anotações do diário de Martim Francisco: Antares teria uns 15.000 habitantes, sempre foi agropastoril e sua industrialização é recente; os partidos tradicionais estão perdendo para o trabalhismo; a cidade é feiosa, mas tem certa graça missioneira, com seus telhados coloniais, meióguas de fachadas caiadas, janelas e portas com marcos de madeira roídos

de cupins, ruas e becos de calçamento em pedra-ferro e nomes antigos. Tem uma Rua do Comércio e uma Voluntários da Pátria, duas praças, uma, ao norte, mal cuidada, e outra no centro, a da República, com lagos artificiais, árvores e flores, canteiros relvados e coreto ao centro. As ruas ao redor são asfaltadas, reúnem os prédios mais importantes, os palacetes dos Vacarianos e Campolargos, de dois pisos, com muitas janelas e platibandas com composições, esculturas e guirlandas, há também a Igreja Matriz, de estilo colonial, a Prefeitura, o cinema, o Clube Comercial e as casas de comércio mais prestigiadas. A cidade possui dois clubes de futebol, o Fronteira F.C. e o S.C. Missioneiro, dois clubes, o Comercial e o Caixeiral, dois hospitais, o Salvator Mundi, do Dr. Lázaro Bertioaga e o Repouso, do Dr. Erwin Falkenburg. Há um fotógrafo lambe-lambe, Yaroslav, que gosta de alimentar os passarinhos com alpiste, o jornal *A Verdade*, dirigido pelo subserviente Lucas Faia, que tem uma linotipo nova, uma impressora plana, um faz-tudo, Ferreirinha, e um cronista social alambicado, Vitória Natal. Entre os tipos salientados na população, estão o maestro Menandro Olinda, pianista bloqueado que não consegue tocar, o sapateiro anarquista Barcelona, o pseudo erudito Libindo Olivares, diretor do Ginásio Nacional, o delegado torturador Inocêncio Pigarço, o prefeito orquidófilo Vivaldino Brazão, D. Quitéria Campolargo (que lança invectivas contra a imoralidade do escritor Erico Verissimo) e os Padres Gerônimo, conservador e Pedro-Paulo, progressista.

Em Porto Alegre, Martim Francisco contempla a possibilidade de que haverá uma caça às bruxas e que terá de emigrar. Diz ele ao aluno Xisto:

Um dia teremos todos os caminhos barrados. Tudo indica que essa revolução, que já está sendo contestada, contribuirá a encontrar uma resistência cada vez mais forte. E é natural que a contestação provoque a repressão e a repressão mais contes-

tação. Lamentarei mas não me surpreenderei se qualquer dia entrarmos numa era de terrorismo. [...] Chegamos ao fim de nossa adolescência nacional. Somos o único país da América Latina com jeito e possibilidade de vir a ser mesmo uma nação de importância mundial. A festa acabou. Temos de tomar nosso destino em nossas próprias mãos com a maior seriedade de decisão. Não seremos mais tratados como meninos irresponsáveis, mas como adultos. Ninguém nos dará mais presentes. O preço de ficar adulto é bastante alto, não nos iludamos... (ANT, p.147.)

Seria inevitável que os leitores e críticos não aproximassem a primeira parte do romance à trilogia e não percebessem nela uma autoparódia, como o fez Antonio Candido (1972, p.51): os inúmeros acontecimentos que marcam o desenvolvimento histórico da cidade de Antares correspondem em truculência e conflito às diversas campanhas guerreiro-políticas de Santa Fé. Não é gratuita a posição geográfica das duas cidades, mais para o lado da Campanha, agreste e rude,² do que para o Leste, mais civilizado, e a repartição do poder entre duas famílias, os Campolargos e os Vacarianos, cuja inimizade, como a dos Terra e dos Amarais, vai aos poucos se atenuando até ambas se tornarem aliadas na manutenção de seu poderio e privilégios.

297

Também chama a atenção a presença do olhar forasteiro de Martim Francisco Terra, o sociólogo, que analisa a sociedade antarense com função semelhante à do médico Carl Winter de *O Continente*. O parodismo supõe inversão do antes tratado e esse movimento em *Incidente* se opera através de um humorismo corrosivo, de que é sintomática a inserção do próprio autor na história, sendo tratado por D. Quitéria como autor de “sujeiras e despautérios”

2 Antares é situada numa curva do rio Uruguai, acima de São Borja, cf. entrevista a Hermilo Borba Filho, in VERISSIMO, *A liberdade de escrever*, p.142.

e como “um inocente útil” (ANT, p. 167). Igualmente é paródico o exagero de proporções, de modo que tudo o que era desmando dentro de práticas historicamente aceitas, em *O tempo e o vento*, em *Incidente em Antares* se torna distorcido e ampliado: as vinganças, os confrontos, as torturas, os vícios no último romance adquirem feições de comédia *noir*, denunciando seu alvo, a ditadura do momento e os estamentos sociais que a propiciaram, de forma ridícula e ao mesmo tempo horrenda.

298 A opção pela autorreferencialidade, adotada em *Incidente*, expressa uma posição estética sobre a composição do romance que indicia a pós-modernidade do texto e seu extravio de um realismo estrito. Embora não seja um texto autorreflexivo, configurando a noção de metaficção, de Patrícia Waugh (cf. 1984), o romance de Erico Verissimo transborda os limites de si mesmo, para falar, não de si, mas de outra obra do autor, *O tempo e o vento*, à qual é constantemente cotejado, mas da qual parte para um aprofundamento da denúncia sócio-política ali visada, num verdadeiro processo de transfuncionalidade. *Antares* é Santa Fé, agora, nos anos 60, preparando o advento do golpe militar através da exacerbação das políticas de espoliação, arbítrio e corrupção que já existiam então nos anos 40. Trata-se de uma alegoria de alegoria, que se enriquece quando lida em cotejo com a trilogia e que exige a relação direta entre a ditadura Vargas e a ditadura militar.

O incidente indecível

Para compor a segunda parte do romance, Erico Verissimo utiliza um evento que a crítica apelidou de realismo mágico, nas águas do romance latino-americano assim denominado, que Alejo Carpentier teorizou (cf. 1996). Terminada a história da formação da cidade antarense, o palco está preparado para a eclosão do motivo que desencadeou o romance inteiro: o desrespeito aos corpos

e mentes dos seres humanos, que culmina no insepultamento dos mortos. A sugestão da fotografia gera o incidente incompreensível pela lógica natural.

O Incidente inicia com um telefonema de Tibério Vacariano ao governador do Estado pedindo tropas da Brigada Militar para impedir a greve geral que pretende parar a cidade. O governador, acordado no meio da madrugada, tenta desconversar, mas Tibério reclama: “estamos diante duma calamidade! Já imaginou uma cidade parada, sem luz, sem água, sem transportes? Greve *geral!*” (ANT, p.193). Ante a negação do governador, que não há jeito legal porque a Constituição garante o direito à greve, ele retruca: “Mas isso não é mais uma greve e sim um princípio de revolução, parte duma conspiração política esquerdista para tomar o poder pela força [...] O aumento que eles pedem é absurdo. A greve é dos trabalhadores das indústrias locais. Os outros apenas se solidarizaram com eles. Coisas que os chefes do PTB e os comunas meteram na cabeça dos operários” (p.193). E, ante a solução proposta para resolver o caso dentro da lei, negociando com o Ministério do Trabalho, Vacariano explode: “A situação não é mais para conversas, mas para ação. [...] Chegou a hora do Exército Nacional entrar em cena, empolgar o poder em nome do povo, da tranqüilidade geral e da justiça. O Brasil neste momento é um trem sem freios que se precipita a toda a velocidade para o abismo. E o pior é que o maquinista e o foguista estão loucos, loucos varridos!” (ANT, p.194)

299

Segundo a previsão do Coronel Vacariano, a greve geral é desencadeada ao meio-dia de 11 de dezembro de 1963. Os operários do Frigorífico Pan-Americano, os da Cia. Franco-Brasileira de Lãs e os da Cia. de Óleos Comestíveis Sol do Pampa não voltam ao trabalho no turno da tarde e os da Usina Termoelétrica Municipal cortam a luz, bancários, comerciários, empregados em hotéis, cafés, bares e restaurantes, caixeiros de casas comerciais, motoristas, todos aderem à greve. Há uma corrida das donas de casa aos

supermercados e similares, a população sai às ruas e às janelas, as beatas fazem promessas nas igrejas, alguns exaltados reivindicam o término da greve à força. Lucas Faia, o editor de *A Verdade*, pondera como vai comentar a greve sem comprometer-se com os dois lados, patrões e empregados; o prefeito reúne a Câmara Municipal sem qualquer resultado, recebe na Prefeitura a delegação dos grevistas e os patrões, mas as negociações não vão adiante por intransigência mútua.

Já no desencadear do Incidente, três questões são postas: a cidade não pode parar, o que significaria uma valorização dos trabalhadores que a fazem viver, mas não é o que acontece em Antares; os governantes temem os movimentos coletivos de reivindicação, desejando anulá-los mesmo atropelando a Carta Magna da nação; e a solução política é o golpe militar, tendo em conta que o Presidente e o Vice estariam levando o país à ruína. Também é sintomático que a greve seja encarada pelo coronel da cidade como uma conspiração comunista e trabalhista, sem reconhecer que os trabalhadores poderiam chegar a ela por si próprios, em vista dos baixos salários. Esse início situa o Incidente na problemática mais típica da cidade burguesa, que é a luta de classes, mas com o agravante de que os seus representantes políticos, como em muitos regimes autoritários, acreditam na sua erradicação pela força das armas.

A imagem de Antares nesse início mostra a população dividida entre trabalhadores engajados e uma classe média amorfa, que teme o desabastecimento e a falta de luz e comodidade, e os próceres da cidade indignados ante a audácia do evento. A morte de D. Quitéria (enfarto), do pianista Prof. Menandro (suicídio), do sapateiro José Ruiz, vulgo Barcelona (aneurisma), Joãozinho Paz (tortura), do advogado Cícero Branco (AVC), mais a da prostituta Erotildes (tuberculose), do beerrão Pudim de Cachaça (assassinato por arsênico), aumenta a sensação de “princípio de fim de mun-

do” (ANT, p.196) que pesa sobre a cidade, pois os grevistas incluem os coveiros do cemitério e os féretros ficam insepultos. O prefeito, derrotado nas tentativas de enterrar “uma das damas mais ilustres e queridas da nossa sociedade” (ANT, p.225), retira-se declarando, virtuosamente, que “Os senhores foram testemunhas da nossa paciência e da nossa tolerância. Não permiti que minha polícia atirasse nos grevistas para evitar uma... um massacre. Mas quero comunicar ao povo de Antares que tenho forças suficientes para abafar qualquer tentativa de subversão da ordem, venha de onde vier. Tenho dito.” (ANT, p.225).

Os mortos, um punhado de cidadãos representativos de diversas classes e camadas sociais de Antares, ao serem deixados em seus caixões à espera do enterro, despertam literalmente do sono da morte na madrugada do dia 12. Cícero os apresenta a Quitéria, contando a história de cada um. Eles retêm suas lembranças e suas concepções de vida e, indignados, decidem marchar sobre a cidade, em protesto, por sugestão de Cícero Branco: “Usemos de todas as nossas armas. Primeiro, a nossa condição de mortos. [...] Se não nos enterrarem dentro do prazo que vamos impor, empestaremos com nossa podridão o ar da cidade” (ANT, p.249). Barcelona, que desconfia da “tanatocracia” de Branco, pede esclarecimentos:

301

Simplex. Descemos juntos pela rua Voluntários da Pátria rumo da Praça da República. Lá nos dispersaremos, cada qual poderá voltar à sua casa... Para isso teremos algumas horas. O essencial [...] é que quando o sino da matriz começar a dar as doze badaladas do meio-dia, haja o que houver, todos devem encaminhar-se para o coreto da praça, sentar-se nos bancos em silêncio e ficar à minha espera. (ANT, p.249)

O plano de Cícero é apanhar uns papéis incriminadores, dar um ultimato ao prefeito e requerer o sepultamento dentro de 24

horas. Os mortos, pelas 7 horas do dia 13, levantam-se dos caixões, aterrorizando os operários que guardavam o acesso ao cemitério, e iniciam o desfile para a praça. O narrador focaliza três testemunhas: D. Clementina, que deixa cair o vaso de gerânio que ia levando para o peitoril da janela e “tomba, primeiro de joelhos e depois de borco” (ANT, p.56); o velho Viridiano, que “sente como se uma facada lhe rasgasse o peito, deixa cair a cuia e o jornal, [...] vai escorregando do mocho até tombar inteiro na calçada, batendo com a cabeça nas lajes, contra as quais se quebram as lentes de seus óculos” (ANT, p. 257); e o dono da padaria Universo, que bate com a Kombi na parede dum prédio, partindo duas costelas, “e ali fica encurvado sobre o guidão, resfolgando forte, salivando sangue, o pavor nos olhos, enquanto pelas suas narinas entra um cheiro adocicado de carne humana decomposta” (ANT, p.257).

302 As reações de horror de pessoas comuns são ampliadas na pena de Lucas Faia, cuja retórica beletrista registra a cena numa dimensão paródica macabra, destacado a aparência dos defuntos, que “se moviam de maneira rígida, como bonecos de mola”, cujos corpos não produziam “nenhum sombra”, cujos olhos “estavam cobertos duma espécie de película para uns parecia viscosa e brilhante e para outros fosca”, “deixando atrás uma fétida esteira pestilencial, que em breve inundou as ruas adjacentes”, acompanhados de uma nuvem de moscas (ANT, p.258-259). Também reporta o impacto sobre Antares, onde “o dia amanheceu luminoso, de céu limpo e translúcido, e a nossa cidade, o rio e as campinas em derredor semelhavam o interior de uma imensa catedral plateresca, toda laminada pelo ouro dum sol que mais parecia um ostensório suspenso no altar do firmamento” (ANT, p.258), mas onde a cena causa mais de vinte vítimas, entre elas uma mãe que dá a luz ao ver a marcha de sua janela, o dono do mercado Nova Itália, que confunde D. Quitéria com sua mãe enterrada em Nápoles, Egon Sturm, cerealista que atira com mira certa nos mortos sem que

as balas os afetem, Pe. Gerônimo, que pregava o sermão na missa e crê ter chegado o fim do mundo, gerando um pandemônio entre os fiéis.

Os mortos se dispersam para suas casas e a primeira a desenganar-se com os vivos é D. Quita, que vê os parentes disputarem sua herança sem o mínimo respeito a suas últimas vontades e joga suas jóias na privada para que o rio Uruguai as herde. Cícero Branco surpreende a mulher com um jovem na cama, vai ao cartório e obriga o tabelião espírita a reconhecer sua firma num documento com data do dia 10. Depois assombra o prefeito, exigindo o sepultamento imediato de todos. Barcelona visita o delegado Pigarço, para estragar-lhe o dia e vingar João Paz e sai sob o tiroteio dos guardas, atirando-lhes beijos. Menandro volta a seu piano e consegue tocar a *Appassionata* de Beethoven, a peça em que fracassara em pleno Theatro São Pedro. Erotildes se encontra com a amiga Rosinha, que lhe conta estarem difíceis os negócios e que foi estuprada por uns cinco ou seis meninos de boa família. Pudim de Cachaça vai ao botequim do Quincas e reencontra o amigo Alambique, que lhe conseguiu o caixão e tentou enterrá-lo. João Paz procura o Pe. Pedro-Paulo para que salve sua mulher, embarcando-a para o outro lado do Rio Uruguai e obtenha um último encontro com ela, quando esta lhe revelará que denunciou dez companheiros sob ameaça de tortura pelo delegado, o inexistente Grupo dos Dez que fora a causa da tortura e morte do marido.

303

O narrador constrói três situações diferentes para o íterim entre a marcha dos mortos e sua reunião no coreto, conforme o status das personagens. Os mais ricos descobrem que suas famílias os traem. Os mais pobres encontram solidariedade nos amigos. E os esquecidos pela sociedade, por sua estranheza, como o sapateiro comunista e o pianista, obtêm sucesso onde antes não tinham. Sua narração é gradativamente mais e mais simpática à medida que as classes decrescem em importância social, terminando por enfatizar

o amor do jovem operário pela mulher que não resistira à truculência policial e pela criança que vai nascer.

Os pró-homens de Antares se reúnem para tentarem explicar o retorno dos mortos e para deliberarem sobre sua reivindicação. O médico aponta o perigo para a saúde pública. O prefeito confessa que buscou auxílio do governo do Estado e foi tratado como um louco, mas que o *Correio do Povo* e o Canal 12 de televisão se prontificaram a fazer a cobertura do incidente. O Pe. Pedro-Paulo aparece para declarar sua estranheza quanto ao caso de João Paz, irritando o delegado, e para informar que tentou negociar o fim da greve, que depende de uma assembléia geral dos trabalhadores. O delegado quer resolver a questão como se Antares estivesse em estado de sítio, levando a força os cadáveres para seus caixões. Os presidentes do Rotary e do Lions sugerem uma conversa franca com os mortos, e a proposta de acordo acaba sendo aprovada.

304

Como a greve continua sem solução negociada, os mortos ocupam o coreto da praça central. Para o jornal de Lucas Faia, o som do sino da Matriz “parecia o enorme coração de Antares a dobrar finados pelos seus vivos e pelos seus mortos [...] Nós ali na sacada estávamos num silêncio de espanto, sob o sol escorchante, que mais parecia o olho de fogo dum deus vingador testemunhando o fim do mundo e do Tempo” (ANT, p.326). A comissão com Tibério Vacariano e o prefeito à testa, dirige-se ao centro da praça e a população aterrorizada aos poucos vai deixando o abrigo das casas e une-se ao séquito. Estudantes em férias, com lenços tapando a metade dos rostos, se empoleiram nas árvores. Urubus se aproximam, vindos da favela. O cenário está armado para o confronto.

No coreto, estão os mortos, que, na voz do advogado Branco, se recusam a deixar a praça se não forem sepultados. O prefeito, diante do impasse das negociações com os grevistas, concita os defuntos a que “voltem [...] sem mais delongas, para o lugar de onde vieram”, apelando para sua condição de cidadãos: “Não que-

ro lançar contra os operários tropas estaduais ou federais porque [...] sou um homem avesso à violência. Pela mesma razão não pretendo hostilizar-vos, pois isso seria uma injustiça. Sois antarenses como nós. A morte não vos roubou a cidadania!” (ANT, p.335). E oferece transporte gratuito ao cemitério. Vaiado pelos estudantes nas árvores, pede ao promotor Mirabeau que intervenha contra os “réus”. Ele argumenta: “Pensai nessas moscas que passeiam pelos vossos corpos putrefatos e depois vêm pousar em nossas epidermes, em nossos alimentos e na água que bebemos!” Faz acusações: “Em suma, vós estais conspurcando a dignidade da morte. Insistindo em ficar no centro da nossa urbe, vós vos revelais maus antarenses” (ANT, p.338). E arremata: “O vosso dever para com esta comunidade é aceitar resignadamente a vossa morte, isto é, na imobilidade e no silêncio”. A plateia nas árvores o chama de “fresco” e Cícero declara-se autorizado a dizer o que realmente pensa dos antarenses o grupo: “Vista deste coreto, do meu ângulo de defunto, a vida mais que nunca me parece um baile de máscaras. Ninguém usa (nem mesmo conhece direito) a sua face natural. Tendes um disfarce para cada ocasião” (ANT, p.341). E vai denunciando as máscaras do Prof. Libindo, do Dr. Lázaro, do Dr. Quintiliano, do promotor, do Prefeito Vivaldino (Dr. Hyde e Mr. Jeckill), do Dr. Falkenburg, do delegado Pigarço, do presidente do Rotary e do Lions, de Luscas Lesma, das irmãs Balmacedas, eximindo apenas o Cel. Vacariano, que “ostenta com naturalidade e coragem cívica o manto antipático do poder discricionário” (ANT, p.342). Nem a si mesmo poupa como ex-integrante da Grande Festa da espoliação.

305

O discurso de Branco se encerra com o fecho-de-ouro soprado por Barcelona:

Para vós o importante é que a festa continue, que não se toque na estrutura, não se alterem os estatutos do clube onde os privilegiados se divertem. A canalha que não pode tomar parte

da festa e se amontoa lá fora no sereno [...] esta deve permanecer onde está, porque vós os convivas felizes achais que pobres sempre os haverá, como disse Jesus. E por isso pagais a vossa polícia para que ela vos defenda no dia em que a plebe decidir invadir o salão onde vos entregais às vossas danças, libações, amores e outros divertimentos” (ANT, p. 345).

306 Na sequência, Branco apresenta os documentos em que comprova os crimes de Vacariano e do prefeito, acusando o primeiro de, sendo o presidente dos Legionários da Cruz, cujo lema é Deus, Pátria, Família e Propriedade, colocar-se “acima de Deus, acima da Pátria, acima da Família”, pois “o nosso Tibério, imperador de Antares, adora a Propriedade, e é capaz de matar e até de arriscar-se a morrer para defender as suas propriedades, aumentando-as à custa da propriedade alheia”. E completa: “Daí seu sagrado horror a qualquer mudança do presente *status quo* político, econômico e social que tanto lhe convém.” (ANT, p.355).

O debate, valendo-se de clichês das retóricas política e jurídica, e pontuado pelas reações de repúdio ou aprovação dos jovens, é a peça central do Incidente, ao mesmo tempo crítica e risível. Encena o caso como se fosse um comício e um tribunal, mas adverte a cada passo o leitor de que dali nada resultará, pois as atitudes não mudam. Na pena arbitrária de Lucas Faia, em artigo que não seria publicado, a situação do público era paradoxal: a população ali estava paralisada, em meio a insolações e crises nervosas, ouvindo tudo sem debandar:

como se na realidade o Juízo Final tivesse chegado e o Dr. Cícero Branco, por uma dessas aberrações teológicas inexplicáveis, fosse uma espécie de anjo, de promotor não de Deus – oh não! – mas do demônio, a atirar insultos e mentiras sobre as cabeças dos mais dignos habitantes de Antares! (ANT. p.343).

A cena prossegue com o pronunciamento de D. Quitéria, as denúncias de imoralidades sexuais na alta sociedade, na voz de Barcelona, e a narração de Erotildes, deflorada pelo Comendador Leoverildo, em cuja estátua na mesma praça lê-se: “*Ao humanitário Comendador Leoverildo Grave, digníssimo chefe de família, cidadão benemérito, exemplo para os pósteros – a cidade agradeça.*” (ANT, p.364). Pudim de Cachaça pede que absolvam sua mulher e João Paz é apresentado por Branco como vítima de Pigarço: “me digam se alguém reconhece nesta face quase reduzida a um mingau de carne batida a fisionomia do nosso Joãozinho Paz! Dr. Falkenburg! Dr. Lázaro! Médicos de Antares! Será assim que ficam sempre os que morrem de embolia pulmonar?” E acrescenta: “Acho que todos poderão ver estas manchas arredondadas na cara e nas mãos de João Paz... Pois foram produzidas por pontas de cigarros acesos” e depois “dois brutamontes puseram-se a bater em Joãozinho, aplicando-lhe socos e pontapés no rosto, na boca do estômago e nos testículos...” (ANT, p.368). E compara o olho exorbitado do operário a um ovo de codorna, e os hematomas das pálpebras e da pele ao redor dos olhos a uma folha de repolho roxo: “Guardem essa imagem para se lembrarem dela sempre à hora das refeições. Um ovo de codorna em cima numa folha de repolho roxo”. Cícero historia o restante das sessões de tortura (semelhantes ao que se praticou no País durante a ditadura militar) e acusa o Dr. Lázaro de acobertar a morte da vítima, a mando do prefeito.

307

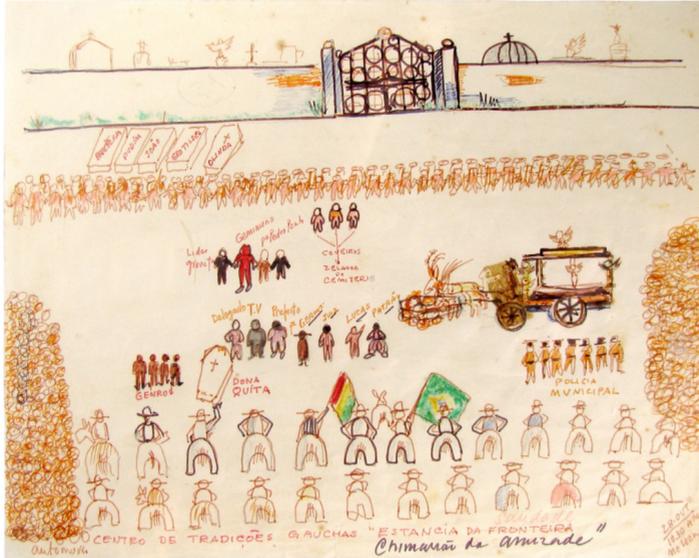
Nada mais tendo a dizer, os mortos se calam e a multidão se dispersa, restando na praça os urubus, enquanto “os prédios em derredor, agora de portas e janelas de novo cerradas, assumem outra vez uma expressão fisionômica tensa” (ANT, p.371). A imagem de Antares, após o Incidente, volta ao estado anterior, de letargia e estupefação, renunciando a falta de reação às denúncias dos mortos que caracteriza a cidade como despolitizada e dominada pela oligarquia que a comanda. Nem a invasão dos ratos (lembrando

A *peste*, de Camus), provenientes das favelas, principalmente da Babilônia, e acrescidos dos que infestam as velhas moradias locais, trazendo pânico e boatos de peste bubônica e de contaminação da água da hidráulica, conseguem fazer mais do que promover uma caçada geral com pauladas e tiros e uma erradicação com bombas de gás lacrimogêneo.

308 A noite cai sobre uma Antares ensombrecida, e cinco urubus pousam na platibanda do palacete dos Vacarianos, que assim “parece parodiar o Palácio do Catete” (ANT, p.392), onde Tibério, acometido de uma síncope durante o comício, jaz numa tenda de oxigênio, cercado de seu clã. Várias personagens são visitadas pelo olhar onisciente do narrador, a inquirir as reações ao evento insólito. O Dr. Lázaro vai buscar absolvição com o Pe.Pedro-Paulo; as Balmacedas preparam-se para espalhar mais cartas anônimas; Mirabeau tenta o coito com a mulher, mas não consegue; Lucas estuda por onde começar sua reportagem; Libindo fantasia sobre um simpósio com Fedro e cai em coma alcoólico; os empresários comentam o evento friamente, salvo a mulher do francês, que viu o Baron Samedi do vudu na praça e o invoca; Quintiliano é confrontado por sua Valentina, acusada por uma das cartas anônimas de ser amante do jovem padre; Pigarço se justifica à sua mulher, magoado pela atitude de ódio do filho que considera um comunista. Pedro-Paulo é o único a agir: cumpre a promessa a João Paz e contrabandeia Ritinha para o Uruguai.

Os mortos, atacados e semidespedaçados pelos “embuçados da alvorada” a pedras, garrafas e pedaços de madeira, resolvem voltar aos féretros, já que a cidade os repele. A hora é seis e vinte de 14 de dezembro de 1963. Segue-se o enterro, com destaque para o de Quitéria, para o qual comparece a sociedade antarense e sua família, preocupada com as jóias que a defunta jogara na privada.

Barcelona e João Paz são acompanhados por comissões de operários silenciosos, Rosinha e Alambique prestam suas homenagens a Erotildes e Pudim, respectivamente. Apenas Menandro não é acompanhado por ninguém, salvo um passarinho que canta sobre seu túmulo. Erico Verissimo visualiza assim a cena:



309

Cena do enterro de Quitéria à frente do cemitério de Antares.

Fonte: Acervo pessoal de Juliana Reverbel de Souza, neta de Olga e Carlos Reverbel

Descrição das anotações de Erico Verissimo na cena do enterro no cemitério de Antares

1. Margem lateral esquerda
Automóveis

2. Margem superior [nos féretros]

BRANCO

PUDIM

JOÃO

EROTILDES

OLINDA

3. Margem lateral direita

28.OUT

10.30 AM

McLEAN

4. Margem inferior

CENTRO DE TRADIÇÕES GAÚCHAS “ESTÂNCIA DA
FRONTEIRA/ SAUDADE[sobrescrito]/ CHIMARRÃO DA
310 AMIZADE[subescrito]”

5. Centro da página

Líder Grevistas

Geminiano

Pe. Pedro Paulo

COVEIROS

ZELADOR DO CEMITÉRIO

Delegado

T.V.

Prefeito

Pe. Gerônimo

Juiz

Lucas

Patrão

GENROS

D.QUITA

POLÍCIA MUNICIPAL

A cena-núcleo da segunda parte se desdobra pelo artifício do contraponto entre visitas dos mortos, reações dos vivos, reuniões políticas para resolver o problema, cobertura jornalística, tentativas das autoridades de se imporem pela força (sem efeito diante dos que já não podem por ela ser afetados). Nessa segunda parte, Verissimo se vale de diversas técnicas de apresentação do enredo. Há a narração direta por um narrador impessoal e a narração indireta pela perspectiva de alguma personagem. O relato dos acontecimentos é manifestado através de diálogos entre vivos e mortos e entre cada uma dessas “espécies”, e também através das reportagens de Lucas Faia, do diário do Pe. Pedro-Paulo e do jornal íntimo do Prof. Martim Francisco Terra.

Distribuindo as vozes narrativas tão amplamente, o “Incidente” recebe focalizações diversificadas, bem como explicações contraditórias, conforme as crenças e a instrução de cada envolvido. Com isso, posições ideológicas convergem e divergem, misturaram-se, numa verdadeira polifonia narrativa, como teoriza Bakhtin (cf. 1992, p. 344-345). Dá-se a palavra a segmentos oprimidos da população, mas os poderosos não a ouvem, desmentem-se hipocrisias no plano das autoridades e das elites, que logo são esquecidas, como qualquer escândalo noticiado pela mídia. Põem-se em cheque os limites da ciência e dos aparelhos de comunicação, operando-se no romance aquilo que na sociedade brasileira era impensável numa situação de exceção.

311

Todavia, no interior da narrativa, a denúncia das arbitrariedades e violência realizadas na praça logo se revela inócua. A própria natureza inicia a limpeza da cidade:

Deus é bom. Cedou, na manhã daquele sábado – verdadeira aleluia para os antarenses – um vento forte começou a soprar em Antares, de leste para oeste, varrendo na direção da Argentina e de outras repúblicas vizinhas, os miasmas e o mau

cheiro deixado pelos mortos na Praça da República e arredores. [...] Homens, mulheres e crianças apareceram às suas janelas ou saíram de suas casas para as ruas. Vizinhos cumprimentavam-se, abraçavam-se, trocavam frases de alívio ou queixa, contavam uns aos outros os padecimentos, sustos e terrores daquelas últimas vinte e quatro horas. Pareciam habitantes duma cidade sitiada que acaba de ser libertada (ANT, p.447.)

O clima de alívio produz o conagraçamento de cidadãos que, até então, viviam suas próprias preocupações, como é característico da vida urbana. Todos se comunicam, vêm para o ar livre, já sem o cheiro da morte, e até uma senhora declama em alta voz o poema de Mario Quintana *Canção do Primeiro do Ano*, cujo último verso exalta a dança da cidade no ar, como uma espécie de reinauguração festiva:

312

Antares parecia mesmo dançar. As suas árvores estavam também desnastradas como a poética senhora. Por um passe de mágica da luz, as fachadas das casas pareciam todas pintadas de fresco. O rio, reverberando a claridade da manhã, estava como que todo encrespado duma alegria binacional (ANT, p.448.)

Natureza e povo colaboram para emprestar à cidade um novo estatuto, contraposto ao terror vivido no dia anterior, que continua à espreita, pois o vento cessa, os sinos se calam, e nuvens toldam a luz. E a praça continua tabu – até os lixeiros relutam em fazer a limpeza. Duas indicações sugerem uma relação do Incidente com a Paixão e a Páscoa (sexta-feira e sábado de aleluia), porém associadas à data de 13 de dezembro, esta uma alusão direta à promulgação do Ato Institucional no. 5, em 1968. Erico se vale de um processo de inversão paródica, em que a sexta-feira da Paixão, dia de sacrifício, torna-se a hora da ressurreição da verdade, enquanto o sábado de aleluia, em que Cristo vence a morte, enterra com ale-

gria essa mesma verdade.

Quando chegam os repórteres da capital para a cobertura do Incidente, nada encontram dos defuntos e o prefeito mente que o pedido para virem à cidade se deve a uma estratégia de propaganda para uma feira agropastoril a que desejava chamar a atenção de “todo o Brasil”. A imprensa, porém, não se conforma e sai a entrevistar os cidadãos, recebendo de um deles o depoimento comprobatório:

O prefeito nega tudo porque ontem ao meio-dia na praça houve um bate-boca danado entre os defuntos e as autoridades. Um dos mortos disse o diabo do governo municipal, ladroei-ras, concorrências fraudulentas, cobras e lagartos. Depois outro defunto começou a revelar os podres da cidade. O delegado de polícia foi acusado de ter torturado e assassinado um dos defuntos. O meu nome? Não digo, que eu não sou besta. A corda sempre rebenta do lado mais fraco. Até logo, moçada! (ANT, 313 p.451.)

Esse sumário retrospecto do Incidente indica tanto a percepção acautelada de um cidadão da situação de autoritarismo ainda vigente, quando se refugia no anonimato, quanto a ausência de consciência cívica, pois o debate é visto como problema entre os mortos e as autoridades e não como um modo de ser de Antares, que se omite de exercer seu direito democrático de expelir os governantes corruptos e assassinos de seu meio.

Consultando o Dr. Mirabeau, os jornalistas são ironizados: “Como é que na era eletrônica, no século da cibernética e dos vãos interplanetários é possível a gente ainda acreditar na ressurreição de mortos apodrecidos?”, diz ele, recusando-se a gravar seu pronunciamento. Por sua vez, os jovens procurados, do Bar Bacuá, reduto de várias linhas do comunismo local, entendem o evento

como resultado do capitalismo, em que “todos os absurdos são possíveis”. Em contrapartida, os do Kafé Kafka, antro de existencialistas pernósticos, veem o evento como “paródia de um conto gótico”, um “Edgar Poe de terceira ordem”. (ANT, p. 452-454). O reparo do estudante não deixa de ser um autocomentário paródico do autor, desvalorizando zombeteiramente a qualidade de sua história de horror, assim como os nomes dos dois bares parodiam tanto os jovens esquerdistas perdidos numa cidade pecuária em que o *barbecue* domina, quanto os existencialistas que negam por pedantismo a situação kafkiana de sua cidade invadida por mortos-vivos.

314 Todavia, se os cidadãos se protegem evitando comentários, a cidade não se recupera facilmente do acontecimento. Mesmo na segunda-feira, com a reabertura do comércio, “uma baça tristeza continuou a pairar sobre a cidade e as almas” e “não só as pessoas como a própria cidade – casas, ruas, rio, céu – pareciam desapontadas, envergonhadas” (ANT, p.458). E para reerguer a moral do povo, na reunião com o prefeito, o Prof. Libindo sugere “organizar uma campanha muito hábil, sutilíssima, no sentido de *apagar esse fato* não só dos anais de Antares como também da memória de seus habitantes” (ANT, p. 461). Ele a nomeia como Operação Borracha, confiando no bom senso dos cidadãos e no trabalho do tempo para motivar o esquecimento do Incidente. Lucas Faia tenta defender a necessidade de seu jornal noticiar o acontecido, mas o truculento Pigarço já o ameaça, obrigando-o a desistir de sua “melhor peça literária” (ANT, p. 464).

A criação da Operação Borracha adquire dimensões que ultrapassam o seu inventor fictício: Erico Verissimo, por meio desse elemento da narrativa, alude, outra vez parodicamente, à prática autoritária dos governos de exceção – especialmente o de Stalin, na URSS e o de Mao, na China Comunista – de reescreverem a história, modificando livros e eliminando ou substituindo fotografias para impor ao povo a versão histórica mais conveniente à preser-

vação do poder.

O Incidente, porém, transpira apesar dos esforços das autoridades – e num sentido de humilhação para a cidade, que se torna motivo de derrisão mundial. Na imprensa internacional, *Times*, *Ashashi Shinbum*, *Time Magazine*, o fenômeno é noticiado como mistificação, alucinação coletiva, ardid da Câmara do Comércio, e em jornais da Alemanha Ocidental como “exemplo de humor negro” e, da Alemanha Oriental, como “alegoria do apodrecimento da sociedade burguesa”. Um nobre inglês escreve ao *Times* uma carta indignada, reivindicando a presença de fantasmas só para os castelos da Escócia e reclamando da cobertura dada a um país “subdesenvolvido como o Brasil”, que não podia “de maneira alguma gozar daquela plethora de almas do outro mundo”. (ANT, p.466).

Se o Incidente é mostrado na narrativa como indigno de crédito, coisa de país subdesenvolvido, apesar de, nela, ter efetivamente acontecido, no Brasil ele atrai estudiosos e amadores de psicologia, parapsicologia e afins, que vêm de todo o lado para apurar os fatos, concluindo, da mesma forma que o resto do mundo, tratar-se de alucinação ou mistificação.

315

Não ocorre assim no plano local, em que se organiza um jantar de gala em desagravo à alta sociedade insultada pelos mortos. O conflito originante do Incidente se mantém: enquanto Pigarço é elogiado como “soldado que é da sociedade cristã ocidental”, “atacada por grosseiros materialistas a soldo de Moscou”, e é aplaudido por três minutos, do lado de fora há um bando de jovens vaiando os presentes, o qual é dispersado brutalmente pela polícia, com bombas de gás lacrimogêneo, prenúncio do processo repressivo que logo se instalaria no país.

Na mesma linha de antecipações, em visita de Martim Francisco e Xisto a Tibério Vacariano, o velho coronel declara que defenderá até a morte as suas idéias, as quais equipara a suas propriedades, seu sossego e sua liberdade, contra todos os ataques dos

comunistas. Martim Francisco lhe pergunta quanto tempo pensa que poderá manter seus privilégios e ele responde que espera morrer “antes da vitória da canalha”, e que sua classe tem um trunfo, o Exército: “As Forças Armadas, moço um dia vão apertar os parafusos frouxos deste país. Precisamos, antes de mais nada, de ordem” (ANT, p.471). O diálogo espelha, a partir de uma situação em tudo excepcional em Antares, mas não dissociada de outras cidades brasileiras, o sentimento das classes dirigentes nos anos 60, temerosas dos movimentos populares de reivindicação social.

316 Martim Francisco ainda fala com seu amigo padre e com o funcionário Mendes da prefeitura sobre o fato sobrenatural, voltando a Porto Alegre com fartas anotações e maiores dúvidas sobre o que acontecera, e com a convicção, que transmite em sua despedida ao Pe. Pedro-Paulo, de que “antes de cinco ou seis meses, se tanto, teremos um golpe de direita ou de esquerda, com a participação do Exército. Vença o lado que vencer, haverá sempre uma grande vítima: as liberdades civis” (ANT, p.474). Erico Verissimo utiliza a autoridade de cientista social de sua personagem para expressar, assim, sua própria posição, nem à direita nem à esquerda, quanto à conjuntura que a nação atravessava nas décadas de 60 e 70, em que a profecia de Martim Francisco já se cumprira.

O romance termina com a passagem dos anos confirmando o êxito da Operação Borracha e com o advento da “revolução vitoriosa”, assim saudada por Lucas Faia:

Agora que as greves estão felizmente proibidas por lei, reina a maior harmonia entre patrões e empregados, e os sindicatos e os trabalhadores não vão mais ser usados, como acontecia no governo deposto, como instrumentos de política partidária, nem como fatores de desordem social (ANT, p.481).

Dessa forma, os movimentos reivindicatórios dos trabalha-

dores, que haviam originado o Incidente, estão sepultados, como os mortos, na letra da lei. Geminiano, seu líder, caçado pela polícia, se exila na Argentina; o delegado é transferido por méritos para uma cidade mais importante; Tibério morre e um jovem ousa a compará-lo no enterro a um dinossauro, membro de uma raça de “grandes répteis da vida pública” em extinção; o prefeito entra em hibernação política por não conseguir liderar a ARENA local; o Pe. Pedro-Paulo é transferido para uma freguesia obscura pelas autoridades da Igreja; Martim Francisco é expurgado da universidade e emigra para o Chile; e a alta sociedade de Antares se dedica a um “delírio exibicionista e competitivo, em matéria de posição e virtudes mundanas” (ANT. p. 480-483).

A figura do país amordaçado em *Incidente em Antares*

317

Esses destinos alegorizam os que se sucederam no Brasil após a vitória do golpe militar de 1964, com a mordaza ou êxodo dos intelectuais, a perseguição às manifestações estudantis, a legitimação da violência para manutenção do status quo, o advento de uma sociedade de consumo voraz; e o acirramento das desigualdades sociais. A cidade de Antares, figurando o país, se desenvolve, embora sob o manto da repressão, que apaga suas energias vitais:

A julgar pelas aparências, pelo seu progresso material visível a olho nu – novas indústrias e casas de comércio, mais ruas asfaltadas, serviços públicos melhores – Antares é hoje em dia uma comunidade próspera e feliz. [...] porém [...] às vezes na calada da noite vultos furtivos andam escrevendo nos seus muros e paredes palavras e frases politicamente subversivas, quando não apenas pornográficas. (ANT, p.484.)

É uma dessas frases “pornográficas”, escrita por um jovem subversivo morto pela polícia, que encerra o Incidente, na voz de um menino de escola de sete anos. A liberdade também está enterada, como as vozes dissidentes dos mortos do coreto.

Erico Verissimo, empregando técnicas afinadas com as inovações da vanguarda moderna, leva-as ao absurdo para configurar a denúncia dos processos formativos de um regime de força. Joga com a desfamiliarização das certezas do leitor sobre o que é a realidade, assumindo na polifonia narrativa de seu romance uma espécie de objetividade que dispensa a crença na verossimilhança. Esse efeito é obtido pela afirmação intra-ficcional da plena liberdade do autor na invenção de um evento absurdo, claramente determinado por eventos corriqueiros nas sociedades oprimidas, de modo que a verdade da obra se torna ao mesmo tempo evidente e inverificável.³

318 É pelo rumo da estética do absurdo de um Camus, por exemplo, que ele define sua opção narrativa, negando que o Rio Grande do Sul possa dar origem ao realismo mágico que à época proliferava na América Latina. Argumenta ele: “Pensemos, por exemplo, no Rio Grande do Sul, na nossa paisagem verde e desafogada, na nossa população de origem européia, na nossa pobreza folclórica, na nossa quase ausência de ‘mistério à flor da terra’ e havemos de concluir que o realismo mágico aqui seria algo postiço” (VERISSIMO, 1997, p. 124). Apelar ao absurdo significa potencializar o pro-

3 A inverificabilidade da verdade ficcional é uma das características apontadas por David Hayman da ficção modernista (Cf. HAYMAN, 1987, p. 8). Para ele, os narradores modernos, “questionando e até negando o valor da realidade reproduzível numa era acostuada a toda espécie de ‘verdades’ artificiais, declaram a independência de sua arte de uma validade que ela não pode esperar expressar. Paradoxalmente, em geral o fazem em termos de uma precisão inigualável de detalhes, num hiperrealismo literário validado por procedimentos de autoesvaziamento e distorção”.

cesso alegórico-paródico instituído pela obra. Quando o Incidente nos parece tão normal e ao mesmo tempo tão impossível, não se está fazendo mais do que pensar na situação de excepcionalidade política que o Brasil atravessava então e que ainda hoje repercute, enquanto corrupção, em determinadas esferas que enodoam a imagem do país ante seu povo e o de outros países.

Os elementos constitutivos de *Incidente em Antares* atuam decisivamente para a permanência do texto até hoje. A recuperação hiperbólica da truculenta formação de Antares, desde o período jurássico, passando pelo semi-selvagem e inculto Povinho da Caveira, pelos conflitos sangrentos entre os patriarcas da cidade rural até chegar aos industrializados anos 60, estabelece uma linha de tempo que se move tão rapidamente a ponto de assemelhar-se a um desses filmes de ação alucinante. Por outro lado, o Incidente na praça toma ares dos democráticos julgamentos no ágora grego, atualizados e rebaixados pela retórica afetada tanto do jornalista Lucas Faia quanto do advogado Cícero Branco que capitaneia os mortos, provocando o riso no leitor, mas um riso torto. A questão mais grave é que a denúncia dos mortos de que a cidade está mais podre do que eles é silenciada pela Operação Borracha, tornando-se, portanto, inócua.

319

O leitor pós-moderno, brasileiro ou não, revisita a História, remota ou recente, não como *connoisseur*, mas em busca de sentido – para a vida pessoal e comunitária, mais do que para compreender sua nação, cujos contornos lhe escapam a cada giro da política e da economia. Um romance de levada histórica, mas de um ponto de vista paródico e de alcance alegórico pelo absurdo de seu cerne, como *Incidente em Antares*, lhe fornece o prazer inerente à ficcionalidade – o de viver outras vidas, inclusive as da outra vida -- e a ilusão de que essas vidas não são a sua, que no passado as coisas eram mais tangíveis ou apreensíveis. Ao mesmo tempo o lembra de que os incidentes estão sempre aí e tudo o que vai mal continua

sendo esquecido, exigindo-lhe, no mínimo, alguma reflexão sobre sua cidadania e ética.

Incidente em Antares, além de descortinar, como presença, certa fatia da História brasileira, mantém seu leitor preso à ação, graças à velocidade com que os fatos se passam e ao inesperado das conseqüências, e ao todo momento lhe oferece situações em que pode ainda reconhecer-se. O Brasil de então, pré-ditatorial, é ainda o Brasil de agora, só que democratizado. Certas autoridades ainda abusam do poder que o povo lhes confere, a polícia ainda se vale da violência para controlar as massas, as famílias se desagregam em ritmo cada vez mais vertiginoso e os jovens recusam, não mais com apupos, mas com indiferença e até anomia, a farsa que lhes é posta como oportunidade de futuro. A cidade de Antares, imaginária, reflete e refrata outras tantas cidades e nações, não só brasileiras, em que a comunidade está esfacelada e em que os cidadãos conscientes se encontram num autoexílio, a exemplo dos mortos do coreto, que apavoram, mas logo são esquecidos.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. O problema do texto. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BHABHA, Homi K. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.

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.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1996.

CESAR, Guilhermino. O romance social de Erico Verissimo. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.) *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972.

HAYMAN, David. *Re-forming the narrative: towards a mechanics of modernist fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Ed. 70, 1989.

LUCAS, Fábio. Compromisso social em *Incidente em Antares*. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.) *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: IEL, 2005.

ROCHE, Jean. *Incidente em Antares: o romance de um moralista*. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.) *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: IEL, 2005.

321

VEJA. Política. Disponível em
http://veja.abril.com.br/idade/Copa70/imagens/painel_bpolitica.htm

VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Org. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; EDIPUCRS; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. 23. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 24) (ANT)

10 A POÉTICA DA CIDADE EM ERICO VERISSIMO

A imaginação da cidade

Imaginar uma cidade exige uma série de conhecimentos, que vão da arquitetura e urbanismo à sociologia urbana e à história. É preciso traçar seu perímetro, planejar seus percursos e margens, alocar espaços residenciais, de negócios e de lazer, interligá-los, distribuir edifícios, praças, parques, numa paisagem específica, que pode apresentar montanhas ou colinas, rios ou mares, planícies férteis ou desérticas. Sobretudo, há que pensar em habitantes, seus trânsitos, locais de encontro, mas também suas diferenças culturais e de classe, suas etnias, gênero, seus usos e costumes, sua psicologia e igualmente o modo como eles próprios imaginam sua cidade.

A cidade historicamente se caracteriza como lugar de proteção mútua, de interrelacionamentos da ordem mais variada, da opressão à convivência solidária, de ordenação e regulação das vontades e desejos individuais, do provimento de oportunidades de trabalho e sobrevivência. Surge cercada de muralhas e suas edificações têm a peculiaridade de enfileirar-se no espaço reduzido de seus limites territoriais. Modernamente esses limites se expandem mais e mais, engolindo pequenas localidades periféricas e produzindo grandes metrópoles, centros civilizatórios, em que o saber é cultivado e seus frutos se traduzem em empreendimentos industriais, comerciais e em serviços à população, atingindo o campo e modificando seus modos tradicionais de condução da vida.

O que torna a cidade atrativa, além da proteção física que oferece ante os rigores e caprichos da natureza, é justamente a concentração das atividades as mais variadas, tanto no âmbito do trabalho quanto no do saber e do lazer, de modo que o forasteiro nela

encontra com maior facilidade meios de subsistência e de crescimento pessoal. A cidade moderna testemunha o desenvolvimento urbano ocorrido após a Revolução Industrial do século XIX, que trouxe consigo, além de novas tecnologias, levadas sempre crescentes de habitantes, exigindo modificação nos traçados de ruas e na concepção de edificações e parques, de modo a atender massivamente necessidades básicas como moradia, infraestrutura sanitária, distribuição de energia e água, educação, transporte e segurança.

324 Com o aumento da população urbana, a ocupação das áreas nem sempre foi ordenada, determinando discriminações e reformas estruturais constantes, de modo que a fisionomia urbana tornou-se inconstante e muitas vezes amorfa. Também os problemas sociais se agravaram, pois na cidade moderna não há oportunidades para todos e muito menos para mão de obra sem qualificação. O trabalhador urbano precisa ser hábil em algum setor, e a organização da cidade lhe oferece uma infinidade de ocupações: pode propor-lhe tarefas industriais, comerciais, ou de serviços, além de exigir permanentemente elementos para a construção civil, da engenharia ao peão, para a defesa contra desastres naturais ou artificiais e para reforçar o cumprimento da lei.

Entretanto, a sociedade capitalista, apesar de suas promessas iluministas – e mesmo a socialista, apesar de seus esforços em contrário –, não se ocupou suficientemente da inserção dos trabalhadores no meio urbano. A explosão demográfica, o analfabetismo, a falta de escolas, as doenças e a carência de hospitais, os empregos mal remunerados e as sub-habitações proliferaram, transformando as finalidades de abrigo, trabalho e civilização da cidade moderna em fontes de discriminação, miséria e violência.

A vocação das autoridades para a proteção das classes dominantes, reforçada por força de polícia, a institucionalização de indivíduos não enquadráveis nos moldes civilizatórios padronizados pela tradição, fizeram da vida urbana um cadinho de conflitos, cuja

solução está longe de ser obtida. Mesmo nestes tempos pós-modernos, nas culturas em que há maior conscientização quanto ao bem-estar social e ao cuidado com o meio ambiente, ainda assim, viver na cidade, se é o melhor lugar para o autodesenvolvimento, também é o espaço do sufocamento do eu e da indiferença em relação ao próximo.

Imaginar a cidade moderna tem sido o desafio de urbanistas, artistas, cineastas e escritores, que, ou se dedicam a mostrá-la em sua grandeza e miséria, em seu passado e em seu presente, ou concebem-na de formas impensadas, investigando modelos e motivações e propondo modos de constituição e convivência utópicos. Na literatura, o tema atraiu grandes nomes como Dostoiévski, Balzac, Dickens, Proust, Joyce, Machado de Assis. O romance é seu campo de experimentação, tanto para figurar a complexa rede de relações materiais e espirituais que a cidade implica, quanto para submetê-la à crítica. Como pondera Renato Cordeiro Gomes, na atualidade

325

O olhar plural que essa literatura constrói procura representar a experiência urbana, já em si substituída, na modernidade, pela vivência do choque, e foca a cidade polifônica a partir, portanto, da contemporaneidade, considerando o espaço urbano como o lugar privilegiado de intercâmbio material e simbólico do habitante, e onde se verifica, por outro lado, a distribuição desigual desse capital simbólico, traço que sublinha as contradições e desigualdades internas das cidades. (GOMES, online)

O romance urbano moderno e o pós-moderno consideram a diversidade das formações culturais e a multiplicidade de formas que as concretizam, valorizando, para além do centro, as periferias dos sistemas, os elementos excluídos e as noções contra-hegemônicas. Pensa a cidade como jogo de práticas históricas, econômi-

cas e políticas, que configuram sua cartografia, a pertença de seus habitantes a determinados *locus* culturais, que se refletem sobre as soluções arquitetônicas e o traçado de bairros, ruas, praças e edifícios, e o contrafeito da estrutura urbana sobre os corpos e suas condutas.

Se o romance urbano deve ser tomado como evento histórico-cultural concreto, inserido num tempo-espaço, mas capaz de transcendê-lo, as características de sua fatura obrigam à consideração da materialidade de seu processamento para a compreensão de seus efeitos. A implicação entre a temática da cidade e sua narrativização deve levar em conta noções como as de mimese e antimimese, a estruturalidade do aparato urbano e as técnicas narrativas que a capturam, a polifonia de vozes sociais e a intertextualidade, a tradição estética da representação e as poéticas textuais da modernidade, os aparelhos de legitimação do sistema literário e as estratégias de resistência às hegemonias críticas, as demandas do mercado e as hibridizações genológicas.

Sendo fruto de um sujeito-autor, que se conforma como tal pela própria criação literária e sua fixação no suporte-livro, e dirigindo-se a um público que, por imaginado que seja, acaba por constituir-se de sujeitos-leitores reais, cuja atenção, na modernidade, é distraída, como lembra Walter Benjamin a propósito do cinema (cf. BENJAMIN, 1982, p.241), o romance da cidade requer que seu autor remodele a realidade urbana conhecida, invista na ignorada, na existente ou na imaginária, para que o público possa projetar suas vivências no texto ou entregar-se ao torvelinho suscitado por novas experiências sucedendo-se ao passo do incessante movimento citadino. A identificação entre texto e leitor é, segundo Hans-Robert Jauss, o motor da leitura (JAUSS, 1984, cap.B2). Pode ocorrer de vários modos, por associação, admiração, simpatia, catarse ou ironia, e o romance da cidade precisa transitar por entre essas estratégias se visa prender a atenção errática do leitor

(pós) moderno.

As cidades imaginadas de Erico Verissimo

Uma poética da cidade como a praticada por Erico Verissimo exige, além da identificação com o texto, o estabelecimento de uma relação concreta entre a história de criação de seus romances urbanos e as opções compositivas neles adotadas. Isso porque seu estilo realista pode parecer um exercício mimético dos mais banais. Para atingir-se a arte por detrás do texto, torna-se imprescindível o recurso às informações documentais de seu ateliê criativo, sob forma de roteiros, mapas, retratos, textos esboçados, confidências, entrevistas, notas de trabalho, bem como intertextos, reportagens, críticas, evidências de leitura e de produção editorial e gráfica. A documentação, articulada sob o tema da apresentação narrativa da constituição urbana, permite observar como o autor metaforizou literariamente a geografia física e humana da cidade, sua arquitetura, os locais públicos e privados, as divisões de classe de sua população, a mobilidade social, o relacionamento corpo-cidade, gênero-cidade, o conceito de cidadania, e como modifica seus modos de representação na seqüência das obras, através da interação com seu público e seus pares, levando em conta dados atinentes não só aos textos em si, mas aos contextos de criação, produção industrial, circulação e recepção das obras.

327

A investigação da materialidade dos seus processos de criação literária, entretanto, não dispensa a análise demorada dos textos resultantes, pois é neles que se projeta todo o trabalho do escritor, a produção lingüística de um espaço percebido, modelado e dominado ou sonhado, seja na imaginação de Erico (através de seus depoimentos em entrevistas e cartas ou em seus esboços), seja no mundo imaginário dos romances. Para estudar sua poética, é preciso recompor a cartografia das cidades imaginadas ou

imaginárias pelas escolhas e ênfases do escritor quando a lugares e figuras típicas, para perceber como ele trabalha a refiguração da matéria pré-configurada em obras de outros escritores e na sua própria experiência.

No caso da imaginária Jacarecanga, a cidade interiorana parte do modelo vivido por Erico na mocidade – a sua cidade natal, Cruz Alta. Todavia, como ele adverte, não se trata de cópia submissa e sim de lembranças distorcidas pela inventividade narrativa. Além disso, esse tipo de ambiência rural já aparecera na literatura sul-rio-grandense, em obras como *Ruínas vivas*, de Alcides Maya (1910). Jacarecanga é vista pelo ângulo ora ingênuo (como o de Clarissa), ora revoltado (como o de Vasco), passando da curiosidade pela vida de uma adolescente à atitude crítica de um enjeitado e futuro artista. Importam para a sua construção os céus, as coxilhas, as cores, o tempo agradável ou áspero, o povo e os desmandos políticos.

328

Outra cidade imaginária, Santa Fé, apesar de também modelada por Cruz Alta, é produzida por um processo compositivo muito mais exigente. Pontos de vista se alternam, de variadas procedências, classes sociais e ideologias, para figurar uma cidade em formação e em desenvolvimento, mas dominados sob a pena compassiva de Floriano, que escreve a sua história para entender a trajetória de sua família e o papel desta na conformação da vida local. Aqui também os ambientes, ora ensolarados e claros, ora obscuros e varridos pelo vento, são mostrados no tramado em xadrez de ruas e moradias, na descrição minuciosa de aposentos, móveis, objetos domésticos, indumentárias, costumes campeiros, *footings* na praça, bailes e entreveros, conversas sob a figueira ancestral ou à mesa do bar, diz-que-diz-ques dos moradores, versões e boatos, duelos e sítios, enfim, toda a gama de acontecimentos que a proximidade dos indivíduos, numa cidade que vai ganhando porte médio, pode gerar. Se o dispensário do Dr. Rodrigo Terra Cambará parece ter

sido concebido pelo do pai de Erico, Sebastião Verissimo da Fonseca, sem dúvida é mais aparelhado e permite o surgimento de uma geração de médicos que nada tem a ver com o de Cruz Alta.

Antares, igualmente imaginária, foge às características da cidade natal de Erico, pois é inteiramente artificial, situa-se em outra região do Rio Grande do Sul e, se espelha a mesma formação e desenvolvimento agrestes de Santa Fé, já constitui uma cidade moderna, em que os problemas sociais são os da sociedade capitalista e dos regimes discricionários das ditaduras que imperaram no país ao tempo de Getúlio e dos generais. Erico se preocupa mais com as forças políticas que engendraram a situação atual de Antares do que com a descrição de usos e costumes, bem como de paisagens, como no caso de Santa Fé. Repete a divisão de poder em duas famílias, como em *O tempo e o vento*, mas introduz novas figuras, bem mais avançadas em pensamento social, que as de Santa Fé, tais como Martim Francisco Terra e o Pe. Pedro-Paulo. Além do novo elenco de habitantes, opondo patrões e trabalhadores, conservadores e socialistas, a nata da classe alta e o lumpesinato, os mortos que revivem transformam a representação da cidade num espaço espectral, ilógico, que corresponde ao processo de gestação da ditadura militar que logo eclodiria ao final da trama narrativa. Embora mais condensada do que Santa Fé, que se espraia pelo planalto médio e ainda traz os vestígios das comunidades rurais, a figura da cidade de Antares é talvez a mais bem realizada da obra do autor, pois sua composição tem uma dimensão caleidoscópica que mimetiza mais verossimilmente a cidade moderna, mesmo interiorana.

Com respeito aos romances que tematizam Porto Alegre, pode-se observar que a cidade se configura pela deambulação das personagens, como é o caso em *Caminhos cruzados*, *O resto é silêncio* e *Noite*. Correlacionando-se texto/extratexto, vê-se que o narrador, ou o ponto de vista da personagem por ele focalizado,

desloca-se a pé pelas ruas e bairros da cidade, observando *flashes* da vida cotidiana dos cidadãos anônimos. Esse comportamento de passante observador tanto ocorre na vida de Erico, grande caminhante, como atestam fotografias e testemunhas oculares,¹ quanto na de suas personagens, sendo Vasco o exemplo mais acabado de *flâneur*, secundado por João Benévolo, o sonhador que se identificava com os heróis aventureiros (epítomes do deslocamento na estrutura da narrativa).

330 Outra evidência de que representação e invenção se fundem nesses romances é que várias pessoas-fonte declaram ter Erico Verissimo retratado, especialmente em *Caminhos Cruzados* e em *O Resto é Silêncio*, figuras conhecidas da sociedade porto-alegrense de então, que lhe causaram aborrecimentos não só em termos de aceitação da obra, especialmente pelos próceres da cidade, mas em termos de sua liberdade de pensamento e expressão, pois só o que o salvou de processos foi justamente a transformação de casos e pessoas realmente existentes em ações e figuras ficcionais que deformavam seus modelos – não ao ponto, porém, de os tornarem irreconhecíveis. Vem daí uma das razões do sucesso desses romances nas décadas de 30 e 40: alguns leitores liam os textos como *romans à clef*. Como o público leitor se concentrava em Porto Alegre, as obras causavam comoções muito próximas do autor.

Há que considerar que havia já uma tradição de representação de Porto Alegre nas ficções sulinas desde os tempos românticos de Caldre Fião (*O corsário*, 1851) e Apolinário Porto Alegre (*Paisagens*, nos poemas “O Pilungo”, “O Valeiro”, “Mandinga”, de 1875), embora, como assinala Regina Zilberman (cf. 1985), a cidade só apareça ocasionalmente na literatura do Rio Grande do Sul, ressaltando-se nos autores simbolistas (Felipe d’Oliveira, Eduardo

1 Encontráveis em seu Acervo, sediado no Instituto Moreira Salles, do Rio de Janeiro.

Guimarães e Marcelo Gama) e nos da década de 30 (Alvaro Moreyra, Augusto Meyer, Telmo Vergara, Athos Damasceno Ferreira, Dyonélio Machado, Reynaldo Moura). O que Erico faz para inovar a imagem da sua cidade de adoção é trabalhá-la por meio de técnicas derivadas da estética modernista e acentuar a perspectiva sócio-política, como seu colega Dyonélio, e não a introspectiva de Moura ou a descritivista de Vergara ou Moreyra.

Dessa aproximação texto/extratexto, mais personalizada, resulta a constatação de que a estrutura do romance de Porto Alegre, em Erico, eminentemente contrapontística, espelha, por homologia, a estrutura urbana, muito por que esta, feita de espaços delimitados e vias de deslocamento exige um ir-e-vir dos cidadãos para que estabeleçam laços sociais. Isso determina o contraponto como modelo de encontros e desencontros, vidas cruzadas, múltiplas histórias interrompidas e retomadas, personagens pouco “redondas”, como diria Forster (1969, p.53), porque não se detêm, são entrevistas ou mal vislumbradas, mas ainda assim individualizadas como seres humanos, em poucos traços significativos, modelo esse característico dos romances urbanos de Verissimo. O próprio autor, num raro *aide-memoir* a *Caminhos Cruzados*, adverte a si mesmo que precisa observar mais as pessoas ao vaguear pela cidade, para não incidir sempre nos mesmos tipos, o que sugere que as personagens do romance urbano de Erico devem muito à observação dos modos de agir dos cidadãos na Porto Alegre da época.

331

Quando Verissimo decide investir na imaginação de cidades estrangeiras, de novo divide-se entre valer-se de sua própria experiência, como ao construir a Washington dos diplomatas, ambiente do qual fez parte nos anos 50, ou pesquisar a história de países caribenhos ou asiáticos, para erigir sua Cerro Hermoso e a cidade de *O prisioneiro*. Seu Acervo contém inúmeros fichamentos de pesquisa que fundamentaram a República de Sacramento e sua capital, e sem dúvida ele leu atentamente o romance latino-amer-

mericano do realismo mágico, o que o auxiliou a dar convicção ao regime ditatorial de Sacramento, assim como suas viagens como diretor do Departamento Cultural da OEA à Centro-América lhe deram condições de representar a geografia e o povo da região do Caribe, pois nunca esteve em Cuba. Para *O prisioneiro*, seus cadernos testemunham a pesquisa sobre a Guerra do Vietnam, que acompanhou *pari passu* na imprensa norte-americana e suas memórias atestam seu interesse, já em tenra idade, pelas fotos de Hue na revista *l'Illustration* de seu pai.

332 O romance urbano de Verissimo evidencia não só intertextualidades com os de outros escritores, locais, nacionais e internacionais, como uma inesperável ruptura com a tradição do romance realista, estilo adotado programaticamente por Verissimo, admirador confesso de Eça e Machado. Nesse caso, a imaginação da cidade, que poderia dever seu intertexto à Lisboa de Eça, ou ao Rio de Machado, já não encontra ressonância nos seus romances. Em primeiro lugar, a visão da cidade, em Erico, depende das travessias empreendidas pelas personagens, depende de um narrador que se intromete nas residências como uma câmara cinematográfica, captando momentos cotidianos e corriqueiros. Esse é um narrador que, embora de terceira pessoa, cede espaços, dá voz direta às personagens em cartas (Clarissa), diários (o sociólogo Martim Francisco Terra), e se vale com grande frequência do estilo indireto livre, em que o íntimo das suas figuras se transforma em discurso direto, podendo o leitor localizar claramente onde está a voz do narrador e a voz da personagem, numa democracia explícita. Não há o estudo da psique pela visão do outro, do narrador intruso e judicativo: condutas são mostradas, assim como pensamentos, em transparência. O narrador de Erico se exime de comentar suas histórias: lança-as ao leitor e, como são claras, ele se identifica com maior facilidade com os universos humanos que se parecem com os dele, cidadão, mesmo que impliquem admiração ou ironia.

Tal aspecto do romance urbano de Erico se desdobra na questão da demanda do mercado. Sua experiência de editor, primeiro da *Revista do Globo*, depois das edições Globo, deu-lhe uma dimensão realista do público leitor local, regional e nacional. Se a sociedade burguesa é que, segundo a sociologia da leitura (cf. LA-JOLO; ZILBERMAN, 1991) promove o livro, a leitura, a indústria editorial e o comércio livreiro, a questão para o escritor era entender como se consumiam livros. No seu cargo, ele possuía um acesso privilegiado ao número de obras literárias vendidas nas várias filiais da Globo. Suas cartas demonstram que conhecia muitos escritores locais e nacionais e que recebia suas queixas quanto à falta de seus livros nas lojas, quanto às poucas notas na imprensa, quanto à falta de propaganda das editoras, quanto aos receios dos livreiros e seus conseqüentes estoques ínfimos. Por outro lado, chegavam-lhe às mãos revistas especializadas norte-americanas, inglesas e francesas sobre o mercado editorial fora do Brasil, sobre lançamentos, sucessos e fracassos, assim como sobre processos de seleção de títulos, artes gráficas e técnicas de venda. Essa experiência levou-o a pensar seus romances de Porto Alegre em série, com personagens que reapareciam – estratégia que, magistralmente empregada por Balzac, ainda hoje funciona muito bem nos mídia televisivos – e a redigi-los numa linguagem simples, acessível ao leitor da sofrida e mal cultivada classe média brasileira, ao contrário da maioria dos autores brasileiros do mesmo período, inclinados a “fazer literatura”. Daí por que sua obra circulou mais do que a de outros autores dos anos 30, também devotados à formação de um público conscientizado dos problemas sociais, mas bem menos concessivos em termos estéticos.

333

O sucesso de crítica e vendas de *O tempo e o vento* (em especial de *O continente*) e de *Incidente em Antares* de certo modo deixou em segundo plano sua mestria na imaginação de suas cidades, inclusive daquelas dos romances que se passam em lugares es-

trangeiros – também estes bem recebidos. Erico escreveu sua narrativa urbana não só porque era um admirador de cidades (como suas cartas de viajante e suas notas de pesquisa sobre cidades européias para *Solo de Clarineta* demonstram).² Apreciava especialmente as metrópoles, as cidades grandes, cosmopolitas (inclinação que aparece no modo de apresentação da sua Porto Alegre, que é mais moderna do que a cidade real era na época). Sintonizado com o seu tempo, ele percebeu pela experiência de vida e de leitura que é na cidade que se estabelecem e se rompem os laços sociais, é na cidade, nos seus diversos espaços públicos e nos seus inúmeros espaços privados, que se desenrola a vida política e cultural e que afloram os impasses, por vezes insolúveis, entre os interesses coletivos e os individuais.

334 Na sua cidade imaginada movem-se cidadãos – aqueles que zelam pelo bem comum -- e meros habitantes. Os primeiros são em geral artistas (Vasco, Tônio, Floriano, Pablo Ortega), professores (Clarissa, Leonardo Gris, A professora de *O prisioneiro*, Martin Francisco) ou profissionais liberais (Carl Winter, Rodrigo Terra Cambará, o Tenente). Os segundos são burgueses parasitários (talvez em seu maior exemplo no Desconhecido de *Noite*, mas repetindo-se nos Leitão Leirias e nos Barreiros) ou autoridades ditatoriais (vejam-se os Amarais, Gabriel Heliodoro, os Vacarianos). Há uma terceira camada, a dos despossuídos (corporificados nos Carés, ou em Pudim de Cachaça), cujo destino é vagar na impotência, o que aflige os cidadãos, mas não comove os habitantes. Essa imagem da cidade, ainda vigente em suas desigualdades e desníveis, figurada com profundo afeto pela vida citadina, é o que atualiza a leitura dos romances urbanos de Verissimo.

2 Vide os documentos comprobatórios em seu Acervo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. The work of art in the age of mechanical reproduction. In: _____. *Illuminations*. 4. ed. London: Fontana/Collins, 1982.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade moderna e suas derivas pós-modernas. *Revista Semear*, n. 4. Disponível em www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_03.html. Acesso em 18/12/2011.

JAUSS, Hans-Robert. *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. 2.ed. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

335

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