Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Carlos Alberto Cortez Minchillo

Erico Verissimo, escritor do mundo
cosmopolitismo e relações interamericanas

Versão corrigida

São Paulo

2013

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Erico Verissimo, escritor do mundo
cosmopolitismo e relações interamericanas

Carlos Alberto Cortez Minchillo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães

Versão corrigida

De acordo

Hélio de Seixas Guimarães

São Paulo

2013

Sumário

<u>AGRADECIMENTOS</u>	4
RESUMO	8
ABSTRACT	8
ABREVIACÕES EMPREGADAS	10
I. OBRAS DE ERICO VERISSIMO	10
II. ACERVOS, COLEÇÕES E BIBLIOTECAS	10
<u>INTRODUÇÃO</u>	11
<u>CAPÍTULO 1</u>	
O ESCRITOR COM UM PÉ LÁ FORA	31
<u>CAPÍTULO 2</u>	
A MODERNIDADE SITIADA: TRAJETÓRIAS E DEAMBULAÇÕES NOS PRIMEIROS ROMANCES DE ERICO VERISSIMO	115
<u>CAPÍTULO 3</u>	
UM CAMELÔ DO PAN-AMERICANISMO – AS DUAS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS NORTE-AMERICANAS DE ERICO VERISSIMO	195
<u>CAPÍTULO 4</u>	
O IMPÉRIO, A GUERRILHA E O HUMANISMO DESTROÇADO	282
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	335
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	362

Agradecimentos

Este trabalho contou com importantes colaborações e dependeu de uma série de circunstâncias auspiciosas. Foi decisiva a orientação segura e inspiradora do professor Hélio de Seixá Guimarães. Sem seu interesse e incentivo, este doutorado não teria sequer começado. É um absoluto privilégio ter sido acompanhado por um acadêmico como Hélio, que se manteve o querido amigo de há tantos anos enquanto dirigiu com profissionalismo e competência a definição do projeto, a execução da pesquisa e a fatura do texto. Jamais poderei agradecer o suficiente sua disposição, generosidade e carinho nessa empreitada.

Meus agradecimentos vão também para professores aos quais devo muito de minhas escolhas e de minha formação. O admirável professor e agora colega Rodolfo Alberto Franconi me apresentou, no momento decisivo da adolescência, o caminho para a literatura, despertando o interesse pelas humanidades. Desde então, tenho seguido com afeto e gratidão os passos de Rodolfo e desfruto hoje de oportunidades que esse amigo carinhosamente abriu para minha carreira e para minha vida. Marisa Philbert Lajolo, professora e orientadora no mestrado, descortinou para mim um novo jeito de pensar a literatura e o ensino, além de ter proporcionado tantas e tão importantes experiências profissionais. Devo a Marisa Lajolo lufadas de ar fresco, bom humor e vivacidade intelectual.

Já no âmbito da fatura desta tese, todo meu reconhecimento pelos consistentes e esclarecedores comentários e sugestões da professora Maria da Glória Bordini e do professor Flávio Aguiar. No exame de qualificação, eles colaboraram para renovar minha percepção sobre o trabalho. A Maria da Glória Bordini devo ainda as valiosas orientações sobre a catalogação e escopo do Acervo Literário Erico Verissimo.

Aos tantos amigos e familiares que, com apoio e interesse, afetuosamente torceram para que tudo desse certo, beijos e abraços sinceros. Alguns se ofereceram ou foram solicitados a ler, em partes ou na totalidade, esta dissertação, contribuindo grandemente não só para que ela ganhasse melhor formulação, mas também para que eu me sentisse menos só na jornada: meu obrigado a Ciça Lessa, Izeti Fragata Torralvo, Cristina Bassi e Bruno Gambarotto. A Cilza Bignoto, agradeço as longas e animadas conversas que muito contribuíram para os rumos do trabalho. Obrigado também aos colegas do Departamento de Espanhol e Português de Dartmouth College, que acreditaram que eu cumpriria os prazos e manifestaram sempre simpático encorajamento.

Ao bibliotecário e amigo Miguel Valladares, minha gratidão por sua boa vontade afetuosa, por seus conselhos e dicas, que me facilitaram o trabalho de navegar por catálogos e arquivos nos Estados Unidos. Da mesma forma, foi fundamental a delicadeza e competência de Manoela Purcell Daudt D' Oliveira, do Instituto Moreira Salles, que me recebeu em três períodos de investigação no Acervo Literário Erico Verissimo e que muito contribuiu para o rendimento da pesquisa. Encontrei igual apoio na Fundação Casa de Rui Barbosa, na figura de Leonardo Cunha e de outros solícitos funcionários. Agradeço ao professor Richard Candida-Smith, da Universidade de Berkeley, a Ieda Lebensztayn e a Mariana Capelo a simpatia e solicitude no envio de documentos.

Este trabalho contou com o auxílio, por meio de bolsa de doutorado, da **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)**, entre dezembro de 2010 e setembro de 2011.

Para Francisco Moysés,
que faz com que tudo tenha mais sentido.

Resumo

Este trabalho destaca um conjunto de três romances de Erico Verissimo cujos enredos estão ambientados total ou parcialmente fora do Brasil. Escritos num intervalo de vinte e sete anos, *Saga* (1940), *O senhor embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967) vinculam-se a uma atitude cosmopolita que cedo se manifestou na carreira do escritor gaúcho, assinalando significativo afastamento do projeto nacionalista hegemônico no modernismo literário no Brasil. Essa abertura cosmopolita de Erico Verissimo, sua atuação como editor, seu engajamento na esfera pública como intelectual e certas circunstâncias históricas lhe permitiram inserir-se nas malhas das relações culturais interamericanas a partir do período da II Guerra Mundial. Essa posição privilegiada, convertida em "poder simbólico", promoveu a tradução de algumas de suas obras para o inglês e abriu espaço para que assumisse um papel proeminente como "tradutor e intérprete cultural" entre Brasil, Estados Unidos e, em alguma medida, América Hispânica. Na confluência entre história intelectual, estudo da recepção crítica e análise e interpretação literárias, busco estabelecer relações entre o percurso internacional – especificamente norte-americano – do escritor, as transformações temáticas, formais e ideológicas desses três romances "estrangeiros" e a trajetória da recepção crítica de tais textos, discutindo as transformações que o cosmopolitismo e o humanismo de Erico Verissimo sofreram ao longo de três décadas de intensa atividade artística e intelectual.

Palavras-chave: 1) Erico Verissimo (1905-1975); 2) literatura brasileira; 3) relações culturais interamericanas; 4) história intelectual; 5) cosmopolitismo.

Abstract

In this work I study three novels by Erico Verissimo in which the plot is set outside Brazil. Written over a period of twenty-seven years, *Saga* (1940), *O senhor embaixador* (1965) and *O prisioneiro* (1967) represent a cosmopolitan attitude that manifested early

in Verissimo's career, marking a significant departure from the hegemonic nationalist project in literary modernism in Brazil. His cosmopolitan openness, his work as an editor, his engagement in the public sphere as an intellectual, and certain other historical circumstances helped integrate Erico Verissimo into the mesh of Inter-American cultural affairs during and following World War II. This special position, converted into "symbolic power", promoted the translation of some of his works into English and allowed him to assume a prominent role as a "cultural translator and interpreter" between Brazil, United States and, to some extent, Hispanic America. In the frame of intellectual history, the study of critical reception, and literary analysis, I intend to understand the relation between Verissimo's international projection – especially in the U.S. –, thematic, formal, and ideological features of these three "foreign" novels and the critical reception of such texts. My aim is to discuss the changes that the cosmopolitanism and humanism of the author suffered over three decades of intense intellectual and artistic activity.

Key-words: 1) Erico Verissimo (1905-1975); 2) Brazilian literature; 3) Inter-American cultural affairs; 4) cultural history; 5) cosmopolitanism.

Abreviações empregadas

I. Obras de Erico Verissimo ¹

<i>VOL</i>	A volta do gato preto	<i>EMB</i>	O senhor embaixador
<i>BRA</i>	Brazilian Literature: an outline	<i>SAG</i>	Saga
<i>CLA</i>	Clarissa	<i>SOL1</i>	Solo de clarineta v. 1
<i>GAT</i>	Gato preto em campo de neve	<i>SOL2</i>	Solo de clarineta v. 2
<i>MEX</i>	México	<i>BER</i>	Um certo Henrique Bertaso
<i>MUS</i>	Música ao longe	<i>LUG</i>	Um lugar ao sol
<i>PRI</i>	O prisioneiro		

II. Acervos, coleções e bibliotecas

<i>ALEV</i>	Acervo Literário Erico Verissimo, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro
<i>BN</i>	Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro
<i>FCRB</i>	Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro
<i>HL</i>	Letters sent to Ralph Edward Ingalls Dimmick - Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, EUA
<i>HRHRC</i>	Alfred A. Knopf, Inc. Records - Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin Library
<i>IEB</i>	Instituto de Estudos Brasileiros, USP, São Paulo.
<i>NARA</i>	General Records of the Department of State (GRDS), National Archives at College Park, Maryland.
<i>SCRC</i>	James K. Feibleman Papers - Special Collections Research Center, Morris Library, Southern Illinois University at Carbondale
<i>SIA</i>	Smithsonian Institute Archives, Science Service Records, Record Unit 7091, Washington D.C.
<i>UVL</i>	John Dos Passos Papers, 1865-1999, Accession #5950, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va.

¹ Adotei o sistema de abreviações do Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV).

Introdução

*Ninguém pode falar de ninguém sem contar uma história. Nenhuma figura humana pode ser estudada em termos literários num vácuo, pois ela pertence a um tempo e a um espaço, tem um passado, vive um presente. É também um contínuo devir, um processo transitivo e não um produto acabado*².

Erico Verissimo

Em "Carta aberta a Erico Verissimo", publicada na *Revista do Globo* em 11 de março de 1939, depois do sucesso de venda de *Olhai os lírios do campo*, Paulo de Carvalho se pergunta se existiria de fato alguém de carne e osso por trás de nome tão afamado:

Leio em todos os jornais os elogios unânimes da crítica. Elogio espontâneo e sincero de alguns e talvez obrigado dos zoilos e pseudocríticos. Ouço nas rodas dos amigos, nas mesas dos cafés, o seu nome como o maior romancista do Brasil.³

São muitos os indícios da popularidade de Erico Verissimo em nível nacional, para além do que dele disseram os escritores e intelectuais gaúchos mais próximos ou as cifras de vendagem de seus livros: desde cedo, Erico Verissimo foi chamado a atuar no espaço público como intelectual polivalente, engajado na reflexão de temas contemporâneos, extrapolando com frequência o campo estritamente artístico ou literário. Por aquilo que se percebe de seus textos ficcionais e de sua vida pública, Erico Verissimo corresponde de perto à definição de intelectual formulada pelo historiador argentino Carlos Altamirano: "os intelectuais são pessoas, em geral conectadas entre si em instituições, círculos, revistas, movimentos, que têm sua arena no campo da cultura. Como outras elites culturais, sua ocupação distintiva é produzir mensagens relativas ao verdadeiro (ou caso se prefira: ao que eles julgam verdadeiro)"⁴. Em sintonia com outros grandes artistas de

² ALEV 03e0789-74.

³ CARVALHO, Paulo de. Carta aberta a Erico Verissimo. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 247, p. 2, 11 mar. 1939. Documento do Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

⁴ ALTAMIRANO, Carlos. Introducción general. In: _____ (dir.); MYERS, Jorge (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz, 2008. v. 1, p. 14-15.

sua época, Erico Verissimo assumiu uma "dupla jornada", como escritor que desempenha a função de intelectual. Além disso, até em função de seu caráter e insistente construção de uma imagem de democrata radical, pôde comunicar, como entende Edward Said ser a função do intelectual, a "verdade para o poder"⁵, porque não foi facilmente cooptado e porque representou "pessoas e questões que são rotineiramente esquecidas ou varridas para baixo do tapete"⁶. Essa postura, por si mesma, definiu um lugar reconhecido na esfera pública brasileira.

Mas, apesar da projeção social, a crítica foi muitas vezes ácida. Álvaro Lins, por exemplo, rejeitou a tal ponto o romance *Saga*, que em texto de 1940 chegou a sugerir que Erico fosse colocado "fora da literatura", reencenando o ataque que Anatole France havia dirigido ao popular escritor francês Georges Ohnet⁷. A escolha do nome para comparação não era imotivada: o tema da *popularidade* é parte importante do argumento. Incomodou a Lins a natureza *massificada*⁸ que cercou a edição. A bravata de Lins em *expulsar* um autor da literatura por um critério de "qualidade" não poderia ser mais ilustrativa a respeito das tensões dentro do campo literário brasileiro da época, se não um indicador de fenômeno mais abrangente, verdadeiramente mundial, relacionado à disputa de prestígio entre a "alta cultura" e os diferentes meios de comunicação de massa (livro, revista, rádio, cinema). Como sugeriu Umberto Eco, cada modificação dos "instrumentos culturais" coloca em crise o "modelo cultural precedente"⁹, de modo que a história da literatura pode também ser contada e estudada do ponto de vista do constante reposicionamento do objeto literário frente aos saltos quantitativos e às renovações qualitativas do texto ficcional quando este chega às mãos (e depende do bolso) de um amplo público leitor,

⁵ SAID, Edward W. *Representations of the intellectual: the 1993 Reith lectures*. London: Vintage, 1994. p. xiv.

⁶ Idem. p. 9.

⁷ LINS, Álvaro. *Sagas de Porto Alegre*. In: _____. *Os mortos de sobrecasaca*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 220–221.

⁸ Álvaro Lins não emprega o termo, mas, como se vê na citação adiante, é disso que ele trata.

⁹ ECO, Umberto. *Cultura de massa e níveis de cultura*. In: *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 33-68.

competindo no mercado de bens culturais, inclusive com outros suportes e meios de entretenimento, formação ou informação.

Meu interesse pela obra de Erico Verissimo surgiu precisamente dessa tensão entre sucesso popular (verificado não só, mas principalmente pelas vendas expressivas de suas obras) e as repetidas alegações de que o escritor teria permanecido em uma posição relativamente menor nas avaliações de críticos e historiadores da literatura. Tal posição dicotômica tornou-se, juntamente com algumas rubricas repetidas à exaustão – "contador de histórias", "humanista" e a excepcionalidade de *O tempo e o vento* –, verdadeiros lugares comuns nos textos de crítica e história da literatura, sedimentando-se em uma imagem "modesta" de escritor que o próprio Erico Verissimo ajudou a difundir, conforme percebeu Hélio Pólvora em artigo que quer inverter o sinal da equação: "em prefácios, entrevistas e conferências [...] Erico Verissimo procurou sempre justificar sua simplicidade, sua clareza, sua coerência, sua dignidade, como se, por acaso, alguém o instasse a se defender de uma qualidade nobre: a de contar histórias"¹⁰.

No decorrer da pesquisa, essa imagem cristalizada revelou-se problemática e, justamente por isso, de interesse. Primeiramente porque, ao lado de críticas desabonadoras ou reticentes, é expressivo o número de estudiosos e resenhistas que, ao longo de quatro décadas, expressaram sua admiração pelos romances, relatos de viagens e literatura memorialista do escritor gaúcho¹¹, analisando e interpretando criteriosamente a obra de Erico Verissimo de múltiplas perspectivas teóricas e temáticas. A começar por Antonio

¹⁰ PÓLVORA, Hélio. A geração de Erico Verissimo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 dez.1975. ALEV 09b0363-75.

¹¹ A obra de Erico Verissimo mereceu desde o início muitas críticas positivas, dentro e fora do Rio Grande do Sul, no Brasil e no exterior. Para se ter noção dos elogios que recebeu de primeira hora, cito dois breves exemplos: "Erico Verissimo, com *Caminhos Cruzados*, fez retornar às letras brasileiras o agrado, a amabilidade que delas pareciam ausentes desde que Lima Barreto emudeceu na morte." MURICY, Andrade. Erico Verissimo. In: _____. *A nova literatura brasileira*. Porto Alegre, Globo, 1936. p. 256–66. ALEV 09a0271–36; "Evidentemente este romancista brasileiro é um dos nomes que a crítica d'além e d'aquém Atlântico já consagrou". BENTO, Horácio. O romance brasileiro I. *O educador*, Lisboa, 25 set. 1946. ALEV 09g0071–46.

Candido, que cedo saiu em defesa do romance popular¹², e chegando a grupo expressivo de acadêmicos que sistematicamente têm definido para a obra verissimiana um espaço de prestígio e respeitabilidade no discurso dos estudos literários brasileiros, como Antônio Hohlfeld, Fábio Lucas, Flávio Aguiar, Flávio Loureiro Chaves, José Edil de Lima Alves, Ligia Chiappini Moraes Leite, Maria da Glória Bordini e Regina Zilberman, entre outros.

Sucesso popular, repercussão internacional e posterior deslizamento para o anonimato entre leitores e estudiosos estrangeiros contemporâneos, aplausos, ostracismo e recriminações montam um intricado percurso literário que está a pedir, se não uma explicação, talvez de difícil formulação, ao menos um acercamento investigativo que procure destrinçar nuances dessa recepção *sui generis*¹³. Parece-me importante tentar compreender o que essa carreira diz sobre as relações de força do campo literário brasileiro e do mercado mundial de livros, assim como sobre os impasses que a literatura – e em particular o romance – vive em tempo de massificação do consumo (inclusive de bens culturais) e a correspondente possibilidade de extrapolação do mercado nacional via inserção transnacional na era do mercado globalizado. Como boa parte dessa história intelectual, editorial e literária de Erico Verissimo gravita em torno da cultura e de textos, pessoas e instituições norte-americanas, pareceu-me promissor dar continuidade a outros estudos¹⁴ que investigam a relação entre Erico Verissimo, os Estados Unidos e as

¹² CANDIDO, Antonio. Romance popular. In: _____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

¹³ Importantes iniciativas nesse sentido já foram empreendidas. Cf. PINHEIRO, Luciana Boose. *A recepção crítica de O resto é silêncio, de Erico Verissimo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC-RS, Porto Alegre, 2002; TORRESINI, Elizabeth Rochadel. *História de um sucesso literário: Olhai os lírios do campo – Erico Verissimo*. Porto Alegre: Literalis, 2003; DORNELLES, Maria Conceição Nunes. *Rumo ao sol: a fortuna crítica sobre Erico Verissimo (1930–1949)*. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC-RS, Porto Alegre, 2004.

¹⁴ Cf. BORDINI, Maria da Glória. *Erico Verissimo e a literatura brasileira nos Estados Unidos. Brasil/Brazil*. Porto Alegre; Providence, v. 13, n. 23, p. 45-54, 2000; CARVALHO, Enildo Moura. *Formação cultural brasileira e norte-americana na ótica de Erico Verissimo e Vianna Moog*. Dissertação (Mestrado em História) – UNISINOS, São Leopoldo, 2006; FAURI, Ana Letícia. *O pensamento político de Erico Verissimo: questões de identidade e ideologia*. Tese (Doutorado em Letras) – PUC-RS, Porto Alegre, 2005; FLORES DA CUNHA, Patrícia. *Erico Verissimo e Aldous Huxley: um caso de literatura comparada*. Dissertação (Mestrado em Literatura da Língua Portuguesa) – UFRS, Porto Alegre, 1984; MILLER, Marcela. *Andanças de um gato preto para além do campo de neve*. Dissertação (Mestrado em Estudos de literatura) – UFF, Niteroi, 2010; MORAES, Anita de. *Os olhos do gato: o narrador de viagens Erico*

políticas de relações culturais de Washington, entre a década de 1940 e o final dos anos 1960.

Essa é a razão de ser deste trabalho. Parto do pressuposto de que "a literatura é também o produto de um modo de ler, de um acordo comunitário acerca daquilo que deverá contar como literatura"¹⁵. Abordagem de tal natureza prevê mediações que de algum modo definem como a obra é lida e apreciada e permite discutir as variações ao longo do tempo no valor atribuído a autores e obras. Nessa dinâmica, conta também o papel que o próprio escritor e seus agentes editoriais desempenham na formatação de sua imagem pública que também influencia o jogo de intermediações entre leitores e obras. Essa perspectiva parece render bastante no estudo da recepção crítica de Erico Verissimo, que sempre fez questão de vocalizar suas opiniões na esfera pública, foi missivista incansável e memorialista profuso.

Parece-me que a vida literária de Erico Verissimo e sua obra em alguma medida teriam desestabilizado o acordo – nunca unânime nem estável – sobre o que era hegemonicamente compreendido como "literário", sobre os atributos que se associam ao texto classificado como "boa literatura" e como "literatura nacional" e sobre as figurações até então estabelecidas de leitor e de escritor brasileiro. Gaúcho sem ser regionalista, moderno mas afastado da veia folclórica de certo modernismo brasileiro, eventualmente experimental sem nunca romper a comunicação fácil com o leitor, político sem ser partidário, socialista¹⁶ sem ser comunista, romancista da realidade mas não do

Verissimo. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – FFLCH/USP, São Paulo, 2005; SCHÜLER, Donaldo. Estados Unidos e México. *Travessia*, Florianópolis, v. 5, n. 11, jul-dez.1985; WASSERMAN, Renata. Ventos alísios: identidade e intercâmbios culturais em Erico Verissimo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005.

¹⁵ FISH, Stanley. Interpreting the Variorum. In: _____ *Is there a text in the class? The authority of interpretative communities*. Cambridge: Harvard UP, 1980.

¹⁶ Em mais de uma oportunidade, Erico Verissimo definiu-se como um socialista, mesmo que seu posicionamento político se aproximasse mais da social-democracia, termo que aparece com destaque no relato, em *Gato preto em campo de neve*, da entrevista que Erico manteve com Thomas Mann em 1941

proletariado, atento ao espaço nacional mas alheio ao nacionalismo literário e adotando eventualmente um ponto de fuga internacional, Erico Verissimo posicionou-se sob um fogo cruzado no ambiente cultural brasileiro, num momento em que com muita virulência a avaliação estética embaralhava-se com escolhas políticas, éticas e religiosas, estabelecendo um mapa muitas vezes redutor, rígido e intransigente do campo intelectual e artístico.

A rota de saída desse lugar "desajustado" se faz pela abertura cosmopolita do escritor, que tem reflexos importantes na sua ficção e na recepção crítica de sua obra. Como afirmou Cyro Martins, Erico fez romances que "até faziam lembrar alguns dos grandes da literatura estrangeira"¹⁷, qualidade que também custou-lhe cobranças e ataques. Vale retomar também as palavras de Álvaro Lins que, em 1942, defendia que sem a vinculação com a "província", arriscaríamos "cair no *déraciné*, no postiço, no artificial, no cosmopolita"¹⁸, atribuindo a esse termo valor francamente negativo. No polo oposto, ao assumir distanciamento crítico em relação ao regionalismo, ao folclórico e ao nacional "por obrigação", Erico satisfaz plenamente um dos elementos apontados como constitutivos do cosmopolitismo, desta vez em sentido positivo: a "reflexão distanciada de uma filiação cultural original ou primária"¹⁹. Ocupando uma espécie de entre-espaço, isto é, uma posição relativamente *excêntrica* – mas não alheia – no campo literário nacional, Erico Verissimo manteve, a partir do Brasil, um olho e um pé naquela dimensão – abstrata ao mesmo tempo que concretamente agenciada por pessoas, instituições e produtos – que Pascale Casanova chama de "república mundial das letras", ou "espaço

(GAT, p. 336). Essas observações me foram generosamente sugeridas pelos professores Kátia Gerab Baggio e Flávio Aguiar na defesa desta tese.

¹⁷ MARTINS, Cyro. Além dos limites. In: BORDINI, Maria da Glória. *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990. p. 17.

¹⁸ LINS, Álvaro. E uma saga do Rio de Janeiro em termos de província-nação. In: _____. *Os mortos de sobrecasaca*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 270.

¹⁹ ANDERSON, Amanda. *The Powers of Distance: Cosmopolitanism and the Cultivation of Detachment*. Princeton: Princeton UP, 2001. p. 63.

literário internacional", onde se dão os "intercâmbios desiguais" e as disputas de legitimação inerentes ao mercado planetário de obras literárias²⁰.

Erico viveu – como tradutor, leitor, escritor, editor, professor, palestrante e burocrata da diplomacia – entre um "aqui" e um "ali", um "dentro" e um "fora", entre o Brasil e o mundo, calafetando esses espaços por meio de um humanismo universalista e uma curiosidade cosmopolita que parecem ter sido reforçados e transformados pelas ameaças e horrores da II Guerra, as tensões sociais e políticas dos países latino-americanos, os conflitos no sudeste asiático durante a Guerra Fria e também a questão racial dos negros norte-americanos. Resultado: o turista Erico Verissimo, encantado com um pacífico "melting pot" na primeira viagem aos Estados Unidos, converteu-se no crítico ponderado, mas implacável, das complexas, desiguais e violentas relações entre povos e culturas mediadas por preconceitos e pelos interesses internacionais. A vivência no estrangeiro, a experiência da Segunda Guerra em território norte-americano, uma relativa e vacilante adesão às políticas pan-americanistas dos anos 1940 e o cargo de diretor de assuntos culturais da União Pan-Americana na década de 1950, junto com outros fatores biográficos e contingências históricas, configuraram para Erico Verissimo uma perspectiva existencial, política e artística específica, que tem reflexos na forma como o escritor compreendeu e avaliou a função social do escritor/intelectual e as opções estéticas e éticas de sua produção literária. O seu cosmopolitismo é, portanto, dado extra e intraliterário, vivência pessoal e tema de ficção, haja vista o diálogo que Erico vai manter entre os seus romances e discussões sobre cultura, literatura e política que estavam na pauta internacional nos respectivos momentos em que foram escritos.

Por todas essas razões, Erico Verissimo é um escritor-chave no início de um processo – ou promessa – de "abertura" do romance brasileiro para o cenário mundial, tanto no

²⁰ CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução: Maria Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

âmbito textual ou temático, quanto no âmbito de sua circulação internacional. Neste último aspecto, Erico pôde se beneficiar de uma feliz coincidência de fatores. Os esforços de articulação estratégica do continente americano na política de boa vizinhança dos Estados Unidos na década de 1940 teriam se conjugado com elementos de origem social, formação escolar, propensões, interesses e aversões pessoais, de modo que o escritor nascido em Cruz Alta ocupasse uma posição estratégica para tentar catapultar, a partir dos anos 1940, suas obras (e a literatura brasileira) ao centro do cenário internacional, mais especificamente, ao mercado norte-americano. Esses fatores e elementos, por hipótese, articularam-se e interferiram em maior ou menor grau nas escolhas conscientes ou inconscientes que fizeram da ficção de Erico Verissimo aquilo que conhecemos. Simultaneamente, influenciaram a percepção que se formou sobre essa mesma obra e sobre seu autor. Interessa investigar o fato de a inserção internacional das obras de Erico Verissimo revelar-se instável ao longo do tempo e, especificamente nos Estados Unidos, o nome do escritor gaúcho ter praticamente deixado de circular depois da década de 1950. Meu argumento aqui é o de que, com a mudança de conjuntura política e artística no pós-Segunda Guerra e com o controverso *boom* da literatura latino-americana, enfraqueceu-se o apoio com que Erico Verissimo contava para que as traduções de seus livros chegassem ao mercado norte-americano "por si mesmas". A hipótese permite discutir *se, como e o quanto* fatores intratextuais e extratextuais interferem no trânsito de obras pelos mercados editoriais e em sua aceitação, rejeição ou indiferença por parte de toda a cadeia de agentes – editores, pareceristas, marqueteiros, capistas, resenhistas, críticos, acadêmicos – que atuam na avaliação e triagem de títulos antes que a obra, finalmente, chegue às mãos dos leitores estrangeiros que, por sua vez, também vão reagir ao texto e ao(s) contexto(s) que este lhes sugere.

Erico foi dos primeiros e dos poucos escritores brasileiros que àquela altura experimentaram a possibilidade dessa conexão literária internacional; seu perfil intelectual, pois, dá acesso a uma série de questões que têm ocupado os estudiosos da

história dos livros, das teorias da tradução e, de forma mais ampla, da sociologia da cultura. Por esse contato internacional de Verissimo ter-se centrado nos Estados Unidos, este trabalho também está articulado com estudos sobre as relações diplomáticas e/ou culturais entre Brasil (e mais amplamente América Latina) e Estados Unidos, como os de Ana Luiza Beraba, Antonio Pedro Tota, Gerson Moura, Kátia Gerab Baggio, Maria Helena Capelato, Maria Ligia Coelho Prado e Silvio Luiz Gonçalves Pereira. Pelo mesmo motivo, tangencia os chamados estudos "transamericanos" ou "de imperialismo americano", a que se têm dedicado professores de literatura, cultura, história e ciências políticas de diferentes centros acadêmicos norte-americanos, como Amy Kaplan, Darlene J. Sadlier, Donald Pease, Earl E. Fitz e Elizabeth Lowe.

A propósito, pedem algum esclarecimento os termos *cultura* e *cultural*, amplamente empregados no trabalho, muitas vezes em expressões como "relações culturais", "programas culturais", "diplomacia cultural". Em um sentido antropológico, *cultura* pode referir-se ao complexo conjunto de hábitos e valores imateriais e práticas sociais que definem uma coletividade. Tomado nesse sentido, como indica Richard T. Arndt em *The first resort of kings*²¹, a expressão "relações culturais" "significa literalmente a relação entre culturas nacionais, aqueles aspectos do intelecto, da educação e da cultura inseridos em qualquer sociedade e que tendem a cruzar fronteiras e conectar-se com públicos e instituições estrangeiras"²². Mas no contexto da política de boa vizinhança e da Guerra Fria, as "relações culturais" passaram a responder a um direcionamento institucional e a interesses governamentais e, nesse sentido, "cultura" muitas vezes foi entendido, num sentido mais restrito e mais conservador, em referência às artes e outras produções intelectuais que poderiam circular, exhibir-se, traduzir-se, comercializar-se, servindo de instrumento para diferentes finalidades ideológicas. Acreditava-se que esses objetos culturais representassem metonimicamente a cultura de um país, funcionando como

²¹ ARNDT, Richard T. *The first resort of kings: American cultural diplomacy in the twentieth century*. Washington D.C.: Potomac Books, 2005. p. xvii-xix.

²² Idem. p. xviii.

janelas para a compreensão dos vizinhos do continente americano e de sua "cultura", entendida agora em sentido amplo e vago. Como apontou Frank Ninkovich, cultura eram "ideias", produzidas na mente dos indivíduos, que poderiam transitar e ser discutidas e "ensinadas", graças a uma "racionalidade universal" que, no final das contas, ia contra o princípio das diferenças culturais. Por isso, o autor escreve que, quando os norte-americanos falavam em "relações culturais" durante a política de boa vizinhança, na verdade estavam se referindo a "relações intelectuais"²³. Esse conceito de cultura e o de "relações culturais" baseados no trânsito de certos produtos e de certos produtores, que costumou se confundir com a ideia também problemática de "civilização" e de "alta cultura" é, a despeito de sua fragilidade conceitual e de seu comprometimento ideológico, predominantemente no meu trabalho, porque melhor reflete o trânsito de artistas e intelectuais, de obras e ideias que é estudado com especial atenção no terceiro capítulo.

Este estudo destaca as obras de Erico Verissimo que podem ser explicitamente relacionadas à experiência internacional, seja aquela vivida pelos personagens ficcionais, seja aquela do próprio autor. "Sintomas" do olhar humanista e cosmopolita – e também de sua alteração no tempo – são os romances que Erico Verissimo ambientou fora do Brasil, procedimento incomum na literatura brasileira até aquela época. *Saga*, *O senhor embaixador* e *O prisioneiro* constituem um interessante subconjunto na obra verissimiana, apresentando um tratamento do espaço e enfoques temáticos que codificam na obra literária o ponto de vista exógeno do escritor. Outras obras ficcionais, especialmente os romances que, pela rede de personagens, se relacionam a *Saga* – *Clarissa*, *Música ao longe* e *Um lugar ao sol* – serão também analisados como etapas de um "vacilante processo de expansão cosmopolita", que será detalhado no capítulo primeiro. A trilogia *O tempo e vento* foi deliberadamente excluída deste estudo, a despeito das contribuições que os romances que a compõem certamente aportariam: dada

²³ NINKOVICH, Frank. *The diplomacy of ideas: U.S. foreign policy and cultural relations, 1938-1950*. New York: Cambridge University Press, 1981. p. 181-182.

a extensão dessa obra e de sua fortuna crítica, sua incorporação demandaria tempo e espaço de reflexão para além das minhas possibilidades neste momento. Ademais, ainda que esteja longe de ser a motivação maior deste trabalho, é verdade que contou também o desejo de prestigiar, em coro com outros estudos²⁴, os romances iniciais de Erico Verissimo, cujo significado não se resume a uma "etapa de preparação" para obras maiores e melhores: eles enfeixam, ao contrário, um conjunto complexo e instigante de questões de representação literária, propondo temas e procedimentos narrativos que, em diversos arranjos, vão aparecer e se transformar ao longo de toda a obra verissimiana.

Na análise desses romances, pareceram-me bastante significativos os diferentes modos como se estrutura o espaço e as possibilidades interpretativas derivadas de um trabalho de inventário e esquematização dos elementos de geografia, de trânsito espacial e de ambientação. Privilegiar o espaço pareceu-me uma escolha óbvia, condizente com a categoria pela qual selecionei os romances principais em que se baseia minha análise: afinal, se falo em narrativas que se passam em *solo estrangeiro*, estou desde logo empregando um critério geográfico e, portanto, espacial. Para a análise desses textos ficcionais, inspirei-me nos estudos que Franco Moretti faz do *espaço na literatura*. Segundo o teórico e professor italiano, ao inventariar a geografia dos textos ficcionais, abstraindo dos enredos dos romances os padrões espaciais, obtém-se um *objeto artificial* (o mapa, o gráfico, o diagrama) que permite ver, isto é, notar a configuração, do que não era perceptível "a olho nu", no nível do fluxo narrativo²⁵. Sem pretensão de aplicar unívoca e sistematicamente esse método, tal proposta de abordagem permitiu-me detectar padrões pelos quais pares opositivos (nacional/internacional;

²⁴ Cf. CHAVES, Flávio Loureiro. Releitura de Clarissa. In: VERISSIMO, Erico. *Clarissa*. 4.ed. Porto Alegre, Globo, 1973; ZILBERMAN, Regina. Erico Verissimo: artista, intelectual e pensador brasileiro. *Revista Antares*, Porto Alegre, n. 3, jan.-jun. 2010. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ucs.br%2Fetc%2Fvistas%2Findex.php%2Fantes%2Farticle%2Fdownload%2F423%2F374&ei=KIEzUfjFEqmB0QH8uID4Bg&usg=AFQjCNGdCpPHVBYfWDJtnT0FoyYD9kxUIg&bvm=bv.43148975,d.dmQ>. Acessado em: 11 nov. 2010.

²⁵ MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago, 2008. p. 91–94.

provincianismo/cosmopolitismo; guerra/paz; ação/imobilismo; conformismo/resistência; intelectualismo/pragmatismo; integração/oposição; "o mesmo"/"o outro"; alienação/engajamento) estão espacialmente configurados e vão se interconectando e se diferenciando, de obra para obra. Diferentes arranjos espaciais, articulados evidentemente com outros elementos da narrativa, codificam no corpo dos romances miradas distintas sobre a realidade, de modo que se é acertado falar em visão "humanista" e "cosmopolita" do autor, é preciso ressaltar que tal humanismo e cosmopolitismo não são enquadramentos totalmente estáveis ao longo da carreira de Erico Verissimo. Os diferentes esquemas de espaço e maneiras de estruturar pares opositivos permitem "visualizar" essa instabilidade no estudo comparado entre os vários romances abordados neste trabalho.

Além dos textos ficcionais, fazem parte do *corpus* principal do trabalho os dois livros de viagem aos Estados Unidos (*Gato preto em campo de neve* e *A volta do gato preto*), o relato da viagem ao México (*México*) e o compêndio de literatura que Erico escreveu em inglês *Brazilian literature: an outline*. Esses textos foram essenciais para se captarem não só os fatos e comentários relativos às experiências internacionais de Erico Verissimo no continente americano, mas também o modo de apreendê-los e narrá-los. Constituem, sobretudo, uma porta de entrada para entender a dupla função que o escritor brasileiro assumiu – como "tradutor" da cultura brasileira para os norte-americanos e como "embaixador leigo" da cultura norte-americana no Brasil – no contexto das políticas de boa-vizinhança dos anos 1930-1940 e no início da Guerra Fria, na década de 1950. Exerceram papel decisivo em sua carreira de ficcionista e no exercício de funções intelectuais as sucessivas imersões de Erico Verissimo na vida norte-americana, permitindo-lhe refletir, falar e escrever sobre o Brasil para o público estadunidense e descrever, contrastar e avaliar a cultura norte-americana (e mexicana) para o leitores brasileiros. Enxertaram em seu tão comentado humanismo dimensões políticas arraigadas no chão histórico, determinando escolhas temáticas e um "algo a dizer" sobre as

condições contemporâneas que o impeliram, no plano ficcional, a situar romances "no estrangeiro".

Foi ainda decisiva neste trabalho a leitura dos dois volumes de memórias, *Solo de clarineta*, e a biografia *Um certo Henrique Bertaso*, textos memorialistas que compõem um extenso conjunto de referências e reflexões, cuidadosamente estruturado, sobre a vida, a obra e os pensamentos do escritor. A consulta a parcela significativa da farta correspondência passiva e ativa de Erico Verissimo e a vários outros documentos que constam de seus arquivos, em especial do *Acervo Literário Erico Verissimo*²⁶, multiplicou vantajosamente, penso eu, os pontos de fuga com que procurei traçar o retrato e o percurso intelectual de Erico Verissimo. Entram nessa série resenhas, artigos e anúncios saídos em jornais e periódicos que traçam a história da recepção das obras de Erico. Essas fontes – algumas mais pessoais e espontâneas, produzidas ao sabor e no calor dos acontecimentos – proporcionam informações que corroboram, completam, modalizam ou relativizam as declarações dos relatos memorialísticos e de viagens. Os lances de humor, (auto)ironia e (auto)sarcasmo que se percebem em muitas passagens do material de cunho pessoal, como as cartas, tendem a desarmar a gravidade com que informações equivalentes aparecem nas memórias do escritor, abrindo algumas brechas nas versões "oficiais" dos fatos que Erico preparou como legado. Como lembra Carlos Altamirano, o assunto da "história intelectual" é o "trabalho do pensamento", que só pode ser flagrado "na superfície do que chamamos discurso, como fatos de discurso, produzidos de acordo com certa linguagem e fixados em diferentes suportes materiais"²⁷, de forma que a variedade de fontes ajuda a flagrar sutilezas, movimentos, contradições inerentes a qualquer trajetória intelectual. No caso de Erico Verissimo, dada sua longa carreira, as nítidas variações em seu posicionamento e em seu fazer artístico, dedicar-se à profusão de

²⁶ Estabelecido inicialmente no Rio Grande do Sul pela professora Maria da Glória Bordini, a quem agradeço o favor das primeiras orientações para a pesquisa, o ALEV encontra-se no Instituto Moreira Salles, arquivado no centro de documentação da Gávea, no Rio de Janeiro.

²⁷ ALTAMIRANO, Carlos. *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005. p. 10-11.

textos ficcionais e não ficcionais escritos por e sobre ele requer ainda um cuidado: evitar conclusões anacrônicas produzidas a partir de cruzamento indistinto de textos, fatos, dados e impressões produzidos em épocas diferentes, tratando como único o que na verdade aponta para diferenças. Como declarou o próprio Erico ao responder o que pensava de si, tudo "depende da ocasião"²⁸. Assim, requer atenção, por exemplo, socorrer-se de uma declaração do escritor feita nos anos 1960 sobre política norte-americana para explicar ou ilustrar algo relativo aos anos 1940, quando Erico dirigia-se pela primeira vez aos Estados Unidos. O mesmo vale para o uso indiscriminado de referências semelhantes que foram, no entanto, redigidas com intervalos temporais significativos, como por exemplo *Gato preto em campo de neve* (1941) e o primeiro volume de *Solo de clarineta* (1973), quando Erico volta então a tratar de sua primeira viagem internacional. Evidentemente, a consciência desse risco não garante que este trabalho não tenha eventualmente caído nessa armadilha.

A massa de textos documentais representou, com suas muitas pontas, considerável desafio de pesquisa. Primeiro, porque potencialmente pode sempre surgir um "algo a mais" que mantém sob permanente suspeita as premissas e conclusões a que o pesquisador chega apoiando-se nesse material, pois elas podem a qualquer momento ser corrigidas ou desmentidas pelo surgimento de um documento desconhecido. Ou então pela releitura, em outro momento do trabalho, de um documento já analisado, que pode passar a sugerir – e é mesmo provável que o faça – novos significados. Segundo, porque as rotas de navegação são muitas quando se lida com acervos tão vastos como os de Erico Verissimo²⁹: como em um caleidoscópio, o desenho que se forma na mente do pesquisador vai depender das conexões, aproximações e contrastes que sua memória e criatividade forem capazes de estabelecer e que se tornam mais complexos de acordo com

²⁸ VERISSIMO, Erico. *O escritor diante do espelho*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 3, p. 163.

²⁹ O Instituto Moreira Salles informa que no ALEV existem 2.680 itens de correspondência, 2.130 recortes de jornais e revistas, uma biblioteca de cerca de 1900 itens e um arquivo com 490 documentos. Disponível em http://ims.uol.com.br/Erico_Verissimo/D816. Acessado em: 20/01/2013.

o avanço da pesquisa e a multiplicação de conexões possíveis. É preciso ainda confessar que, na impossibilidade de cobrir tão vasta coleção de documentos, um crédito deve ser dado ao acaso, que, de mãos dadas com as constrações de tempo, também tem sua parte no resultado da pesquisa, uma vez que pode ter determinado rumos que poderiam ter sido diferentes.

Mas todos esses riscos e limitações, de resto incontornáveis, justificam-se porque essa "escrita do eu"³⁰ em que, conforme propõe Silviano Santiago, "o corpo do próprio autor foi dramatizado enquanto tal por ele mesmo" permitem "configurar as aproximações e contradições ideológicas que se tornam salientes quando o texto da ficção e o texto da memória são analisados contrastivamente"³¹. Tal procedimento é especialmente válido em escritores do século XX, como Erico Verissimo, que segundo Ángel Rama acabaram por se superexpor porque "foram violentamente solicitados por uma curiosidade pública que pôs ênfase no pessoal e que não vacilou em arrojá-los sobre a privacidade"³².

Espera-se, pois, que tudo venha a se converter para o bem do entendimento do autor e de suas obras. Mas, em prefácio ao célebre livro de Sérgio Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, fonte poderosa de informação e de inspiração para meu trabalho, Antonio Candido fala do pesquisador que, por não ter convivido de perto com os artistas e intelectuais que estuda, fia-se em informações biográficas e autobiográficas sobre as quais só podem ter conhecimento de causa os que viveram na mesma época, formaram-se "olhando a mesma rua" e compartilharam vivências. A consequência possível, segundo Candido, é que o pesquisador "jovem" baseia argumentos em solo movediço, correndo o

³⁰ A expressão vem do título do livro de Eliane Zagury, em que a autora estuda a memorialística de escritores brasileiros. Cf. ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

³¹ SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. In: _____. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 167. 1989.

³² RAMA, Ángel. El "boom" en perspectiva. In: VIÑAS, David et al. *Mas allá del boom: literatura y mercado*. Cidade do México: Marcha, 1981. p. 105.

risco de "condenar em vez de compreender"³³. O pesquisador, ademais, tende a generalizar a partir de declarações produzidas em um contexto específico – pessoal ou social – e para atender a circunstâncias igualmente específicas, contexto e circunstâncias que podem já não ser perceptíveis. Não há por que imaginar que esses ruídos todos não tenham incidido na minha pesquisa e nas minhas interpretações.

Como atenuante para esse problema, porém, optei por um procedimento que gostaria de justificar: a grande quantidade de citações que pretendem preservar no texto acadêmico não apenas o sabor de um escritor espirituoso, versátil e colorido como Erico Verissimo, mas sobretudo as nuances e implícitos de seu pensamento e uma ampla amostragem das vozes críticas que ao longo do tempo trataram do autor e de sua obra. Em *O escritor diante do espelho*, Erico dizia que tinha horror em ser transformado em *assunto*, *notícia*, *medalhão* ou *estátua*: queria ser tratado como um ser humano³⁴. Mantive isso em mente, tentando desviar da simplificação grosseira e da pompa laudatória, apesar de saber que, como os personagens de uma obra, o escritor também acaba transformando-se, em mais de um sentido, num ser de linguagem. Sob o risco do excesso e à custa talvez da paciência do leitor, penso que a apresentação de fontes primárias, mesmo que sob a forma de fragmentos, permite a terceiros perceber onde o pesquisador pesou a mão ou simplesmente "não percebeu"; assim, o leitor deste trabalho pode estabelecer por si mesmo algum diálogo com o material pesquisado. As citações têm ainda o objetivo de fazer constar referências bibliográficas que podem auxiliar a navegação de outros pesquisadores por acervos que, mesmo quando bem catalogados, são ainda assim desnorteadores, dado seu volume, extensão e dispersão geográfica. Registro aqui a dívida que tenho com outros pesquisadores que, antes de mim, adotaram o mesmo procedimento em seus trabalhos e abriram o mapa da mina.

³³ CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 72-73.

³⁴ VERISSIMO, Erico. *O escritor diante do espelho*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. p. 173.

No fragmento que serve de epígrafe para esta introdução, Erico Verissimo afirma que "ninguém pode falar de ninguém sem contar uma história". Pois ao menos nisso tentei conservar-me fiel ao gaúcho de Cruz Alta: esta tese é mais uma narrativa que procura dar sentido, sem esconder incongruências e transformações, ao escritor, suas obras, suas ideias e suas andanças pelo mundo. A partir de um arranjo de elementos, documentos e questões, que, espero, traga alguma contribuição original, essa história não pretende ser exata ou verdadeira, muito menos um "produto acabado", como adverte Erico, ainda que tenha de chegar a um ponto final.

A partir da configuração acima apresentada, o trabalho foi desenvolvido em quatro capítulos seguidos das "Considerações finais". No primeiro capítulo, "O escritor com um pé lá fora", proponho uma análise dos fatores que permitem localizar Erico Verissimo em posição relativamente "excêntrica" no panorama das letras brasileiras dos anos 1930 e 1940. Isso envolve questões da ética e da estética do romance; a tradição nacionalista na literatura brasileira; o posicionamento político dos escritores da época. Também comento alguns aspectos/momentos da recepção crítica das obras de Erico, sua inserção profissional no mercado de livros e de tradução, sua formação escolar e início de sua trajetória intelectual, social e profissional. O objetivo é rastrear o que de novo o escritor gaúcho representou no panorama das letras brasileiras e mostrar como estava, desde o início de sua carreira, conectado a um circuito literário transnacional.

O capítulo 2, "A modernidade sitiada: trajetórias e deambulações nos primeiros romances de Erico Verissimo", apresenta uma análise de *Saga* – o primeiro romance de Erico Verissimo ambientado fora do Brasil antes de sua experiência norte-americana. Primeiramente, proponho o estudo de alguns romances anteriores a essa obra, nos quais igualmente se apresentam os personagens Vasco e Clarissa: *Clarissa*, *Música ao longe* e *Um lugar ao sol*. Busquei mostrar como esses textos e especialmente *Saga* abrigam a tensão entre localismo e cosmopolitismo, codificada especialmente na representação

espaço-temporal do romance. Simultaneamente, introduzi a discussão sobre o humanismo "universal" de Erico, ancorado em uma obra que talvez fosse tentativa (frustrada?) de romance "desenraizado" do contexto nacional. Começa ainda neste capítulo a apresentação de argumentos e o levantamento de hipóteses para o fato de Erico desfrutar de posição privilegiada para se transformar no representante brasileiro dos intercâmbios da política norte-americana de boa-vizinhança, o que terá continuidade no capítulo seguinte.

O terceiro capítulo, "Um camelô do pan-americanismo – as duas primeiras experiências norte-americanas de Erico Verissimo", propõe estudar como repercutem as duas experiências norte-americanas de Erico Verissimo nos relatos de viagem *Gato preto em campo de neve* e *A volta do gato preto*, em *Brazilian literature: an outline* e na correspondência pessoal do escritor. Mais precisamente, focalizo o intercâmbio com outros artistas/ escritores/ intelectuais, o contato com o mercado de livros, a experiência da guerra e das relações inter-raciais nos EUA. Interessou em particular flagrar diferenças de percepção sobre a cultura norte-americana e a brasileira entre a primeira (1941) e a segunda viagem (1943-1945), detectando como a postura cosmopolita e humanista vai se reconfigurando no contato com as experiências numa sociedade estrangeira. Coube discutir aqui o papel que a cultura e a literatura tiveram no projeto da política de boa vizinhança norte-americana nos anos 1930/1940, compreender a função que as traduções para o inglês de obras do espanhol e do português desempenhavam nos esforços de conhecimento mútuo entre os povos da América e sugerir os limites desses esforços. Tentarei relacionar essas experiências com as opções políticas, literárias e estéticas do autor, para entender como ter-se transformado em um "camelô do pan-americanismo" influiu na percepção que Erico tinha do Brasil, dos Estados Unidos e da função da literatura.

O quarto capítulo, "O império, a guerrilha e o humanismo destruído" analisa três obras de Erico Verissimo e estabelece relações de continuidade e contraste entre elas. Em *O senhor embaixador*, mostro como se dá a representação do espaço internacional e as relações políticas no romance, e em que pontos essa representação se diferencia daquela de *Saga*. Para a compreensão desta obra e dos rumos que Erico Verissimo tomava em sua atividade de escritor e em sua concepção de mundo, foi importante compreender suas reações ao seu trabalho na União Pan-Americana e sua viagem ao México na década de 1950, relatada em *México*. Por fim, comento *O prisioneiro* onde, por um lado, se dá a radicalização do humanismo universalista de Erico e o correspondente desenraizamento nacional de seu romance e, por outro, uma sensível alteração na maneira como o texto trata o cosmopolitismo, imbuído agora de um viés crítico sobre o imperialismo e o neocolonialismo. Enquanto em *Saga* e *O senhor embaixador* existe ainda um projeto de volta ao cenário nacional (no primeiro caso, volta ao Brasil e à natureza brasileira; no segundo caso, volta para realização de um projeto político-revolucionário), em *O prisioneiro* o mundo representado está desprovido de utopia, o que consiste em significativa transformação da visão de Erico Verissimo em relação ao campo de forças internacionais. O modelo humanista não parece fazer mais sentido no final da década de 1960 e é significativo que, dado esse clima desiludido, já não cabe a crença, por tanto tempo mantida na ficção de Erico Verissimo, no efetivo poder da literatura.

Fechando o trabalho, há ainda uma sessão de "considerações finais", onde volto à questão da internacionalização da carreira de Erico e lanço alguns dados e hipóteses sobre seu relativo "esquecimento" no cenário internacional, ou mais especificamente, norte-americano.

Algumas explicações técnicas. A grafia de todas as transcrições foi atualizada e as traduções de textos cujos títulos estão citados em língua estrangeira são sempre de minha responsabilidade. A grafia do nome do escritor, com acentos ou sem acentos, varia nos

textos consultados. Adotei de forma padronizada no trabalho a grafia sem acentos. Os argumentos para a adoção dessa grafia, que contraria as regras de acentuação da língua, são que essa é a maneira como o próprio escritor assinava seu nome, é a grafia adotada nos textos de muitos estudiosos contemporâneos de Erico Verissimo e também a forma empregada nas mais recentes edições brasileiras das obras do escritor. Arrisco ainda afirmar que talvez não fosse à toa que Erico Verissimo continuasse a preferir grafar seu nome sem acentos; afinal, isso bem poderia facilitar a grafia e circulação de seu nome no contexto internacional, especialmente onde predomina o inglês, língua sem diacríticos.

Para maior agilidade nas indicações de referências ao longo do trabalho, as citações das obras de Erico Verissimo serão referidas, de acordo com a tabela de abreviações, em seguida ao fragmento transcrito, acompanhadas de números de página(s). Os principais acervos utilizados na pesquisa serão indicados também de acordo com a lista de abreviações de acervos, coleções e bibliotecas.

Capítulo 1

O escritor com um pé lá fora

Jorge Amado relata um episódio divertido envolvendo a ele e a Erico Verissimo:

No ano de 1948, se não me falha a memória, acabávamos de chegar à Itália e íamos pelas ruas de Milão eu e minha mulher, quando, na grande praça onde está o Duomo, em livraria situada na esquina de uma galeria de lojas e butiques vi exposta na vitrine uma tradução italiana de *Terras do sem fim* (*Terre del Finimondo*, Bompiani, Milano), com uma bela capa de Picasso, e um cartão ao lado onde se lia: "Il piu noto scrittore brasileiro". Fiquei vaidoso, é claro, minha mulher também e continuamos nosso caminho. Apenas alguns passos adiante, na outra esquina da mesma galeria, nova livraria em cuja vitrine se exibia a tradução de *O resto é silêncio* (*Il resto é silenzio*, Longanesi, Milano), também com seu cartão ao lado onde se lia "Il piu noto scrittore brasileiro". Mandei contar a história a Erico, rimos, temos os dois felizmente a capacidade de rir dessas vaidades, certo que somos os dois orgulhosos e humildes diante de nossa criação, daquilo que fazemos com consciência, responsabilidade e trabalho árduo [...].¹

Para além da pitoresca anedota, o relato tem significado para o estudo da literatura brasileira: a projeção internacional de escritores brasileiros era naquela época fenômeno bastante discreto, reservado a alguns raros autores. Aliás, essa "queixa" se verifica até hoje, mesmo quando o catálogo de traduções é bem mais amplo e vários escritores contemporâneos brasileiros são traduzidos com relativa prontidão, inclusive sob o incentivo de programas governamentais. Em 2011–2012, por exemplo, prometeu-se destinar dois milhões e setecentos mil reais para o programa de apoio à tradução da Biblioteca Nacional. O edital informa que o objetivo é "difundir a cultura e a literatura brasileiras no exterior, com a concessão de Bolsas de Tradução e Publicação, com a finalidade de apoiar a publicação, em língua estrangeira, de obras de autores brasileiros no exterior"². Em 2013, o Ministério da Cultura destinou 154 mil reais para o *Programa*

¹ AMADO, Jorge. Erico Verissimo pelo mundo afora. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 33.

² Até 2020, o Programa pretende investir mais de sete milhões de dólares. Para que se tenha uma ideia de como hoje é diferente a situação dos escritores brasileiros contemporâneos em relação às possibilidades de serem traduzidos, a *Tabela 1* (p. 104 ao final deste capítulo) apresenta a lista dos vinte romances contemporâneos contemplados em 2011 pelo programa da Biblioteca Nacional.

de *Residência de Tradutores*, outra iniciativa da Fundação Biblioteca Nacional que tem por objetivo permitir a imersão de tradutores estrangeiros na cultura brasileira por um período mínimo de cinco semanas³. A obra de Erico Verissimo se beneficiou diretamente desse programa: os tradutores espanhóis Pere Comellas e Teresa Matarranz López, que atualmente trabalham na tradução de *O arquipélago*, estiveram entre os quinze contemplados pelo programa custeado pelo governo brasileiro⁴.

Muito diferente era o cenário dos anos 1940, quando nada tinham de banais os casos de Jorge Amado⁵ e de Erico Verissimo, dois dos poucos escritores brasileiros que até então haviam logrado chegar ao mercado internacional. O processo de tradução de uma obra sofre injunções de diversas naturezas e certamente é mais dificultoso e seletivo no caso de escritores provenientes de culturas/economias marginais, que devem provar no "centro" não só que têm algo a contribuir no plano da "expressão literária", seja lá o que isso signifique –, mas também que podem conquistar os leitores dos mercados centrais e com isso viabilizar financeiramente as traduções de suas obras. É absolutamente sugestiva nesse sentido a estimativa de que, em 1980, 40% dos livros traduzidos no mundo fossem originalmente escritos em inglês⁶. Como ocorre com a escolha de títulos para publicação em nível nacional, a triagem de obras e autores no âmbito internacional é determinada por

³ FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Edital do Programa de Residência de Tradutores Estrangeiros no Brasil. Disponível em: <http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/editalProgramadeResidetradutores.pdf>. Acessado em 22/07/2013; BARRUCHO, Luís Guilherme. Brasil traz 15 tradutores para 'banho de cultura'. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2013/02/130225_residencia_tradutores_lgb.shtml. Acessado em 22/07/2013.

⁴ "Em Porto Alegre, respirei Erico Verissimo". Tradutor espanhol visita a casa do autor e se reúne com pesquisadores. Disponível em: <http://bookcenterbrazil.wordpress.com/2013/05/03/em-porto-alegre-respirei-erico-verissimo-tradutor-espanhol-visita-o-casa-do-autor-e-se-reune-com-pesquisadores/>. Acessado em: 21/07/2013.

⁵ As traduções de Jorge Amado para o inglês foram estudadas por Marly D'Amaro Blasques Tooge em sua dissertação. Cf. TOOGE, Marly D'Amaro Blasques. *Traduzindo o Brasil: o país mestiço de Jorge Amado*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – FFLCH/ USP, São Paulo, 2009. Conferir também: WERNER, Camilla. *Literary translation flow from Brazil to abroad: six case studies*. Thesis (Master of Arts in Books and Digital Media Studies) – Universiteit Leiden, Leiden, 2009. Disponível em: http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=39272&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acessado em 13/01/2012; ARMSTRONG, Piers. *Third world literary fortunes: Brazilian culture and its international reception*. Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press; London: Associate University Presses, 1999.

⁶ WERNER, Camilla. *Op. cit.* p. 6.

questões de "valor" que em muito extrapolam o sempre questionável e vago critério de "qualidade literária" e comumente esbarram em fronteiras de natureza cultural e política. É ilustrativo o conhecido caso da apreciação de *O choque das raças* (1926), de Monteiro Lobato, por um agente literário norte-americano. William David Ball não nega qualidade ao romance de Lobato, mas adverte que os editores não se animariam a publicá-lo porque "o enredo central é baseado em um assunto particularmente difícil de se abordar neste país"⁷, referindo-se obviamente aos atritos raciais que figuram no texto. Essa explicitação de motivos extraliterários nem sempre ocorre e o "valor literário" é usado, no mais das vezes, como justificativa que acoberta outros componentes que permitem (ou não) que um texto chegue às mãos do leitor: custos, previsão de vendagem, disponibilidade de tradutores aptos, prestígio dos gêneros literários, hábitos e preferências do público leitor, prestígio da cultura de origem na cultura de chegada, interesse pelo(s) tema(s) abordado(s) na obra, projeção midiática do autor, relações do autor com círculos intelectuais do país de chegada, relação da obra com a tradição literária e com o consumo de livros, no país de origem e no país de chegada, entre outros. Claro que sempre há espaço para o método de "tentativa e risco", e as apostas na tradução de certas obras literárias podem eventualmente surgir de entusiastas de uma cultura estrangeira e/ou apaixonados por um escritor específico; mas a lógica de mercado costuma ser aplicada, em maior ou menor grau, eliminando das inúmeras opções internacionais aqueles autores e obras que, por uma razão ou outra, pareçam menos aceitáveis e, no final das contas, pouco vendáveis. Os "vitoriosos" dessa seleção têm, portanto, pleno direito a certa dose de vaidade, conforme confessa Jorge Amado no trecho citado.

Afinal, que outros nomes, naquele ano de 1948, poderiam aparecer nas vitrines das livrarias italianas ao lado do cartão "il piu noto scrittore brasiliano"? Segundo

⁷ *Apud* AZEVEDO, C. L. de; CAMARGOS, M.; SACCHETTA, V. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1998. p. 220.

levantamento de Luciana Stegagno Picchio⁸, apenas outros cinco escritores brasileiros (dentre esses, três romancistas) estavam àquela época traduzidos para o italiano: Gonçalves de Magalhães, Visconde de Taunay, José de Alencar, Olavo Bilac e Machado de Assis. Portanto, Amado e Verissimo eram os únicos romancistas brasileiros do século XX e os únicos escritores vivos que tinham obras traduzidas lançadas no mercado italiano. Comparativamente ao italiano, a gama de romancistas brasileiros traduzidos para o francês era um pouco mais ampla: cerca de 14 nomes até o final da década de 1940. Encontravam-se então edições em francês de obras de Visconde de Taunay, José de Alencar, Graça Aranha, Machado de Assis, Oswald de Andrade, Afrânio Peixoto, Xavier de Marques, Coelho Neto, Eneas Ferraz Filho, Cláudio de Sousa, Ribeiro Couto, Jorge Amado, Manuel Antônio de Almeida e Maria José Dupré⁹.

No caso das traduções para o inglês, que nos interessam em particular, quando começa a década de 1940 apenas sete escritores brasileiros de prosa de ficção estavam traduzidos¹⁰ e dos sete romances brasileiros publicados em tradução, três tinham sido escritos no século XIX (*Iracema*, de José de Alencar; *Inocência*, de Visconde de Taunay e *O cortiço*, de Aluísio Azevedo) e quatro eram do século XX (*Canaã*, de Graça Aranha¹¹; *A marquesa de Santos*, de Paulo Setúbal; *Amar, verbo transitivo*, de Mário de Andrade; e *Suor*, de Jorge Amado¹²). Quanto a contos, onze títulos estavam disponíveis para o leitor

⁸ PICCHIO, Luciana. S. *Storia della letteratura brasiliana*. Torino: Einaudi, 1997. p. 705–712.

⁹ Cf. CUNHA, Teresa D. C. da. A literatura brasileira traduzida na França: o caso de *Macunaíma*. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis: UFSC, v.1, n. 2, p. 309–312, 1997. Erico Verissimo só foi traduzido na França em 1955, com dois lançamentos praticamente simultâneos: *O tempo e o vento* e *Noite*.

¹⁰ Para maiores informações sobre os títulos que serão mencionados nesta e nas próximas páginas, ver *Tabela III*, p.111, no final deste capítulo.

¹¹ Sobre essa tradução de *Canaã*, feita por Mariano Joaquim Lorente e lançada em 1920 por The Four Seas Company, de Boston, comenta Ernesto Guerra da Cal: "[...] em 1920, tinha saído à luz uma tradução anônima do *Canaã*, de Graça Aranha – que teria sido preferível que houvesse ficado nas trevas do não-ser". CAL, Ernesto Guerra da. O impacto da cultura brasileira nos Estados Unidos. *Agália*, Santiago de Compostela, n. 73–74, p. 211, 1. semestre de 2003.

¹² *Slums*, tradução de Ann Martin, publicado por New America em Nova Iorque em 1938. Este título consta da bibliografia do autor apresentada nos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, mas não pude encontrar volume com tal título nem nos catálogos online da Biblioteca do Congresso norte-americano, nem nos de nenhuma das bibliotecas universitárias que formam a Yvy League (Brown, Columbia, Cornell, Dartmouth College, Harvard, Princeton, Stanford, Universidade da Pennsylvania e Yale) ou nos catálogos online das bibliotecas da Universidade da Califórnia, Universidade do Texas e

norte-americano: Isaac Goldberg traduziu e publicou uma antologia de seis contos brasileiros; a revista *World Fiction* publicou "Último lance", de Aluísio Azevedo, e "O comprador de fazenda"¹³, de Monteiro Lobato; "A colcha de retalhos" em tradução de Isaac Goldberg saiu na revista *Our world*; por fim, três contos de *Urupês*, de Monteiro Lobato¹⁴ também foram editados por Isaac Goldberg: "Um suplício moderno", "O engraçado arrependido" e outra tradução de "O comprador de fazendas".

Em 1943, na mesma década em que foi traduzida para o italiano e para o espanhol, a obra de Erico Verissimo chega ao mercado norte-americano, inaugurando aí a que pode ser considerada a mais bem sucedida carreira internacional do escritor em um único país¹⁵. A evidência disso é que, dos seis romances brasileiros traduzidos e publicados nos Estados Unidos durante a década de 1940, três eram de Erico Verissimo: *Caminhos cruzados*, *O resto é silêncio* e *Olhai os lírios do campo*, ao lado de *A fogueira*, de Cecílio J. Carneiro¹⁶, *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, e *Angústia*, de Graciliano Ramos. No mesmo período, Erico Verissimo foi também um dos nove escritores brasileiros publicados em três coletâneas de textos ficcionais latino-americanos.

Universidade do Arizona. Tampouco a obra consta do catálogo online da Fundação Casa de Jorge Amado ou do da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

¹³ "The farm magnate", publicado na edição de janeiro de 1923. Esta versão foi em 1927 reproduzida, com alterações, na antologia *Great stories of all nations*, editada por Maxim Lieber e Blanch Colton Williams, publicada em Nova Iorque pela Bretano's Publishers.

¹⁴ *Brazilian short stories*, tradução de "uma senhora amiga de Lobato" e introdução de Isaac Goldberg, publicado em 1925 em Girard, Kansas, por Haldeman-Julius Co. na coleção popular "Little blue book". Os três contos aí publicados são: "Modern torture", "The penitent wag" e "The plantation buyer". "Modern torture" havia saído em abril de 1924 na revista *Stratford Monthly*. Vanessa Gomes Franca, em artigo de 2008, acusa carta de 1941 da agência Minerva informando sobre traduções de Lobato para o inglês. Nessa carta mencionam-se ainda onze outros contos: "The poet gardner" (O jardineiro Timóteo); "The abduction" (O rapto); "A pastoral" (Bucólica); "The mysterious dish" (Bugio moqueado); "My Maupassant story" (Meu conto de Maupassant); "The plague of locusts" (A nuvem de gafanhotos); "An honest man" (O homem honesto); "The other" (O outro); "In the begining" (A inteligência feminina); "The Morass" (Bocatorta); "Tragedy of a capon" (Tragédia dum capão de pintos). Cf. FRANCA, Vanessa G. Nosso Jeca e nossa Emília vão ao exterior: as traduções das obras de Monteiro Lobato. *Miscelânea*, Assis: UNESP, v. 6, p. 40-47, jun.-nov 2009.

¹⁵ Foram sete obras ficcionais traduzidas para o inglês e lançadas nos Estados Unidos, entre 1943 e 1967, e também o livro de viagem *Mexico* (1960) e uma história da literatura brasileira escrita diretamente em inglês: *Brazilian literature: an outline* (1945); cinco dessas obras tiveram uma segunda edição nos Estados Unidos e cinco foram lançadas também no Reino Unido. A lista das obras de Erico Verissimo traduzidas encontra-se na *Tabela II*, ao final deste capítulo (p. 105).

¹⁶ *The bonfire*, tradução de Duddley Poore, publicado em Nova Iorque por Farrar & Rinehart em 1944. Este romance foi publicado como prêmio do "First Latin American Prize Novel Competition".

O desconhecimento da literatura e cultura brasileiras e a parcimônia dos livros disponíveis no mercado norte-americano é tema recorrente daqueles que de algum modo estavam envolvidos com o ensino ou divulgação da língua portuguesa e dos estudos brasileiros nos Estados Unidos. Em carta de 1945, Thomas Aitken Jr., um almirante norte-americano que havia passado dois anos no Brasil, conta que traduzira uma coletânea de contos brasileiros porque uma professora brasileira que havia vivido nos Estados Unidos não encontrava "livro que fornecesse aos leitores norte-americanos uma ideia da literatura brasileira e do Brasil". Por isso, eles trabalharam juntos "para oferecer o livro que parece ser procurado por muitos e anda não está disponível para ninguém"¹⁷.

Frente a essa situação de penúria, a tradução e publicação internacional das obras de Erico nas décadas de 1940 e 1950 é evento bastante significativo. Certamente o incomum sucesso de vendas de *Olhai os lírios do campo* (1938)¹⁸ – em alguns meses, o romance de Erico teria vendido 17 mil cópias no Brasil – muito deve ter contribuído para colocar Verissimo no centro das atenções. Matilde de Elía de Etchegoyen, tradutora argentina desse livro para o espanhol (1940), elogia o estilo poético do escritor brasileiro e conclui que "assim se explica o sucesso de leitores em seu país, poucas vezes ultrapassado aí e que, para a qualidade essencial da obra, nunca será suficiente"¹⁹. Alguns anos depois, em 1947, foi justamente na Argentina que *Mirad los lirios del campo* se transformou no primeiro texto de Erico adaptado para o cinema, sob a direção de Ernesto Arancibia. Como se sabe, a adaptação cinematográfica era, como é ainda hoje, um importante mecanismo de difusão de obras literárias, de reconhecimento de "valor" do texto original e de consolidação da fama de um escritor em camadas variadas do público. No sentido inverso, o cinema costuma aproveitar-se da popularidade alcançada por obras literárias,

¹⁷ Carta de 20 de abril de 1945 a Watson Davis, diretor do Instituto para Popularização da Ciência, órgão responsável pela administração do projeto "Books to and from Latin America", associado ao departamento de Estado dos Estados Unidos. O documento encontra-se nos arquivos do SIA, series 16, boxes 419–423.

¹⁸ Cf. Bibliografia de Erico Verissimo. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *Op. cit.* p. xviii e xix.

¹⁹ ETCHEGOYEN, Matilde de Elía de. Impresiones sobre la novela *Mirad los lirios del campo*. ALEV 09i0295–sd.

especialmente do gênero romance, na tentativa de atrair para as salas de projeção o público potencial formado pelos fãs da obra literária. É justamente isso que parece ter acontecido no caso do filme "Mirad los lirios del campo": o cartaz publicitário dá destaque à imagem do livro (*Figura 1*), com o nome de Erico Verissimo claramente legível, o que sugere que o romance e seu autor tivessem se tornado uma referência forte, capaz de impulsionar o sucesso do filme. A boa recepção da obra verissimiana parece ter perdurado na Argentina. Em livro de 1959, a ensaísta e tradutora argentina Haydée M. Jofré Barroso comenta: "talvez seja Erico Verissimo o escritor brasileiro mais lido no exterior, entre os contemporâneos"²⁰.

Essa "visibilidade" mundial parece confirmada também pelo fato de *Olhai os lírios do campo* ter sido o título escolhido para inaugurar as edições Livros do Brasil, de Portugal, em 1946. Em 10 de janeiro de 1947, o *Diário do Alentejo* publicava uma resenha de *Olhai os lírios do campo* em que se lia que "a editorial Livros do Brasil, Ltda, à qual se devem algumas interessantes realizações editoriais, escolheu para inaugurar a sua 'Coleção Livros do Brasil' em que se propõe tornar conhecidas do público português as obras mais representativas da literatura brasileira, a conhecida obra de Erico Verissimo, *Olhai os Lírios do Campo*, um dos romances mais famosos do consagrado autor de *Caminhos cruzados* e *Saga*"²¹.

José Edil de Lima Alves apresenta números eloquentes sobre o sucesso de Erico em Portugal: entre as décadas de 1940 e 1970, foram lançadas 86 edições de Erico Verissimo, 54 de Jorge Amado, 16 de José Lins do Rego e oito de Graciliano Ramos²². Muito provavelmente a partir dessa notoriedade em Portugal, Erico Verissimo alcança,

²⁰ BARROSO, Haydée M. Jofré. El posmodernismo. *Esquema histórico de la literatura brasileña*. Buenos Aires: Nova, 1959. p. 163. ALEV 09f0277-59.

²¹ ALEV 09g0019-47.

²² ALVES, José Edil de Lima (org). *Erico Verissimo: provinciano e universal*. ULBRA, 2005. p. 55.

Figura 1 – Cartaz do filme *Mirad los lirios del campo* (1947)

por exemplo, Cabo Verde, como atesta a extensa análise de *Clarissa* escrita por António Aurélio Gonçalves e publicada em 1947 em dois números da Revista *Claridade*, órgão de expressão do modernismo cabo-verdiano²³. Em artigo publicado em 1939 no *Diário carioca*, Arnon de Mello descreve a popularidade de escritores brasileiros em Cabo Verde, indicando que trechos de romances de Jorge Amado, José Lins do Rego, Armando Fontes e Erico Verissimo "eram repetidos de cor"²⁴. Constata-se, portanto, que o nome e os textos de Erico circularam nesse período por países próximos e distantes, "centrais" e "periféricos" e chegou a ter representatividade relativamente expressiva no então novo centro do poder econômico e político mundial, os Estados Unidos. Em carta de 1943, Erico conta que em uma das inúmeras recepções a que foi convidado em sua segunda viagem aos Estados Unidos, a esposa do presidente do Clube do Livro naquele país disse-lhe que "tinha lido *Caminhos Cruzados* na tradução" e que "ia reler, agora que conhecera o autor pessoalmente"²⁵.

Mas o que se pode chamar de "boa acolhida" não significou que a obra de Erico tenha conseguido manter esse espaço inicialmente conquistado, o que torna o seu caso ainda mais interessante para se pensar a dinâmica dos sistemas literários e das articulações entre o campo literário nacional e o campo literário internacional²⁶. Alguns meses depois da morte de Verissimo, em 1975, Gerald Moser, professor de espanhol e português da Pennsylvania State University e um dos decisivos incentivadores dos estudos lusófonos nos Estados Unidos, escreveu sobre o apagamento do nome de Erico naquele país, onde

²³ GONÇALVES, António Aurélio. *Clarissa* e a arte de Erico Verissimo. *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 4, p. 1–40 e p. 26–36, jan. 1947; _____. *Clarissa* e a arte de Erico Verissimo. *Claridade*, São Vicente (Cabo Verde), n. 5, p. 34–41. Cf. OLIVEIRA JUNIOR, José Leite de; DANTAS, Elisalva de Fátima Madruga (orientadora). A descoberta da América pelos claridosos. *Revista dos Encontros Literários Moreira Campos* – v. 1, n. 1, p. 1-10, abr.-jul. 2008. Disponível em: http://encontrosliterarios.ufc.br/revista/oliveirajr_jl_descoberta.pdf. Acessado em 8 mar. 2013.

²⁴ MELLO, Arnon de. O Brasil em Cabo Verde. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, 13 set. 1939.

²⁵ VERISSIMO, Erico [Carta] 16 nov. 1943, São Francisco [para] BERTASO, Henrique, BERTASO, José e ROSENBLATT, Maurício. ALEV 02a0009-43.

²⁶ O conceito de "campo literário", definido por Pierre Bourdieu no âmbito de um país, é transposto por Pascale Casanova para a dimensão transnacional. Ambos conceitos serão tratados no capítulo 1.

não havia saído nenhuma notícia de seu falecimento. A respeito desse esquecimento, Moser especula:

Talvez as coisas tivessem sido diferentes nos anos quarenta e cinquenta, quando Verissimo era o mais conhecido romancista brasileiro neste país, tendo aberto caminho para outros romancistas de seu país. *Caminhos cruzados* apareceu em tradução norte-americana em 1943, seguido por outros seis de seus romances.²⁷

Moser não prossegue com o raciocínio e não fornece nenhuma hipótese para o fenômeno. Em vez disso, prefere finalizar o artigo num tom entre o lamento e a esperança: "Poucos brasileiros escreveram sobre os Estados Unidos com tanto conhecimento quanto Erico Verissimo [...]. Mais uma razão para os norte-americanos lembrarem de seu amigo no Brasil [...]"²⁸.

Muitas décadas mais tarde, o nome de Erico Verissimo continua sendo associado a um "misterioso" esquecimento. Em 2009, Cynthia Crossen, crítica de literatura de *The Wall Street Journal*, transcreve a mensagem de um leitor que mencionava Erico Verissimo entre aqueles autores de qualidade que são esquecidos: "Todo amante de livros pode listar autores que eram bons ou até grandes (John Marquand, John Dos Passos, Erico Verissimo) e que somem. Por que escritores excepcionais desaparecem?"²⁹ Aproveitando a indagação do leitor do *The Wall Street Journal*, pode-se acrescentar: o que teria acontecido para que o nome do "mais conhecido escritor brasileiro" desbotasse da memória dos leitores norte-americanos? E antes: o que teria permitido que Erico Verissimo tivesse se tornado – ou pelo menos assim se costuma acreditar – um dos escritores brasileiros mais conhecidos no estrangeiro, nas décadas de 1940 e 1950? Que glória foi essa, como se processou e que dimensões verdadeiramente alcançou? O que foi suficiente nos anos 1940/1950 para levar a literatura de Erico Verissimo para o exterior e

²⁷ MOSER, Gerald. Erico Verissimo and the United States. *Hispania*, v. 59, n. 2, p. 345, May 1976.

²⁸ Idem. p. 347.

²⁹ CROSSEN, Cynthia. Why Do Some Writers Disappear?. *The Wall Street Journal*, New York, July, 10th. 2009. Disponível em: <http://online.wsj.com/article/SB10001424052970204556804574260451110396092.html>. Acessado em 3 fev. 2012.

o que lhe teria faltado para despertar interesse mais prolongado? As explicações – se existem – devem ser buscadas em elementos intratextuais, extratextuais ou em ambos?

Talvez se possa melhor abordar essas questões levando-se em conta o percurso "doméstico" da carreira de Erico Verissimo e seu posicionamento no campo literário brasileiro. Até porque, também no Brasil, a percepção sobre o autor e sua obra nunca foi unânime, sofreu muitas oscilações e compõe um variado espectro de rasgados elogios, cuidadosas ressalvas e franco ataque.

1.1 Escritor popular

Em uma das centenas de cartas que escreveu ao longo de décadas, Erico Verissimo, talvez numa atitude defensiva, faz um autorretrato bastante modesto, assumindo para si uma imagem de escritor popular que havia sido formulada um pouco antes, e negativamente, por Álvaro Lins³⁰:

(...) acho que vocês, os críticos, a esta altura de minha carreira de escritor já deviam ter compreendido a minha posição. Sou uma espécie de Georges Ohnet nacional – um sujeito que escreve para as massas, fútil, objetivo, agradável e sem a menor importância literária.³¹

A noção de um escritor "para as massas" era, em 1942, recente no Brasil e pode-se dizer que Erico Verissimo foi justamente um dos primeiros escritores brasileiros não só a empregar com certa frequência o termo, mas a incorporar essa noção em um projeto literário. Procurou daí extrair um sentido positivo do ponto de vista estético e ético, praticamente inaugurando no ambiente literário brasileiro, junto com Monteiro Lobato e Jorge Amado, a figura do escritor *best-seller* nacional, que assume publicamente o desejo de se comunicar com grandes parcelas do público leitor e obtém pleno sucesso nessa empreitada. Pôde dispensar, assim, a íntima colaboração com instâncias do poder estatal brasileiro, na contramão do que fizeram muitos de seus companheiros de geração, que,

³⁰ Cf. LINS, Álvaro. Sagas de Porto Alegre. In: _____. *Os mortos de sobrecasaca*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 220–221.

³¹ VERISSIMO, Erico [Carta] 10 jan. 1942, Porto Alegre [para] BRAGA, Newton. ALEV 02a0036–42.

como coloca Silviano Santiago, nem sempre "investiram corajosamente em outra fonte de renda, como, por exemplo, o mercado consumidor"³². Por outro lado, a projeção nacional do escritor, tradutor e editor Erico Verissimo o transformou em forte candidato para integrar-se, nos Estados Unidos, a uma complexa rede institucional que esteve a serviço da diplomacia cultural interamericana no período que cobre a Segunda Guerra Mundial e a primeira década do pós-guerra.

Evidentemente esse trajeto na carreira de escritor e intelectual não dependeu exclusivamente da vontade individual, porque se viabilizou por determinadas condições socioculturais, econômicas e políticas e porque causou impacto em todo o sistema literário, desestabilizando certezas e adicionando problemas para a produção, a crítica e a história da literatura. Mas provavelmente nasce da formulação, por parte do escritor, de uma função social para a literatura e da definição do público leitor que ele deseja atingir, conforme escreveu Jean-Paul Sartre: "o escritor só se interroga sobre a sua missão nas épocas em que ela não está claramente definida e quando percebe, além dos leitores de elite, uma massa amorfa de leitores possíveis que ele pode decidir conquistar ou não"³³.

Erico Verissimo, nos papéis de tradutor, editor e escritor, pôde acompanhar – como agente e beneficiário – a ampliação, a partir dos anos 1930, do mercado produtor e consumidor de bens impressos, ocorrido a reboque do sinuoso processo de urbanização³⁴,

³² SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 167. René Gertz, no entanto, sugere que Erico, em companhia de vários outros intelectuais e artistas gaúchos, teria gravitado em torno do poder político estadual durante o Estado Novo. Cf. GERTZ, René. Intelectuais gaúchos e o Estado Novo brasileiro (1937-1945). *História: Debates e Tendências*, Passo Fundo, v. 13, n. 1, jan.-jun. 2013, p. 27-28. Disponível em: <http://www.upf.br/seer/index.php/rhdt/article/view/2998>. Acessado em: 12 mar. 2013.

³³ SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989. p. 72.

³⁴ "No decênio precedente à data do censo de 1950, a população dos quadros administrativos urbanos e suburbanos aumentou de 5.945.000, dos quais 3.150.000 procedentes do incremento natural, 52.000 da imigração exterior e 2.743.000 da imigração interior. Este último número representa a perda sofrida pela população dos quadros rurais, que, embora tendo um incremento natural de 7.600.00, teve um aumento líquido de apenas 4.917.000, dos quais 60.000 procedentes de imigração exterior." *Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1955. p. 75.

alfabetização³⁵ e sedimentação do capitalismo industrial no país. As consequências da efetiva possibilidade de difusão em larga escala do livro não podem ser subestimadas. A ampliação do mercado de livros está descrita por Rosário Fusco, em obra de 1940:

As casas editoriais, estimuladas pela procura do livro e pela qualidade dos originais que lhes são oferecidos, do romance ao ensaio crítico, passando pela própria poesia, disputam os autores, aumentam as suas tiragens, incrementam os concursos [...], abrem filiais por toda parte, lançam coleções de livros de estudo [...] e o movimento editorial prospera formidavelmente.³⁶

Paula de Godoi Arbex indica um importante fator econômico que contribui para essa expansão do mercado editorial brasileiro nos anos de 1920–1930:

[...] o contexto econômico foi decisivo: como resultado da grande depressão mundial, o mil-réis sofre uma queda em seu poder aquisitivo externo, tornando impraticáveis as importações de alguns produtos, entre eles os livros. Pela primeira vez, produzir um livro no Brasil torna-se mais barato do que importá-lo [...].³⁷

No bojo desse processo desfaz-se, segundo Antonio Candido, a conexão usual entre público leitor, formação escolarizada e tradição literária consagrada³⁸. Novos caminhos estavam abertos para o escritor, para o tradutor e para o editor, na medida exata em que se ampliava e se diversificava o público leitor, cujo gosto já não estava de todo sob o poder

³⁵ No campo da educação primária, estatísticas para 1932 do Ministério das Relações Exteriores indicam 148.445 "conclusões de curso" no ensino primário em todo o Brasil. Em 1938, foram 218.983 conclusões nesse mesmo nível de ensino e, em 1942, 267.072, aumento de cerca de 80% em relação aos números de 1932. As matrículas escolares, somando-se todos os níveis de ensino, totalizavam 2.274.200 em 1932, 3.891.500 em 1941 e 6.742.379 em 1953. Cf. *Brasil – estatísticas, recursos, possibilidades*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1936. p. 363; *Brasil 1943–1944 – recursos, possibilidades*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1944. p. 334; *Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1955. p. 84.

³⁶ FUSCO, Rosário. *Política e letras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940. p. 165–167.

³⁷ ARBEX, Paula de Godoi. *Erico Verissimo, tradutor*. Tese (Doutorado em Letras) – FFLCH/USP, São Paulo, 2002, p. 15.

³⁸ "Os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%. A possibilidade de leitura aumentou, pois, consideravelmente. Muito mais, todavia, aumentou o número relativo de leitores, possibilitando a existência, sobretudo a partir de 1930, de numerosas casas editoriais, que antes quase não existiam. Formaram-se então novos laços entre escritor e público, com uma tendência crescente para a redução dos laços que antes o prendiam aos grupos restritos de diletantes e 'conhecedores'". CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. In: _____. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985. p. 137.

coercitivo das instâncias que procuram regulamentá-lo³⁹, instâncias aliás cada vez mais múltiplas e discordantes em tempos de cultura de massa. Edgar Cavalheiro fez uma análise interessante em 1942, revelando a percepção – certamente ressabiada – dos intelectuais sobre o novo perfil do público leitor e a maneira "indisciplinada" como este lia:

O que melhor e mais tipicamente caracteriza o leitor moderno será talvez essa falta de sistematização da leitura, esse ler ao 'Deus dará'. Hoje um livro de ciência, amanhã um romance ou poema, depois, qualquer história antiga ou moderna, enfim, as sugestões do título ou da capa, filme ou reclamo, conselhos do amigo e, às vezes,... do crítico do jornal que habitualmente lê [...] Vai lendo atabalhoadamente, aproveitando pouco, sem dúvida, mas sempre inquieto e insatisfeito, à procura da última novidade.

Nessa amplitude e nessa diversificação estavam os ingredientes que podiam transformar as letras em números e construir uma nova figuração do escritor na esfera pública. Em entrevista a Homero Senna em 1945, Viana Moog aponta para a alteração no perfil de intelectual que Erico Verissimo teria produzido, ao viabilizar o escritor como profissional remunerado por seu trabalho:

Aquele, porém, dos escritores gaúchos com quem mais tenho convivido – prossegue – é Erico Verissimo, e a este não saberei dizer o que devo, sendo certo, porém, que todos nós lhe somos devedores de um enorme serviço: foi Erico quem, acabando com a lenda romântica do intelectual boêmio, sujo e faminto, valorizou no Rio Grande a profissão de escritor. Erico foi dos primeiros romancistas no Brasil a tirar de seus livros edições de dez e vinte mil exemplares e com isso mostrou que também em nosso país, senão agora, pelo menos num futuro não muito distante, será possível o escritor viver exclusivamente da pena.⁴⁰

Os dados disponíveis sobre as vendas das obras de Erico Verissimo comprovam o vaticínio de Vianna Moog, ao menos para o escritor gaúcho⁴¹, que teria experimentado o

³⁹ CAVALHEIRO, Edgar. Leitores & livros. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 60, sem indicação de número de página, maio 1942.

⁴⁰ SENNA, Homero. *República das letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996. p. 186–187.

⁴¹ A boa remuneração não toca a todos, de forma homogênea: em entrevista de 1948 a Homero Senna, Graciliano Ramos declarava que não se poderia viver de literatura no Brasil. Cf. SENNA, Homero. *Op. cit.* p. 207.

que Álvaro Lins chamou, não sem uma pitada de ironia, "a felicidade do sucesso"⁴². Para relembrar o exemplo mais citado, a primeira edição de *Olhai os lírios do campo*, lançada em 1938, foi em alguns meses reimpressa cinco vezes⁴³ e em pouco mais de um ano beirava a marca de 30 mil exemplares⁴⁴. Já em 1939, somente a venda de seus livros garantia a Erico uma renda mensal de três contos de reis⁴⁵. Com a quinta edição, de 1943, a obra alcançava a marca de 40 mil exemplares impressos e presumivelmente vendidos, em um mercado editorial que àquela época costumava produzir tiragens únicas de 500 a 2.000 exemplares. O autor relata que a boa acolhida desse romance desempenhou um papel de "imantação", incrementando a vendas de romances anteriores, cujas edições até então demoravam para se esgotar⁴⁶. Em 1946, José Condé publicava no *Correio da Manhã* que "Erico Verissimo continua sendo o escritor brasileiro mais lido. [...] Em todo o Brasil já foram vendidos 366.000 exemplares de suas obras"⁴⁷. Nas décadas seguintes, Erico continuou sendo dos escritores brasileiros de maior vendagem. Em 1968 diz que "*O prisioneiro* é o *national best-seller* número um"⁴⁸ e no início da década de 1970 ele relata que seu último romance, *Incidente em Antares*, teria vendido 10.000 exemplares em cinco dias⁴⁹ e 30.000 exemplares em três meses⁵⁰. Desse modo, Erico Verissimo pôde converter-se em um emblema de sucesso literário para todo o país⁵¹, ganhando destaque pelas cifras, mas também pagando o ônus de tamanha popularidade. Em 1942, o escritor

⁴² LINS, Álvaro. *Op. cit.* p. 220–229.

⁴³ Cf. Bibliografia de Erico Verissimo. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *Op. cit.* p. xviii e xix.

⁴⁴ Cf. MONT'ALEGRE, Omer. A situação econômica do direito do autor. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, v. II, n. 18, p. 115, set. 1939.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ VERISSIMO, Erico. Prefácio. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967, v. 1. p. 879.

⁴⁷ CONDÉ, José. O espírito de grupo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1946. FCRB, JLj 21-28-29.

⁴⁸ VERISSIMO, Erico [Carta] 11 jan. 1968, s.l. [para] DIMMICK, Ralph. ALEV 02a2509–68.

⁴⁹ VERISSIMO, Erico [Carta] 1 dez. 1971, Porto Alegre, [para] DIMMICK, Ralph. HL, MS Port 31.

⁵⁰ VERISSIMO, Erico [Carta] 20 fev. 1972, Porto Alegre [para] DIMMICK, Ralph. ALEV 02a2541–72.

⁵¹ Em artigo de agosto de 1939, Mário de Andrade critica os jovens escritores que, "apressados", desejam a fama rápida. Cita Erico Verissimo e Jorge de Lima como exemplos de celebridade: "Embebedados de glória, com as cabeças alcoolizadas de esperanças fáceis e já se imaginando outros tantos Erico Verissimo ou Jorge de Lima, os moços escrevem e publicam, célebres de antemão". ANDRADE, Mário. A Raposa e o Tostão. In: _____. *O empalhador de passarinhos*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1955. p. 103.

faz menção a um dos julgamentos que balizou a apreciação de sua obra ao longo do tempo: "esse estribilho de que sou superficial e popular é cantado por muito escrivinhador desde Manaus até o Guaíba"⁵².

O êxito de Erico e de outros poucos escritores da época não só ofereceu alternativa à imagem do escritor melancolicamente fracassado, quixotesca abnegado, sacerdote das letras às custas de prejuízo próprio e amparado pela carreira no funcionalismo ou no jornalismo. Certamente também exigiu e possibilitou novas opções na fatura do texto literário, na concepção das funções sociais que os livros tinham a desempenhar e nos parâmetros decisórios do mercado editorial. De modo geral, vinha interromper aquela "literatura de poucos, interessando a poucos" de que falava José Veríssimo em 1900 e que constituía lamentação recorrente dos homens de letras do Brasil⁵³. A esse propósito, ainda em 1928, a prosa inovadora de *Macunaíma* parecia não encontrar leitores: entre a primeira edição – de 800 exemplares – e a segunda edição, passaram-se nove anos⁵⁴. Em contrapartida, o escritor popular, esse corpo razoavelmente estranho no sistema literário brasileiro, teve de arcar com a resistência e mesmo rejeição das instâncias mediadoras que avaliam e hierarquizam os bens literários. A incorporação do termo *best-seller*, então recém-emprestado do inglês, marca no vocabulário crítico esse ponto de inflexão no panorama literário brasileiro e a distância que existia entre essa "nova" literatura e a tradição europeia da "alta cultura". Dessa perspectiva, o "caso" Erico Verissimo parece corroborar a posição de Pierre Bourdieu quando o sociólogo trata dos "critérios de valoração autônomos" do campo literário:

[...] não existe nada que divida mais claramente os produtores culturais que a relação que mantêm com o *sucesso comercial* ou mundano (e com os meios de o obter, como, por exemplo, hoje, a submissão à imprensa ou aos meios de comunicação modernos): reconhecido e aceito, ou mesmo expressamente

⁵² VERISSIMO, Erico [Carta] 27 jan. 1942 [para] LOBATO, Monteiro. ALEV 02a0178–42.

⁵³ VERÍSSIMO, José. Revista literária. *Jornal do Commercio*, 25 jul.1900, *apud* SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 88.

⁵⁴ Cf. BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2006. p. 62.

procurado por uns, é recusado pelos defensores de um princípio de hierarquização autônomo enquanto atestado de um interesse mercenário pelos lucros econômicos e políticos. E os defensores mais resolutos da autonomia constituem em critério de avaliação fundamental a oposição entre as obras feitas para o público e as obras que devem fazer seu público.⁵⁵

A trajetória familiar e o encaminhamento da carreira de Erico Verissimo certamente ajudam a compreender por que o escritor nascido em Cruz Alta estava em situação privilegiada para, com seus romances e com sua postura de escritor, ajudar no desarranjo do sistema de valoração literária e assumir papel preponderante em certa renovação da literatura brasileira da primeira metade do século XX. Odaci Luiz Coradini, em estudo sobre intelectuais do Rio Grande do Sul, destaca a "intensidade de rupturas" do trajeto social de Erico Verissimo:

Mais que qualquer outro, sua trajetória, sua carreira ou sua produção literária e, inclusive, sua concepção social e política, estão diretamente relacionadas com uma série de rupturas e com a negação das suas origens sociais. [...] além dessas rupturas e da não-adesão às condições sociais de origem, há uma maior autonomia relativamente à "cultura" e à "política", facilitada pelo sucesso literário: Verissimo foi o único de sua geração a manter exclusivamente a carreira de escritor.⁵⁶

Geograficamente distante dos centros culturais – Rio de Janeiro e São Paulo –, no começo de sua carreira Erico estava igualmente distante dos círculos hegemônicos e prestigiosos do campo literário nacional e, no nível local, as condições de vida até por volta dos 25 anos também o afastaram do contato imediato de artistas e intelectuais consagrados do Rio Grande do Sul. A fortuna de seus avós maternos e paternos foi perdida, o próprio pai arrasou-se financeiramente, de modo que Erico não pôde concluir os estudos no colégio e se inviabilizaram as pretensões da família de enviá-lo para estudos na Escócia. Assim, aquele processo que Pierre Bourdieu chamou de "acumulação de capital cultural" sofreu forte abalo. Sem dinheiro, seus projetos de juventude temporariamente fracassam. Trabalhando no comércio e posteriormente como sócio de uma farmácia, no início da

⁵⁵ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 247.

⁵⁶ CORADINI, Odaci Luiz. As missões da "cultura" e da "política": confrontos e reconversões de elites culturais e políticas no Rio Grande do Sul". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 9, 2003.

vida adulta Erico só de longe participava da vida cultural de seu estado e do país: lia nos intervalos do trabalho e acompanhava "de modo um tanto precário" o movimento modernista de São Paulo (SOL1, 160). Sobre o "desvio" de sua formação, diz Erico em entrevista: "Em vez de matricular-me na Universidade de Edimburgo, fui dar, com meus dezoito anos, num armazém de secos e molhados"⁵⁷. Sua aproximação com o mundo das letras parece ter ocorrido sobretudo de maneira informal, por meio das leituras que, segundo o escritor relata em suas memórias, o acompanharam desde a infância. O pai era leitor de revistas francesas e apreciava autores do século XIX, mantendo farta biblioteca em casa e trazendo assim "um sopro de espiritualidade para o seu burgo guasca" (SOL1, 70). A mãe, por sua vez, apesar de ter apenas formação primária, "compreendia a importância do saber e queria que seus filhos se instruissem" (SOL1, 90). Serão constantes em *Solo de clarineta* as referências ao sacrifício da mãe que, com seu trabalho de costureira, possibilitou que Erico fosse estudar no ginásio em Porto Alegre. Outras figuras familiares também são nessa obra associadas ao mundo dos livros, assim como um ou outro contato estabelecido ainda em Cruz Alta, como Maurício Rosenblatt e Manoelito de Ornellas (BER, 21-22). Quanto às suas leituras, o escritor destaca primeiramente as revistas *Tico-Tico*, *Para todos*, *L'Illustration* e *Revista do Brasil* e, mais tarde, uma variedade de autores de sua predileção⁵⁸. Muitos dos autores de língua inglesa, Erico lia nos originais, mesmo que tivesse de passar "por cima de palavras e frases para ele desconhecidas e cujo sentido ele tinha preguiça de ir procurar nos dicionários" (SOL1, 192). Ao lado das revistas infantis e da literatura, o cinema teria sido uma paixão precoce e "foram em grande parte responsáveis pelos meus amores de menino, de adolescente e

⁵⁷ PEIXOTO, Silveira. Erico Verissimo. In: _____. *Falam os escritores*. Curitiba: Guaíra, 1941. p. 321–342. ALEV 09a0303–41.

⁵⁸ Erico cita Alexandre Dumas, Maurice Leblanc, Júlio Verne, Afrânio Peixoto, Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Joaquim Manuel de Macedo, Afonso Arinos, José de Alencar, Eça de Queirós, Feodor Dostoiévski, Leon Tolstói, Walter Scott, Émile Zola, Gustav Flaubert, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Monteiro Lobato, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Ronald de Carvalho, Rabindranath Tagore, Oscar Wilde, Bernard Shaw, Anatole France, Francis Jammes, Norman Douglas, Katherine Mansfield, Clemence Dane, Margaret Kennedy, Maurice Baring, G. K. Chesterton. Maria da Glória Bordini faz um inventário das primeiras leituras de Erico Verissimo em BORDINI, Maria da Glória. Erico Verissimo, um intelectual independente. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 38, p. 8–9, jul.–dez. 2005. Disponível em: <http://www.fapa.com.br/cienciaseletras/publicacao.htm>. Acessado em 09/02/2012.

de homem-feito pelos Estados Unidos, bem como pelas decepções com relação a esse país" (SOL1, 120).

O suposto *déficit* de capital cultural, ou mais propriamente de um capital cultural acumulado de maneira institucionalizada, parece ter deixado um rastro na imagem que Erico fazia de si mesmo, ainda que não o tenha impedido de ir em frente no campo das letras. Para o escritor, acabou determinando até mesmo o gênero literário ao qual se dedicou: "já chegara à firme conclusão de que me faltava talento para a poesia e carecia de cultura para o ensaio. Restava-me tentar a ficção" (SOL1, 192–193). Pode-se vislumbrar nessa operação por exclusão, em que a ficção sai em alguma medida diminuída, o tipo de romance que Erico acabará por fazer e que terá apelo popular. Como dirá em 1973, "escrever romances é frequentemente, se não sempre, aceitar com bem humorada resignação a inevitabilidade do óbvio e do cotidiano"⁵⁹.

Em muitas passagens de suas cartas e memórias, Erico menciona seu "provincianismo", a surpresa de frequentar certos círculos tendo vindo de uma posição relativamente periférica de um país já periférico. Em alguns momentos, essa sensação é relacionada às origens familiares ou a uma personalidade mais afeita à simplicidade. Em sua primeira viagem aos Estados Unidos, Erico sublinha seu sentimento de "não pertencimento". Relata que, sentado no hall de um hotel em Nova Iorque a ver passar os sofisticados hóspedes, lembra-se de seu avô tropeiro, que "amava a vida rude". Refletindo nas voltas [que] tem dado a roda da vida", sente-se naquele momento acompanhado do avô e de "um bando de outros fantasmas silenciosos" e conclui: "Através de meus olhos, ficam-se eles a espiar, bisonhos e provincianos, a parada singularíssima". De modo geral, Erico manterá um olhar desconfiado e não raras vezes irônico em relação à sofisticação, seja de hábitos sociais, seja de linguagem literária. Essa postura será um trunfo, parece-me, para que ele

⁵⁹ VERISSIMO, Erico. A marquesa saiu às cinco da tarde. *Entrelinhas*. n. 1, 1973. ALEV 03e0303–73, *apud* BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM; EDIPUCRS, 1995. p. 52.

se integrasse de bom grado à política de boa vizinhança dos Estados Unidos: Erico deve ter-se sentido confortável para dar aval à mensagem pan-americanista, que visava alcançar sobretudo o "homem mediano" das Américas, abstração calcada no homem médio norte-americano, transformado então em uma espécie de mínimo denominador comum, uma imagem a ser alcançada por todos naquele momento de integração continental.

Em outros momentos, o que vem à tona em memórias, cartas e depoimentos de Erico Verissimo é uma "falha de formação". Erico a revela, por exemplo, quando em suas memórias comenta como se sentia frente ao grupo de destacados intelectuais latino-americanos com quem trabalhou, entre 1954 e 1956, na União Pan-Americana, em Washington: "e toda essa gente estava sob as ordens dum sujeito que nem sequer havia terminado o curso ginasial do Colégio Cruzeiro do Sul"⁶⁰. Talvez o alegado déficit intelectual se devesse mais propriamente à ausência de uma educação regular, já que em sua formação familiar Erico pôde contar com "ambientes em que se respirava cultura"⁶¹. De toda maneira, Sérgio Miceli ressalta como repercute a "experiência dramática" dos artistas e intelectuais cujas vidas foram desviadas da proteção garantida pelos privilégios de origem:

[...] não há chance de obter nenhuma garantia de objetividade acerca do mundo social a menos que os produtores dessa reconstrução simbólica – sejam eles artistas, escritores ou cientistas – tenham vivido a experiência dramática de serem desalojados da posição social que os seus vinham ocupando, a única maneira de se familiarizarem com outros pontos de vista sem que por isso consigam se desvencilhar do setor da classe dirigente de que são originários.⁶²

A sensação de desajuste parece igualmente contaminar a representação literária. Vasco Bruno talvez seja o personagem que mais nitidamente encarna esse lado *gauche* de Erico.

⁶⁰ Idem. p. 287.

⁶¹ BORDINI, Maria da Glória. Erico Verissimo, um intelectual independente. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n.38, p.8, jul.-dez. 2005. Disponível em: <http://www.fapa.com.br/cienciaseletras/publicacao.htm>. Acessado em: 09/02/2012.

⁶² MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 163.

Em *Um lugar ao sol*, no quarto da amante alemã, repleta de revistas estrangeiras e fotos de cidades europeias, Vasco "se sentia bruto e selvagem", "se sentiu inferior, muito inferior", e também se vê como um estrangeiro: "Trazia ainda o ranço de Jacarecanga. Era um provinciano que nunca tinha viajado. Um brutamontes" (*MUS*, 713).

É verdade, porém, que, antes mesmo da década de 1950, ainda no Brasil, o trabalho como diretor da *Revista do Globo*, a partir de 1931, e posteriormente como editor na seção editora da Livraria do Globo⁶³ pôde compensar esse "déficit" inicial e incorporou Erico Verissimo na rede social de produção intelectual do Rio Grande e, logo em seguida, de todo o país, naquele movimento de "descentralização da inteligência" a que se refere Mário de Andrade⁶⁴. Como lembra Odaci Luiz Coradini:

A primeira publicação [do Rio Grande do Sul] que conseguiu permanecer por mais tempo e também compartilhar em termos mais gerais da "problemática legítima" na esfera da "cultura" e da "política", em âmbito regional ou nacional, foi a *Revista do Globo*, a partir de 1929.⁶⁵

Sergio de Gouvêa, em artigo de 1932 no *Correio do Povo* de Porto Alegre, sugere com evidente escárnio que Erico teria preparado sua mudança à capital do estado, colocando-se antecipadamente em contato com figuras importantes do cenário cultural: "aqui [em Porto Alegre] chegando, foi de logo encontrar-se com 'os mestres' e não poupou sacrifícios para lhes captar a benevolência. E se fez"⁶⁶. De fato, o "capital cultural" de Erico, mesmo que acumulado de maneira informal, parece ter sido reconhecido de imediato quando de sua chegada em Porto Alegre, ou mesmo antes, se dermos crédito às

⁶³ Segundo informa Maria da Glória Bordini, a editora Globo só se constituiu como empresa em 1954. Cf. BORDINI, Maria da Glória. *Op. cit.* p.10.

⁶⁴ ANDRADE, Mário. O movimento modernista. _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1978. p. 248.

⁶⁵ CORADINI, Odaci Luiz. *Op. cit.* p. 128. Joel Silveira, no entanto, lamenta em 1942 que a *Revista do Globo* fosse "pouco conhecida aqui no Rio e deficientemente divulgada no país". SILVEIRA, Joel. Erico Verissimo não é funcionário público. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 82, p. 2, 29 jan. 1942.

⁶⁶ GOUVÊA, Sergio de. O sr. Erico Verissimo e o seu primeiro livro. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 11, 10 abr. 1932, *apud* DORNELLES, Maria Conceição Nunes. *Rumo ao sol – a fortuna crítica sobre Erico Verissimo (1930–1949)* Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – PUC-RS, Porto Alegre, 2004. O documento está xerografado e faz parte do "Anexo II" da dissertação, sem indicação de página.

palavras de Gouvêa. Em artigo do mesmo periódico e no mesmo ano, o autor, identificado por "L", escreve que "há poucos anos, vagamente, ouvi falar de um rapaz do interior que trancado em sua pequena cidade lia os clássicos ingleses e vertia para a língua de Shakespeare a prosa de Machado de Assis". E mais adiante, apontando a tendência do Erico buscar senso profundo na superfície da realidade, indica que o então jovem escritor "aprendeu dos ingleses, que tanto leu, essa arte difícil de aparência tão fácil"⁶⁷.

O sucesso e crescimento da editora Globo – que se transformou em uma das maiores editoras do país⁶⁸ – garantiu a Erico Verissimo, já na década de 1940, um lugar de relativo poder e visibilidade no campo literário, contrabalançando a posição relativamente periférica que, em termos geográficos, ele sempre manteve, já que nunca abandonou Porto Alegre enquanto viveu no Brasil. Jorge Amado cedo reconheceu esse fato, quando comenta em 1935 as agruras do "escritor de província": "A gente bem sabe o que sofre o autor com o livro inédito, ele na província sem poder tratar. Não chamo Porto Alegre de província pois a Livraria do Globo faz parte da capital literária"⁶⁹. A autoria de romances, a partir de 1932, veio paulatinamente consolidar a posição de Erico, ao mesmo tempo "excêntrica" e bem-sucedida, corroborando a descrição dos romancistas de 1930 proposta por Sérgio Miceli:

Os escritores que então investiram nesse gênero [o romance] desde o começo de suas carreiras eram, em sua maioria, letrados da província que estavam afastados dos centros da vida intelectual e literária, autodidatas fundamente

⁶⁷ L. Fantoche. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 abr. 1932, *apud* DORNELLES, *Op. cit.* sem indicação de página.

⁶⁸ Sérgio Miceli considera a Globo no início dos anos 1940 como a segunda maior editora brasileira, atrás da Companhia Editora Nacional. Segundo o autor, entre 1938 e 1943, a Globo, com 6% do mercado nacional, foi aquela, entre as seis maiores editoras brasileiras, que mais publicou livros na categoria "ficção" (36%, seguidos de 11% de didáticos). Cf. MICELI, Sérgio. A expansão do mercado do livro e a gênese de um grupo de romancistas profissionais. In: _____. *Op. cit.* p. 151–157.

⁶⁹ AMADO, Jorge [*Carta*] 16 abr. 1935, Rio de Janeiro [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1861-35.

marcados pelas novas formas narrativas em voga no mercado internacional [...].⁷⁰

Hoje se aceita que o conceito de "escritor" não se restringe a uma entidade fenomenológica, sustentada por uma subjetividade estável e apreensível num ponto definido do tempo e do espaço, ainda que possa ser pensado a partir disso. "Autor" passou a ser uma função construída por mediações múltiplas, uma cadeia de interferências (pessoas, valores, circunstâncias) que, no transcorrer do tempo, cercam o surgimento de um texto e, multiplicando-se, vão agindo sobre sua recepção e sua posição – sempre mutável – na hierarquia dos objetos culturais. Assim é de se supor que a atividade de editor, o trato com outros escritores e o conhecimento do mercado de livros tenham tido influência determinante na direção da carreira propriamente autoral de Verissimo e em sua atuação como intelectual na esfera pública. Nesse papel, Erico desenvolveu uma noção muito clara – e diferente daquela que normalmente cerca a chamada alta literatura – de que, da perspectiva empresarial e do bolso do escritor, livro bom é também livro que vende. Já em 1938, em discurso para homenagear Monteiro Lobato em passagem por Porto Alegre, Erico agradece Lobato por ele ter mostrado que "o escritor precisa do dinheiro porque com o dinheiro ele compra o conforto e com conforto ele prepara oportunidades para escrever livros melhores. Não é vergonha vender os produtos da inteligência"⁷¹. Em carta de 1942 a um leitor que parece ter protestado contra as táticas comerciais que cercavam os lançamentos de seus livros, Erico escreveu: "o livro é um objeto de comércio e é natural que os editores não queiram perder dinheiro. Por outro lado, você não acha perfeitamente honesta a profissão das letras quando exercida com dignidade?"⁷². E honestidade e dignidade se traduzem em remuneração: em carta do mesmo ano ao tradutor Anselmo Jover Peralta, Erico confessa que a possibilidade de tradução de *Gato preto em campo de neve*, além da satisfação de ampliar o círculo de

⁷⁰ MICELI, Sérgio. *Op. cit.* p. 153.

⁷¹ VERISSIMO, Erico. O discurso do escritor Erico Verissimo. [Recorte de jornal] 10 mar. 1938; Álbum de recortes de Dona Purezinha, v.1, doc. 813. Biblioteca Monteiro Lobato, São Paulo.

⁷² VERISSIMO, Erico. [Carta] 27 jan.1942, Porto Alegre [para] MELO, João de Oliveira. ALEV 02a0192-42.

seus leitores, proporcionaria ganhos materiais "que muito contribuem para o orçamento de um homem que vive do que escreve"⁷³. E contribuem também para a saúde financeira das empresas editoriais. Segundo declara em uma carta de 1944 que escreve dos Estados Unidos a Henrique Bertaso, seu chefe na editora, "o essencial é comprar livros que são bons agora e sempre. Outro ponto: tratar de vendê-los na maior quantidade possível"⁷⁴.

É bom lembrar que o comprometimento com as exigências, às vezes brutas, do mercado não impediu que, sob a orientação de Erico Verissimo, a editora Globo lançasse no mercado brasileiro, muitas vezes em primeira tradução, autores já então canônicos como Dickens, Maupassant, Stendhal, Tolstoi, Balzac, Poe, Voltaire, Swift, Mérimée, Proust e Conrad.

Essa perspectiva, digamos, mais eclética sobre a produção literária e sobre a circulação de livros foi reforçada por sua atuação como tradutor. Erico estudou no Colégio Cruzeiro do Sul, fundado por missionários protestantes norte-americanos, onde ele aprendeu inglês, começou a ler diretamente nessa língua e, mais tarde, trabalhou como tradutor de livros de toda espécie: "creio que data dessa época o meu interesse e curiosidade pelos Estados Unidos", declarou o escritor a Paulo Mendes Campos⁷⁵. Leo Gilson Ribeiro adverte para a importância da tradução como impulso na carreira de alguns escritores, entre eles, Erico Verissimo:

[...] um jovem no sul, Erico Verissimo, começava uma carreira meteórica ao traduzir livros como *Mas não se mata cavalo?*, de Horace McCoy. Em seguida ele revelou Maugham e Huxley para seus conterrâneos e alcançou fama própria com a publicação de seus romances. [...]

Esse primeiro passo para a celebridade obtido por meio de traduções é apenas um dos aspectos da complexa relação entre literatura e sociologia em um país

⁷³ VERISSIMO, Erico. [Carta]. 13 nov. 1942, Porto Alegre [para] PERALTA, A. Jover. ALEV 02a0249-42.

⁷⁴ VERSSIMO, Erico. [Carta]. 20 mar. 1944, São Francisco (EUA) [para] Henrique, José, Justino e Amílcar. ALEV 02a0010-44.

⁷⁵ CAMPOS, Paulo Mendes. Retrato de corpo inteiro. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 29, 7 set. 1957.

em que o cultivo das "belas letras" foi tradicionalmente um meio de se obter prestígio social.⁷⁶

Foram mais de cinquenta obras traduzidas, de autores que incluem Somerset Maugham, Aldous Huxley, Katherine Mansfield, Pearl S. Buck e John Steinbeck, mas também romances policiais, thrillers, novelas sentimentais, "fantasy fiction" e *best-sellers* da época de autores como Edgar Wallace, Ellery Queen, E. Phillips Oppenheim, Robert Nathan e James Hilton. Ao longo do tempo, o renome de Erico como tradutor parece ter sido de alguma forma reforçado por sua posição de destaque como romancista, como talvez se possa concluir a partir de resenha não assinada na *Revista do Brasil* de outubro de 1940: "O lançamento, em português – e em tradução de Erico Verissimo, o que, por si só, constitui uma garantia apreciável – de outra não menos famosa obra de James Hilton, *Não estamos sós*, merece as honras de um registro especial em nossos anais literários"⁷⁷. Vale lembrar, por outro lado, que ao traduzir os livros de Wallace, assim como de outros escritores *best-sellers*, Erico escondeu-se às vezes sob o pseudônimo de Gilberto Miranda⁷⁸, evitando talvez se confundir com a literatura feita expressamente para o mercado e preservando, assim, sua imagem de autor de romances.

Como editor e como tradutor – primeiras funções intelectuais que lhe garantiram a sobrevivência – Erico se pôs em contato com uma literatura de grande vendagem. Mais ainda, ele teve papel decisivo no alargamento das relações de nossa literatura com a produção estrangeira, complementando a tradicional conexão com a literatura europeia-continental, e mais especificamente francesa, com um mais amplo repertório, especialmente de obras anglo-americanas então recentemente produzidas. Em alguma medida, sua ação nessas funções permitiu que se acertasse o tempo do leitor brasileiro por

⁷⁶ RIBEIRO, Leo Gilson. Brazil: between dogpatch and yoknapatawpfa III - Through foreign eyes. *The Kenyon Review*, v. 23, n. 3, p. 399, 1961.

⁷⁷ *Revista do Brasil*, v. III, 3. fase, n. 28, p. 67, out. 1940.

⁷⁸ Cf. VERISSIMO, Erico. *Um certo Henrique Bertaso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 50-51; AMORIM, Sônia Maria. *Em busca de um tempo perdido*: edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950). São Paulo: Edusp, 2000. p. 81.

um outro relógio, mostrando que havia muitos modos de "ser moderno". Ou, para empregar uma expressão de Octavio Paz, de buscar "a porta de entrada do presente"⁷⁹.

No papel de escritor de sucesso e comprometido com o lado empresarial da atividade editorial, Erico talvez possa ser considerado um continuador do também escritor-editor Monteiro Lobato, conhecendo os dois valores – como "obra artística" e como "produto de mercado" – do artifício literário. Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda, Monteiro Lobato

combinou o papel de empresário cultural ao de escritor reconhecido e festejado por seus pares e pela imprensa mais prestigiosa. O escritor foi, por isso, o inventor de novos perfis de intelectual, ao construir, para a época, significados incomuns da atividade letrada segundo moldes profissionalizados, sendo precursor solitário de procedimentos que somente seriam cristalizados mais tarde.⁸⁰

Tanto Lobato quanto Erico sabiam o que significa o êxito editorial: se em 1938 Verissimo bateu recordes de venda com um único romance, um ano antes Lobato havia vendido, do conjunto total de obras e traduções suas, 1,2 milhão de exemplares, ou seja, aproximadamente um terço de toda a produção brasileira naquele ano, segundo informa Sérgio Miceli⁸¹. De forma mais discreta, sem a veia polemista de Lobato, Erico

⁷⁹ PAZ, Octavio. La búsqueda del presente. Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html. Acessado em 20/01/2010.

⁸⁰ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Pré-modernos, modernos e modernismo: gênese do campo literário no Brasil. In: PASSIANI, Enio. *Na trilha do Jeca – Monteiro Lobato e a formação do campo literário brasileiro*. Bauru, SP: EDUSC, 2003. p. 17. Marisa Lajolo estabelece pontos de comparação entre as carreiras de Monteiro Lobato e Erico Verissimo. Cf. LAJOLO, Marisa. Uma trajetória rara na tradição cultural brasileira. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 129–142.

⁸¹ MICELI, Sergio. A expansão do mercado do livro e a gênese de um grupo de romancistas profissionais. In: _____. *Op. cit.* p. 146. Este capítulo faz uma descrição minuciosa do processo de expansão do mercado do livro no Brasil. Pedro Dantas, em artigo publicado em 1940, menciona Lobato como editor e escritor de sucesso: "Por volta de 1920, o Sr. Monteiro Lobato exerceu uma dupla influência na literatura brasileira: como autor, cuja vendagem convidava ao prosseguimento, e como editor, que deu um vigoroso impulso ao livro nacional, atuando, naturalmente, no sentido das suas preferências. Graças ao elogio de Rui Barbosa, em discurso político, seu livro de estreia – *Urupês* – foi um dos maiores sucessos de livraria já registrados entre nós". DANTAS, Pedro. O romance brasileiro. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 49, maio 1940, sem indicação de número de página.

Verissimo com ele compartilhava a ideia de que literatura é também mercadoria que se vende e que pode ou deve ser considerada segundo variados critérios.

Por isso não espanta que Erico discuta justamente com Lobato questões mercadológicas do mundo literário. Em de 27 de janeiro de 1942, assumindo posição defensiva, estabelece relação causal entre o sucesso de vendagem, valor literário e a forma como o escritor é avaliado:

Aliás depois que comecei a vender livros a maioria dos críticos deu para desconfiar do que escrevo. O snr. [sic] Tristão de Athayde, que é inegavelmente um bom crítico, termina um artigo sobre *Saga* afirmando que sou a Margaret Mitchell nacional. Malícia por malícia, eu poderia dizer que o snr. Tristão é um Maritain tipo Sloper. Acontece que eu não considero Miss Mitchell uma escritora inferior. Pelo contrário. Ficaria muito feliz se pudesse escrever um vento levou – ótima história, de fundo sociológico, com muita humanidade, vida e pitoresco.⁸²

O trecho é revelador, primeiramente pela representação espirituosa das disputas que, segundo Pierre Bourdieu, caracterizam os campos artísticos⁸³. Aqui, a luta se expressa pela troca quase infantil de apelidos baseados em nomes de integrantes da "república das letras" que, repletos de conotações, servem de coordenadas para situar os contendentes na hierarquia do campo literário: se eu sou a "comercial" Margaret Mitchell, você é o "católico" Jacques Maritain, com tudo que cada um desses nomes-valises pudesse significar àquela altura. Note-se ainda que essa troca de acusações está intermediada por personalidades literárias internacionais e talvez seja significativo que Erico Verissimo

⁸² VERISSIMO, Erico. [Carta] 27 jan. 1942 [para] LOBATO, Monteiro. ALEV 02a0178–42. Os grifos são do original.

⁸³ BOURDIEU, Pierre. El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, Havana, n. 25–28, p. 2, jan. 1989 – dic. 1990. Disponível em: <http://educacion.deacmusac.es/practicaslegitimadoras/files/2010/05/bourdieuCampo.pdf>. Acessado em: 18/12/2011. Sobre esse assunto, conferir também BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 261: "O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc.) entre posições. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos postos em jogo no campo".

seja associado a uma escritora norte-americana enquanto Tristão de Athayde lembrasse um escritor europeu: literatura popular, livro comercial, *best-seller* são categorias que, cada vez mais, serão associadas, predominantemente de maneira pejorativa, ao mercado literário norte-americano, com o qual Erico esteve sempre associado, desde suas primeiras traduções de romances policiais para a editora da Livraria do Globo.

O trecho deixa também entrever que Erico – por crença, necessidade ou estratégia – coloca-se em um ponto imaginário na geometria do espaço literário, qual seja, o de um romancista popular *por livre opção*, invertendo os parâmetros de apreciação hegemônicos. Dessa forma, *E o vento levou*, *best-seller* exemplar da primeira metade do século XX, é resgatado por Erico do aluvião de obras sem valor a que a crítica costumava (e costuma) relegar os sucessos comerciais. O escritor brasileiro reivindica para o romance de Mitchell e para si mesmo a legitimação de obras de sucesso, apoiando sua argumentação em qualidades que talvez pudessem satisfazer também critérios literários então consensuais: "ótima história, de fundo sociológico, com muita humanidade, vida e pitoresco". Erico recusa, assim, a associação mecânica entre sucesso de vendas e baixo valor artístico, propondo uma nova fórmula que pudesse sintetizar dois polos normalmente irreconciliáveis da apreciação literária. Isso é ainda mais significativo porque a aceitação por parte de Erico de uma literatura sem pedigree não quer dizer que o romancista fosse alheio a qualquer escala de valores. Em sua correspondência e entrevistas, fica evidente que Erico discernia seu projeto de escritor daquele de uma literatura desprovida de interesse ou qualidades, lançada unicamente com os olhos num mercado consumidor pouco exigente. Nesse sentido, é bastante citado o depoimento de Erico em *Um certo Henrique Bertaso*, onde conta que, no começo de sua carreira nas letras, estava a traduzir Edgar Wallace e sentia tamanho tédio pelo livro mal escrito que fazia modificações no texto:

Será demasiada pretensão afirmar que em português ficou melhor que o original? Acho que não, pois dizem que Wallace – que não se preocupava com a forma literária – costumava ditar a seus secretários duas estórias ao mesmo

tempo, caminhando dum lado para o outro e fumando como um desesperado, cigarro sobre cigarro. (BER, 41)

Em sua própria produção, mesmo que suas escolhas se pautassem sobretudo por um princípio de comunicabilidade, Erico em nenhuma hipótese desprezava questões relacionadas à forma e à linguagem literárias: "Desejo comunicar-me com o maior número possível de seres humanos, e faço tudo para conseguir isso, dentro naturalmente da decência literária"⁸⁴. Maria da Glória Bordini indica, inclusive, que esse zelo conheceu progressão na carreira do escritor: "[...] os problemas da expressão romanesca são constantemente reinquiridos por Erico, denunciando uma crescente insatisfação com seus recursos discursivos à medida que sua carreira prossegue"⁸⁵. Assim, entre o apreço dos leitores e as pretensões de fazer seriamente literatura, Erico perseguia um difícil equilíbrio e, para empregar as palavras de Alceu Amoroso Lima, tentava "encontrar uma saída para o eterno impasse, entre o gosto convencional e medíocre do grande público e as exigências qualitativas dos autênticos criadores de beleza, impasse que só o gênio supera"⁸⁶.

Para Verissimo o impasse não se redimia, talvez porque o julgamento público lhe fosse insuficiente nos complexos trâmites de consagração no campo literário. Em carta de janeiro de 1942, sua relação com o público soa como uma condição bastante ambígua: "a compreensão, a aceitação do público é meu pão de cada dia. Um pão preto, barato, pobre, inglório mas pão"⁸⁷.

Considerações desse tipo são indicativas de um debate – que Erico travava inclusive consigo mesmo – em torno dos critérios de definição e legitimação que, se certamente não era novidade nas letras nacionais, ganhava contornos específicos na primeira metade

⁸⁴ MARZOLA, Norma. Erico Verissimo falou e disse. *Revista Manchete*, n. 1026. Rio de Janeiro, p. 38-47, 18 dez.1971.

⁸⁵ BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. p. 97.

⁸⁶ LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da Literatura brasileira*. Rio: Livraria Agir, 1956, p 117.

⁸⁷ VERISSIMO, Erico [Carta] 10 jan. 1942, Porto Alegre [para] BRAGA, Newton. ALEV 02a0036-42.

do século XX. A possibilidade de o escritor brasileiro pela primeira vez efetivamente viver de sua produção ficcional, inclusive pela eventual inserção em um mercado literário internacional, balançava uma estrutura de percepção que, na Europa, havia se constituído e se consolidado ao longo do século XIX e que parece aplicável igualmente ao caso brasileiro. Segundo essa perspectiva, e de acordo com a análise de Pierre Bourdieu, a obra literária passou a ser considerada "inestimável", de modo que não poderia existir valor comercial para a literatura; o prestígio deveria advir de uma lógica independente do mercado. Essa concepção de "arte pela arte" seria para Bourdieu uma espécie de armadilha: "estamos, com efeito, em um mundo econômico às avessas: o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo)"⁸⁸. Isso é ainda mais verdade quando se despreza, como nitidamente ocorria e ocorre no Brasil, o poder de discernimento do público leitor, que foi chamado por Monteiro Lobato em 1934 de "o maior bueiro do mundo"⁸⁹. Na mesma toada, no já citado ensaio de 1940, Álvaro Lins acusa Erico de se dobrar ao gosto e às preferências do público e conclui de forma elíptica mas esclarecedora: "e bem sabemos todos de que natureza são estas preferências e este gosto"⁹⁰.

Estar "do lado do leitor" e decidir como efetivar essa opção tinha implicações evidentes na dimensão propriamente textual da obra literária, na situação do escritor na vida literária do país e no leque de produtos oferecidos no mercado de livros. Em todos esses níveis, os parâmetros tradicionais de valoração e legitimação da obra e da atividade literária são forçosamente confrontados e, face a um público mais amplo e heterogêneo, cujo gosto é formado de maneira menos previsível ou controlável, abalam-se as fronteiras absolutas entre o "literário" e o "não literário", entre o "bom" e o "popular" e propõem-se

⁸⁸ BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* p. 102.

⁸⁹ LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1972. p. 350–351, *apud* LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura do Brasil*. São Paulo: Ática, 1996. p. 107.

⁹⁰ LINS, Álvaro. *Op. cit.* p. 222.

sínteses idealistas mediadas por categorias como "gênio", segundo se leu há pouco no trecho de Alceu Amoroso Lima. Em última instância, a opção por um público leitor diversificado passa pela aceitação de que o "popular" adentra a literatura não sob a forma de "tema" ou de "linguagem" (instâncias amplamente exploradas pelo primeiro modernismo paulista), mas além ou aquém do texto, como ator do sistema literário, se não com as prerrogativas de autor, ao menos com direito a uma voz avaliativa que se traduz por opções de consumo. Daí que a crítica e a história literárias, tendo que compreender uma nova cartografia da produção e do consumo de obras, alertem sobre os riscos de "quebra de nível", denunciem a "literatura fácil" e, de forma geral, manifestem menosprezo pelas obras bem aceitas pelo público. Estabelecem complexa engrenagem de pesos e medidas para orientar as cotações dentro do sistema literário, na tentativa de evitar que o sistema de valor tradicional entre em colapso. Em artigo publicado em 1960, Italo Marcon segue justamente essa linha de interpretação ao tratar do descaso e incompreensão da crítica brasileira pela obra de Erico Verissimo:

Quer nos parecer que o seu renome literário, tanto em nosso meio, onde é considerado o ficcionista mais popular, como no estrangeiro, feriu, sem qualquer intenção de sua parte, a sensibilidade dos nossos críticos, salvo exceções, todos eles "humildes" e "honestos", interessados unicamente em fazer "justiça".⁹¹

A análise da recepção crítica dos romances de Erico Verissimo mostra que enquanto o público comprava seus romances e comentava seus personagens, alguns dos críticos e escritores de seu tempo torciam o nariz para aquele novo ingrediente na literatura nacional: o livro "simples", que cai no gosto popular. Entende-se então a intervenção de Antonio Candido, ainda em 1943, para defender a existência do "romance popular" e encontrar um lugar adequado para Erico Verissimo que, se não era "romancista extraordinário", teria "vocação inequívoca" de escritor:

⁹¹ MARCON, Itálico. A obra romanescas de Erico Verissimo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 jun.1960. ALEV 09b0366-60.

Não há canto do Brasil em que não se discuta e se comente um de seus personagens [...]. Se me disserem que isto dá vulgaridade a Erico Verissimo, eu responderei que não entendo literatura em que não haja um escritor suficientemente popular para, sem quebra de nível, desempenhar junto ao povo o papel social que incumbe à arte.⁹²

A observação de Antonio Candido testemunha a penetração dos textos de Erico Verissimo e reserva-lhes uma função social, mas simultaneamente deixa entrever a reação negativa da crítica brasileira à literatura de êxito popular e a necessidade de firmar posição diante de um debate que se instaurava. Otto Maria Carpeaux é outro dos críticos que, dez anos mais tarde, desvincula o "sucesso de livraria" da mediocridade artística, e afirma que Erico foi vítima daquele "raciocínio errado" que pressupõe que não pode haver valor onde haja sucesso"⁹³. Jorge Amado, um dos implicados na discussão entre "qualidade literária" e "popularidade", também sairá em defesa de Erico:

Não há de se querer e esperar unanimidade crítica em torno da obra e da figura do mestre gaúcho. Escritor de tamanha popularidade, amado e fielmente lido por centenas e centenas de milhares no Brasil e no estrangeiro, de obra difundida no mundo inteiro, como esperar para ele as palmas dos literatos sem obra e sem público, dos críticos cuja erudição é feita de inveja, de esnobismo, de suficiência e de tolice?⁹⁴

Reduzindo a questão à atitude de inveja, e portanto à esfera dos afetos, as palavras de Amado impedem que se perceba o rechaço crítico como expressão de um importante embate na política das letras, ou seja, a crise diante das formas e funções que a literatura poderia assumir naquela primeira metade do século XX.

1.2. Um escritor sob ressalva

Desde o início de sua carreira, ao lançar *Fantoches*, em 1932, Erico esteve à mercê da oscilação da crítica. Sergio de Gouvêa, no *Correio do Povo*, de 10 de abril de 1932,

⁹² CANDIDO, Antonio. Romance popular. In: _____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 71–72.

⁹³ CARPEAUX, Otto Maria. Erico Verissimo e a técnica novelística. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1953.

⁹⁴ AMADO, Jorge. Erico Verissimo pelo mundo afora. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *Op. cit.* p. 33–34.

acusava Erico Verissimo de ser produto de elogios de uma certa "política literária", manipulados "nas rodas de café"⁹⁵. O artigo provocou reação e no mesmo jornal aparece, dois dias depois, artigo assinado F.B., que defende as qualidades literárias de Erico: "quantos são, no Rio Grande, os 'conteurs' superiores ao autor de *Fantoches*?"⁹⁶. Até mesmo Gouvêa, no ano seguinte, ao comentar o lançamento de *Clarissa*, reverte sua crítica e lança um tipo de avaliação que vai se repetir tanto nas palavras de entusiastas quanto na boca de detratores, quando caracteriza a linguagem de Erico como "nova, sem as incongruências dos falsos modernos, um estilo leve, belo, claro, límpido e fluente"⁹⁷. No artigo de 1932, porém, acusava Erico de torturar os leitores com "uma linguagem falada", repetitiva e maçante, que colocava a gramática "em maus lençóis"⁹⁸.

O convencionalismo de linguagem foi um dos motes da recepção crítica da obra de Erico. Ainda que Alfredo Bosi lembre que o realismo de Erico Verissimo, Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos tenha se beneficiado da "'descida' à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos, que a prosa modernista tinha preparado"⁹⁹, no mais das vezes a crítica, os historiadores da literatura e outros escritores assinalam em Erico deficiências da linguagem convencional, especialmente em seus primeiros romances. Seu nome foi portanto dissociado das vertentes literárias, anteriores

⁹⁵ GOUVÊA, Sergio de. *Op. cit.* Acusação semelhante aparece anos depois, em artigo na *Revista Acadêmica* publicado sob pseudônimo e enviado, como explica a nota da redação, por uma das "maiores autoridades da matéria": "Há, como dissemos, um excesso laudatório em torno da obra do escritor sul-rio-grandense. Parece que ele é o centro de um movimento de muita simpatia e de certa incompreensão que, de vez em quando, sucede a uma ou outra figura literária". PONTIFEX, Ernesto. O novo romance brasileiro. *Revista Acadêmica*, n. 55, jun. 1941, sem indicação de página.

⁹⁶ F.B. O bloquinho do elogio... *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 3, 12 nov. 1933, *apud* DORNELLES, Maria Conceição Nunes. *Op. cit.* O documento está xerografado e faz parte do "Anexo II", sem indicação de página.

⁹⁷ GOUVÊA, Sergio de. Livros e autores. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 3, 10 set. 1933, *apud* DORNELLES, Maria Conceição Nunes. *Op. cit.* O documento está xerografado e faz parte do "Anexo II", sem indicação de página.

⁹⁸ GOUVÊA, Sergio de. O sr. Erico Verissimo e o seu primeiro livro, *apud* DORNELLES, Maria Conceição Nunes. *Op. cit.*

⁹⁹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1984. p. 433-434. Antonio Candido vai no mesmo sentido quando lembra que todos os escritores brasileiros se beneficiaram da desmontagem do artificialismo oratório empreendida pelos primeiros modernistas. Cf. CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 186.

ou contemporâneas, que promoveram invenção radical no plano linguístico e que, nos círculos mais influentes, foram destacadas como a verdadeira razão de ser da literatura no século XX. A coloquialidade da linguagem das obras de Erico – um traço de modernidade literária – não o salvou de um lugar menos prestigiado em comparação com outros escritores "experimentais".

Sérgio Milliet, comemorando a chegada do primeiro volume de *O tempo e o vento*, lamenta nas obras anteriores de Erico "a facilidade e o convencionalismo, e principalmente aquele falso lirismo por demais acessível"¹⁰⁰. Moysés Vellinho relata que uma senhora, frente à "ternura de estilo" de *Clarissa*, considerava o livro "bonito demais"¹⁰¹. Em mais de um dos prefácios que escreveu a seus romances para a edição em cinco volumes de sua ficção completa (1966), Erico concorda com os senões que haviam sido lançados sobre seu estilo. No prefácio a *Clarissa* o autor reprova "o estilo picado, o emprego leviano de palavras grandes como 'infinito', 'imenso', 'enorme', etc..."¹⁰². No prefácio a *Música ao longe*, a autoacusação recai sobre "as soluções fáceis, tanto no domínio da linguagem como no da técnica e da psicologia"¹⁰³. No prefácio a *Um lugar ao sol*, Erico atribui a uma certa sofreguidão ao escrever o livro uma linguagem "descurada e cheio [sic] de excrescências"¹⁰⁴. A reprovação dessa linguagem "fácil" parece rarear ao longo do tempo, mas ressurgir de tempos em tempos: em 1955, por exemplo, Moacyr Felix de Oliveira celebra a "autêntica e rica imaginação de romancista", mas apenas para ressaltar a "teia de lugares-comuns [...] explorada ao gosto do grande público" e para lamentar que o escritor não obtivesse "uma prosa mais enxuta", livre do "excesso de

¹⁰⁰ MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Martins, 1953. v. 7, p. 156.

¹⁰¹ VELLINHO, Moysés. Erico Verissimo – o romancista. In: _____. *Letras de província*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1960. p. 84.

¹⁰² VERISSMO, Erico. _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 1, p. 46.

¹⁰³ Idem. p. 414.

¹⁰⁴ Idem. p. 580.

'filosofia'"¹⁰⁵; em 1967, Alfredo Grieco, em resenha sobre *O prisioneiro*, condena que o livro fosse "regado de lugares-comuns"¹⁰⁶.

De modo geral, fica bastante nítido em inúmeros documentos que Erico Verissimo nunca investiu em experimentalismo de linguagem, primeiramente porque não acreditava que escrever bem significasse escrever difícil, chegando a satirizar aqueles que "complicavam" a prosa do romance:

Perdem-se num mar de metáforas (e aqui estou usando também uma metáfora). São como as cozinheiras que sabem ou imaginam saber saladas ou hors-d'oeuvre exquisit mas não aprenderam ainda a fazer o trivial: um arroz, um bom bife, um honesto feijão.¹⁰⁷

Maria da Glória Bordini, ao analisar a relação entre estilo e comunicabilidade em Erico Verissimo, afirma que "a pesquisa experimental da prosa narrativa lhe [a Erico] parecia cheia de riscos, entre eles a preponderância da palavra sobre a coisa e o esfacelamento da sintaxe no sentido lógico"¹⁰⁸. Erico queria fazer literatura que fosse compreendida e evidentemente nesse projeto não cabia uma linguagem esotérica. Com isso se explicam as reações iniciais de reticência de Erico diante de escritores que de algum modo inventaram uma "outra língua", como William Faulkner e Guimarães Rosa. Sobre Rosa, em 1957 informa que não pôde "vencer os enigmas que oferece o *Grande Sertão: Veredas*, do G. Rosa"¹⁰⁹. Sobre o romancista norte-americano, escreve em 1954:

(...) consegui um exemplar do livro do Faulkner *Fable*, que só vai ser lançado em agosto próximo. Comecei a ler. É dureza, amigo Caro! O homem é intransitável. Não sei que necessidade terá de complicar tanto as coisas. É penoso, verdadeiro trabalho braçal, vencer uma página desse escritor.¹¹⁰

¹⁰⁵ OLIVEIRA, Moacyr Félix de. Noites. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 7, fev. 1955.

¹⁰⁶ GRIECO, Alfredo. O prisioneiro – Romance. ALEV 09b0367–67.

¹⁰⁷ Documento sem identificação de título. ALEV 01i0068–sd.

¹⁰⁸ BORDINI, Maria da Glória. *Op. cit.* p. 99.

¹⁰⁹ VERISSIMO, Erico. [Carta] 17 abr. 1957 [para] HOLANDA, Aurélio Buarque de. FCRB doc. 226.

¹¹⁰ VERISSIMO, Erico. [Carta] 15 jul. 1954 [para] CARO, Herbert. ALEV 02a0065–54.

Sem querer "complicar tanto as coisas", Erico tampouco recorreu a uma mais funda apropriação vocabular baseada na cultura regional ou no folclore brasileiro, como haviam feito poetas e romancistas ligados à Semana de 1922 e também muitos dos ficcionistas da geração de 1930.

Comentando o estilo de Verissimo, Moacyr Scliar afirma que sua geração passou por três fases em relação à obra de Erico Verissimo: a fase da “descoberta”, a do “julgamento maniqueísta” e a da “madura avaliação”. O prazer inicial provocado pela escrita “agradável, gentil” de romances sobre uma realidade que “todos conheciam ou queriam conhecer” teria sido em seguida abandonado em nome do desprezo por um escritor “fácil demais”, que havia viajado para um país que era o “bastião do imperialismo”; essa avaliação posteriormente seria substituída por uma fase entusiasmada de descoberta de “qualidades que não se revelam a um primeiro e apressado olhar”¹¹¹. As palavras de Scliar organizam sequencialmente pontos de vista que, em realidade, parecem ter convivido ao longo da história da recepção crítica do autor gaúcho, que, conforme escreve com algum exagero Wilson Martins, “teve o destino ingrato de descontentar a todos”¹¹². Num ponto já adiantado de sua carreira, Erico ainda recebia críticas mordazes: sirva de exemplo a resenha que em 1967 Alfredo Grieco escreve por ocasião do lançamento de *O prisioneiro*, depreciando a obra de Erico em formulação derrisória:

Andar nas ruas com um livro de Erico Verissimo nas mãos foi uma triste experiência. Os amigos esnobam, os inimigos riem e comentam. “Lendo Verissimo, hein...”, e do olhar reprovador que todos lançam pode-se deduzir que ninguém, nunca, leu subliteratura. Parece que lá no Rio Grande do Sul Erico Verissimo é uma glória estadual – mas no Rio, sem contar o conhecido time dos mal-lidos, o prolixo gaúcho é meio desconsiderado. A reação lógica contra tanta intolerância é a de pena, será-que-é-tão-ruim, é preciso dar uma chance e ler. Mas Verissimo não resiste à leitura. É mesmo muito ruim.¹¹³

¹¹¹ SCLIAR, Moacyr. Um escritor que está em nós. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990. p. 70.

¹¹² MARTINS, Wilson. *Op. cit.* p. 294.

¹¹³ GRIECO, Alfredo. O prisioneiro – Romance. Recorte de jornal sem indicações de lugar e data de publicação. ALEV 09b0367–67.

É verdade que alguns sempre se colocaram na defesa do escritor de Cruz Alta. Guilhermino César, em 1960¹¹⁴, acusa a falta de reconhecimento da obra de Erico Verissimo por parte da crítica, que, além de lhe dedicar "certo desdém", adota ainda outra modalidade de condenação literária: a omissão de seu nome¹¹⁵. Feitas as contas, parece ter-se consolidado, inclusive para o próprio Erico, a imagem de um escritor constantemente – e por motivos diversos – "sob ressalva": "Huxley é um grande escritor, e eu não sou", dizia Erico em 1941¹¹⁶. A esse propósito, é esclarecedora a síntese de Sergius Gonzaga:

Ao se definir como um 'simples contador de histórias', Erico Verissimo parecia renunciar não apenas a um grau mais elevado de complexidade em seus textos, mas a sua inserção nos dois movimentos mais importantes da ficção brasileira deste século: o romance modernista de 22 e o romance de 30. Erico se contemplava no espelho como uma espécie de autor menor, bafejado pela fácil popularidade de relatos sentimentais com enredos instigantes. Em regra geral, a crítica corroborou esta visão e concedeu ao autor cruz-altense uma posição subalterna na galeria dos principais narradores do país.¹¹⁷

É notável a ambiguidade da formulação com que Erico é catalogado no conjunto das letras brasileiras – "posição subalterna na galeria dos principais narradores do país" –,

¹¹⁴ CESAR, Guilhermino. Da arte de narrar. *O Estado de S. Paulo*, 12 mar. 1960. Suplemento Literário, p. 4.

¹¹⁵ O apagamento do nome de Erico se manifesta de diferentes maneiras. Não é incomum que artigos sobre literatura brasileira mais recentes, quando recorrem a uma enumeração mais ou menos livre de nomes expressivos de nossas letras, ignorem Erico Verissimo. Em pesquisa nos bancos de dado online de bibliotecas de algumas universidades brasileiras, vislumbra-se essa mesma tendência ao "esquecimento" pelo número de teses e dissertações dedicadas a Erico Verissimo em comparação com outros escritores da literatura brasileira. Entre 2001 e 2011, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, encontrei 50 teses sobre Guimarães Rosa, 29 teses sobre Clarice Lispector, 21 teses sobre Graciliano Ramos e apenas sete teses sobre Erico Verissimo. No mesmo período, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, encontrei 35 teses sobre Guimarães Rosa, 23 sobre Clarice Lispector, 18 sobre Graciliano Ramos e nenhuma sobre Erico Verissimo. Na Universidade Federal de Minas Gerais, constam do catálogo online 34 teses sobre Guimarães Rosa, 23 sobre Clarice Lispector, oito sobre Graciliano Ramos e duas sobre Erico Verissimo. A situação é menos discrepante na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no mesmo período: nove teses sobre Clarice Lispector, cinco sobre Erico Verissimo, cinco sobre Graciliano Ramos e quatro sobre Guimarães Rosa. Na PUC do Rio Grande do Sul, instituição que esteve associada ao Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV), a situação se inverte: foram defendidas 18 teses sobre Erico Verissimo, duas sobre Graciliano Ramos, duas sobre Clarice Lispector e uma sobre Guimarães Rosa. Não seria preciso insistir que, no caso de Erico Verissimo, os números aumentam nas instituições situadas no estado natal do escritor.

¹¹⁶ PEIXOTO, Silveira. Erico Verissimo. *Falam os escritores*. Curitiba: Guaíra, 1941. p. 322. ALEV 09a0303-41.

¹¹⁷ GONZAGA, Sergius. Erico e os modernos. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Op. cit.* p. 38.

introduzindo Erico no centro pelo artifício de mantê-lo de certa forma na sombra, o que talvez aponte a manutenção, na crítica mais recente, da dificuldade de definir sem meios tons o lugar de Erico nas letras nacionais. Para Gonzaga, Erico Verissimo colocou-se e conseqüentemente foi colocado em posição subalterna no campo literário nacional. O processo se deu, do ponto de vista cronológico, de maneira simultânea ou até invertida. De toda forma, o interessante é pensar que "contador de histórias" e "escritor para as massas" marcam um afastamento do escritor gaúcho em relação a várias correntes hegemônicas ou que estavam se consagrando no campo literário brasileiro. Francisco Foot Hardman entende que, a partir de 22, criaram-se esquemas interpretativos homogeneizadores da cultura e da literatura brasileira que "atados em demasia à noção de 'vanguarda' [...] ocultaram processos culturais relevantes que se gestavam na sociedade brasileira, a rigor, desde a primeira metade do século XIX"¹¹⁸.

Assim, menos por sua localização geográfica fora do eixo Rio-São Paulo e mais por uma visão sobre o fazer literário, e sua prática literária efetiva, pode-se afirmar que Erico ocupou uma posição *excêntrica* que o particularizou no cenário do modernismo brasileiro¹¹⁹. Seu projeto estético, seu comportamento político e seu comprometimento ético como escritor desviaram-se de várias linhas de força da literatura brasileira: as experiências de linguagem mais radicais do modernismo paulista de 1922 e seu correspondente nacionalismo antropófago e a pesquisa de raízes históricas¹²⁰ e folclóricas; o engajamento político-social do romance-denúncia nordestino e por fim da dicção regionalista sulriograndense. O resultado desses afastamentos simultâneos é a

¹¹⁸ HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 290.

¹¹⁹ A ideia já foi proposta por Wilson Martins, no volume dedicado ao modernismo de *A literatura brasileira*. Cf. MARTINS, Wilson. *Op. cit.* p. 293.

¹²⁰ Silviano Santiago lembra, a partir de texto de Brito Broca, que os modernistas paulistas, quando da visita de Blaise Cendrars ao Brasil, empreenderam viagem às cidades coloniais mineiras, em busca das "origens da nacionalidade", o que para Santiago indica a presença de um "discurso de restauração do passado dentro do modernismo". Cf. SANTIAGO, Silviano. A presença do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 104–105.

configuração de um escritor brasileiro *sui generis*, localizado num "entre-lugar"¹²¹, pouco interessado em algumas das linhas mestras da produção e da crítica literárias no Brasil, o que terá reflexos tanto na forma como foi lido no Brasil, quanto nas possibilidades da inserção de suas obras no mercado internacional.

O desafio que se impunha para o escritor era tornar esse "entre-lugar" visível e audível, transformá-lo em um lugar de enunciação legítimo dentro do campo literário, contando não só com a adesão de grande número de leitores, mas também com a difícil chancela das instâncias literárias autorizadas.

1.3. Um socialista não confiável, um gaúcho singular

É preciso lembrar também que os romances de Erico, que começam a ser publicados na década de 30, encontraram um ambiente intelectual em que ganhava prestígio a prosa de ficção de feição explicitamente social, produzida por escritores na maioria comprometidos com o ativismo político de esquerda, que se confundia naquele período pré-Segunda Guerra com a rejeição ao fascismo, ao imperialismo norte-americano e à ditadura de Getúlio Vargas. É o caso por exemplo de Jorge Amado e Graciliano Ramos, escritores que deram soluções literárias muito diferentes a uma mesma demanda de ordem social – a denúncia de injustiça e opressão –, demanda que foi dimensionada por esses escritores também no âmbito da atuação partidária. Essa prosa de cunho declaradamente social, algumas vezes de viés saudosista, produzida especialmente por escritores do Nordeste, logo foi assimilada pela crítica à tradição regionalista, que ganhou destaque na historiografia da literatura brasileira referente ao "romance de 30", servindo-lhe de centro

¹²¹ O termo aparece em título de ensaio de Silviano Santiago, onde se define pela posição ambígua do escritor latino-americano frente à literatura produzida nos centros de poder. Silviano Santiago propõe que esse escritor vive num espaço entre a cópia subserviente e o gesto transgressor, entre a submissão a um código estrangeiro e a agressão inventiva contra esse mesmo código. O emprego desse termo – e da discussão que ele engendra – no contexto deste trabalho se explica pelo fato de a posição "excêntrica" de Erico Veríssimo estar ao meu ver associada à sua permeabilidade a uma literatura, sobretudo de língua inglesa, e à cultura norte-americana, o que custou à sua literatura uma recepção enviesada por parte de alguns.

de gravidade. Portanto, Erico, que, apesar de se considerar um "socialista" e ter sido um declarado antifascista, resistiu sempre a qualquer vinculação partidária, focalizou sobretudo ambientes urbanos e se recusou a fazer de seus romances cartilha ideológica¹²², encaixava-se mal nas correntes que se tornaram hegemônicas a partir dos anos 1930¹²³ e que produziram no Brasil o que pode ser considerado o romance nacionalista pós-colonial, como o define Donald Pease: "Ao estabelecer inter-relações entre anticapitalismo proletário e nacionalismo anti-imperialista, com frequência o pós-colonialismo estrategicamente arregimentou narrativas nacionais como forma de resistência local à expansão ilimitada do capital global"¹²⁴. Segundo Flávio Loureiro Chaves, talvez por essa desvinculação o projeto literário de Erico "se fez mais amplo e também mais complexo"¹²⁵.

Por não pactuar integralmente com essas correntes políticas e literárias, Erico era constantemente "cobrado", como lembra Flávio Aguiar: "comprometido com a liberdade, o escritor gaúcho era taxado ora de comunista [...] ora como alienado, ao apresentar a essas cobranças a recusa 'em transformar romance em panfleto político'"¹²⁶. Erico

¹²² "A literatura de Erico Verissimo, e isto está presente em *O retrato*, não faz concessão ao romance engajado, ao panfletarismo estéril. Deixa que o leitor tire suas próprias conclusões, julgue os personagens – a maioria deles absolutamente distinta do herói da literatura do realismo socialista, tão em moda na época. Seus personagens têm dúvidas, são contraditórios, heróis e bandidos ao mesmo tempo". VILLA, Marco Antônio. O retrato de Erico Verissimo. In: VERISSIMO, Erico. *O retrato*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 14.

¹²³ Sobre a polarização política nas letras brasileiras a partir dos anos de 1930, Sérgio Miceli escreve: "Num período de intensa polarização ideológica e intelectual entre diversas organizações políticas (integralismo, Igreja, forças de esquerda), o romance converteu-se em móvel importante da luta em torno da imposição de uma interpretação do mundo social a um público emergente: os grupos de esquerda classificavam as obras dos romancistas identificados com a Igreja de romances 'introspectivos' ou 'psicológicos', os críticos de direita ou de tendência espiritualistas rotulavam as obras dos militantes de esquerda de romances políticos em sentido pejorativo, ou seja, como obras de propaganda e proselitismo." Não estando Erico Verissimo associado nem a partidos de esquerda, nem à Igreja, sua situação tenderia a ser interpretada como indefinição e descompromisso. MICELI, Sérgio. *Op. cit.* p. 159.

¹²⁴ PEASE, Donald. E. National narratives, postnational narration. In: MANNING, Susan; TAYLOR, Andrew (Eds). *Transatlantic literary study: a reader*. Baltimore: John Hopkins University, 2007. p. 39.

¹²⁵ CHAVES, Flávio Loureiro. O narrador como testemunha da história. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. p. 230.

¹²⁶ AGUIAR, Flávio. Erico Verissimo. In: SADER, Emir et al. (Coord.). *Latinoamericana: Enciclopédia contemporânea da América latina e do Caribe*. Rio de Janeiro: UERJ; São Paulo: Boitempo, 2006. p. 1265–1266.

conseguiu desagradar inclusive a Igreja. Já em 1938, queixava-se a Graciliano Ramos a respeito da perseguição a *Olhai os lírios do campo*: "cá estou eu numa tremenda luta contra padres e carolas. Não me deixam em paz. Não há recurso de que não tenham lançado mão para retirar meu romance de circulação"¹²⁷. O caso mais conhecido é o de *O resto é silêncio* (1943), que foi frontalmente atacado por parte do clero conservador do Rio Grande do Sul e gerou a famosa polêmica pública entre o escritor e o padre Fritzen, galvanizando manifestações de apoio de um e de outro lado do confronto¹²⁸. Frente à insistência – e variedade – dos ataques, que chegavam de diferentes pontos, Erico não perdeu oportunidade para esclarecer o lugar em que se encontrava no espectro ideológico. É o que faz em "Como bater o comunismo", texto no qual explicita o caráter quase inominável desse lugar que tentava ocupar:

Mais uma vez quero definir minha posição política. Sou um esquerdista sem partido, desses que, segundo o escritor Arthur Koestler os "comunistas chamam de trotskystas, os trotskystas chamam de reacionários e os reacionários chamam de comunistas". Enquadro-me perfeitamente dentro do Partido Socialista Brasileiro, embora não esteja filiado a ele.¹²⁹

Para Moysés Vellinho, Erico podia "sonhar com um mundo melhor sem engajar-se, sem comprometer-se politicamente" e isso garantiria que não violasse "os deveres que o artista tem consigo mesmo"¹³⁰. Mas essa posição, que poderia ser suficiente e estar muito clara para Erico e alguns outros de sua roda, causava constante desconfiança. Lygia Fagundes

¹²⁷ VERISSIMO, Erico. [Carta] 18 ago. 1938 [para] RAMOS, Graciliano. IEB, Acervo Graciliano Ramos, GR-CP-032. Agradeço a Ieda Lebensztayn a gentileza do envio de este documento.

¹²⁸ Cf. CANDIDO, Antonio. Agora é com a literatura. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. (Org.). *Erico Verissimo – o romance da história*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 19–22; PINHEIRO, Luciana Boose. *A recepção crítica de O resto é silêncio, de Erico Verissimo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC-RS, Porto Alegre, 2002, p. 88–91; CAVALHEIRO, Edgar. Erico Verissimo, o Padre Fritzen e... o público. ALEV 09d0285–43; COSTA, Fabrício Santos da. *O papel social do escritor e a sociedade no papel, em Erico Verissimo*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/56023/000858657.pdf?sequence=1>. Acessado em: 24/07/2013. MONTEIRO, Lorena Madruga. O resto não é silêncio: a polêmica de Erico Verissimo com Pe. Leonardo Fritzen, SJ e a bipolarização do 'campo' intelectual na Porto Alegre dos anos 1940. I Seminário de sociologia e Política da UFPR, 2009. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/site/evento/SociologiaPolitica/GTs-ONLINE/GT6%20online/EixoII/resto-nao-silencio-LorenaMonteiro.pdf>. Acessado em 19/12/2011.

¹²⁹ VERISSIMO, Erico. Como combater o comunismo. ALEV 01i0045–sd.

¹³⁰ VELLINHO, Moysés. *Op. cit.* p. 82–83.

Telles lembra que, em 1943, Oswald de Andrade "estava fortemente implicado" com Erico Verissimo, porque este "não se definia politicamente, quer dizer, não caíra nos braços do partido quando devidamente sondado"¹³¹.

Erico evidentemente não estava isolado em seu apartidarismo. Já em 1936, Mario de Andrade se dizia "visceralmente apolítico, incapaz de atitudes políticas, covarde diante de qualquer ação política"¹³², mas o escritor paulista estava ancorado no centro da atividade cultural do país e seu nome, radicalmente associado à Semana de 1922, às vanguardas artísticas e à pesquisa folclórica e etnográfica, inseria-se com facilidade nas esferas hegemônicas. Em contraste, o caso de Erico Verissimo parece especial pelo fato de concentrar muitos fatores de "afastamento" ou "excentricidade".

As três primeiras viagens que Erico fez aos Estados Unidos, tendo por duas vezes aí residido por longos períodos, certamente não facilitaram seu trânsito entre alguns grupos de intelectuais brasileiros. Aceitando na década de 1940 a dois convites oficiais do Departamento de Estado norte-americano e trabalhando na década seguinte como diretor cultural da União Pan-Americana em Washington, Erico poderia ser facilmente associado ao "bastião do imperialismo", para retomar palavras de Moacyr Scliar citadas anteriormente. A esse respeito, leia-se passagem de seu livro de memórias:

Duma feita cheguei a forçar minha natureza e pela primeira vez na vida fiz um discurso político em praça pública, da escadaria da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, ao lado de deputados comunistas. Combatíamos juntos a odiosa Lei da Segurança Nacional, que se me afigurava de coloração fascista. Isso, entretanto, não impediu que os jornais do PC brasileiro me atacassem repetidamente, insinuando que eu estava a soldo da Wall Street ou/e do Departamento de Estado americano.

É que a Esquerda, bem como a Direita e o Centro, tem também sua mitologia. (SOL1, 263)

¹³¹ TELLES, Lygia Fagundes. Meu querido Erico. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *Op. cit.* p. 19.

¹³² BUENO, Luís. *Op. cit.* p. 59.

Erico claramente entendia que sua aproximação com os Estados Unidos e o lançamento de *Gato preto em campo de neve*, seu relato de viagens a esse país, despertaria animosidade em alguns e, pelo menos num primeiro momento, complicaria sua posição no campo intelectual brasileiro:

Muita gente imagina que se trata de quatrocentas e vinte páginas de elogios à América. Ou de páginas vibrantes dum viajante embasbacado. Há gente mais maliciosa que vai ao ponto de imaginar que fui pago para elogiar. E o pior é que haverá críticos que vão escrever sem ler todo o livro e manifestar-se sobre ele dominados pela ideia de que sou um agente do "imperialismo yankee".¹³³

É verdade que sempre houve aqueles que tentaram resgatar Erico da imagem cristalizada de um escritor de direita e viram nos romances urbanos de Erico Verissimo menos uma expressão da psicologia de personagens, muitas vezes "burguesas", e mais uma imersão na variedade da realidade social. Antonio Candido, por exemplo, filia a obra de Erico Verissimo na série literária do romance de costumes e elogia a "amplitude social que não existe em nenhum outro romancista nosso"¹³⁴. Jorge Amado, por sua vez, viu em *Caminhos cruzados* um verdadeiro romance revolucionário¹³⁵ e mais recentemente Regina Zilberman escreve que Erico Verissimo soube "proceder a um corte vertical e a um diagnóstico da sociedade com segurança e sobriedade"¹³⁶.

Isso não bastou – e talvez tenha contribuído – para que muitos outros críticos e historiadores manifestassem dificuldade de classificar a obra de Erico Verissimo, se não o próprio escritor. A começar pelo recorte espacial privilegiado na ficção de Erico: como aponta Luiz Antonio Assis Brasil, "justamente aquilo que os outros desprezavam – a vida

¹³³ VERISSIMO, Erico. [Carta] 21 nov. 1941, Porto Alegre [para] CAVALHEIRO, Edgar. ALEV 03a0373-sd.

¹³⁴ CANDIDO, Antonio. Romance popular. In: _____. *Brigada ligeira*. Rio: Ouro sobre Azul, 2004. p. 71.

¹³⁵ "Desde já posso lhe dizer que você fez o maior livro revolucionário do Brasil. Note que não digo proletário. Mas revolucionário de verdade. Livro que revolta. Figuras e diálogos admiráveis." AMADO, Jorge [Carta] 8 jul. 1935 [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b2026–35.

¹³⁶ ZILBERMAN, Regina. *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992. p. 11.

da cidade – foi que Erico encontrou como a melhor matéria de sua literatura"¹³⁷. Essa opção do escritor não poderia deixar de refletir na forma como sua obra foi recebida. Observe-se, por exemplo, que, na década de 1950, Afrânio Coutinho coloca Erico Verissimo em posição lateral frente à produção de seu tempo, organizada em torno da ficção regionalista. *A literatura no Brasil* considera "o romance documentário regionalista aquele que teria fornecido a safra mais importante e mais original da ficção modernista"¹³⁸, reservando obrigatoriamente lugar secundário à prosa de Erico Verissimo, alheia em sua maior parte aos moldes mais característicos do regionalismo literário.

Algo semelhante se lê nos textos das conferências sobre literatura brasileira que Afonso Arinos de Melo Franco fez em 1944 na Argentina, publicados no ano seguinte na forma de livro. Afonso Arinos destaca o romance "neorrealista" do Nordeste brasileiro, concluindo que "a novela brasileira atual é, em seus maiores nomes, essencialmente regional e social "¹³⁹. Ao falar dos romances do Sul do país, Afonso Arinos vê semelhanças de composição e de conteúdo entre o que se produz aí e o romance nordestino; assim, ao tratar de Erico, deve fazer uma série de ressalvas:

Erico Verissimo, possivelmente o mais lido dos escritores brasileiros, é o chefe da escola do sul. Chefe unicamente por sua popularidade, pois seus romances não possuem a característica acima indicada de preocupação dominante pelo meio rural, embora os métodos de descrição objetiva, obedecidos constantemente, não o afastem dos outros romances da escola neorrealista.¹⁴⁰

São evidentes as voltas que Afonso Arinos dá para encontrar um lugar para o que não seja regional – e rural – dentro do panorama literário brasileiro. A questão, àquela altura,

¹³⁷ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. Erico, seus contemporâneos e pósteros. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). Anais do VI seminário internacional de história da literatura. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 90, out. 2006.

¹³⁸ COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. v. 1, p. 113. Entre os autores citados nesta categoria, estão Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Clóvis Amorim, Nestor Duarte, José Lins do Rego, Darci Azambuja, Ciro Martins e Ivan Pedro Martins.

¹³⁹ FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *La literatura del Brasil*. Tradução de Raúl Navarro. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1945. v. 1, p. 56. (Las Literaturas Americanas v. V).

¹⁴⁰ Idem. p. 58.

parece ter ocupado posição central no cenário literário brasileiro. Homero Senna reporta um interessante debate ocorrido no mesmo ano da conferência de Arinos sobre romance de cidade e romance rural. O escritor baiano Genolino Amado escreve que, depois de Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Raul Pompeia e Lima Barreto, teriam desaparecido os romancistas que tratassem da cidade grande, cuja complexidade estaria inibindo os escritores, que "demoram tanto no campo". O romance, para ele, estava nas metrópoles. Em resposta, José Lins do Rego, em artigo publicado em *O Jornal*, argumenta que mesmo na literatura francesa ou inglesa o romance estaria calcado na vida da província e, no Brasil, cita vários autores que "vivem da terra como se fossem lavradores"¹⁴¹.

Luciana Stegagno-Picchio, em sua *História da literatura brasileira*, de 1972, procura incorporar a prosa não regionalista, abrindo uma "segunda via" na produção ficcional dos anos 1930. Apresenta-a como "contraponto urbano e burguês do romance rural nordestino" e lhe dá o título de "romance psicológico e romance de costumes"¹⁴². Nessa categoria, Luciana Stegagno-Picchio inclui Erico Verissimo, José Geraldo Vieira, Otávio de Faria, Cornélio Pena, Josué Montello, Lúcio Cardoso, Ciro dos Anjos, Marques Rebelo e Josué Montello. Dessa maneira, Stegagno-Picchio evita a indeterminação de Afonso Arinos, mas não de todo a hierarquia estabelecida por Afrânio Coutinho, afinal, trata-se de "uma segunda via".

A "centralidade" alcançada pela literatura rural e regional talvez explique a flagrante diferença na recepção de *O continente*, primeiro volume de *O tempo e o vento*, publicado em 1949. No geral, o romance é percebido de uma perspectiva mais positiva, em comparação com a dedicada aos romances anteriores. Em seu *Diário crítico*, Sérgio Milliet saúda no primeiro volume da trilogia "galeria de homens e mulheres de carne e

¹⁴¹ Cf. SENNA, Homero. *Op. cit.* p. 314–315.

¹⁴² STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 536.

osso, com uma consciência aguda da realidade local e histórica"¹⁴³. Inclusive o autor reconhece nessa obra uma qualidade especial. Independente de uma discussão pormenorizada que pretendesse averiguar a justeza dessa recepção, o que é mais relevante para este estudo é perceber que não são incomuns avaliações que explicita ou implicitamente desvalorizam as demais obras do escritor em função de uma suposta excepcionalidade desse romance. De resto, esse destaque se mantém ainda depois de a trilogia se completar, em 1961. Em artigo por ocasião do lançamento de *O senhor embaixador*, em 1965, Nogueira Moutinho deixa claras duas categorias de obras dentro da carreira de Erico Verissimo:

[...] o seu [de Erico Verissimo] público se amplia em todas as direções: desde as adolescentes que ainda veem em *Clarissa* um modelo válido de suas inquietações românticas até os admiradores de *boa ficção*, que consideram a trilogia *O tempo e o vento* umas das altas realizações do romance contemporâneo no Brasil.¹⁴⁴ (Grifo meu)

O tempo e o vento seria em seu conjunto uma espécie de retorno do filho pródigo e preenchimento de expectativas: "vale assinalar aqui o vigor, o renovo, a profundidade de horizonte histórico e o sabor mais humano que lhe conferiu esse inesperado *retorno às fontes tradicionais de sua terra*", diz em relação a *O continente* o texto de *A literatura do Brasil*¹⁴⁵. Nessa mesma direção aponta Judas Isgorogota (Agnelo Rodrigues de Melo) em artigo publicado em *A Gazeta* do Rio de Janeiro em 3 de julho de 1965:

Com *O tempo e o vento*, tríptico monumental, o romancista de *Clarissa*, *Caminhos cruzados*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol*, *Olhai os lírios do campo*, *Saga* e *O resto é silêncio*, cumpre suas obrigações de escritor para com a sua terra, sua gente e para consigo mesmo, escrevendo a história épico-dramática da formação do Rio Grande, através da história de suas grandes famílias, história escrita com paixão, bravura, amor e sangue.¹⁴⁶

¹⁴³ MILLIET, Sérgio. *Op. cit.* p. 156-157.

¹⁴⁴ MOUTINHO, Nogueira. Erico Verissimo ou "O senhor romancista". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 ago. 1965. Caderno Ilustrada, p. 9.

¹⁴⁵ COUTINHO, Afrânio. *Op. cit.* p. 225-226. Grifo meu.

¹⁴⁶ ISGOROGOTA, Judas (Agnelo Rodrigues de Melo). O senhor embaixador. *A Gazeta*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1965. ALEV 09b0056-65.

Embutido nos elogios à "grande obra" percebe-se com frequência certo descaso com produções anteriores e posteriores. De *Clarissa* (1932) a *O resto é silêncio* (1943), são sete romances que em muitos textos de crítica e história literárias são compreendidos como "exercício preparatório" para a "grande empreitada narrativa"¹⁴⁷ de *O tempo e o vento*. É o que se lê em matéria de Macedo Dantas em *O Estado de S. Paulo* por ocasião da publicação de *Incidente em Antares*:

A posição de Erico Verissimo mudou. Destinado talvez a figurar em segundo plano na história literária do Brasil, ele ascendeu de um salto ao posto de general. Compreendemos então que a primeira fase era de preparativos, anotações em canhenhos, solilóquios ricos.¹⁴⁸

Já o prefácio à mais recente edição de *O arquipélago* interpreta essa obra como uma espécie de reação do escritor:

Poderíamos afirmar que *O tempo e o vento* é o romance da reconciliação, por excelência. Reconciliação com suas raízes gaúchas, com seu país, consigo mesmo e, curiosamente, com a crítica. [...] *O tempo e o vento*, de certa maneira, foi sua vingança contra aqueles que menosprezavam a sua produção literária.¹⁴⁹

É atraente a ideia de "reconciliação" como resposta consciente ("vingança") às críticas de seus primeiros romances, alegadamente "urbanos", "sentimentais", "psicológicos", "satíricos", porque então estaríamos talvez diante de um primeiro efeito dessa posição *excêntrica* de Erico Verissimo: o escritor gaúcho estaria produzindo *em reação* às avaliações que recebe, por mais que não perca oportunidade de declarar que "se a gente vai levar muito a sério os críticos fica maluco"¹⁵⁰. Se essa hipótese tem fundamento, pode-se aventar que tivesse sido grande a pressão sobre um autor do sul que esquecesse a estância, rompendo aquela identificação entre leitores e obras que Regina Zilberman

¹⁴⁷ As expressões são de Luciana Stegagno-Picchio. *Op. cit.* p. 537.

¹⁴⁸ DANTAS, Macedo. Incidente em Antares, dois romances num só. *O Estado de S. Paulo*. Suplemento Literário. ALEV 09b0036-sd.

¹⁴⁹ RUFFATO, Luiz. O arquipélago Erico Verissimo. In: VERISSIMO, Erico. *O arquipélago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 15. Fenômeno semelhante parece ter ocorrido com Clarice Lispector: cobrada por não fazer literatura engajada, a autora teria escrito *A hora da estrela*, focalizando como protagonista uma mulher pobre e migrante.

¹⁵⁰ VERISSIMO, Erico. [Carta] 27 jan.1942 LOBATO, Monteiro Lobato. ALEV 02a0178-42.

entende ser um dos fatores em jogo na opção pelo regionalismo na literatura: "os elementos conhecidos apertariam os laços entre cada leitor e o mundo ficcionalmente representado"¹⁵¹. E não se deve esquecer que Erico Verissimo fez mais que romper com o regionalismo gaúcho: foi literalmente mais longe e já em 1941, com *Saga*, levou para terras estrangeiras seus personagens. Vale notar que, assim como a reação a *O tempo e o vento* foi de um retorno ao "bom caminho", o mesmo tipo de "alívio" da crítica ocorreu quando, depois de ter escrito dois romances consecutivos ambientados fora do Brasil (*embaixador* e *O prisioneiro*), Erico surgiu com *Incidente em Antares*, que pôde ser alegoricamente relacionado ao ambiente político social brasileiro dos tempos da ditadura militar¹⁵².

Em longo ensaio sobre a literatura brasileira publicado em vários números da *Revista Acadêmica*, Pedro Dantas diz que um grupo de escritores do Sul (Erico Verissimo, Dyonélio Machado e Telmo Vergara) teriam pouco a ver com a literatura regionalista e fazem romances "de um tipo internacional": "o vento do pampa parece não ser para eles mais do que uma imagem sugestiva, como para nós mesmos". E conclui que "devem representar, no seu estado natal, uma reação antigaúcha"¹⁵³.

É bem possível que o próprio Erico Verissimo recusasse ser associado a qualquer "reação antigaúcha", por mais que fosse avesso aos moldes do regionalismo em literatura. Mas pode-se supor que a percepção de Pedro Dantas encontrasse eco, sendo representativa da maneira como a obra de Erico, com exceção de *O tempo e o vento*, era entendida em sua época. O impacto de um tal afastamento pode ser estimado pela circulação de ideias que reforçavam o elo entre essência regionalista e representatividade nacional, criando uma lógica labiríntica em que não se pode ser brasileiro se não se for regional, raciocínio que

¹⁵¹ ZILBERMAN, Regina, *Op. cit.* p. 52.

¹⁵² Cf. BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. p. 250

¹⁵³ DANTAS, Pedro. O romance brasileiro. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 51, set. 1940, sem indicação de número de página.

repete a estrutura da conhecida fórmula que requer o nacional para se alcançar o universal. Vale a pena antecipar aqui que lógica semelhante é costumeiramente aplicada na seleção de escritores que mereçam ser lançados no competitivo mercado internacional, já que o apetite do público leitor dos países centrais costuma dar preferência às obras que mantenham o sabor local, justificando por uma "curiosa diferença" o espaço que ocupam nas prateleiras das livrarias de Paris, Nova Iorque, Londres ou Barcelona. Seja no contexto nacional ou internacional, muitas vezes a província só produz o seu lugar mantendo seu provincianismo diante da metrópole. Leia-se a esse respeito o texto que Moysés Vellinho publica em *Província de São Pedro*, no ano de 1945:

Sem a definição das partes não é possível a definição do todo. Nem se poderá admitir, já agora, que o sentimento de unidade de uma pátria de fronteiras quase ilimitadas se possa consolidar mediante a anulação das diversidades regionais. Nestas condições, o provincianismo cultural no Brasil deve ser mais que uma tendência entregue às suas próprias forças: impõe-se como o mais lúcido dos programas se queremos chegar à ampla compreensão dos brasileiros entre si [...].¹⁵⁴

Erico Verissimo reconhece a distância que o afastava da literatura regionalista: "[...] nunca morri de amores pelo regionalismo e, para ser sincero, tinha e ainda tenho para com esse gênero literário as minhas reservas, pois acho-o limitado e, em certos casos, com um certo odor e um imobilismo anacrônico de museu" (*SOL*1, 264). Erico, também nesse aspecto, seguia a mesma direção de Monteiro Lobato, que considerou o regionalismo uma "uma praga que não se extirpa"¹⁵⁵. Guilhermino César indica possíveis causas geográficas, em relação ao lugar de nascimento e criação, para essa falta de intimidade de Erico com o recorte regional da cultura gaúcha "típica":

Mas o gaúcho/gaúcho, isto é, o campeador clássico, não é contemporâneo da formação da sociedade do Planalto Central rio-grandense. E muito menos Cruz

¹⁵⁴ VELLINHO, Moysés. Texto de editorial. *Província de São Pedro*. n. 1, p. 6, jun. 1945. É importante observar que, de toda maneira, Erico Verissimo foi assíduo contribuinte desta revista.

¹⁵⁵ A frase se encontra em resenha de *Sertão em flor*, de Catulo da Paixão Cearense, publicada anonimamente na *Revista do Brasil* de abril de 1920, p. 358. Segundo Wilson Martins, a resenha seria de autoria de Monteiro Lobato. Cf. MARTINS, Wilson. *O modernismo (1916–1945)*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 141. (Literatura Brasileira v.6).

Alta, cujo povoamento só começou muito depois de conquistadas as Missões Orientais, em 1801, por Borges do Canto e seus companheiros.¹⁵⁶

Excêntrico em relação à tradição literária que lhe era mais imediata, Erico Veríssimo certamente participa daquela fase, descrita por Renata Wasserman e que se evidencia com maior clareza a partir da década de 1930 – veja-se também o caso de Dyonélio Machado – em que o campo literário ganha poder e certa autonomia, de modo que "a definição pela cor local não é mais o objetivo principal da produção literária"¹⁵⁷.

Em artigo de 1930 que Maria Conceição Nunes Dornelles aponta como sendo "o primeiro registro crítico sobre Erico Veríssimo"¹⁵⁸, Augusto Meyer valoriza na literatura de Erico uma dicção que interrompe a "nossa lengalenga regionalista"¹⁵⁹. Manoelito de Ornellas vai na mesma direção quando lamenta ser a literatura gaúcha "impenetrável às novas influências que alteravam a fisionomia da vida social do Rio Grande"¹⁶⁰. Nas palavras de Cyro Martins, a literatura do Rio Grande do Sul parecia destinada a "seguir a trotezinho, no conto gauchesco", enquanto os primeiros romances de Erico "até faziam lembrar alguns dos grandes da literatura estrangeira, sobretudo americana e inglesa"¹⁶¹.

¹⁵⁶ CÉSAR, Guilhermino. O romancista e a incorporação do terrunho. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 dez. 1975. Caderno de Sábado, p. 5. ALEV 09b0141-75.

¹⁵⁷ O trecho citado prossegue com um interessante comentário: "Quando autores franceses falam de Paris, quando ingleses falam de Londres, russos de Moscou, ou americanos de Nova Iorque, Los Angeles ou Chicago, não contam estarem escrevendo literaturas regionais, não se preocupam com a universalidade de seus assuntos, a qual está implicitamente assegurada pela circulação global dos significados ligados aos conceitos Paris-Londres-Moscovo-Nova Iorque-Chicago. Da mesma forma, me parece que Erico Veríssimo merece não ser mencionado num ensaio sobre a *formação* do regionalismo sul-rio-grandense: a sua obra pertence a uma fase dessa literatura regional em que o regionalismo propriamente dito começa a se diluir, e em que uma obra de história regional como *O tempo e o vento* passa a ser, digamos, global, ou seja, não é mais necessária a afirmação enfática da identidade regional ou nacional." WASSERMAN, Renata. Ventos alísios: identidade e intercâmbios culturais em Erico Veríssimo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Veríssimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 221.

¹⁵⁸ DORNELLES, Maria Conceição Nunes. *Op. cit.* p. 14.

¹⁵⁹ MEYER, Augusto. Erico Veríssimo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 3, 10 jun.1930, *apud* DORNELLES, Maria Conceição Nunes. *Op. cit.* O documento está xerografado e faz parte do "Anexo II" da dissertação, sem indicação de página.

¹⁶⁰ ORNELLAS, Manoelito de. Erico Veríssimo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Veríssimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 20.

¹⁶¹ MARTINS, Cyro. Além dos limites. In: BORDINI, Maria da Glória. *Erico Veríssimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990. p. 17.

Ruptura, portanto, de gênero (*conto versus romance*) e de escopo ("*seguir a trotezinho, no conto gauchesco*" versus "*grandes da literatura estrangeira*"). Importa ressaltar, a partir das palavras de Cyro Martins, que ao escapar dos padrões regionalistas, Erico escancara a porta de nossa literatura para o diálogo internacional e, o que é ainda mais significativo, passando um pouco ao largo da tradicional influência da esfera literária francesa. Do veio anglo-americano Erico trouxe, por exemplo, modelos narrativos contemporâneos (o exemplo mais evidente é a técnica do contraponto empregada em *Caminhos cruzados*), que curiosamente não foram suficientes no entanto para incluir o escritor gaúcho coma ênfase merecida nos círculos hegemônicos da experimentação literária. Em entrevista, Luís Fernando Verissimo afirma que a obra de Erico Verissimo "não foi uma obra deliberadamente revolucionária, como a do modernismo paulista, mas foi nova na experimentação com formas de narrativas não-usuais, na época, e no seu caráter urbano"¹⁶².

Se Mário de Andrade definia que eram três os princípios conjugados que o modernismo fincou no Brasil – "o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira, e os estabelecimento de uma consciência criadora nacional"¹⁶³ –, Erico Verissimo amoldava-se mal ao "todo orgânico" do paradigma modernista especialmente por destoar nesse último aspecto – a "estabilização da consciência nacional" –, que Abel de Barros Silva considera o princípio fundamental do projeto modernista¹⁶⁴. Não que Erico Verissimo não estivesse comprometido com os rumos e percalços da produção literária e das práticas editoriais brasileiras, nem que não tomasse parte de uma vasta rede de escritores e intelectuais que fazia avançar a reflexão sobre a atividade artística ou

¹⁶² MOURA, Flávio. Caminhos cruzados Luis Fernando Verissimo. *Revista Cult*, São Paulo, n. 86, 12 mar. 2010. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/caminhos-cruzados/>. Acessado em 03 ago. 2011.

¹⁶³ ANDRADE, Mário. Op. cit. p. 242.

¹⁶⁴ Cf. BAPTISTA, Abel Barros. O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido. In: _____. *O livro agreste*. Campinas: Unicamp, 2005. p. 44.

sobre a situação sociopolítica no país. Mas, pelo tipo de romance que produzia e por seu feitio de editor, não se engajava no discurso nacionalista.

Maria da Glória Bordini chama atenção para esse fator de "dissociação" da obra de Erico em relação à tradição literária, desta vez nacional, sinalizando que o escritor não "estava alistado nas hostes dos combatentes pela identidade nacional", ao contrário do que fazia a maior parte dos escritores do modernismo: "ao nacionalismo tradicional, reúne-se, em 30 (na verdade, desde 22), um projeto de modernização que lê o Brasil conforme a malha ideológica de cada grupo. Todos continuam buscando uma identidade"¹⁶⁵. Coincidem com essa observação as palavras de Afrânio Coutinho de que o "Modernismo, desde cedo, mostrou-se propenso a consolidar essa tradição. A sua preocupação era com as coisas brasileiras, com os motivos e temas nacionais, folclóricos, históricos, regionais, e com a linguagem brasileira"¹⁶⁶. Afastando-se desse paradigma nacional-modernista, Erico Verissimo silenciosamente trilhou um outro caminho da modernidade, que só recentemente tem ganhado prestígio com a crítica ao discurso que submete a subjetividade à nação e forja uma identidade nacional homogênea, reducionista e eventualmente exótica. Roberto Reis afirmou a necessidade de se "colocar ênfase em sua [de Erico Verissimo] modernidade, sobretudo se o cotejarmos com os romancistas seus contemporâneos, fazendo-o professar uma visão mais arejada no contexto saudosista e reacionário que estigmatiza boa parte da produção narrativa dos anos 30"¹⁶⁷. Reis sublinha também a polifonia das obras de Verissimo, contrastando-a com o monologismo predominante na prosa de sua época¹⁶⁸. Para Donaldo Schüller, Erico Verissimo manifestaria uma tendência de relação "horizontal" entre culturas, atingindo com isso o "homem cósmico" que "penetra nos problemas do continente americano em *O Senhor*

¹⁶⁵ BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. p. 56–57.

¹⁶⁶ Cf. COUTINHO, Afrânio. *Op. cit.* p. 84.

¹⁶⁷ REIS, Roberto. Mapa do Mapa-do-Mapa da Modernidade em Erico Verissimo. *Chasqui Revista de Literatura Latinoamericana*, v. 18, n. 1, p. 11, maio 1989.

¹⁶⁸ Idem. p. 16.

Embaixador" e "persegue o confronto do Ocidente com o Oriente em *O Prisioneiro*"¹⁶⁹. A literatura de Erico desinteressa-se pelo tipo representativo da nação e parece superar, assim, aquilo que Edward Said chamou de "noção fundamentalmente estática de identidade", que "extraí sua autoridade de uma tradição supostamente contínua"¹⁷⁰, se bem que muito disto ressurja com força em seus relatos de viagem e nas comparações entre Brasil e Estados Unidos, os brasileiros e os norte-americanos

De qualquer modo, é bastante evidente que, em relação à boa parte da prosa e da poesia modernista, as obras de Erico não recorriam a um importante suporte do nacionalismo literário, qual seja, a imersão nas raízes da cultura popular, como fizeram notadamente Mário de Andrade, Raul Bopp e Cassiano Ricardo. Mais ainda, Bordini explica que Erico Verissimo "tinha uma visão internacionalista da missão da literatura"¹⁷¹, o que foi notado por comentaristas no calor da hora dos lançamentos, como Rolmes Barbosa, que em artigo de 1965 ressalta que *O senhor embaixador* trazia "novas dimensões ao romance brasileiro, conferindo-lhe tom internacional"¹⁷².

Há muitos indícios de que Erico manteve sempre um olho no contexto internacional, medindo forças com escritores para além das fronteiras brasileiras: "fico intrigado e irritado quando, dentro da literatura brasileira, que não é excepcional e rica de grandes escritores, sou tratado como romancista menor [...] Posso ser menor num plano internacional, mas não no nacional"¹⁷³. Essa dupla articulação sugerida pelo desabafo de Erico, entre o contexto nacional e o contexto internacional, é reveladora dos dois eixos

¹⁶⁹ SCHÜLER, Donaldo. Estados Unidos e México. *Travessia*, Florianópolis, v. 5, n. 11, p. 56, jul-dez.1985.

¹⁷⁰ SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1993. p. 26-27.

¹⁷¹ Idem. p. 57.

¹⁷² BARBOSA, Rolmes. A semana e os livros. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 jul. 1965. Suplemento Literário, p. 4.

¹⁷³ A liberdade será sempre a minha causa. Depoimento a Jorge Andrade. Revista *Realidade*, fev. 1972, *apud* *Cadernos de Literatura Brasileira* n. 16. São Paulo: Instituto Moreira Salles, p.39, nov. 2003.

que configuram as coordenadas pelas quais Erico pretende situar sua obra e possivelmente sua carreira de escritor.

1.4. Literatura brasileira, nacionalismo e república mundial das letras

Como se sabe, a literatura assumiu na modernidade ocidental um papel importante na formação das nacionalidades no âmbito do que se convencionou chamar de "ocidente". As crônicas históricas e os textos literários, juntamente com as moedas, os sistemas políticos, os códigos de lei, a delimitação de fronteiras e a produção de conhecimento histórico-geográfico, definiram, no plano concreto e na dimensão cultural, cada uma das nações que se configurava no mapa da Europa. Concomitantemente aos primeiros dicionários e gramáticas, a literatura consolidou a unidade das línguas vernáculas e nelas se apoiou para fazer circular os valores de uma "subjetividade social"¹⁷⁴, ainda promovendo unidade em outra instância: a de uma (presumida) identidade nacional, conforme aponta Nicolau Sevcenko:

O fato de os Estados-Nação modernos desenvolverem-se e se definirem por oposição uns aos outros e por isso, como em função da estabilidade interna, necessitarem gerar formas eficientes de arregimentação social empenhadas na sua sustentação promoveu um enorme estímulo à germinação das Ciências Humanas. Daí o desenvolvimento de formas de conhecimento como a história, a filologia, a antropologia, a geografia, a arqueologia, dentre outras, financiadas pelo Estado, para justificar a organização uniforme de uma ampla área geográfica com seu respectivo agrupamento humano, legitimado por suas características específicas (raça, história, tradição, meio físico, língua, religião, cultura, caráter psicológico geral); afirmadas, aliás, como superiores às de outros grupos concorrentes. Essa agitação nacionalista constituiria a base ideológica da formação dos Estados-Nação.¹⁷⁵

Em especial o romance, gênero filiado à ascensão da burguesia, camada social que ganhou na Europa ocidental parcelas cada vez maiores de poder, ajudou a modelar discursos fundacionais de nações que fizeram das *diferenças* a sua pedra de toque, mesmo

¹⁷⁴ EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução S. Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2005. p. 62.

¹⁷⁵ SEVCENKO, Nicolau. *Op. cit.* p. 81–82.

que a custo do acobertamento de suas semelhanças. Segundo Silviano Santiago, as condições de produção cultural na Europa do Renascimento, em que o padrão era a imitação dos clássicos e dos autores que então se consagravam, fez com que se estabelecesse "uma cultura única europeia": "os 'Estados' [europeus] emergem a partir de sintomáticas diferenças, todas produtos do mesmo contexto econômico, social e político e das suas contradições"¹⁷⁶.

Não surpreende, portanto, que essa instrumentalização da literatura se repetisse no processo de independência das colônias americanas no século XIX, quando as nações recém-constituídas buscaram sinalizar suas especificidades por meio da produção da literatura propriamente dita e também por meio do inventário de seus autores e obras "genuínos", ou seja, do estabelecimento e estudo de um cânone autônomo em relação às antigas metrópoles. Também aí as nacionalidades encontraram formulações narrativas que, na ânsia de diferenciação, lhes forjaram origem e identidade, tomando o cuidado, no entanto, de preservar nessa construção identitária as amarras com a "civilização ocidental". No caso brasileiro, e em todo o contexto latino-americano, encontrar uma dicção literária própria foi compreendido como meio e condição para, no sistema literário internacional, proporcionar um calço ao Estado-nação, determinar um espaço para o "Novo Mundo" no território da cultura e, em última instância, existir como/no mundo civilizado. Daí a feição nacionalista de origem que reincidentemente aflora na literatura nacional e que se manifesta até mesmo em momentos quando modelos estrangeiros, fornecendo "abstratos universais", são aplicados localmente em nome de um projeto de atualização nacional¹⁷⁷.

¹⁷⁶ SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 19–20.

¹⁷⁷ Por exemplo, Nicolau Sevcenko detecta, durante a *Belle Époque*, uma "crise de consciência" dos intelectuais brasileiros frente ao "dilema entre o impulso de colaborar para a composição de um acervo literário universal e o anseio de interferir na ordenação da sua comunidade de origem". SEVCENKO, Nicolau. *Op. cit.* p. 22.

Essa *missão nacionalista* da literatura – em grande medida decorrente do sentimento compensatório da insatisfação com nossa independência política e econômica – perdurou como força centrípeta para além do momento de instituição formal da independência e converteu-se naquilo que Antonio Candido chamou de "pulsção da nossa sociedade e da nossa vida cultural"¹⁷⁸. Representa, se não um verdadeiro aprisionamento, ao menos um eixo em torno do qual se organizou grande parte da produção literária do Brasil e também uma escala pela qual ela foi estudada e hierarquizada.

Uma das premissas deste trabalho é de que a apreciação da obra de Erico Verissimo passou, em grande medida, por esse filtro do nacionalismo – travestido sobretudo da questão regional –, o que teve impacto na posição que o autor e sua obra ocuparam e ocupam no cenário da literatura brasileira. Luís Bueno aponta que o problema da crítica em relação ao romance de 1930 é "valorizar ou não as obras exclusivamente pelo tema de que tratam ou, pior ainda, pela posição assumida pelo seu autor"¹⁷⁹. Bueno também coloca sob suspeita a interpretação de que o romance de 1930 seria um desdobramento das propostas do modernismo paulista de 1922 – entre elas, como já indicamos anteriormente, a forte conexão com a nacionalidade –, o que colocaria em posição marginal autores, como Erico Verissimo, que percorreram outros caminhos literários.

A representação da identidade nacional no texto literário – e suas armadilhas – ocupou em diversos momentos o centro das discussões em nossas letras. Lembre-se, por exemplo, a crítica de Machado de Assis ao escrever em "Instinto de nacionalidade" que o escritor deveria ser "homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço"¹⁸⁰. Porém, para o escritor carioca era insuficiente que a nacionalidade se manifestasse na literatura pela cor local, pela presença de elementos

¹⁷⁸ CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 305.

¹⁷⁹ BUENO, Luís. *Op. cit.* p. 39.

¹⁸⁰ ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 801-809.

externos na superfície do texto: "um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais". Como se sabe, o mesmo Machado foi rechaçado por sua suposta "anglomania"¹⁸¹. Explica-se: o corolário de um certo tipo de nacionalismo é a acusação recorrente de que a elite brasileira, e os artistas dela oriundos ou a ela associados, é avessa ao espírito nacional e servilmente copia modelos culturais importados¹⁸². Ou seja, o nacional, entendido dessa perspectiva, requereria certa dose de isolamento.

Mais de um século depois de Machado de Assis, Flora Süssekind volta a tratar da "cor local" em *O Brasil não é longe daqui*. Para a autora, nossos primeiros autores de ficção, na obrigatoriedade de fazer corresponder a obra às expectativas já então convencionais da "originalidade americana", paradoxalmente não podiam encarar a realidade circundante: "era preciso 'não ver' a paisagem", nem a realidade social, numa viagem fantasmagórica rumo à "essência da nacionalidade"¹⁸³, que foi mapeada "segundo perspectivas, técnicas e mapas europeus"¹⁸⁴. A representação do nacional estaria para Süssekind intermediada por uma retórica desenvolvida pelo olhar do viajante estrangeiro. O notável nessa proposição, em relação à narrativa da nacionalidade, é que esse discurso estaria, em seu âmago, construído pelo *contato* e pela *interferência*, de modo que o específico de nossa literatura teria de ser creditado a uma formatação que lhe é estrangeira. Interessa lembrar que o primeiro documento escrito no/sobre o que viria a ser o Brasil, a carta de Caminha, inaugura esse ponto exógeno de onde parte a interpretação da realidade local, como que instituindo uma série literária de largo alcance na cultura brasileira.

¹⁸¹ Cf. SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: BORNHEIM, Gerd et al. *Tradição/Contradição*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Funarte, 1987. p. 101 e ss.

¹⁸² Cf. ROUANET, Sergio Paulo. O Nacional-burrismo. *Revista Veja*, São Paulo, n. 1886, 5 jan. 2005. Acessível online: http://veja.abril.com.br/050105/p_078.html. Consultado em 7/12/2011.

¹⁸³ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 33–34.

¹⁸⁴ Idem. p. 40.

Foi preciso esperar o século XX para que esse discurso literário fosse amplamente reavaliado e ganhasse nova perspectiva, sem no entanto perder força. Para boa parte dos modernistas de 1922 tratava-se de satirizar e destruir os automatismos desse olhar "de fora", os padrões do exotismo patrioteiro para falar do nacional. A "Carta pras icamiabas", na rapsódia de Mário de Andrade, é manifestação evidente dessa inversão irônica. Mas essa posição crítica não significou abandono da tarefa de discutir e reafirmar a *brasilidade*, frequentemente por meio do estudo e aproveitamento do folclore¹⁸⁵. Na pauta dos vários grupos modernistas esteve a defesa do caráter local de nossas artes – mesmo que fosse para sugerir, como fez Mário de Andrade em *Macunaíma*, que esse caráter fosse multifacetado e, no limite, inapreensível. Afrânio Coutinho descreve o magnetismo da questão nacional à época do movimento modernista:

É assim que o sentido de integração brasileira, na época modernista inclui além da literatura (conto, romance, teatro, crônica, ensaio, crítica) e das artes plásticas e pictóricas (música, pintura, escultura, arquitetura, decoração, gravura etc.), os estudos sociológicos e históricos, econômicos e políticos, todos marcados por uma orientação de estudos brasileiros (brasileira); a educação, as artes urbanísticas e de jardins; a valorização da culinária típica nas suas diversas manifestações regionais; a apreciação das artes populares e do folclore nacional, das tradições indígena e negra, do lendário regional, da linguagem popular.

Nos vários setores da inteligência e da cultura o conceito de brasilidade é a pedra de toque da criação e da crítica [...].¹⁸⁶

Esse esforço coletivo evidentemente não surgiu de repente e continuou a irradiar-se por muito tempo. Antes e depois de 1922, o que se encontra ainda é, em essência, boa parte dos escritores e intelectuais tentando definir ou interpretar o que viesse a ser o Brasil e a "brasilidade", mesmo que de forma desiludida e denunciadora, sob o influxo de uma mirada sociológica, como em *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, em *Urupês*

¹⁸⁵ Arnaldo Contier localiza nos anos de 1920 e 1930 uma intensa negociação, também no campo da música erudita no Brasil, entre propostas de vanguarda, identidade nacional e pesquisa folclórica, favorecendo "um movimento em busca da utopia do 'som nacional'". CONTIER, Arnaldo D.. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Aduato (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 271.

¹⁸⁶ COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada (o espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1968. p. 184.

(1918), de Monteiro Lobato, ou no romance social dos anos 30¹⁸⁷. Sublinhando a continuidade entre o primeiro e o segundo momentos do modernismo brasileiro, João Luiz Lafetá escreve: "O real conhecimento do país faz-se sentir como uma necessidade urgente e os artistas são bastante sensibilizados por essa exigência". Mais ainda, parece ter sempre havido na crítica e na historiografia da literatura uma demanda, nem sempre assumida, de que as letras condensassem ou exsudassem uma essência nacional. E, como propõe Abel Barros Baptista ao comentar o caso de Machado de Assis, quando essa nacionalidade não se evidencia, é preciso encontrá-la nem que seja sob a forma recalcada do disfarce¹⁸⁸.

Essa espécie de confinamento temático, esse bater na mesma tecla, o dobrar-se reiteradamente a literatura (e os estudos literários) sobre a nação, nunca pôde realmente significar isolamento, conforme fica sugerido acima. Até porque isso seria, de qualquer modo, radicalmente contrário ao sistema de circulação e "ventilação" sem o qual a literatura não existe.

Desdobramento da literatura metropolitana, a literatura brasileira seria, na conhecida imagem proposta por Antonio Candido, "galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas..."¹⁸⁹. Literatura nascida, portanto, como prolongamento transnacional e enxerto transatlântico¹⁹⁰: desde sempre, a literatura

¹⁸⁷ Cf. LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o modernismo em 30. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: 34; Duas Cidades, 2004. p. 55–71.

¹⁸⁸ "Desde logo, a ausência conspícua de empenhamento no local desafia a imaginação e acaba por torná-lo [a Machado] prisioneiro inevitável da ideia do 'nacional mais profundo' ou do 'nacional inconsciente', ambas destinadas a bloquear a possibilidade de leitura cosmopolita da obra machadiana. Acresce que qualquer dessas ideias acaba por tornar manifesto que o propósito final de uma e outra é subordinar a inteligibilidade e avaliação da obra machadiana à possibilidade de certa comunidade que se designa como brasileira a declarar 'inteiramente brasileira'". BAPTISTA, Abel Barros. Ideia de Literatura Brasileira com propósito cosmopolita. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.15, p. 76, 2009.

¹⁸⁹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 1, p. 9. Abel Barros Baptista faz um longo e interessante comentário dessa imagem botânica de Antonio Candido. Cf. BAPTISTA, Abel Barros. O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido. In: _____. *O livro agreste*. Campinas: Unicamp, 2005. p. 60–62.

¹⁹⁰ Sobre as metáforas da "árvore" nas histórias literárias, cf. MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. *Novos Estudos Cebrap* n. 58, p. 173–181, nov. 2000.

brasileira é fenômeno que extrapola fronteiras, regionais/nacionais por mais que em certas circunstâncias históricas ela tenha sido idealisticamente elevada a emblema local. Abel Barros Baptista aponta que, apesar da imagem da literatura que floresce de outra, em *A formação da literatura brasileira*, Antonio Candido teria estabelecido uma cisão da literatura brasileira com a literatura portuguesa, entendida como "assunto do passado". Segundo o autor, para Candido o Romantismo brasileiro teria empreendido o corte com a literatura portuguesa e o Modernismo a teria simplesmente ignorado. A partir desse modelo de formação da literatura brasileira apoiado no apagamento da conexão com Portugal, a ideia de uma literatura nacional tornou-se "a repetição de uma estrutura permanente e que sustenta o sistema [literário]"¹⁹¹. Segundo a visão de Barros Baptista, a abordagem de Candido recorre tanto à noção de abertura quanto à de isolamento. Mas é bom que se note que para Candido ao menos em um aspecto a literatura brasileira requeria constante comunicação: as limitações de nossa literatura exigiriam que o leitor buscasse em outras fontes aquilo que ela não estaria capacitada a lhe oferecer.

O conceito de literatura como abertura e conexão se associa, portanto, não só ao processo de gênese das literaturas nacionais, mas também à atividade do leitor. E também se manifesta evidentemente no trabalho de produção e na difusão de obras. No Brasil, o mesmo movimento modernista que, como vimos, se ancorou na questão da nacionalidade, foi capaz de, ao mesmo tempo, situar o nacional no fluxo de trocas internacionais. A maioria dos modernistas históricos defendeu a porosidade da cultura local às influências de uma modernidade renovadora, desalienante e seminal que pudesse, inclusive, oferecer recursos atualizados para se escrever sobre o nacional. A fórmula "Tupi or not tupi" e a proposta da antropofagia cultural de Oswald de Andrade sintetizam bem o dilema, que Antonio Candido chamou de uma "dialética extremamente complexa":

[...] no terreno social e político, o país atrasado e novo precisa ser nacionalista, no sentido de preservar e defender a sua autonomia e a sua iniciativa; mas no

¹⁹¹ Cf. BAPTISTA, Abel Barros. *Op. cit.* p. 42 e p. 66.

terreno cultural, precisa receber incessantemente as contribuições dos países ricos, que economicamente o dominam.¹⁹²

Leyla Perrone-Moisés analisa o intercâmbio literário do ponto de vista das opções do escritor:

A literatura, pelo menos no Ocidente, sempre foi supranacional. Os grandes autores ocidentais nunca se ativeram às fronteiras nacionais na escolha de seus modelos ou temas, desde o romance de cavalaria, passando pelo Corneille de *O Cid* ou pelo Shakespeare de *Romeu e Julieta* até a modernidade, com Baudelaire irmanando-se a Poe, e Pessoa a Walt Whitman, anunciando as vanguardas internacionais do século XX.¹⁹³

Mais adiante, a autora arremata o raciocínio, afirma que "os textos literários ensinam que não existem culturas estanques, que cultura supõe sempre processo de contato"¹⁹⁴. Para Antonio Candido, as trocas culturais são mais necessárias nos países "novos", enquanto "os países da velha civilização podem prescindir relativamente de empréstimos culturais, bastando a si mesmos"¹⁹⁵. Já para Perrone-Moisés, essa autonomia não se verifica na prática nem mesmo no contexto europeu, como se depreende do trecho acima transcrito. A esse respeito, a autora lembra que a interdependência entre as literaturas europeias está já anunciada na *Weltliteratur* proposta por Goethe, cuja conceituação e funcionamento nos interessa em particular, uma vez que Erico Verissimo foi importante agente de tradução e incorporação de obras estrangeiras no mercado nacional e foi autor traduzido e incorporado em mercados literários estrangeiros.

Podendo ser entendida como reação de um humanista ao choque entre estados nacionais europeus no contexto das guerras napoleônicas no início do século XIX, a ideia de "literatura mundial" de Goethe pressupõe o intercâmbio transnacional como peça

¹⁹² CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 298.

¹⁹³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 11.

¹⁹⁴ Idem. p. 13.

¹⁹⁵ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.* p. 298.

essencial da engrenagem literária, flexibilizando o hegemônico modelo patriótico isolacionista e autocentrado do romantismo:

Espera-se que as pessoas logo se convençam de que não existe algo como arte patriótica ou ciência patriótica. Ambas pertencem, como todas as boas coisas, ao mundo inteiro, e só podem ser incrementadas pela contribuição irrestrita entre todos os contemporâneos, mantendo-se sempre em mente o que herdamos do passado.¹⁹⁶

Inspirado nos ideais filosóficos e artísticos da antiguidade clássica, Goethe compreendia a literatura, as artes e as ciências como instrumentos de entendimento universal, o que em sua opinião estava se efetivando graças aos progressos de transporte, comunicação e especialmente pelo trabalho de tradução¹⁹⁷. É verdade que essa era uma "universalidade" mais ou menos entre iguais, pois estava limitada basicamente à Europa, como fica claro em muitas passagens em que Goethe se refere explícita ou implicitamente à *Weltliteratur*. Tampouco Goethe propunha a abolição de fronteiras nacionais ou qualquer internacionalização homogeneizante, muito ao contrário: os intercâmbios – sobretudo por meio de traduções – significavam uma abertura cujo efeito principal seria o de conhecer as especificidades de outra nacionalidade e, por contraste, as próprias, percebidas agora de uma maneira diferente pela experiência *humanizante* de conhecer o outro. Em carta que Goethe escreve a Thomas Carlyle em 1827, o escritor alemão esclarece que as diferentes características nacionais são a própria justificativa para o contato entre os povos:

É preciso aprender a notar as características especiais de cada nação e tomá-las como algo definido, para entender cada nação em seus próprios termos. Pois as características de uma nação são como sua língua ou sua moeda, elas facilitam e na verdade possibilitam o intercâmbio. O caminho correto para se atingir tolerância universal é preservar intocado o que é peculiar de cada homem ou grupo, lembrando que tudo aquilo que há de melhor no mundo é propriedade de toda humanidade.¹⁹⁸

¹⁹⁶ STRICH, Fritz. *Goethe and World Literature*. London: Routledge, 1949. p. 35.

¹⁹⁷ STRICH, Fritz. *Op. cit.* p. 350.

¹⁹⁸ *Apud* STRICH, Fritz. *Op. cit.* p. 13–14.

Ao insistir nas vantagens do fluxo de trocas culturais transnacionais, Goethe defende que a literatura nacional ganha melhor apreciação quando avaliada com olhos estrangeiros: "Carlyle escreveu uma biografia de Schiller, e o julgou como dificilmente um alemão o julgaria. Por outro lado, temos maior clareza sobre Shakespeare e Byron, e podemos, talvez, melhor apreciar seus méritos que os próprios ingleses"¹⁹⁹. Daí que ele se interessasse não só pelo trabalho de tradução, mas igualmente na recepção que as obras recebem em países estrangeiros e que servia como indício para que "todas as nações percebam a relação de cada uma com as demais"²⁰⁰. Fica subentendido que a literatura mundial não se esgota na produção e publicação de textos e traduções, não se trata de um *arquivo* e não se concretiza por meio de "antologias da literatura mundial"; depende em verdade de um sistema de autores-obras-leitores em contínua retroalimentação, por meio do trabalho de um grupo transnacional de "homens de letras" dispostos a "conhecer uns aos outros, por meio de suas inclinações e semelhanças de gostos, encontrando um motivo para uma ação colaborativa"²⁰¹.

Não é de espantar, a partir dessa proposição, que a noção de *Weltliteratur* tenha frutificado no próprio campo dos estudos literários, manifestando-se por exemplo no pensamento filológico do século XX. Herdeiros do humanismo goethiano, Ernst-Robert Curtius e Erich Auerbach, respectivamente em obras como *Literatura europeia e Idade Média latina* e *Mimesis*, propuseram um método que transcendesse as fronteiras nacionais no estudo das artes e da literatura. Mas Auerbach reconhece que o contexto em que vive, na metade do século XX, não é idêntico ao de Goethe. Esperanças ingênuas haviam se dissipado: "Não se fala mais de intercâmbio espiritual, de enobrecimento dos costumes e de concórdia entre os povos"²⁰². Auerbach também parece perceber os limites de classe e de alcance do projeto humanístico subjacente à "literatura mundial" de Goethe, que teria

¹⁹⁹ GOETHE, J. W. von. *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret*. Tradução de John Oxenford. London: Smith, Elder, 1850. v. 1, p. 432.

²⁰⁰ *Apud* STRICH, Fritz. *Op. cit.* p. 351.

²⁰¹ *Apud* STRICH, Fritz. *Op. cit.* p. 11.

²⁰² AUERBACH, Erich. Filologia da literatura mundial. In: _____. *Ensaio de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2007. p. 361.

afetado apenas "alguns indivíduos de destaque" e "pequenos grupos particularmente cultivados". Estabelecendo uma nova antecipação, quero indicar que essa é uma crítica que se pode aplicar quase nos mesmos termos aos programas de trocas culturais patrocinados pelo governo norte-americano no ímpeto da política de boa vizinhança na década de 1940, dos quais Erico Verissimo foi um dos beneficiados e um importante agente.

As palavras de Auerbach abrem fendas no conceito de literatura mundial que têm importantes implicações e se fazem sentir nas atuais discussões nos estudos literários. Como lembra Antoine Berman, a *Weltliteratur* é contemporânea ao *Weltmarkt*²⁰³, o que significa que não está a salvo das leis do mercado, da lógica da produção em larga escala e, portanto, das pressões massificadoras. Mesmo que não chegue a estender-se teoricamente sobre o assunto, Goethe, sensível às forças econômicas associadas ao sistema cultural²⁰⁴, parece antever a presença desses fatores no fluxo internacional de bens culturais: "o que tem apelo para a multidão vai espalhar-se continuamente e, como já podemos ver, será bem recebido em todas as partes do mundo, enquanto o que é sério e verdadeiramente substancial será menos bem-sucedido"²⁰⁵. Em 1952, Auerbach comenta (e lamenta) que já não faz sentido falar em uma *Weltliteratur* no sentido goethiano quando a Terra "torna-se a cada dia menor e mais pobre em diversidade" e quando "a vida humana uniformiza-se em todo o planeta"²⁰⁶. Ou seja, para Auerbach as condições que possibilitam a concretização da literatura mundial determinam ao mesmo tempo a sua morte, pois a difusão de bens culturais em larga escala leva à padronização e diminui as diferenças culturais, processo que, em tempos de globalização dos mercados, nós

²⁰³ A aproximação entre os dois termos é de Antoine Berman, citado em CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução: Maria Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 28.

²⁰⁴ Fritz Strich assim sintetiza o conceito de *Weltliteratur* de Goethe: "É um escambo intelectual, um tráfico de ideias entre povos, um mercado literário para o qual as nações trazem seus tesouros intelectuais para troca. Para ilustrar sua ideia o próprio Goethe usa imagens tomadas do mundo dos negócios e do comércio". STRICH, Fritz. *Op. cit.* p. 5.

²⁰⁵ GOETHE, J. W. von. *Essays on Art and Literature*. New York: Suhrkamp, 1986. v. 3, p. 227.

²⁰⁶ AUERBACH, Erich. *Op. cit.* p. 357.

conhecemos bem e talvez explique o interesse acadêmico contemporâneo pelo tema da literatura mundial.

Retomando: a *Weltliteratur* é vizinha de outro fenômeno, o da cultura de massa, e o produto que "vende bem" (o *best-seller*) pode destruir a premissa maior que justifica a "literatura mundial", ao menos nos parâmetros que a definem Goethe e Auerbach: a diversidade. Por isso, entende-se que Leyla-Perrone, no texto já citado, conclua que

[...] levando em consideração as diferenças históricas, não podemos identificar a *Weltliteratur* proposta por Goethe com a "literatura mundial" decorrente da globalização econômica e informacional, que ora tende a anular as particularidades locais, ora apela para um exotismo superficial, consumido como turismo literário.²⁰⁷

O professor de literatura comparada Armando Gnisci vai na mesma direção, distinguindo o que ele chama de "literatura global" ("precisamente aquela que corresponde à globalização e à transformação de tudo em mercadoria, ao domínio cultural do mercado-pensamento-único") e uma "literatura dos mundos",

que é singular, não porque seja unificada, mas porque revela a capacidade da literatura de traduzir-se e traduzir os mundos, a pluralidade dos discursos e das culturas que se aliam contra a globalização e que mantêm entre si um diálogo aberto através das migrações, das hibridações, da mestiçagem: aquilo que Glissant denomina de "*créolization du monde*".²⁰⁸

A discussão teórica sobre uma "literatura mundial" resgata, assim, a complexa e controversa questão do *valor literário* (ou *estético*), tanto quanto do *valor da literatura* (seu papel como resistência ou como alienação). De um modo ou de outro, o debate não pode ignorar os mecanismos e instâncias de apreciação, chancela e rejeição literárias. Esse tema é especialmente relevante neste estudo, uma vez que, como ficou indicado anteriormente, Erico Verissimo foi frequentemente enquadrado na categoria de autor

²⁰⁷ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Op. cit.* p. 12.

²⁰⁸ GNISCI, Armando. Uma história diversa: mapa da literatura mundial. Tradução: Maria Aparecida Rodrigues Fontes. *Revista Literatura e Cultura*, v. 2, n. 2, 2002. Disponível em http://www.litcult.net/revistalitcult_vol2.php?id=101. Acessado em: 23/01/2013.

comercial, pouco afeito a ousadias de linguagem, escrevendo de forma a agradar o gosto menos refinado de um vasto público. Entendo que Erico tornou-se o escritor que conhecemos, pois, entre outras coisas, pôs-se sem pejo em contato com uma literatura *middlebrow* de *best-sellers*, especialmente norte-americanos, e pôde se tornar um dos primeiros e mais traduzidos escritores brasileiros porque fazia uma literatura que, ao menos teoricamente, podia ser compreendida dentro de um padrão "internacional" dessa mesma literatura *middlebrow*²⁰⁹. Ao mesmo tempo que sua popularidade, sua "comunicabilidade" e sua "traduzibilidade" são indicativas de um certo êxito, dialeticamente esses atributos colocam em cheque a legitimidade de sua posição na hierarquia do campo literário nacional.

O evidente choque entre diferentes critérios de valoração da literatura – e o correspondente estabelecimento de posições hierárquicas – põe em descrédito os apelos de Goethe por uma compreensão universal graças à literatura internacionalizada. A partir disso, entende-se que Pascale Casanova proponha uma "república mundial das letras" sob a forma de um modelo hipotético no qual o ponto de fuga da *concordia* tenha sido substituído por aquele da *disputa* e *negociação* permanentes. Seus argumentos apoiam-se nas noções de "campo literário" e de "economia de bens simbólicos" de Pierre Bourdieu,

²⁰⁹ Geraldo Moser, ao tratar de *Gato preto em campo de neve*, emprega o termo "middlebrow": "Ele [Erico Verissimo] também ofereceu uma amostra da cultura 'middlebrow' daquele tempo por referências de suas leituras de Pearl Buck, Richard Wright, L. Bromfield, J. Steinbeck (cujo *De ratos e homens* ele havia traduzido para o português, mas que ele achou menos popular do que esperava), Sherwood Anderson, W. Saroyan, Ellen Glasgow, J. P. Marquand, Lillian Smith, Sinclair Lewis, Scott Fitzgerald, etc." MOSER, Gerald. *Op. cit.* p. 346. O conceito de cultura "middlebrow", segundo Joan Shelley Rubin, foi posto em circulação no início dos anos 1930 e refere-se a uma série de produtos culturais (literatura, música, cinema, jornalismo, design, vestuário) que satisfazem a um amplo público "moderadamente civilizado" que tinha ímpeto de se informar e estava ávido por formas "eficientes" (ou facilitadas) de participar do mundo da "cultura". Opõe-se ao par, estabelecido desde o século XIX de cultura *highbrow* e cultura *lowbrow*. Ainda segundo Rubin, em 1960 o escritor e jornalista Dwight Macdonald escreve sobre o assunto e cita como exemplo de *middlebrow* nomes que estiveram associados direta ou indiretamente à vivência norte-americana de Erico Verissimo, como Thornton Wilder (a quem Erico visitou em sua casa de New Haven e que foi um "embaixador" da política norte-americana de boa vizinhança) e Archibald MacLeish (bibliotecário da Biblioteca do Congresso, também envolvido na política cultural da boa vizinhança). A análise de Macdonald acusa a cultura *middlebrow* de banalização e comercialização das conquistas da vanguarda artística. Interessante lembrar que em *Gato preto em campo de neve*, Verissimo considera Thornton Wilder um "escritor de elite" (p. 225), o que sugere a variedade de percepções sobre o tema e a fluidez desse tipo de etiqueta repleta de valores implícitos. Cf. RUBIN, Joan Shelley. *The making of middlebrow culture*. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press, 1992. p. xi–xx.

aplicando esses conceitos em nível planetário, por meio da noção de "economia mundial" de Fernand Braudel²¹⁰. Comentando um trecho de Paul Valéry, Casanova deixa claros seus pressupostos:

A economia literária seria, portanto, abrigada por um "mercado" [...], isto é, um espaço onde circularia e se permutaria o único valor reconhecido por todos os participantes: o valor literário. Mas Valéry não foi o único a perceber os funcionamentos do mundo literário sob essa forma aparentemente antiliterária. Antes dele, também Goethe esboçara o quadro de um universo literário regido por leis econômicas novas e descrevera um "mercado onde todas as nações oferecem seus bens", um "comércio intelectual geral".²¹¹

Essa "literatura como um mundo", adverte a autora, não é um *corpus* literário internacional; antes, é um "*espaço*: um conjunto de posições interconectadas, que precisa ser pensado e descrito em termos relacionais"²¹². Espaço regido por uma lógica econômica que se organiza, segundo Casanova, por rivalidade no processo de consagração, disputa por hegemonia, desigualdades – linguísticas, culturais, estruturais – que formam um mapa em tudo parecido com aquele das divisões políticas/econômicas, onde existem centro(s) e periferia(s). Sob essa ótica, o estudo da literatura radicalmente se *espacializa/geografiza*, já que trata de compreender "um universo centralizado que constituiria sua própria capital, suas províncias e seus confins e nos quais as línguas se tornariam os instrumentos de poder"²¹³.

Segundo Casanova, no *mapa mundi* abstrato da "república das letras" estariam assinaladas as regiões em que a literatura acumulou prestígio a ponto de se transformar num campo relativamente autônomo, o que permite a ilusão de uma prática literária livre de injunções de outra natureza, independente da história e da política. Essa autonomia do campo literário é o que possibilita o desenvolvimento da ideologia da arte pela arte, que,

²¹⁰ Cf. CASANOVA, Pascale. Literature as a world. *New Left Review*, 31, p. 71-90, Jan. – Feb. 2005.

²¹¹ CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução: Maria Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 28.

²¹² CASANOVA, Pascale. Literature as a world. *New Left Review*, 31, p. 72–73, Jan.–Feb. 2005.

²¹³ CASANOVA, Pascale. *Op. cit.* p. 18.

segundo análise de Bourdieu, procura afastar a obra literária de qualquer valor de mercado e de instrumentalização política – noção, diga-se de passagem, que Erico Verissimo repetidamente condena. Nessas circunstâncias, a literatura estaria apta a criar uma problemática própria, constituir-se "contra a nação e o nacionalismo" e se ver/ser vista como referência de uma literatura universal²¹⁴. Em oposição, existiriam áreas em que a literatura estaria ainda sob "a intrusão política", cumprindo a tarefa de exprimir os nacionalismos e, no mais das vezes, demarcar as fronteiras *contra* o espaço literário internacional para, dialeticamente, nele tentar se inserir, no mais das vezes em posição subalterna.

Na argumentação de Pascale Casanova, a descrição dessa divisão espacial da literatura mundial embute uma hierarquia de valores. É bastante evidente que a autora valora positivamente os escritores que rompem com a tradição nacionalista, colaborando para a autonomia do campo literário, em uma atitude e atividade de vanguarda. Inversamente, a associação entre o campo literário e as instâncias políticas é apresentada como franca desvantagem, por meio de termos como "espaços literários desprovidos" "em formação" e "dependentes"²¹⁵.

Talvez seja preciso aceitar que a dinâmica desse mapa literário seja mais fluida ou complexa do que o que propõe a pesquisadora francesa e que a "autonomia do campo" e a força revolucionária da linguagem sejam critérios de valoração eleitos com certa arbitrariedade e que valem tanto como quaisquer outros. É possível discutir, por exemplo, se algumas expressões de nacionalismo – inclusive o recurso ao exotismo – não favoreceriam a inserção de um determinado autor/obra na "república mundial" rompendo, dialeticamente, com a sujeição da atividade literária ao poder político localmente instituído. Como Antonio Candido sugere no já citado "Uma palavra instável", a representação do nacional no plano literário – seu caráter conservador ou revolucionário –

²¹⁴ Idem. p. 113.

²¹⁵ Idem. p. 140.

varia de acordo com a flutuação do próprio conceito expresso por "nacionalismo". Essa palavra, conclui o autor, "é uma espécie de ímã atraindo limalhas diferentes conforme a hora"²¹⁶ e, no caso brasileiro, já foi refém de atitudes conservadoras, mas também esteve na ordem do dia das vanguardas artísticas, a serviço da necessária consciência da realidade nacional e também da defesa de mudanças sociais, como no caso do romance de 1930. Também a valorização da autonomia do campo literário *per se* talvez oblitere aqueles autores e obras que rompem com a tradição nacionalista sem necessariamente radicalizarem a linguagem literária e muito menos praticarem a arte pela arte, como me parece ser o caso de Erico Verissimo. Parece, portanto, que a cartografia mundial das letras poderia ser outra e, se assim não ocorre, é porque, ainda uma vez, os critérios de sua estruturação, inclusive os de Casanova, continuam sendo propostos por residentes de prestígio em certos territórios privilegiados dentro dessa república hipoteticamente planetária.

Nesse aspecto, os estudos de Franco Moretti sobre a ideia de "literatura mundial" são mais permeáveis ao dinamismo dos intercâmbios culturais e dos produtos mistos que deles resultam. Partindo de premissas semelhantes às de Casanova – literatura como mercado unificado mas desigual, poder assimétrico entre os diversos participantes do sistema, cultura central e periférica –, Moretti privilegia as aclimações que um gênero como o romance, originado no centro, encontra nas zonas periféricas do "sistema-mundo literário". Persegue as variantes no processo de conciliação entre a forma estrangeira (o romance europeu que chegou a todas as partes) e a "matéria" local (as alterações da forma original feitas na periferia), traçando as "metamorfoses numa variedade de ambientes"²¹⁷. Com isso, Moretti chega a uma nova formulação do conceito de literatura mundial: tampouco a entende como um objeto, mas como "um problema"²¹⁸, como um *sistema de*

²¹⁶ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.* p. 304.

²¹⁷ MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. *Novos Estudos Cebrap* n. 58, p. 177, nov. 2000.

²¹⁸ MORETTI, Franco. *op. cit.* p. 174.

variações: "as forças em jogo [influências centrais e realidades locais] mudam constantemente, e assim também a conciliação resultante de sua interação"²¹⁹.

Dos modelos propostos por Casanova e Moretti interessa-nos sobretudo a noção de literatura como incessante intercâmbio e adaptação internacionais, seja no nível de gêneros, técnicas e temas literários, seja no nível do trânsito das obras por entre as línguas e territórios, seja ainda nos complexos processos de legitimação, consagração e dominação nesse espaço internacional ou globalizado que extrapola os campos literários de cada país e ao mesmo tempo com eles estabelece diálogos e tensões. Parece-me proveitoso para analisar a carreira literária de Erico Verissimo a ideia de Casanova de que a compreensão de um escritor e de sua obra encontra-se na confluência de duas coordenadas: aquela que o situa no campo literário nacional e aquela que o projeta no espaço literário mundial:

[...] é a partir de sua [dos escritores] maneira de inventar a própria liberdade, isto é, de perpetuar, ou transformar, ou recusar, ou aumentar, ou negar, ou esquecer, ou trair sua herança literária (e linguística) nacional que se poderá compreender todo o trajeto dos escritores e seu próprio projeto literário, a direção, a trajetória que tomarão para se tornar o que são. [...] Em outras palavras, cada escritor situa-se, em primeiro lugar, no espaço mundial, pelo lugar que nele ocupa o espaço literário do qual saiu. Mas sua posição também depende da maneira como herda a inevitável herança nacional, das escolhas estéticas, linguísticas, formais que é levado a operar e que definem sua posição nesse espaço. [...] É por isso que, quando tentamos caracterizar um escritor, vai ser necessário situá-lo duas vezes: segundo a posição do espaço literário em que está situado no universo literário mundial, e segundo a posição que ocupa nesse mesmo espaço.²²⁰

O entrelaçamento entre esses dois espaços literários parece-me render bem no caso de um escritor "periférico" como Erico Verissimo que se constituiu em boa medida no entrecruzar do panorama das letras nacionais com um complexo conjunto de experiências, referências e condições internacionais. Ainda na primeira década de sua

²¹⁹ Idem. p. 178.

²²⁰ CASANOVA, Pascale. *Op. cit.* p. 61–62.

carreira de escritor, Erico já anunciava sua adesão a horizontes culturais mais arejados, confessada por meio de um desejo ainda não satisfeito, mas nascido de conhecimento de causa:

Vejam o contraste tremendo: o escritor brasileiro em geral atormentado por complicações financeiras, só viajou na juventude através de Júlio Verne e Karl May e só conhece o mar de cumprimento. O escritor inglês que chegou a merecer esse título já foi pelo menos duas vezes à Índia, já percorreu os Mares do Sul e já saltou em Shangai.²²¹

Municiado dessa sensibilidade essencialmente cosmopolita e tendo servido como um daqueles intelectuais que operam na interface do local e do internacional, trabalhando como tradutor, como editor e como intelectual itinerante, Erico Verissimo ocupou posição central nos intercâmbios entre a indústria livreira do Brasil com o restante do mundo²²² e, por sua vez, como autor traduzido, participou "concretamente" do espaço literário mundial, onde, é possível supor, desejou ser também consagrado. Quanto à sua produção literária, esteve sempre aberta a inúmeros modelos estrangeiros, como revelou o próprio Erico e muitos de seus críticos. Em *Fantoches* havia alguma coisa de Pirandello²²³, em *Clarissa* algo de Rosamond Lehmann e de Francis James, em *Caminhos cruzados* transparecia obviamente Aldous Huxley, mas também André Gide, John Dos Passos e

²²¹ VERISSIMO, Erico. O romance inglês. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 30 out.1937. ALEV 03a0908-37.

²²² Em 1968, Erico Verissimo é convidado por seu editor norte-americano, Alfred Knopf, a escrever um prefácio à tradução da obra de Moysés Vellinho, *Captania D'El Rey*, o que efetivamente faz. O objetivo do prefácio era para Knopf explicar o significado particular do livro para os leitores norte-americanos, a quem a obra "não parece ter muito apelo". Vellinho reconhece a importância do prefácio de Erico para "tornar o livro mais acessível ao leitor estrangeiro". A escolha de Verissimo como autor do prefácio parece-me indicar a aposta de que ele tinha competência de negociar entre as duas culturas para o bem do entendimento mútuo e que seu nome deveria ter algum peso de autoridade entre leitores norte-americanos, ao menos entre aqueles que se dispusessem a comprar/ler a obra de Vellinho. Trechos citados respectivamente dos seguintes documentos: KNOFF, Alfred [Carta] 19 dez. 1967 [para] VERISSIMO. HRHRC, Box 492, Folder 11; VELLINHO, Moysés [Carta] 3 jan. 1969 [para] KNOFF, Alfred. HRHRC, BOX 529, Folder 4.

²²³ Cf. GRIECO, Agripino. Agripino Grieco e o livro *Fantoches*. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 10 set.1932, *apud* DORNELLES, Maria Conceição Nunes. *Op. cit.*

Somerset Maugham²²⁴, *O resto é silêncio* mantinha pontos de contato com Thornton Wilder²²⁵.

O "universalismo" de Erico, é bom ressaltar, foi sendo modificado por suas experiências internacionais, de modo que, ao escrever livros como *México*, *O senhor embaixador* e *O prisioneiro*, Erico chega paradoxalmente a formulações que de algum modo punham em suspeita alguns dos pressupostos que o levaram inicialmente a comungar com uma ideologia cosmopolita que lhe havia aberto certas portas da diplomacia cultural norte-americana.

Desde *Clarissa* (e muito nitidamente em *Música ao longe*, *Caminhos cruzados*, *O resto é silêncio*, *Saga*, o conto "A ponte", *O Senhor embaixador*, *O prisioneiro*) percebe-se uma tensão entre cosmopolitismo e provincianismo representada sob múltiplas figurações/desdobramentos: entre campo/cidade interiorana e "metrópole", entre abertura cosmopolita e fechamento conservador; entre desejo de exploração e forças de contenção ou cerceamento; entre o espaço da rua (e as referências ao "mundo grande") e os ambientes internos, protegidos; entre a política – e sua violência – e o seio familiar; entre o território estrangeiro e o espaço nacional; entre o mundo da diplomacia e o mundo da revolução, do terrorismo e da guerra; entre desejo de participação e engajamento e a inércia da contemplação e do descompromisso social/político; conformismo e ímpeto, estabilidade e mudança. Em *Solo de clarineta*, Erico escreve:

Procurando analisar com imparcialidade os meus romances anteriores, eu percebia o quão pouco, na sua essência e na sua existência, eles tinham a ver com o Rio Grande do Sul. *Tendiam para um cosmopolitismo* sofisticado, que me levava a descrever a provincianíssima Porto Alegre de 1934 como uma metrópole tentacular e turbulenta que recendia a gasolina queimada e asfalto. Em *Olhai os lírios do campo* fiz uma das personagens, um arquiteto, construir um arranha-céu de trinta andares — coisa que na realidade a capital do Rio

²²⁴ Cf. BARRET, L. L.. Erico Verissimo's idea of the novel: theory and practice. *Hispania*, v. 34, n. 1, p. 34, Feb. 1951.

²²⁵ Cf. MOSER, Gerald. Erico Verissimo and the United States. *Hispania*, v. 59, n. 2, p. 345, May 1976.

Grande do Sul só veio a ter vinte e cinco anos mais tarde. (SOL1, 164, grifo meu)

Configura-se assim um núcleo temático/estrutural da obra de Erico que, se bem resumido, poderia ser descrito como "vacilante processo de expansão cosmopolita" e que está, como se vê no trecho citado, cifrado na estruturação espacial de seus romances. Evidência dessa "pressão por abertura" é o fato de Erico Verissimo ter sido um dos primeiros escritores brasileiros a ambientar um romance em terra estrangeira. O início de *Saga* (1941) na Espanha da Guerra Civil, por mais malograda que tenha sido, do ponto de vista da construção ficcional, não se reduz a um elemento acessório, mas parece ser altamente indicativa de uma certa postura "a-nacional" ou "transnacional" que Erico vai manter durante toda sua carreira. Isso não precisa necessariamente ser reduzido a uma postura humanista de contornos filosóficos, a-históricos, homogêneos e universalista. Ao contrário, o que se nota nos romances "estrangeiros" de Erico Verissimo é uma tentativa de ancoragem da narrativa em terrenos muito específicos da experiência histórica contemporânea, profundamente relacionada ao contato entre povos e culturas no processo traumático de globalização do capital internacional sob influxos neocoloniais e imperialistas. Se essa abertura temática e espacial é ambígua e vacilante em *Saga*, infiltrada de um humanismo de boas intenções e pouca consistência, ela ganha contornos mais nítidos e maior densidade em *O senhor embaixador*, adotando por fim, em *O prisioneiro*, uma crítica desiludida e sem meias palavras. O cosmopolitismo vai se desbastando de uma fascinação pela possibilidade de convívio pacífico com o diferente e assume o *confronto* como destino sombrio dos encontros entre povos e culturas. Daí que esse seja um conjunto muito singular de obras ficcionais na carreira de Erico Verissimo, as quais, se não puderam manter por muito tempo o escritor brasileiro na "república mundial das letras", ao menos ventilou a literatura brasileira, levando-a a percorrer outros espaços e propondo-lhe novas questões.

Tabela I:

Vinte romances contemporâneos contemplados em 2011 pelo programa de tradução da Biblioteca Nacional

1.	<i>Ódio suspenso</i>	Nelson de Oliveira
2.	<i>Budapeste e Leite derramado</i>	Chico Buarque
3.	<i>O filho da mãe</i>	Bernardo Carvalho
4.	<i>Galiléia</i>	Ronaldo Correia de Brito
5.	<i>Rakushisha e Azul-corvo</i>	Adriana Lisboa
6.	<i>Estive em Lisboa e lembrei de você e Eles eram muitos cavalos</i>	Luiz Ruffato
7.	<i>A guerra no bom fim, Os deuses de Raquel e Os leopardos de Kafka</i>	Moacyr Scliar
8.	<i>O seminarista</i>	Rubem Fonseca
9.	<i>O volume do silêncio</i>	João Anzanello Carrascoza
10.	<i>Os lados do círculo</i>	Amílcar Bettega Barbosa
11.	<i>Uma noite em Curitiba</i>	Cristóvão Tezza
12.	<i>O único final feliz para uma história de amor é um acidente</i>	João Paulo Cuenca
13.	<i>As cinco estações do ano e Cidade livre</i>	João Almino
14.	<i>O movimento pendular</i>	Alberto Mussa
15.	<i>Black music</i>	Arthur Dapieve
16.	<i>Mastigando humanos</i>	Santiago Nazarian
17.	<i>Se eu fechar meus olhos agora</i>	Edney Silvestre
18.	<i>Os espiões</i>	Luís Fernando Veríssimo
19.	<i>Método prático de guerrilha</i>	Marcelo Ferroni
20.	<i>A batalha do Apocalipse</i>	Eduardo Spohr

Fontes: <http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/Edital-de-Traducao-FBN-MINC-2011-2012.pdf>;
http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/folder_traducao_esp_WEB.pdf;
<http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/Resultado-Bolsas-Traducao-FBN-2011-2.pdf>;
<http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/Resultado-Bolsas-de-Traducao-FBN-NOVEMBRO-2011.pdf>;
<http://www.bn.br/portal/arquivos/doc/Resultado-Portal4-Traducao.doc>. Sites acessados em 20/01/2012.

Tabela II:
Livros de Erico Verissimo publicados no estrangeiro

Idioma	Título	Título original	Tradutor/org anizador	Editora	País	Ano	Registro no Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV)
Alemão	<i>Die Zeit und der Wind</i>	<i>O Tempo e o Vento</i>	Ernst Doblhofer	Paul Neff (Viena/Stuttgart /Berlim)	Áustria/Alemanha	1953	08c0231-1953
Alemão	<i>Die Zeit und der Wind</i>	<i>O Tempo e o Vento</i>	Ernst Doblhofer	Buchgemeinschaft Donauland (Viena)	Áustria	1954	
Alemão	<i>Die Zeit und der Wind</i>	<i>O Tempo e o Vento</i>	Ernst Doblhofer	Europäischer Buchklub (Stuttgart/Zürich/Salzburg)	Alemanha/Suíça/ Áustria	1955(?)	8c0232-sd
Alemão	<i>Die Zeit und der Wind</i>	<i>O Tempo e o Vento</i>	Ernst Doblhofer	Goldmann (Munique)	Alemanha	1987	08c0607-1987
Alemão	<i>Das Bildnis des Rodrigo Cambará</i>	<i>O Continente</i>	Thomas Silbitzer e Ernst Doblhofer	Paul Neff (Viena/Stuttgart /Berlim)	Áustria/Alemanha	1955	08c0725-1955
Alemão	<i>Das Bildnis des Rodrigo</i>	<i>O Continente</i>	Thomas Silbitzer e Ernst Doblhofer	Goldmann (Munique)	Alemanha	1987	08c0367-sd
Alemão	<i>Nacht</i>	<i>Noite</i>	Hans Robert Pippal	Paul Neff (Viena/Stuttgart /Berlim)	Áustria/Alemanha	1956	08c0251-1956
Alemão	<i>Mexiko (Land der Gegensätze)</i>	<i>México</i>	Thomas Silbitzer	Paul Neff (Viena/Stuttgart /Berlim)	Áustria/Alemanha	1958	08c0247-1958
Alemão	<i>Seine exzellenz der Botschafter</i>	<i>O Senhor Embaixador</i>	Hans Erik Hausner	Paul Neff (Viena/Stuttgart /Berlim)	Áustria/Alemanha	1967	08c0263-1967 08c0263-sd
Alemão	<i>Seine exzellenz der Botschafter</i>	<i>O Senhor Embaixador</i>	Hans Erik Hausner	Buchgemeinschaft Donauland (Viena)	Áustria	1967	
Alemão	<i>Seine exzellenz der Botschafter</i>	<i>O Senhor Embaixador</i>	Hans Erik Hausner	Bastei-Lübbe (Bergisch Gladbach)	Alemanha	1975	08c0264-1975
Alemão	<i>Die Lilien auf dem Felde</i>	<i>Olhai os Lírios do Campo</i>	Hans Erik Hausner	Paul Neff (Viena/Stuttgart /Berlim)	Áustria/Alemanha	1974(?)	08c0242-sd
Chinês	<i>Dàshǐ xiānshēng</i> (大使先生)	<i>O senhor embaixador</i>	Fàn wéixìn (范維信)	Homeward Publish (南方家園)	China	2009	
Coreano	<i>Deul-e pin baeghab-eul bola</i> (뜰에 핀 백합을 보라)	<i>Olhai os lírios do campo</i>	Yi Sŭng-Dŏk (이승덕)	Pyeongminsa (평민사) (Seul)	Coreia	1979	08c0362-1979

Coreano	<i>Poro</i> (포로)	<i>O prisioneiro</i>	Yi Sŭng-dŏk (이승덕)	Pyeongminsa (평민사) (Seul)	Coreia	1985	08c0360-1985
Coreano	<i>Sigangwa balam</i> (시강과 바람)	<i>O tempo e o vento</i>	Yi Sŭng-dŏk (이승덕)	Korea University of Foreign Press (한국외국어대학교출판부) (Seul)	Coreia	1995	08c0512-1995
Espanhol	<i>Mirad los lirios del campo</i>	<i>Olhai os lírios do campo</i>	Matilde de Elía Etchegoyen	Club del Libro A. L. A. (Buenos Aires)	Argentina	1940	08c0248-1940
Espanhol	<i>Mirad los lirios del campo</i>	<i>Olhai os lírios do campo</i>	Luzán del Campo e Antonio Ortiz Mayanas	Tupã (Buenos Aires)	Argentina	1944	08c0249-1944
Espanhol	<i>Mirad los lirios del campo</i>	<i>Olhai os lírios do campo</i>	A. Joyer Peralta e Antonio Ortiz Mayanas	Tupã (Buenos Aires)	Argentina	1947	08c0250-1947
Espanhol	<i>Mira los lirios del campo</i>	<i>Olhai os lírios do campo</i>	Stella Mastrangelo	Edivisión/Diana (Cidade do México)	México	1987	
Espanhol	<i>Caminos cruzados</i>	<i>Caminhos cruzados</i>	Ana A. Rivas	Santiago Rueda (Buenos Aires)	Argentina	1944	08c0181-1944
Espanhol	<i>La vida heroica de Juana de Arco</i>	<i>A vida de Joana D'Arc</i>	Matilde de Elía Etchegoyen	Editorial Claridad (Buenos Aires)	Argentina	1944	
Espanhol	<i>Lo demás es silencio</i>	<i>O resto é silêncio</i>	Matilde de Elía Etchegoyen	Editorial Rosario (Rosario)	Argentina	1945	
Espanhol	<i>Lo demás es silencio</i>	<i>O resto é silêncio</i>	Basilio Losada	Antonio Machado (Madrid)	Espanha	no prelo (2013)	
Espanhol	<i>Un lugar al sol</i>	<i>Um lugar ao sol</i>	Ana A. Rivas	Santiago Rueda (Buenos Aires)	Argentina	1945	
Espanhol	<i>Saga</i>	<i>Saga</i>	Matilde de Elía Etchegoyen	Editorial Rosario (Rosario)	Argentina	1946	08c0261-1946
Espanhol	<i>Saga</i>	<i>Saga</i>	Basilio Losada	Antonio Machado (Madrid)	Espanha	no prelo (2013)	
Espanhol	<i>Música a los lejos</i>	<i>Música ao longe</i>	Matilde de Elía Etchegoyen	Santiago Rueda (Buenos Aires)	Argentina	1946	
Espanhol	<i>Un gato preso en la nieve</i>	<i>Gato preto em campo de neve</i>	Matilde de Elía Etchegoyen	Santiago Rueda (Buenos Aires)	Argentina	1947	
Espanhol	<i>Clarisa</i>	<i>Clarissa</i>	Miguel A. D'Elía	Santiago Rueda (Buenos Aires)	Argentina	1947	
Espanhol	<i>Clarisa</i>	<i>Clarissa</i>	Basilio Losada	Antonio Machado (Madrid)	Espanha	no prelo (2013)	

Espanhol	<i>Los argonautas</i>	<i>A volta do gato preto</i>	Matilde de Elía Etchegoyen	Santiago Rueda (Buenos Aires)	Argentina	1949	08c0708-1949
Espanhol	<i>El tiempo y el viento</i>	<i>O tempo e o vento</i>	Raúl Navarro	Hermes (Cidade do México)	México	1953	08c0707-1953
Espanhol	<i>El tempo y el viento</i>	<i>O tempo e o vento</i>	Basilio Losada (O continente)	Antonio Machado (Madrid)	Espanha	2013	
Espanhol	<i>El tempo y el viento - El continente)</i>	<i>O tempo e o vento - O continente)</i>	Basilio Losada	Antonio Machado (Madrid)	Espanha	2013	
Espanhol	<i>El tempo y el viento - El retrato)</i>	<i>O tempo e o vento - O retrato)</i>	Pere Comellas Casanova	Antonio Machado (Madrid)	Espanha	2013 (no prelo)	
Espanhol	<i>El tempo y el viento - El archipiélago)</i>	<i>O tempo e o vento - O archipiélago)</i>	Pere Comellas Casanova /Teresa Matarranz	Antonio Machado (Madrid)	Espanha	2013 (no prelo)	
Espanhol	<i>Noche</i>	<i>Noite</i>	Patricio Canto	Goyanarte (Buenos Aires)	Argentina	1957	
Espanhol	<i>Noche</i>	<i>Noite</i>	Malú Cantón	Bruguera (Barcelona)	Espanha	1978	
Espanhol	<i>México</i>	<i>México</i>	José Luis de la Loma (Prólogo por José Vasconcelos)	Continental (Cidade do México)	México	1959	
Espanhol	<i>El Prisionero</i>	<i>O prisioneiro</i>	Ana Maria Merlino de Piacentino	Emecé (Buenos Aires)	Argentina	1971	08c0256-1971
Espanhol	<i>Incidente en Antares</i>	<i>Incidente em Antares</i>	Innocencia Jobim Fernandes Barbosa e Juan García Gayo	Huemul (Buenos Aires)	Argentina	1975	08c0191-1975
Espanhol	<i>El señor embajador</i>	<i>O senhor embaixador</i>	Stella Mastrangelo	Diana (Cidade do México)	México	1984	08c0265-1984
Espanhol	<i>La vida del elefante Basilio</i>	<i>A vida do elefante Basílio</i>	Lourdes Hernández-Fuentes	Companhia das Letrinhas (São Paulo)	Brasil	2003	08c0809-2003
Finlandês	<i>Antaresin Valtiaat</i>	<i>Incidente em Antares</i>	Hilkka Mäki	Otava (Helsinki)	Finlândia	1980	08c0423-1980
Francês	<i>Le temps et le vent</i>	<i>O tempo e o vento</i>	J. J. Villard	René Julliard (Paris)	França	1955	
Francês	<i>Le temps et le vent</i>	<i>O tempo e o vento (O continente)</i>	André Rougon	Albin Michel (Paris)	França	1996	
Francês	<i>L' inconnu</i>	<i>Noite</i>	Armand Guilbert	Librairie Plon (Paris)	França	1955	08c0240-1955
Francês	<i>Le Portrait de Rodrigo Cambará</i>	<i>O tempo e o vento (O retrato)</i>	André Rougon	Albin Michel (Paris)	França	1997	08C0668-1997

Holandês	<i>De Tijd en de Wind</i>	<i>O Tempo e o Vento</i>	C. H. B. Wilson	A. J. Luitingh (Amsterdã) /Libra (Antuérpia)	Holanda	1964 (?)	08c0226-sd
Húngaro	<i>A többi néma csend</i>	<i>O resto é silêncio</i>	Szalay Sándor	Európa Könyvkiadó (Budapeste)	Hungria	1967	08c0272-1967
Húngaro	<i>A többi néma csend</i>	<i>O resto é silêncio</i>	Szalay Sándor	Európa Könyvkiadó (Budapeste)	Hungria	1980	08c0273-1980
Indonésio	<i>Ketika Hati Harus Memilih</i>	<i>Olhai os lírios do campo</i>	Masri Maris	Gramedia (Jacarta)	Indonésia	1990	08c0344-1990
Inglês	<i>Crossroads</i>	<i>Caminhos cruzados</i>	L. C. Kaplan.	Macmillan (New York)	Estados Unidos	1943	08c0183-1943
Inglês	<i>Crossroads and Destinies</i>	<i>Caminhos cruzados</i>	L. C. Kaplan	Arco (London)	Reino Unido	1956	08c0184-1956
Inglês	<i>Crossroads</i>	<i>Caminhos cruzados</i>	L. C. Kaplan.	Greenwood (New York)	Estados Unidos	1969	08c0185-1969
Inglês	<i>The rest is silence</i>	<i>O resto é silêncio</i>	L. C. Kaplan	Macmillan (New York)	Estados Unidos	1946	08c0257-1946
Inglês	<i>The rest is silence</i>	<i>O resto é silêncio</i>	L. C. Kaplan	Arco (London)	Reino Unido	1956	08c0258-1956
Inglês	<i>The rest is silence</i>	<i>O resto é silêncio</i>	L. C. Kaplan	Greenwood (New York)	Estados Unidos	1969	08c0259-1969
Inglês	<i>Consider the Lilies of the Field</i>	<i>Olhai os lírios do campo</i>	Jean Neel Karnoff	Macmillan (New York)	Estados Unidos	1948	
Inglês	<i>Consider the Lilies of the Field</i>	<i>Olhai os lírios do campo</i>	Jean Neel Karnoff	Greenwood (New York)	Estados Unidos	1969	08c0228-1969
Inglês	<i>Time and the Wind</i>	<i>O tempo e o vento</i>	Linton L. Barret	Macmillan (New York)	Estados Unidos	1951	08c0227-1951
Inglês	<i>Time and the Wind</i>	<i>O tempo e o vento</i>	Linton L. Barret	Arco (London)	Reino Unido	1956	
Inglês	<i>Time and the Wind</i>	<i>O tempo e o vento</i>	Linton L. Barret	Greenwood (New York)	Estados Unidos	1969 (?)	08c0611-sd
Inglês	<i>Night</i>	<i>Noite</i>	Linton L. Barret	Macmillan (New York)	Estados Unidos	1956	08c0254-1956
Inglês	<i>Night</i>	<i>Noite</i>	Linton L. Barret	Arco (London)	Reino Unido	1956	08c0253-1956
Inglês	<i>Evil in the Night</i>	<i>Noite</i>	Linton L. Barret	Fawcett (New York)	Estados Unidos	1957	08c00232-1957
Inglês	<i>Mexico</i>	<i>México</i>	Linton L. Barret	Orion (New York)	Estados Unidos	1960	08c0713-1960
Inglês	<i>Mexico</i>	<i>México</i>	Linton L. Barret	Macdonald (London)	Reino Unido	1960	08c0352-1960
Inglês	<i>Mexico</i>	<i>México</i>	Linton L. Barret	Dolphin Books/Doubleday & Co. (New York)	Estados Unidos	1962	08c0246-1962
Inglês	<i>His Excellency the Ambassador</i>	<i>O senhor embaixador</i>	Linton L. Barret e Marie Mac-David Barret	Macmillan (New York)	Estados Unidos	1967	08c0236-1967

Português-com introdução e notas em inglês	<i>Gato Preto em Campo de Neve</i>	<i>Gato Preto em Campo de Neve</i>	Lloyd Kasten e Claude E. Leroy (editores)	Holt (New York)	Estados Unidos	1947	08c0189-1947
Italiano	<i>Il resto è silenzio</i>	<i>O resto é silêncio</i>	Ettore de Zuani	Longanesi (Milão)	Itália	1949	08c0260-1949
Italiano	<i>Tempo senza volto</i>	<i>O tempo e o vento</i>	Olga Ceretti Borsini	Aldo Martello (Milão)	Itália	1953	08c0223-1953
Italiano	<i>Messico</i>	<i>México</i>	Antonio Fiorillo	Instituto Geografico de Agostini (Novara)	Itália	1964	08c0242-1964
Japonês	<i>No no Yuri o Miyo</i> (野の百合を見よ)	<i>Olhai os lírios do campo</i>	Nagisa Itō (伊藤 奈希砂)	Jiyusha 地湧社 (Tóquio)	Japão	1996	
Japonês	<i>Harukanaru shirabe</i> (遥かなる調べ)	<i>Música ao longe</i>	Nagisa Itō 伊藤 奈希砂	Sairyusha (彩流社) (Tóquio)	Japão	1999	
Japonês	<i>Sanbiki no mazushī ko buta</i> (三匹のまずしい子ブタ)	<i>Os três porquinhos pobres</i>	Nagisa Itō (伊藤 奈希砂) Ilustração: Nana Takahashi (なな たかはし)	Kokusai gogaku-sha (国際語学社) (Tóquio)	Japão	2007	
Japonês	<i>Onaka no naka de ongaku o kanaderu kuma</i> (おなかの中で音楽をかなでるクマ)	<i>O urso com música na barriga</i>	Nagisa Itō (伊藤 奈希砂) Ilustração: Nana Takahashi (なな たかはし)	Kokusai gogaku-sha (国際語学社) (Tóquio)	Japão	2008	
Norueguês	<i>Natt</i>	<i>Noite</i>	Helge Hagerup	Ernst G. Mortensens (Oslo)	Noruega	1961	08c0252-sd
Polonês	<i>Incident w Antares</i>	<i>Incidente em Antares</i>	Bozena Olesiowa	Wydawnictwo (Cracóvia)	Polônia	1982	08c0195-1982
Romeno	<i>Incident la Antares</i>	<i>Incidente em Antares</i>	Micaela Ghiteșcu	Univers (Bucareste)	Romênia	1975	08c0192-1975
Romeno	<i>Domnul Ambasador</i>	<i>O senhor embaixador</i>	Micaela Ghiteșcu	Univers (Bucareste)	Romênia	1981	08c0233-1981
Romeno	<i>Domnul Ambasador</i>	<i>O senhor embaixador</i>	Micaela Ghiteșcu	Vivaldi (Bucareste)	Romênia	2005	
Romeno	<i>Ana Terra (Timpul si vântul I)</i>	<i>Ana Terra</i>	Micaela Ghiteșcu	Minerva (Bucareste)	Romênia	1993	08c454-1993
Romeno	<i>Un anume Capitan Rodrigo (Timpul si vântul II)</i>	<i>Um certo capitão Rodrigo</i>	Micaela Ghiteșcu	Minerva (Bucareste)	Romênia	1993	08c0453-1993

Romeno	<i>Teiniaguá – Frumosa Luzia (Timpul si vântul III)</i>	<i>O continente</i>	Micaela Ghiteșcu	Minerva (Bucareste)	Romênia	1994	08c0034-1994
Romeno	<i>Razboiul (Timpul si vântul IV)</i>	<i>O continente</i>	Micaela Ghiteșcu	Minerva (Bucareste)	Romênia	1994	08c0033-1994
Romeno	<i>Roza Vânturilor (Timpul si vântul V)</i>	<i>O retrato</i>	Micaela Ghiteșcu	Minerva (Bucareste)	Romênia	2000	08c0038-2000
Romeno	<i>Chantecler (Timpul si vântul VI)</i>	<i>O retrato</i>	Micaela Ghiteșcu	Minerva (Bucareste)	Romênia	2001	
Romeno	<i>Ūmbria Îngerului (Timpul si vântul VII)</i>	<i>O retrato</i>	Micaela Ghiteșcu	Minerva (Bucareste)	Romênia	2001	
Romeno	<i>Incident la Antares</i>	<i>Incidente em Antares</i>	Micaela Ghiteșcu	Polirom (Bucareste)	Romênia	2002	
Russo	<i>Gospodin posol (Господин посол)</i>	<i>O senhor embaixador</i>	Yuri Kalugin (Юрий Калугин)	Progress (Прогресс) (Moscou)	Rússia	1969	
Russo	<i>Plenik (Пленник)</i>	<i>O prisioneiro</i>	Yuri Kalugin (Юрий Калугин)	Progress (Прогресс) (Moscou)	Rússia	1970	
Russo	<i>Proissheshvie v Antarese (Происшествие в Антареце)</i>	<i>Incidente em Antares</i>	Yuri Kalugin (Юрий Калугин)	Revista Inostrannaya literatura, no. 11 e 12 (Журнал "Иностранная Литература") (Moscou)	Rússia	1973	
Sueco	<i>Valfusk och tidningspolemik</i>	<i>Excerto de O Retrato</i>	Arne Lundgren	Fran Urskog Till Megastad (coletânea de textos de autores brasileiros) Fabians Förlag (Uddevalla)	Suécia	1994	08c0470-1994
Tcheco	<i>Incident v Antaresu</i>	<i>Incidente em Antares</i>	Pavla Lidmilova	Odeon (Praga)	República Tcheca	1977	08c0193-1977
Vietnamita	<i>Người tù</i>	<i>O prisioneiro</i>	Minh Đăng Khánh	Thuận Hóa (Huế)	Vietnam	1986	

Fontes: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 16, p. 160–163, nov. 2003; CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. xxv-xxviii; UNESCO. *Index Translationum*. Disponível em: http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acessado em 20/07/2013; WORLDCAT. Disponível em: <http://www.worldcat.org/>. Acessado em 20/07/2013.

Tabela III:

Traduções de textos literários brasileiros para o inglês (1886-1948)

Antologia/ Revista	Título	Autor	Tradução/Edição	Editora	Ano/ Edição
	<i>Iracema, the honey-lips: a legend of Brazil (Iracema)</i>	José de Alencar	Isabel Burton.	London: Bickers & son	1886
	<i>Innocencia: a story of the prairie regions of Brazil (Inocência)</i>	Visconde de Taunay	J. W. Wells	London: Chapman & Hall	1889
<i>Poet Lore – a magazine of letters</i>	<i>The jesuit (O jesuíta)</i>	José de Alencar	Edgardo R. de Britto	Boston: Poet Lore Co.	1919 v. 30, Jan.- Dec.
	<i>Canaã</i>	Graça Aranha	Mariano Joaquim Lorente	Boston: The Four Seas Company	1920
<i>Brazilian tales</i>	"The attendant's confession" (O enfermeiro); "The fortune teller" (A cartomante) e "Life" (Viver) "The vengeance of Felix" "The pigeons" "Aunt Zeze's tears"	Machado de Assis J. Medeiros e Albuquerque Coelho Neto Carmen Dolores (Emília Moncorvo Bandeira de Melo)	Isaac Goldberg	Boston: The Four Seas Company	1921
<i>World Fiction</i>	"The last throw" (Último lance)	Aluísio Azevedo			1922
<i>World Fiction</i>	"The farm magnate" (O comprador de fazenda)	Monteiro Lobato			1923
<i>Our world</i>	"The patchwork" (A colcha de retalhos)	Monteiro Lobato	Issac Goldberg	NY: Houston Publishing Company	1923
	<i>Innocencia (Inocência)</i>	Visconde de Taunay	Introdução, notas e vocabulário por Maro Beath Jones.	Boston: Heath & Co	1923

<i>Great short stories of the world</i>	"The attendant's confession" (O enfermeiro)	Machado de Assis	CLARK, Barrett e LIEBER, Maxim (Org.)	New York: Heath	1924
<i>Stratford Monthly</i>	"Modern torture" (Um suplicio moderno)	Monteiro Lobato		Boston	1924 abril
<i>Brazilian short stories</i>	"Modern torture" (Um suplicio moderno) "The penitent wag" (O engraçado arrependido) "The plantation buyer" (O comprador de fazendas)	Monteiro Lobato	Tradução de "uma senhora amiga de Lobato" e introdução de Isaac Goldberg	Girard, Kansas: Haldeman-Julius Co. (coleção "Little blue book")	1925
	<i>The tenement</i> (O cortiço)	Aluísio Azevedo	Harry W. Brown	New York: R. M. McBride	1926
<i>Great stories of all nation</i>	"The farm magnate" (O comprador de fazenda)	Monteiro Lobato	Maxim Lieber e Blanch Colton Williams (Eds.)	New York: Bretano's Publishers	1927
	<i>Domitila, the romance of an emperor's mistress</i> (A marquesa de Santos)	Paulo Setúbal	Margaret Richardson Hollingsworth	New York: Coward-McCann	1930
	<i>Fräulein</i> (Amar, verbo intransitivo)	Mário de Andrade	Margaret Richardson Hollingsworth.	New York: The Macaulay Co	1934
	<i>Slums</i> (Suor)	Jorge Amado	Ann Martin	New York: New America	1938
<i>Fiesta in November—stories from Latin America</i>	"The storm" (de Mar morto)	Jorge Amado	Donald Walsh	Boston: Houghton Mifflin Co	1942
	<i>Crossroads</i> (Caminhos cruzados)	Erico Verissimo	L. C. Kaplan	New York: MacMillan	1943
	<i>The bonfire</i> (A fogueira)	Cecilio J. Carneiro	Duddley Poore	New York: Farrar & Rinehart	1944

	<i>Mysterious Amazonia</i> (<i>A Amazônia misteriosa</i>)	Gastão Cruls	J. T. W. Sadle	Rio de Janeiro: Zelio Valverde	1944
<i>The green continent – a comprehensive view of Latin America by its leading writers</i>	"Description of Antonio Conselheiro" (de <i>Os sertões</i>) "The land of Brazil" (de <i>Canaã</i>) "Sun, sea, and samba"	Euclides da cunha Graça Aranha Erico Verissimo	Germán Arciniegas (Ed.)	New York: Alfred Knopf	1944
	<i>The violent land</i> (<i>Terras do sem fim</i>)	Jorge Amado	Samuel Putnam	New York: Alfred Knopf	1945
	<i>The rest is silence</i> (<i>O resto é silêncio</i>)	Erico Verissimo	L. C. Kaplan	New York: MacMillan	1946
	<i>Consider the lillies of the fields</i> (<i>Olhai os lírios do campo</i>)	Erico Verissimo	Jean Neel Karnoff	New York: MacMillan	1946
	<i>Anguish</i> (<i>Angústia</i>)	Graciliano Ramos	L. C. Kaplan	New York: Alfred Knopf	1946
	<i>Pureza – a Brazilian novel</i> (<i>Pureza</i>)	José Lins do Rego	Lucie Marion	London: Hutchinson International Authors	1948

<i>The golden land – an anthology of Latin American folklore in literature</i>	"Antonio Conselheiro, the counselor" (de Os sertões)	Euclides da Cunha	Harriet de Onís (Ed.)	New York: Alfred Knopf	1948
	"The Yara"	Afonso Arinos de Melo Franco			
	"The cattle drovers"				
	"The vengeance of the Redwood" (A vingança da peroba)	Gustavo Barroso Monteiro Lobato			
	"Old Totonha" (de <i>Histórias da velha Totônia</i>)				
	"Macunaíma" (de <i>Macunaíma</i>)	José Lins do Rego			
		Mário de Andrade			

Fontes: GRANIER, James A.. *Latin American belles-lettres in English translation: a selective and annotated guide*. Washington: Library of Congress, 1943; CAL, Ernesto G. da. O impacto da cultura brasileira nos Estados Unidos. *Agália*, Santiago de Compostela, n. 73–74, p. 207–222, 2003; BURNS, Bradford. A working bibliography for the study of Brazilian history. *The Americas*, v. 22, n. 1, p. 54–88, July 1965; PANE, Remigio. Two hundred Latin American books in English translation – a bibliography. *The Modern Language Journal*, v. 27, n. 8, p. 593–604, Dec. 1943; LUCKEY, Robert E. Materials for a course in English on Portuguese and Brazilian literature and culture. *The Modern Language Journal*, v. 34, n. 6, p. 421–432, Oct. 1950; MOSER, Gerald. Contemporary Portuguese scholarship in North America, *Luso-Brazilian Review*, v. 1, n. 1, p. 19–42, Summer. 1964; ELLISON, Fred P. Portuguese in the first fifty years of the AATSP. *Hispania*, v. 50, n. 4, p. 860–871, Dec. 1967; GÔMEZ, Joel R.. Ernesto Guerra da Cal e o Brasil: um reconhecimento mútuo e frutífero. *Agália* n. 73–74, p. 203–205, 1.º semestre de 2003; CLARK, Barrett H; LIEBER, Maxim (Eds.) *Great short stories of the world*. New York: Heath, 1925; LIEBER, Maxim; WILLIAMS, Blanch Colton (Eds.) *Great stories of all nations*. New York: Bretano's Publishers, 1933; FRANCA, Vanessa G. Nosso Jeca e nossa Emília vão ao exterior: as traduções das obras de Monteiro Lobato. *Miscelânea*, Assis: UNESP, v. 6, p. 40–47, jun.-nov. 2009; *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 16, p. 160–163, nov. 2003; FLORES, Angel; POORE, Dudley (Eds.) *Fiesta in November – stories from Latin America*. Boston, Houghton Mifflin Co, 1942; ARCINIEGAS, Germán (Ed.). *The green continent – a comprehensive view of Latin America by its leading writers*. Tradução de Harriet De Onís e outros. New York: Alfred Knopf, 1944; ONÍS, Harriet de (Ed.). *The golden land – an anthology of Latin American folklore in literature*. New York: Alfred Knopf, 1948.

Capítulo 2

A modernidade sitiada: trajetórias e deambulações nos primeiros romances de Erico Verissimo

No prefácio que escreve para *Clarissa* no momento da publicação de suas *Obras completas*¹, em 1961, Erico Verissimo revela que viu na protagonista uma maneira de se "aproximar da vida" e, ao mesmo tempo, foi "impelido por uma necessidade de poesia". O romance², segundo Erico, mostra "uma menina que amanhece para a vida", captada sob o ângulo nostálgico de um escritor que se aproximava dos trinta anos. O excesso de "bonitezas", de "palavras grandes como 'infinito', 'imenso', 'enorme'" seriam alguns dos defeitos da obra. Escrito trinta e três anos depois do lançamento do livro, o comentário parece incorporar algumas das avaliações e ataques que *Clarissa* recebeu ao longo da história de sua recepção, já que o livro foi frequentemente tachado de leitura sentimental para moças e a incontinência poética de sua linguagem continua rendendo comentários, como se observa no prefácio de Rodrigo Petrônio à edição mais recente da obra³.

Levando-se em conta o conjunto das obras de Erico Verissimo, a leitura de *Clarissa*, porém, pode revelar mais do que comumente se supôs. Os primeiros romances de Erico, como se sabe, formam um "romance-rio", termo emprestado do francês "roman-fleuve", aplicado, por exemplo, à *Comédia humana*, de Balzac. O conceito refere-se a narrativas que, publicadas separadamente, reapresentam personagens de obras prévias, eventualmente dando prosseguimento a tramas e temas anunciados anteriormente.

¹ O prefácio vem transcrito em edições posteriores do livro. Utilizarei a mais recente. VERISSIMO, Erico. Prefácio. In: _____. *Clarissa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 13–15.

² Erico, no prefácio mencionado, denomina *Clarissa* de "novela". Adotarei a classificação de "romance", que parece ter se consolidado na fortuna crítica do autor, aparecendo, por exemplo, no inventário de obras no volume dos *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicado a Erico Verissimo e também no paratexto da edição mais recente da obra, que utilizamos aqui como fonte. Cf. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 16, p. 158, nov. 2003. No prefácio de Rodrigo Petrônio para essa edição, a obra está caracterizada como "misto de retrato e romance de formação". PETRÔNIO, Rodrigo. Um retrato de várias faces. In: VERISSIMO, Erico. *Op. cit.* p. 9–11.

³ PETRÔNIO, Rodrigo. *Op. cit.* p. 9–11.

Correspondendo a essa definição, *Clarissa*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol* e *Saga*, podem – e talvez devam – ser lidos em duas claves, como obras autônomas, mas também como instâncias de uma supranarrativa que as transcende e que as conecta, abrindo possibilidades interpretativas pela sugestão de diferentes pontos de vista e de novas categorias de análise. Richard Mazzara, por exemplo, adota essa macroleitura, destacando o papel do espaço nesses romances iniciais de Verissimo: "O uso contrapontístico do espaço caracteriza em variados graus todas as obras de seu romance-rio"⁴. Sob tal ótica, *Clarissa* ganha peso e dimensão. Não apenas porque desde esse romance se podem detectar componentes temáticos, técnicas narrativas e traços de estilo que terão longa permanência e encontrarão múltiplos arranjos em obras posteriores, mas porque existem em sua formulação estrutural *padrões* ou *motivos* de base – algo próximo ao que Antonio Candido chamou de "estrutura significativa"⁵ – relacionados ao tratamento do espaço e do tempo. Essas constantes ajudam a pensar a produção ficcional posterior de Erico e relativizar a classificação de *Clarissa* como literatura meramente sentimental, ainda que o romance não deixe de ser também isso. Mais do que reduzir-se a simples exercício de composição à espera das grandes obras, *Clarissa* e outros dos primeiros romances de Erico Verissimo codificam na amarração dos textos um conjunto de questões que fala muito dos dilemas estéticos e éticos que acompanharam a carreira do escritor e cuja substância e expressão foram sofrendo sugestivas alterações ao longo do tempo. Elementos significativos desse percurso intelectual do autor e do desdobramento artístico de sua obra podem vir à luz por meio do estudo comparativo do espaço-tempo romanesco em seus romances: sua estruturação, o modo como é dinamicamente ocupado e vivido pelos personagens – no presente da ação, no passado das reminiscências e nas aspirações para o futuro – e, claro, em sua relação com outros componentes da narrativa.

⁴ MAZZARA, Richard A. Structure and Verisimilitude in the Novels of Erico Verissimo. *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, New York, v. 80, n. 4, p. 453–454, Sep. 1965.

⁵ CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 51.

2.1. Clarissa: o sequestro do urbano

Clarissa inicia o que se costuma chamar do "Ciclo de Porto Alegre" dentro da obra de Erico Verissimo. A opção do escritor por uma literatura urbana, ainda que não fosse gesto absolutamente isolado, representava sem dúvida um caminho menos hegemônico àquela altura e mesmo depois: ainda nos anos 1960, o escritor cubano Alejo Carpentier advertia que "a grande tarefa do romancista americano de hoje está em inscrever a fisionomia de suas cidades na literatura universal, esquecendo-se de tipicidades e costumbrismo"⁶. Já em sua estreia como romancista, em 1932, Erico Verissimo retomava a linha urbana da literatura brasileira, que havia rendido muitos romances no século XIX e início do século XX e vinha de certa forma perdendo força. O curioso, porém, é observar que o recorte urbano do primeiro romance de Verissimo não implicou a opção pelas referências explícitas a Porto Alegre, a não ser por uma única menção à rua da Praia (*CLA*, 21)⁷. No mais, estão ausentes os nomes de ruas, de praças, dos bairros, das igrejas, o rio que a banha, qualquer coordenada geográfica mais precisa e, sobretudo, o nome da própria cidade. Porto Alegre fica subentendida sobretudo por aquilo que ronda o livro como informação paratextual (a biografia do autor, a editora pela qual foi publicado); no texto, a cidade referencial está tenuemente representada, por generalizada indeterminação: "um pedaço do rio", "na porta dum armazém", "a frente dum café", "no topo do monumento, a imagem da República", "aqui ao lado, "naquele palacete", "na frente duma vitrina", "o auto entra noutra rua", "envereda por uma avenida". Mais interessante torna-se esse dado quando contrastado com a rigorosa determinação espacial com que Erico relata a gênese da narrativa: "sob os jacarandás floridos da velha Praça da Matriz de Porto Alegre, caminhava uma rapariga metida no seu uniforme de normalista" (*CLA*, 13). Mesmo que o objetivo tenha sido o de reforçar o caráter simbólico, a-histórico e inespecífico da

⁶ CARPENTIER, Alejo. Problemática de la actual novela latinoamericana. In: _____. *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1967. p. 9.

⁷ Regina Zilberman já comentou esse fato. Cf. ZILBERMAN, Regina. O *flâneur*, de Baudelaire a Vasco, entre Benjamin e Verissimo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 243–244.

narrativa, transformando Clarissa no protótipo de qualquer adolescente em processo de amadurecimento (mesmo que esse seja um dos planos de leitura da obra), é verdade que a forte relação da personagem com a estância familiar, com a Jacarecanga provinciana, assim como a projeção de seus desejos sobre a metrópole a posicionam numa situação histórica e social bastante singular. Regina Zilberman explica que

se não é em *Clarissa* que Erico discute as contradições do mundo moderno, nesse romance ele revela suas características mais evidentes – o anonimato de seus habitantes, a expansão dos meios de comunicação de massa, as alterações no desenho urbano em decorrência do trânsito de veículos automotores – e o deslumbramento que provoca nas pessoas que o testemunham. Logo, *Clarissa* não corresponde apenas à mocidade perene dos modernos; ela incorpora o olhar maravilhado de quem nunca se cansa de festejar as alterações incessantes na paisagem e nos indivíduos.⁸

Esse trabalho de "diluição" de Porto Alegre, para além de ser um procedimento de escamoteação da realidade típico de Erico Verissimo⁹, constrói uma *representação vacilante da metrópole* e indica um embate, decisivo na literatura de Erico Verissimo, entre impulso cosmopolita e retração provinciana, uma flagrante indecisão sobre como se posicionar e a que valores aderir diante da complexa multiplicidade do mundo moderno. Feitas as contas, esse romance urbano é menos sobre a cidade que sobre a *interdição, impossibilidade* ou *limite* da experiência da cidade e da modernidade.

O espaço, portanto, não pode ser aqui entendido e analisado exclusivamente em sua dimensão *descritiva* e *referencial*, porque o que não está mencionado e a opção pelo

⁸ ZILBERMAN, Regina. Erico Verissimo: artista, intelectual e pensador brasileiro. *Revista Antares*, Porto Alegre, n. 3, p. 136, jan.-jun. 2010. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ucs.br%2Fetc%2Fvistas%2Findex.php%2Fantes%2Farticle%2Fdownload%2F423%2F374&ei=KIEzUfjFEqmB0QH8ulD4Bg&usg=AFQjCNGdCpHVBfYfWDJtnT0FoyYD9kxUIg&bvm=bv.43148975,d.dmQ>. Acessado em: 11 nov. 2010.

⁹ Maria da Glória a escreve que Erico Verissimo evitava sobrecarregar suas narrativas de informações documentais. Cf. BORDINI, Maria da Glória. *A criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM; EDIPUCRS, 1995. p. 94–95. O próprio escritor explica a relação, em seu processo criativo, entre a realidade vivida e a transformação artística: "o ficcionista pode usar uma pessoa que conheceu, mas tendo o cuidado de evitar a fotografia servil" (*SOL*1, 269). Uma pequena prova das transformações e disfarces que o trabalho de representação da realidade opera na obra de Erico está no fato de que os jacarandás floridos sob os quais Erico Verissimo teria visto a normalista que inspirou Clarissa são incorporados ao texto ficcional como "pessegueiros floridos" (*CLA*, p. 13 e p. 17).

apagamento da cidade real no corpo do romance também tem significação. O espaço é antes uma dimensão criada de forma dinâmica, pela maneira como é percorrido e experimentado pelos personagens no correr da narrativa e, em larga medida, é uma estrutura forjada pelo leitor, construída, mais do que "percebida", ao logo da atividade de leitura. Tradicionalmente, o espaço no romance foi compreendido pela teoria literária sobretudo da perspectiva da descrição, quando aflora, em blocos de texto, nos interstícios da narrativa, retardando-a, "embelezando-a", servindo de indício psicológico ou social. Assim, Gérard Genette, em "Frontières du récit", sublinha a função simbólica que a descrição assumiu depois de Balzac, tornando-se marca distintiva da literatura realista: "revelar e ao mesmo tempo justificar a psicologia das personagens"¹⁰. Essa dimensão pode efetivamente ser flagrada em *Clarissa* e nas demais obras de Verissimo, que só mais tarde, com *Incidente em Antares*, afastou-se relativamente de uma notação de cunho realista.

Estudos contemporâneos, porém, chamam a atenção para o fato de que a descrição não é a única maneira de se compreender a presença do espaço no texto narrativo. Nesse sentido, foi decisiva a contribuição de Mikhail Bakhtin. No ensaio "Formas de tempo e cronotopo no romance"¹¹, ele pôs em circulação o conceito de *cronotopo*, propondo uma tipologia dos diferentes métodos de registro artístico do tempo-espaço, relacionando-os a subgêneros narrativos nos quais seriam predominantes. Bakhtin reverteu a posição de escanteio a que o espaço parecia relegado, em estudos como os de George Lukács¹², e entreviu no *cronotopo* os sentidos mais importantes da obra: "É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo"¹³.

¹⁰ GENETTE, Gérard. Frontière du récit. In: _____. *Figures II*. Paris: Editions du Seuil, 1969. p. 59.

¹¹ BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 211-362.

¹² Cf. LUKÁCS, George. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

¹³ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.* p. 355.

Na trilha aberta por Bakhtin, Franco Moretti dedica, ao estudar o romance europeu, olhar especial ao espaço geográfico da narrativa sem restringir sua análise aos procedimentos propriamente descritivos da "paisagem". Em *Atlas do romance europeu* e em *A literatura vista de longe*, Moretti propõe o que ele chama de "distant reading", "processo de *deliberada redução e abstração*" que resulta em gráficos, mapas e árvores que buscam "*uma forma específica de conhecimento*" sobre a literatura: a observação de relações, *patterns*, formas¹⁴. Pretende com isso iluminar "o domínio semiótico em torno do qual um enredo se aglutina e se organiza"¹⁵. Moretti comenta o resultado de seu método: "os lugares em si e per si pareciam-me, em suma, muito menos significativos do que as relações que o mapa/diagrama tinha trazido à luz"¹⁶. Para o teórico e professor italiano, ao inventariar os espaço e, mais particularmente, a geografia dos textos ficcionais, abstraindo *padrões* dos enredos dos romances, obtém-se um *objeto artificial* (o mapa, o gráfico, o diagrama), ferramenta analítica que permite *notar* a configuração do que não era perceptível "a olho nu", no nível do fluxo narrativo. Trata-se de uma *artefato* final, criado pelo procedimento de leitura, em que o todo é mais significativo que suas partes. A justificativa que Moretti dá ao seu método é muito ilustrativa da inversão hierárquica em relação ao papel do espaço na narrativa:

Cada espaço determina, ou pelo menos encoraja, sua própria espécie de história [...] o espaço não é o "fora" da narrativa, portanto, mas uma força interna, que a configura a partir de dentro. Ou, dito de outra forma: nos romances europeus modernos, *o que ocorre* depende muito de *onde ocorre*.¹⁷

O espaço, nessa perspectiva, consiste não apenas de um conjunto de coordenadas, mas de um modo de *apropriação* e de *vivência* dentro dos parâmetros espaciais. Isto é, um modo

¹⁴ MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008. p. 7–8.

¹⁵ MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800–1900*. São Paulo: Boitempo, 2003. p. 15.

¹⁶ MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. p. 93. O método de Moretti também é aplicado àquilo que ele chama de *a literatura no espaço* (em oposição ao *espaço na literatura*). Trata-se de determinar e analisar os padrões de difusão de gêneros como o romance em uma região ou em todo o planeta. Não nos propomos a desenvolver esse aspecto do estudo de Moretti, ainda que ele possa sugerir outro caminho de grande interesse para se compreender a dinâmica da "república mundial das letras", tema que, relacionado ao percurso internacional de Erico Verissimo, é um dos focos deste trabalho.

¹⁷ MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800–1900*. p. 81.

de *conduta* que, como a etimologia da palavra sugere, depende de circulação, trajeto, deslocamento.

Em *Clarissa*, o espaço da cidade, cheio de desejos e projeções, está de alguma forma interdito e o deslocamento global da protagonista compõe um esquema espaço-tempo fechado, circular, que aponta em uma única direção: a província. Clarissa vem de/volta a Jacarecanga; a cidade grande é, portanto, um intervalo em sua vida, não um destino. Além disso, o romance começa *in media res*, ou seja, não focaliza o percurso até a cidade. Só podemos especular o que se perde com essa focalização, o que teria sido o texto caso o romancista tivesse optado por retratar o *trajeto* para a cidade, aliás procedimento usual em romances que, como este, tematizam a formação ou amadurecimento de um(a) jovem¹⁸: os planos, a expectativa, o medo, a preparação, a predisposição, as motivações *rumo à cidade*. Nada disso é apresentado. Portanto, o que se sabe, desde cedo na leitura do romance, é que, uma vez concluído o ano escolar, Clarissa regressará a sua casa. Seu destino – como a estrutura espaço-tempo do romance – está selado.

Essa moldura espaço-temporal, essa imantação do texto pelo polo provinciano parece sequestrar *a priori* a experiência plena da cidade, a não ser que o enredo revolucionasse a mente e a vida da protagonista e a levasse a romper com seu "destino", o que definitivamente não ocorre aqui. Será preciso esperar até *Um lugar ao sol* para que apareça na ficção de Erico uma jovem rebelde, figurada por Luciana, que se opõe às restrições a seus desejos impostas pelos pais. Em *Clarissa*, o esquema espaço-temporal serve como um dispositivo de segurança, como um freio, que controla, no fundo, o contato com a modernidade. Fortalecendo esse controle, é notável que a obra pareça fundir – e dissolver – dois modelos narrativos, baseados em dois tipos de espaço: o da

¹⁸ Em muitos momentos, será perceptível que aproximo *Clarissa* do *Bildungsroman*. De fato, parece-me que existem pontos em comum, que serão comentados na argumentação. Franco Moretti, em cujo estudo em parte me baseio, relaciona esse gênero narrativo, no âmbito da Europa, a condições específicas do século XIX e, de alguma maneira, acredita que o gênero tenha se extinguido, sendo George Eliot e Gustave Flaubert os autores das "últimas obras-primas do gênero". MORETTI, Franco. *The way of the world: the Bildungsroman in European culture*. London: Verso, 1987. p. 9.

habitação coletiva e o da escola. Clarissa está na cidade grande para diplomar-se professora, mas estamos longe da estrutura comum de "romances de formação", como *O jovem Törless*, de Robert Musil, *Doidinho*, de José Lins do Rego, ou *O Ateneu*, de Raul Pompeia, nos quais a escola e as relações humanas que aí se estabelecem funcionam como metonímia da vida social. Primeiramente porque a protagonista é mulher e, talvez também por isso, não pode experimentar sozinha, em sua liberdade individual, o ambiente escolar e então não pode, por si, "encontrar o mundo"¹⁹. Clarissa viverá numa pensão, um dos ambientes coletivos que, com muita frequência e em diferentes figurações, aparecem na literatura de Erico Verissimo. Lá, é verdade, reúnem-se tipos e classes sociais variados e conversa-se sobre problemas brasileiros e mundiais. Mas a pensão tampouco representará uma imersão total na pluralidade e no desconhecido e menos ainda permitirá o enfrentamento não mediado de Clarissa com o mundo, pois lá estará a tia Eufrásina, parente e dona da pensão, a garantir, literalmente, a *familiaridade* desse espaço. Poucas frestas se abrirão nessa experiência *monitorada* que Clarissa terá da variedade social e ideológica da metrópole, nenhum é seu poder de estabelecer o contato com a diversidade e de se entregar ao estranhamento do diferente, ou seja, tudo aquilo que estaria no cerne da experiência cosmopolita "na capital". Poder-se-ia argumentar que isso decorre da necessária coerência com o tempo histórico, com os hábitos culturais e com o perfil da personagem, seu sexo e sua idade. Mas a questão ainda se coloca: por que, em seu primeiro romance, quando afirma ter querido "aproximar-se da vida" (*CLA*, 13), e desviando-se da tradição regionalista, Erico Verissimo optou por essa personagem e por essa situação? Por que essa experiência de cidade e não outra? Evidentemente não teremos respostas a essas perguntas, a não ser as que conseguirmos vislumbrar (ou melhor, construir) no próprio texto do romance.

¹⁹ Estas são palavras do pai ao levar até internato o menino Sérgio, protagonista de *O Ateneu*, de Raul Pompeia.

É notável em *Clarissa* o esgarçamento do enredo, acusado pelo próprio escritor que, no prefácio acima mencionado, afirma que "o autor como que se esmerou em focar instantes pictóricos e poéticos, numa sucessão de haicais e aquarelas" (*CLA*, 14). Em entrevista de 1939, Erico toca nesse mesmo ponto: "E o enredo? Ora, o enredo... Momentos luminosos de uma rapariga que nasce para a vida."²⁰ Certamente George Lukács desaprovava um tal projeto, pela sua desconexão com as matrizes épicas do gênero romanesco:

Do ponto de vista da conexão épica, não há por que erigir em princípio básico de composição a simples sucessão dos acontecimentos de uma vida, não há por que construir o romance com base em uma subjetividade isolada, liricamente concebida, a de um personagem entregue apenas a si mesmo. A sucessão de impressões subjetivas é tão pouco suficiente para fornecer a conexão épica como a sucessão de complexos de coisas fetichizadas [...].²¹

De fato, o romance compõe-se de colagens de eventos isolados, trechos de conversas, incursões nos pensamentos da menina Clarissa e do músico Amaro, homem de meia idade, morador da mesma pensão. Na superfície do texto, no plano do enredo, estão basicamente ausentes drama, enfrentamento, conflito e transformação, que se alojam, de alguma forma apaziguados, nas mentes dos personagens e, em surdina, na estrutura mais profunda do texto, no que ele tem a dizer do confronto campo-cidade, modernidade-atraso, cosmopolitismo-provincianismo ou na forma em que ele harmoniza essas forças opostas, naquele "fervoroso desejo de paz" de que nos fala Guilhermino César²². Nenhum acontecimento, nem mesmo a morte de Tonico, o garoto aleijado que reside na casa vizinha à pensão, interfere radicalmente no destino das personagens. Aliás, a própria deficiência de Tonico advém de golpe do acaso, parte da brutalidade urbana: um bonde

²⁰ PEIXOTO, Silveira. Erico Verissimo. *Falam os escritores*. Curitiba: Guaíra, 1941. p. 330. ALEV 09a0303–41. Essa aproximação pictórica à narrativa ("instantes pictóricos", "aquarelas", "momentos luminosos") já foi bastante comentada pela crítica e pelo próprio escritor, que primeiramente havia pensado em seguir a carreira de pintor e que jamais abandonou de todo a prática do desenho, da caricatura e da pintura.

²¹ LUKÁCS, George. *Op. cit.* p. 70.

²² CESAR, Guilhermino. Erico Verissimo e o espelho burguês. In: CARVALHAL, Tânia (Org.). *Notícia do Rio Grande*. Porto Alegre: IEL; UFRS, 1994. p. 162.

que lhe cortou as pernas. Para além do fácil apelo emocional da situação do menino, não passa despercebido o componente de imobilidade a ele associado:

A mãe nem sempre lhe pode fazer companhia e o pequeno fica por muitas horas no pátio, tomando sol, movimentando os seus soldados, imaginando batalhas e paradas fantásticas. Às vezes Tonico fica a olhar com olhos compridos e ansiosos os aviões que passam. Tonico gosta dos aviões gosta dos soldados, gosta de histórias de guerra. Tinha vontade de ser militar quando ficasse grande. Quando na rua desfilam batalhões ao som de clarins e tambores, o menino doente fica tomado dum frenesi, agita-se – olhos momentaneamente brilhantes –, sacode os braços ao ritmo da charanga, faz um esforço desesperado para se levantar e por fim, impotente, põe-se a golpear com os punhos fechados a guarda da sua cadeira de rodas, numa raiva histérica. O som dos clarins e dos tambores perde-se ao longe, o batalhão passa, o menino doente se acalma: seu rosto retoma a antiga imobilidade, os olhos de novo caem na sombra, morrem. (CLA, p. 33)

Tonico, preso ao espaço – à casa e à cadeira de rodas – é em tudo um duplo de Clarissa, que vê, deseja, mas não pode participar, aquele que não se *desloca*. As brincadeiras de guerra para Tonico, assim como a leitura de romances para Clarissa, são a dimensão fantasiosa que abre uma fenda nesse espaço da imobilidade ou inacessibilidade e, dada sua natureza inefável, só pode reforçar a frustração:

O fato é que os namorados de romances falam bonito. Na vida tudo é diferente. Gente feia, sem graça. Falam todos como a Belmira, como o guarda civil. Pitam na frente da namorada. Não sabem dizer nem fazer coisas delicadas e agradáveis. (CLA, 48)

Como um *mise en abîme*, a cena de Tinoco transcrita anteriormente é a miniatura da estrutura de todo o romance: desejo de expansão e participação e, ao final, contínua imobilidade. Andrade Muricy, em livro de 1936, escreve que "Clarissa vive pouco, exterior e interiormente"²³, sem que essa contenção da personagem tenha sugerido ao crítico qualquer significado especial. Em ensaio de 2008, Regina Zilberman conclui que *Clarissa* "não explora todas as virtualidades do mundo urbano, nem todas as

²³ MURICY, Andrade. *A nova literatura brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1936. p. 257.

possibilidades da ficção modernista"²⁴. Essa exploração parcial pode, no entanto, ser significativa. Da configuração do espaço e dos percursos – que trata de limites e de imobilidade – no palco do romance, surge um *padrão* ou *motivo*: o espaço dramatiza uma tensão entre desejo e retenção, que se desdobra em outros pares como ímpeto/cerceamento, ação/imobilismo, viagem/permanência, e ainda um arranjo entre província/capital/terra estrangeira.

Como já mencionamos, no fim da narrativa, Clarissa volta – contente, diga-se de passagem – para sua cidade natal, destino "natural" (nos dois sentidos que o termo pode desempenhar aqui) para a garota que veio a estudos e os completou. Sai da cidade com os sapatos novos, de saltos altos, ligeiramente mais madura, imaginando namoros, mas quase nada desse amadurecimento – aliás, bastante superficial – se deve à experiência. Antes, o discreto amadurecimento da moça – "o milagre", como observa o narrador – se é que existe, resulta de alguma reflexão exercida na intimidade de seu quarto e da mera ação do tempo. Daí a importância do recurso, frequente na literatura de Erico Verissimo, dos diários e cartas que são indício de uma *insularidade* da personagem e um recurso para que o leitor acesse a esfera dos desejos, que raramente se efetivam sob a forma de ação e não conduzem à transformação. Nos romances de Erico, a escrita e a leitura instituem no espaço do texto um território específico, percorrido de muitas maneiras e de diversas significações. No caso de Clarissa, na intimidade de seu quarto, ela lê romances e escreve cartas a familiares, cultivando aí as dimensões do devaneio, da rememoração e da projeção do futuro. Mas só quando reaparece em *Música ao longe*, mais adulta, é que produzirá um diário: por ora, parece que não tem substância nem mesmo para viver essa "segunda vida" representada pelo diário: afinal, como quer Philippe Lejeune, "manter um diário é, antes de mais nada, uma maneira de viver"²⁵. O resultado é um mundo de

²⁴ ZILBERMAN, Regina. A cidade na ficção sul-rio-grandense. IX Congresso da Brazilian Studies Association. Tulane University, p. 1-14, mar. 2008. Disponível em: <http://www.brasa.org/congresses/abstractpapers.html>. Acessado em 12 nov. 2011.

²⁵ LEJEUNE, Philippe. Tenir un journal. Histoire d'une enquête (1987–1997). *Poétique*, Paris, n. 111, p. 361, Sep. 1997.

pintura, uma sucessão de aquarelas, como disse Verissimo, e o interesse do texto decorre justamente do que está calado sob o estático da figuração pictórica: *Clarissa* pode ser lido como romance do *recalque* de um desejo de engajamento na vida, que casa magistralmente com a situação da protagonista, adolescente que está para "florescer" como os pessegueiros que aparecem na primeira frase do texto. Mas pode ser lido, especialmente no cruzamento com a demais obras de Verissimo, para além das circunstâncias de uma juvenzinha interiorana: aí está cifrada, acredito, uma tensão entre engajamento e inércia, entre ousadia e timidez, entre cosmopolitismo e provincialismo que pode ser uma produtiva chave de leitura dos romances de Erico Verissimo. Wilson Martins apontou que o tão falado humanismo de Erico denotaria "a má consciência do intelectual por não ser um homem de ação"²⁶. Esse parece ser o dilema de muitos personagens de Erico, como Noel, de *Caminhos cruzados*, Vasco, de *Música ao longe* e *Um lugar ao sol*, Floriano Cambará, de *O arquipélago*, Paulo Ortega, de *O senhor embaixador*, e o tenente de *O prisioneiro*.

O tema da suspensão da ação está claramente representado no arranjo do espaço em *Clarissa*. No pano de fundo, projeta-se o mundo diversificado da urbe porto-alegrense, que, segundo Sandra Jatahy Pesavento, contava já entre 1890 e 1920 com a presença de interioranos, estrangeiros e negros libertos²⁷. Mas a protagonista mal o pode experimentar, limitada que está – por sua idade e pela vigilância da tia Zina – a observá-lo da soleira da pensão familiar, que Clarissa chama de "prisão de toda a semana" e que o narrador chama de "cela". De lá, a moça pode apenas ir e voltar da escola – onde predomina o tédio, uma educação insossa – e visitar o vizinho Tônico, criança doentia a quem conta histórias. Em suas limitadas andanças, carrega consigo no espaço público o

²⁶ MARTINS, Wilson. *O modernismo (1916–1945)*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 293. (Literatura Brasileira v.6).

²⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade; UFRGS, 1999. p. 263–264. Perceba-se no trecho do romance que citarei a seguir a presença do imigrante estrangeiro e do negro, mencionados por Pesavento. Já o migrante interiorano está representado no romance pela protagonista, por sua tia e pelo artista Amaro.

conselho repressor da tia ("Juizinho, minha filha"), isto é, a moral do fórum privado. O narrador mergulha seu olhar na perspectiva da personagem e só pode descrever um movimento urbano que ao mesmo tempo está próximo mas é inacessível, como se a personagem caminhasse ao largo de uma parede onde se projetasse um filme:

À beira da calçada dois homens em mangas de camisa discutem.

- Prometi cinco por cento, pago cinco por cento – diz um.

O outro faz gestos desordenados, muito vermelho, e dá pulinhos miúdos e repetidos.

- O signore é um ganalha! – vocifera.

Na janela da casa fronteira aparece uma mulher ruiva.

- Vem pra dentro, Simpliciano, não dá confiança pra esse gringo!

Clarissa sorri e segue o seu caminho.

À frente dum café para agora um caminhão pintado de azul. De dentro dele desce um mulato mal-encarado com uma barra de gelo às costas.

Que bom se eu tivesse duzentos réis pra comprar um picolé...

[...]

Clarissa para diante duma vitrina e vê, *por trás do vidro liso e fino*, um mundo de objetos coloridos: vasos de porcelana, pratos, xícaras, copos de cristal, e, bem no centro, um aquário bojudo de vidro branco, dentro do qual um peixinho dourado se move.

Que encanto! *Se eu tivesse dinheiro...* (CLA, p. 27. Grifos meus)

Faltam a Clarissa as possibilidades reais de se comunicar com a cidade, o que está claramente evidenciado pela falta de dinheiro que, aqui, não acusa a dinâmica capitalista, não insere a personagem nas engrenagens sociais e nem mesmo alimenta o discurso lamentoso, existente em outros momentos da obra, sobre as injustiças da vida. A falta de dinheiro para Clarissa é neste ponto mais um atestado de que ela não detém o código de acesso à cidade, não domina a linguagem do mercado que é, em essência, a origem e a razão de ser das grandes cidades, mundo do comércio e do desejo (sempre insatisfeito) pela mercadoria. A analogia entre Clarissa e o peixinho dourado – que lhe será presenteado pelo músico Amaro – é evidente e apoia-se na ideia de confinamento do

espaço. Fora da pensão, Clarissa tem acesso apenas ao espaço do dever (a escola) ou da filantropia/pena/bondade (casa de Tônico), ambos aceitáveis nos parâmetros de moralidade burgueses. O seu "aquário" seria formado então por essa tríplice fronteira, acrescido de dois escapes: as reminiscências de Jacarecanga e a leitura de ficção.

Na escola, praticamente nada surge em termos de relações humanas: diferentemente do que ocorre em um romance como *O Ateneu*, no romance de Erico Veríssimo a escola não é um mundo em si mesmo, está vazia de tensões e não se constitui como "treinamento para a vida". O espaço da escola é uma referência, mas não proporciona vivência. O que se narra da escola é uma sucessão de sensaborias, um conhecimento patrioteiro, mecânico e esvaziado de sentido. A metrópole, vista do ângulo escolar, é de um provincianismo a toda prova. É mais uma dimensão desse "aquário" em que Clarissa vive: "E lá fora – o rio brilhando ao sol cheio de velas, azul como o céu, com cerros verdes nas margens. O rio, fresco, sem ondas, sem algarismos, sem obrigações de estudar. Livre!" (*CLA*, p. 156). A casa de Tônico, sim, produz interação humana, reflexões por parte de Clarissa e certo tipo de aprendizado sobre as injustiças sociais, a bruta ironia da vida, que parecia o rico com o pobre, o afortunado com o malgrado. Mas essa experiência pouco tem a ver especificamente com o espaço urbano e, no fundo, reforça uma moralidade bastante conservadora, em que a personagem invoca a religião para aplacar sua indignação: "Clarissa tem uma pena infinita do seu pobre vizinho mutilado / Meus Deus – reflete ela – como é que o Senhor permite essas coisas, como é?" (*CLA*, p. 33).

Para a protagonista, o restante da cidade é mais um vislumbre ocasional e uma intuição que propriamente uma experiência. É a amiga Dudu, uma "desfrutável" a ser evitada, segundo a tia Zina, quem traz para o espaço sob vigilância da pensão a mensagem clandestina do "vasto mundo", onde os desejos tomam corpo e são satisfeitos:

- Não sabes o que é uma amante? Pois quase todos os homens têm amantes... (*CLA*, p. 77).

Dudu entra na pensão da D. Zina como mensageira de um outro mundo, do mundo que está lá fora. Conta histórias fabulosas. Um novo tipo de coquetel. A última invenção em matéria de gelado. Uma fita de cinema, sensacional. Rapazes. Novos amores. Aventuras que ela conta apressadamente numa confusão, lançando para os lados olhadelas furtivas, com medo de que D. Zina apareça dum momento para outro, "pra fiscalizar" (*CLA*, p. 154).

Mas esse outro, vibrante mundo, deve ser isolado: "Clarissa acompanha a amiga com um olhar comprido e enamorado. Encosta tristemente o rosto ao muro. O portão é o limite. Além do portão está a vida com todos os seus mistérios e todos os seus encantos" (*CLA*, p. 154).

Silviano Santiago notou o privilégio da voz no universo ficcional de Erico: "é a voz que desenha o personagem na sua complexidade"²⁸. O crítico aponta ainda que em certos momentos, o narrador se reduz a um "imenso e sensível ouvido" a escutar "vozes sem assinatura", que se transformam em "puro som musical"²⁹. Com efeito, a polifonia discursiva da metrópole, em que se somam e se contrapõem as opiniões políticas, econômicas, religiosas, ideológicas, entra na pensão, mas funciona como uma trilha sonora ou efeito de sonoplastia: Clarissa "mal pode acompanhar as discussões" (*CLA*, 60), apenas ouve as histórias do Império contadas pelo major Pombo, as discussões entre Couto e Levinsky sobre Marx, Stálin e a situação dos judeus, a conversa sobre religião entre Amaro e Gamaliel. Assim como os pregões da rua, as conversas das mulheres sobre os artistas de cinema, as notícias das tensões na Europa, tudo é uma bulha com que Clarissa propriamente não se envolve. Está tão à parte desses assuntos quanto o peixe Pirulito que Amaro lhe presenteou. E, ainda mais, os ecos de outros espaços que repercute nos discursos dos personagens – a Europa das teorias sócio-políticas e da Guerra, os Estados Unidos de Hollywood – fazem daquela Porto Alegre um lugar ao mesmo tempo

²⁸ SANTIAGO, Silviano. A estrutura musical do romance. _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 152-153.

²⁹ Idem. p. 153.

conectado e periférico ao núcleo do sistema dos acontecimentos mundiais, reforçando em certo sentido seu perfil provinciano.

A protagonista, lançada em um ambiente metropolitano, mais resvala e suspeita do que vive a realidade da grande cidade, a qual vai se formulando também pelas representações imaginárias alimentadas pelos meios de comunicação de massa. Assim, quando ouve a Rádio Nacional de Buenos Aires, Clarissa se enleva:

Buenos Aires... – pensa Clarissa. – Deve ser bonito... Casas altas, muito altas, muita gente, teatros, cinemas, praças... Viajar... Ir pelo mundo, ver coisas novas. Lua-de-mel [...] Viajar... Ver outras gentes... Sair desta vida sempre igual, sempre presa, com as mesmas pessoas, os mesmos segredos. Jantar noutra sala que não seja a da pensão, ouvir outras vozes que não sejam a do major, a do tio Couto, a do Amalie, do judeu, da linda, da Belinha... Viajar. Livre! Ser outra pessoa... (CLA, 143)

Observe-se no trecho que a experiência de Porto Alegre, o espaço potencialmente ao alcance mas em verdade interdito, parece ao olhos de Clarissa um desbotado decalque de metrópole³⁰. De certo modo confinada à pensão, impedida da plena vivência da cidade grande, seu desejo deve ser sublimado e sua imaginação dirige-se para um mais além, debruça-se sobre Buenos Aires: a experiência cosmopolita extrapola os limites nacionais. Essa fissura no espaço nacional no romance, assim como o desejo recalcado de viajar nos interessa particularmente. São os primeiros sinais, na ficção de Erico Verissimo, de uma inclinação *exógena* que vai marcar sua trajetória de vida, alguns de seus romances e personagens, inclinação que, diga-se de passagem, pode advir de experiências precoces de permeabilidade cultural e diversidade étnica durante sua criação ainda em Cruz Alta. Em *Solo de clarineta* há várias indicações sobre isso: a leitura – sobretudo visual – da revista *L'Illustration*, que seu pai assinava (SOL1, 85); o contato com filmes europeus e norte-americanos no *Biógrafo Ideal*, o cinema da cidade (SOL1, 114); os colegas judeus

³⁰ Sandra Pesavento indica que Paris, Rio de Janeiro e Buenos Aires foram os modelos de metrópole para Porto Alegre, e acrescenta: "Falar mal da cidade, queixar-se da pequenez do ambiente, denunciar a incompreensão do meio diante das manifestações culturais mais avançadas, criticar o abismo existente entre Porto Alegre e o resto do mundo... Eis um traço recorrente de uma certa 'tendência literária' no Rio Grande do Sul". PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Op. cit.* p. 335.

no início de sua escolaridade (SOL1, 89); as notícias da I Grande Guerra em panfletos em espanhol distribuídos pelos ingleses (111); os imigrantes alemães e italiano de Cruz Alta (182). Em *México*, Erico comenta que nasceu e viveu em uma região que mantinha intensos contatos com a cultura hispânica:

Os homens de minha geração e de outras que a precederam, aprenderam o castelhano com palhaços de circo-de-cavalinho e artistas de variedades, cançonetistas, prestidigitadores e ventríloquos. Muitas vezes a Espanha chegava à nossa pequena cidade através duma companhia mambembe que, para o menino que eu era, representava a essência mesma da aventura, um bafo de longíquas terras entressonhadas mas nunca vistas. (MEX, 125)

Ligia Chiappini Moraes Leite estabeleceu um "trajeto da modernização" nas obras de Erico Verissimo que aponta para o exterior:

Nos romances anteriores a *Olhai os lírios do campo*, vimos que o contraponto não é apenas espacial mas temporal, um contraponto em que cidade e campo não são antagônicos mas cada vez mais complementares e no qual a vida da pequena cidade que fica entre um e outro tem um papel dialetizador dessa relação. É das fazendas que vão sair as elites letradas que irão pouco a pouco se modernizando na cidadezinha. É a partir dela que se constroem pontes com a Capital do Estado e do País, às quais por sua vez as letras e a política vão possibilitar – na forma de ideias que viajam – o contato com as grandes capitais do mundo desenvolvido: Paris e Washington.³¹

Efetivamente, em *Clarissa* o espaço do nacional é rompido, ou melhor, *expandido* pela ação dos meios de entretenimento de massa, que trazem "de fora" fragmentos de cultura, para o encanto de parcelas do público citadino e alarme dos mais conservadores, que nisso veem risco de corrupção de costumes. O cinema e o rádio são referências constantes no texto, sinalizando a incorporação de matrizes estrangeiras na cultura brasileira por meio de sons e imagens que muitas vezes recobrem com um verniz de cosmopolitismo a nossa sociedade fundamentalmente conservadora. Talvez por isso Barata, um dos moradores da pensão, enciumado com a predileção da esposa pelo ator Warner Baxter, resmungue: "Entre a sala de dona Eufrasina e Hollywood há milhares e milhares de

³¹ LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Tal campo, qual cidade – a fundação da regionalidade na obra de Erico Verissimo. *Nova Renascença*, Porto, v. 15, no. 57/58, p. 322, 1995.

quilômetros" (CLA, 39). E nisso ele tem e não tem razão, porque, se Porto Alegre não é Nova Iorque ou Los Angeles, Hollywood cada vez mais vai formatando afetos e atitudes, vai magnetizando os desejos e seduzindo para as representações da modernidade e da juventude.

Num passeio pela cidade movimentada, repleta de vozes, pedestres, placas, vitrinas, automóveis, quando sai para "ver outras pessoas, outras caras, outras vozes, outros vestidos", Clarissa estranha que a tia Zina ache horrorosa aquela agitação e exclama: "Deliciosa, pelo contrário, deliciosa" (CLA, 92-93). Aí está codificada a tensão entre gerações, tema que reaparecerá nos romances posteriores de Erico Verissimo e que Franco Moretti considera central no romance de formação europeu. Para esse autor, a modernidade elegeu como símbolo de seu dinamismo o ímpeto, mobilidade, instabilidade e espírito de exploração da juventude, em detrimento da sabedoria do adulto, que até então havia sido privilegiada. A literatura forjou na figura dos jovens os heróis do romance de uma era em que a vida na cidade grande tornou-se modelar: "juventude é, digamos, a 'essência' da modernidade, o signo de um mundo que projeta seu significado antes no *futuro* que no passado"³². Clarissa não entende a tia, que tem "horror" de andar de automóvel, porque a moça tem a alegada inclinação da juventude pela modernidade. Estaria pronta para vivê-la, não fossem as barreiras de sua época e aquelas outras que o escritor, consciente ou inconscientemente, estabeleceu para sua história, inclinando-a em sentido oposto: na direção da província e do conservadorismo. Clarissa não pode, assim, transformar-se em uma *flâneuse* porque tinha que arrastar – ou era arrastada – pela tia, em sua missão de mantê-la sob os influxos *familiares*, isto é, do já conhecido³³. Clarissa não

³² MORETTI, Franco. *Op. cit.* p. 7.

³³ "Ainda que descobrindo a cidade moderna, a agitação urbana, o ruído e o anonimato das pessoas, Clarissa não corresponde ao *flâneur* descrito por Walter Benjamin para definir o contato do sujeito atônito com as transformações impostas ao espaço, metamorfoses que o reificam e o expelem enquanto indivíduo. Talvez por ela pertencer ao sexo feminino, pois o autor de "A Paris do Segundo Império em Baudelaire" não prevê que uma mulher possa desempenhar o papel de *flâneuse*". ZILBERMAN, Regina. O *flâneur*, de Baudelaire a Vasco, entre Benjamin e Verissimo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 244–245.

pode cumprir aquele "destino" de outros heróis que, na metrópole moderna, segundo Moretti, "se transformam da noite para o dia de 'filhos' em 'jovens': seus laços afetivos não são mais verticais (entre gerações sucessivas), mas horizontais, dentro da mesma geração. São atraídos por aqueles rostos desconhecidos mas congeniais, vistos nos jardins, ou no teatro"³⁴. Vale lembrar que a pessoa com quem Clarissa mais se identifica na pensão, com quem de alguma maneira mantém um vínculo emocional – sem praticamente estabelecer contato direto –, é Amaro, o frustrado homem de meia idade, já desesperançado da cidade.

Mais do que um representante da maturidade, Amaro é a *falência da juventude*, a imagem em negativo do "naughty boy" do poema de John Keats, citado em vários pequenos trechos. Assim como o personagem do poema narrativo, Amaro tomou impulso, saiu da província e "seguir o seu nariz". Mas como nada do que projetou se concretizou e como o poeta e músico acabou na burocracia de um banco, Amaro é, como Tônico, um "imobilizado": é o "homem parado, a negação do movimento", "sempre prisioneiro". Na Porto Alegre de *Clarissa*, o menino que segue seu nariz não encontra eco para suas aspirações: tomada pela cultura popular, pelas marchinhas "reles" que Amaro e Clarissa deploram, não há lugar para o Beethoven que o artista tanto ama: "infelizmente o nosso público quer é sambas e foxtrotes" (CLA, 38). Amaro "sente o peso de sua imobilidade", dado o fracasso de suas pretensões artísticas na capital, onde ele "desde então continuou ficando parado" (CLA, 71-73).

Também no campo daquilo que Michel Foucault chamou de "microfísica do poder" (o poder exercido no feixe de ações cotidianas), as projeções provincianas são impotentes na capital, o que se nota pelo fato de a recomendação de um chefe político do interior não surtir efeito com o coronel da cidade grande: "Principiou assim: o coronel não estava em casa. Depois continuou não estando em casa. Um dia, pegado de surpresa, disse que

³⁴ MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800–1900*. São Paulo: Boitempo, 2003. p. 76.

estimava muito o coronel lá da vila, que teria muito prazer de servi-lo, que isso, que aquilo... mas que presentemente – sentia muito!" (*CLA*, 72). Rumo ao "moderno", Amaro carrega consigo a lógica das relações tradicionais provincianas, tentando prolongar no novo espaço sua validade no lugar de origem, o que por si só já indica as fronteiras de sua "modernidade", reflexo provável daquelas que costumam limitar a modernização efetiva das relações civis e da cidadania nas sociedades periféricas. Como escreve Paulo Arantes "onde se esperava conflito e desintegração, há promiscuidade entre o tradicional e o moderno que o prolonga"³⁵.

Ao fugir do provincianismo, Amaro deparou-se com um mundo que de algum modo já o tinha ultrapassado, já havia mudado de direção, na sua cultura massificada e na sua mais complexa e mais anônima rede de relações políticas. Frente a esse desacordo entre o que projetou e o que pôde executar, Amaro é o velho por antecipação, que quer fugir da luta, o que para ele significa, em outras palavras, voltar à segurança uterina da província:

Lutar... Amaro sentia arrepios. Lutar. Lutar era sangue. Lutar era ferir e ser ferido [...]. Não seria melhor ficar sempre e sempre ali, junto da mãe, na cidade natal, na rua humilde onde havia um cego que tocava concertina, um cachorro sem dono que se refestelava ao sol e um vendeiro português que pelas tardinhas... (*CLA*, 35).

Em seu primeiro romance, Erico lança suas personagens no ambiente da cidade, mas lá os imobiliza sob o "peso do simbólico" de que fala Sandra Pesavento. Suspiram pela "verdadeira" e irrealizável experiência urbana, idealizada de forma tal, que a própria modernidade se encarrega de frustrar. Decorre disso uma nostalgia da província que lhes serve de consolação conservadora, de contenção do ímpeto *jovial*.

Cabe lembrar, com os cuidados necessários para não reduzir a análise literária a biografismo, que no prefácio à obra, Erico Verissimo inclui a informação de que escreveu

³⁵ Cf. ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 56.

o romance quando tinha "exatamente vinte e sete anos", acrescentando em seguida: "não sei por que absurda razão a proximidade da casa dos trinta me levava a olhar nostalgicamente para a normalista, já com os olhos de quem sente saudade dum tempo perdido e irrecuperável". (*CLA*, p. 13). Há poucos anos em Porto Alegre, ainda precisando trabalhar arduamente para compensar o salário baixo, vivendo com móveis improvisados, vendo a mãe ainda dedicar-se ao trabalho como costureira³⁶, é provável que Erico Verissimo, como Amaro, tivesse uma impressão pouco glamorosa e entusiasmada da vida na capital. Essa visão "envelhecida" dá sinais no texto do romance por meio do discurso saudosista que alerta para a efemeridade da juventude. Num solilóquio, Amaro divaga:

Clarissa, se eu pudesse falar, se tu pudesses entender... eu te diria que nunca desejassemos que o tempo passasse. Eu te pediria que fizesses durar mais e mais este momento milagroso. A vida é má, menina, a vida envenena. Amanhã serás gorducha e prática como titia. Amanhã terás filhos, te transformarás numa matrona respeitável. (*CLA*, 132).

Para Amaro, o futuro está condenado, a juventude encontra um fim e, no presente, a cidade lhe é hostil e perdida está a sociabilidade do vilarejo do interior. Tem razão Flávio Loureiro Chaves quando, comentando exatamente esse trecho de *Clarissa*, escreve que "mediante a oposição entre o homem adulto e a adolescente insinua-se a questão do conflito entre o presente e o passado, um tema que, alimentado nos livros posteriores, a partir de *Música ao longe*, alcançará sua dimensão mais profunda em *O tempo e o vento*"³⁷. Desse conflito emana aquele sentimento que Sandra Pesavento chama de "passeísta", identificando-o como uma das imagens persistentes sobre a relação cidade na literatura sul-rio-grandense das décadas entre 1890 e 1924:

O que se configura é que, mesmo ao falar do urbano, certos textos estabelecem o rural como o paradigma do bom viver. Ora é a cidade pequena, quase aldeia, que se aproxima do campo nas suas socialidades simples, ora são as persistências dos 'hábitos lá de fora' como contraponto de um "*ethos* urbano"

³⁶ Cf. VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. v. 1, p. 239–240.

³⁷ CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001. p. 26.

criticado. De uma forma ou de outra, a identidade se reconhece na alteridade. Dizer o outro – no caso, a cidade – é reafirmar a identidade positiva do rural. [...] O campo é tudo o que a cidade não é e vice-versa. E, na correlação que se estabelece, o rural sai ganhando.³⁸

A própria Clarissa, porém, mantém forte ligação com a província e com a vida natural, de modo que sua juventude jamais significa adesão incondicional à cidade. Nas palavras de Ligia Chiappini Moraes Leite, Clarissa traz o campo como o "avesso internalizado" da cidade³⁹. Como uma Vênus terrestre, a menina surge no texto do romance escorada pela natureza vegetal, "sob os pessegueiros floridos" e por entre "glicínias roxas"⁴⁰. A modernidade, no contraponto, está representada à *distância*, pelo avião que cruza o céu, "roncando – asas coruscantes contra o azul nítido" (CLA, 17). Em sua segunda aparição, Clarissa vê vitrinas, um mercadinho e até automóveis, mas o espaço urbano é apresentado inicialmente por um elemento natural, a manhã de sol, e logo à frente, o vento que "bole nas árvores úmidas", o cheiro de "sereno e flor" (CLA, 25). Já nesse primeiro relato da incursão de Clarissa pela cidade surge a imagem familiar do interior:

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 invernadas... Primo Vasco no petiço zaino. Que saudade! (CLA, 26)

Não faltam à cena os elementos mais evidentes do cenário gauchesco, que voltarão a aparecer nas muitas ocasiões em que a estância é evocada, abrindo fendas na representação da cidade. O resultado é Clarissa estar conectada a dois mundos os quais, menos que complementares, são concorrentes, como aliás no caso de Amaro. Assim se entende, para além da pieguice da cena, as palavras que Clarissa lança ao peixinho no

³⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Op. cit.* p. 303.

³⁹ LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Op. cit.* p. 311.

⁴⁰ Parecem-me esclarecedoras sobre o vínculo de Clarissa com a terra as comparações que Tristão de Athayde faz entre essa e outras personagens literárias: "[Erico Verissimo constrói Clarissa] não como uma Capitu, mas como uma Iracema, não como uma Lolita, mas como uma prima Joaninha que Jacinto ia encontrar em Tormes, para se despir de seu parisiense mimetista e se regenerar pela volta à terra e à simplicidade nativa". ATAHYDE, Tristão de. Erico Verissimo e o antimachismo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Op. cit.* p. 80.

aquário: "Meu amigo, eu também vivo presa. Sou do campo. Lá fora, corro pelas macegas, vou tomar banho no lajeado, monto o meu petiço zaino e vou *sozinha* apanhar sete-capotes na beira do mato" (*CLA*, 154. Grifo meu). A personagem está nesse trecho associada essencialmente ao campo, onde pode desfrutar da liberdade individual e de um bem-estar garantido por uma espécie de direito natural. A mesma Clarissa que chega a desejar querer viajar para ser "outra pessoa", agora parece reconhecer naquilo que radicalmente é ("sou do campo") uma felicidade insubstituível. Nada "mais natural" também que seus desejos, interditados na cidade pela supervisão da tia, sexualizem-se ao dirigirem-se para a província: "Tudo mudou: ela já não é mais a menina de antes. Em casa terá um quarto separado, como moça que é. Os rapazes *conhecidos* da vila, os rapazes que o ano passado passavam por ela sem lhe prestar atenção, agora vão ficar abismados quando a virem chegar assim, de sapatos de salto alto, crescida, quase mulher" (*CLA*, 165. Grifo meu). O destino geográfico e social de Clarissa é o destino frequente de jovens e especialmente das jovens mulheres, que devem, como anota Franco Moretti a respeito do "romance de formação", *normalizar-se*, de modo que sua festejada energia jovial, que sua inclinação para a modernidade – no caso de ela realmente estar presente – não se converta em força social verdadeiramente demolidora, que ameace a integração (e integridade) da sociedade. Essa integração normatizada e normalizadora, claro está, se faz sobretudo por meio do casamento, que seria na modernidade um contrato entre jovens, assumido *de livre vontade*, que imbrica "felicidade pessoal" e inserção na tradição social⁴¹.

Em *Clarissa*, o encanto com a modernidade e com o cosmopolitismo está, portanto, temperado pelo louvor da província. Entre esses dois polos pode haver sobreposição, coexistência e disputa, mas dificilmente pode existir síntese. Em outras palavras, em *Clarissa* o contato do provinciano com a capital não produz um novo "modo de ser",

⁴¹ Cf. MORETTI, Franco. *The way of the world: the Bildungsroman in European culture*. London: Verso, 1987. p. 18–24.

substancialmente "moderno"; antes, divide o ser e depois o devolve ao polo provinciano, pela via da imaginação saudosa ou da efetiva volta a casa. Nessa reversão, o ser é quase o mesmo de antes: mais amargurado no caso de Amaro, mais "mulher" no caso de Clarissa. Essa dificuldade de produzir síntese talvez ajude a entender que Erico Verissimo represente, ao longo dos primeiros romances, diferentes facetas desse complexo tempo-espacial campo/cidade, como que explorando matizes e limites entre o ímpeto moderno e a contenção conservadora, entre as forças do passado/tradição e as forças do futuro/transformação, num movimento indeciso de vaivém que muito diz sobre os impasses e vacilações frente ao processo modernizador, vivido como incompleto, insatisfatório, nas sociedades capitalistas periféricas. Esse argumento em muito coincide com a visão de Ligia Chiappini Moraes Leite de que "apesar da recusa do regionalismo, o elemento regional aí [nos romances anteriores a *O tempo e o vento*] está e a presença concomitante do Rio Grande rural e patriarcal com o Rio Grande urbano, burguês e pequeno-burguês instaura um diálogo permanente entre ambos"⁴².

Das reminiscências da estância e de Jacarecanga, surge com muita sutileza em *Clarissa* aquele que se transformará na próxima força jovem a tentar romper com o provincianismo. O primo Vasco, que "parece que está criando juízo" (*CLA*, 28), vai se revelar como "gato-do-mato" de *Música ao longe*, vai experimentar por sua vez a Porto Alegre em *Um lugar ao sol* e finalmente será colocado pelo narrador de *Saga* na Espanha da Guerra Civil. Vasco então é talvez o mais importante protagonista do drama que pulsa na literatura de Erico Verissimo entre ímpeto e conformismo nos romances anteriores à experiências norte-americanas do escritor. Será uma espécie de Amaro, menos decidido em seus projetos mas que ainda não renunciou aos desejos da juventude. Ou então um Tônico mais crescido e que, fascinado pela ação e aventura, se pusesse a andar, sem saber muito bem para onde e para quê, lançando-se mais além, para a batalha num mundo sem

⁴² LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Op. cit.* p. 301.

limites. Nem que fosse para fazer o caminho de volta que o levaria para alguém da província, numa quase dissolução na natureza.

2.2 Música ao longe: rumo ao coração da província

Logo nas primeiras páginas de *Música ao longe*, Jacarecanga é descrita por Clarissa como uma ilha: "Se o campo fosse um mar (as coxilhas verdes até parecem ondas...) Jacarecanga seria uma ilha. Ilha perdida" (*MUS*, 417). Curioso pensar que essa concepção do espaço de alguma forma repete – de forma invertida e sob outro ponto de vista – a imagem do aquário que aparecera em *Clarissa*: o isolamento não mais na água (visto por quem está de fora), mas pela água (visto por quem está dentro). Agora, o território delimitado ampliou-se, abarcando a cidade do interior, seus personagens e sua história, de modo que a moça protagonista, integrada a essa "ilha" por seus vínculos familiares, não pode mais subtrair-se ao empuxo das transformações econômicas e das disputas sociais como acontecia no romance anterior: está agarrada à dinâmica da história. Mesmo que essa história, é forçoso reconhecer, seja no romance flagrada mais por meio de seus efeitos superficiais que pela apreensão de suas causas, perdendo muito de sua força ao ser reduzida a motivações pessoais como "inveja", "maldade" e "desforra".

O deslocamento espacial de Clarissa apresentado nas páginas iniciais do romance é altamente sugestivo porque traça o caminho – verdadeiramente uma descida – até o coração da casa familiar, onde se manifesta o campo de forças históricas que sustenta o romance: Clarissa, agora professora, termina o trabalho no colégio que fica no alto de uma monte. "Lá embaixo, Jacarecanga se espreguiça ao sol do meio-dia" (*MUS*, 417). Ao lado da colega Dolores, Clarissa desce a estradinha, passa pela cidade de rua de terra, depois chega a casa e senta-se à mesa – onde se discute a periclitante situação financeira da família; depois entra na sala de visita, onde o quadro do bisavô general ("herói do Paraguai", "que conheceu o Imperador") domina o ambiente severo, de mobília antiga. Nesse ponto, o corte irônico de grande efeito: o gato Bonifácio mijá na sala onde "já

esteve D. Pedro II" (*MUS*, 421), em gesto de franco descaso pelo cenário residual da tradição familiar. Por fim, esse primeiro "*travelling*" do romance vai terminar no quarto de Clarissa, onde ela escreve seu diário, espaço íntimo no qual as perturbações e indagações de foro particular da jovem moça se cruzam com as tensões maiores de uma realidade econômica e social em transformação. Daí o papel recorrente das reminiscências que, neste romance, aparecem logo no trajeto inicial de Clarissa até o sobrado da família e assumem, para além do saudosismo de cunho individual, um caráter explicativo de natureza coletiva. É por meio das memórias e *flashbacks* que o leitor conhece os antecedentes da situação atual dos Albuquerque e, portanto, o *sentido histórico* da crônica familiar: a baixa na atividade econômica; a inépcia para a modernização dos negócios; a perda da estância da família; a prepotência de uma classe acostumada a mandar; o endividamento para com os imigrantes "novos-ricos", comerciantes incansáveis que sobem na vida e vão ganhando poder e ameaçando a família, processo econômico que, aliás, atingiu efetivamente o "clã dos Verissimo", segundo declaração de Erico⁴³. A disputa econômica é figurada no romance como uma *briga por espaço ao longo do tempo*: o padeiro italiano Vittorio Gamba, a quem o avô de Clarissa, Olivério Albuquerque, chegara a emprestar dinheiro, ganhou fôlego econômico, ampliou sua fábrica e, invertendo a relação de forças, tornou-se credor dos Albuquerque. Ameaçava então tomar propriedades dos Albuquerque, primeiro a casa da tia Zezé, depois o sobrado de João de Deus, pai de Clarissa. É este quem recorda o avanço dos vencedores e o recuo gradual dos vencidos:

Quando Vittorio Gamba chegou da Itália com uma trouxa de roupa, a mulher e um filho pequeno, os Albuquerque eram donos de quase todas as casas do quarteirão Em Jacarecanga se dizia: "Vou para o lado dos Albuquerque." "Vim das bandas dos Albuquerque." Pois bem, O velho Olivério morreu. O tempo passou. Os negócios pioraram. A herança não era o que se esperava. Com o correr dos anos os herdeiros foram hipotecando as casas. Venciam-se as hipotecas, não havia dinheiro para resgatá-las: as propriedades, então, iam passando para as mãos dos Gamba, que prosperavam. (*MUS*, p. 433)

⁴³ Cf. VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. v. 1, p.103.

A província, retratada pelo narrador a partir do ponto de fuga dos Albuquerque, é concebida sob a ótica da decadência, que chega às raias da patologia, emblematizada sobretudo por dois tios de Clarissa, um cocainômano, o outro alcóolatra. Jacarecanga constitui a partir dessa perspectiva um espaço social rotineiro e exangue, cerrado em si mesmo, engessado numa tradição fantasmagórica que já não tem como alimentar-se no curso atual dos acontecimentos. A atmosfera é de desconsolo, frustração e incerteza, que traduzem uma situação histórica específica: segundo Manoelito de Ornellas, "a decadência da família de Olivério e a prosperidade do imigrante italiano revelam um fenômeno comum na vida econômica do Rio Grande"⁴⁴ e está amparada na história verídica dos Verissimo, segundo relata Erico no primeiro volume de *Solo de clarineta*⁴⁵.

Sintomático desse mundo que luta por se preservar, visando à imobilidade em tempos movediços, é o fato de, no capítulo XIII, a narrativa apresentar, no sentido inverso, a mesma trajetória da abertura do romance, acompanhando Clarissa em seu caminho de casa ao colégio numa manhã de inverno. A progressão desse trajeto repete a impressão de um percurso retilíneo, na ausência absoluta de menção a curvas, esquinas, volteios. O que distrai a personagem é, uma vez mais, a rememoração contínua de um passado de glória familiar e bem-estar da infância. Como um pêndulo, Clarissa vai e volta da escola e a monotonia do espaço, do aqui e agora, é vencida somente pelo desvio no tempo-lugar das reminiscências. Mesmo a situação excepcional de um baile, interrompendo-lhe potencialmente a rotina, só traz para Clarissa "as mesmas pessoas de sempre", "as mesmas músicas", "as mesmas frases" (*MUS*, 459). Do modo análogo, a ida ao cinema é motivo de frustração: pouca gente e uma projeção tão ruim que não permite "enxergar direito a cara dos artistas" (*MUS*, 494). Maior frustração ainda é o encontro com Paulo Madrigal, o poeta de predileção de Clarissa. Inicialmente incrédula ("Um poeta de verdade em Jacarecanga? Simplesmente impossível."), Clarissa cai em um desânimo

⁴⁴ ORNELLAS, Manoelito de. Erico Verissimo. *Vozes de Ariel*. Porto Alegre: Globo, 1939. p. 29. ALEV 09a0270-39.

⁴⁵ Cf. VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. v. 1, p. 103.

quando constata que o poeta é um caixeiro-viajante que vende medicamentos, que pronuncia os ss como ff e que não passa da figura ridícula e incômoda de um pobre-diabo. Para o leitor, fica ainda evidente a condenação sarcástica, por parte do narrador, da concepção provinciana e beletrista da literatura.

Todos querem, sem êxito, sair desse espaço insatisfatório. Até mesmo João de Deus só se sente bem quando encilha o último cavalo que lhe resta e sai da cidade, rumo às coxilhas, macegas, capões. Mas esse trajeto escapista, que é o caminho impraticável rumo ao passado, à estância perdida, se mostra igualmente decepcionante, porque, uma vez no campo, João de Deus reencontra com impaciência a verdade incontornável da transformação da história, percebida por meio de seus efeitos. Ultrapassam seu cavalo os barulhentos e impertinentes automóveis, metonímia do progresso mecânico que revolucionou as formas de produção, a dinâmica dos mercados regionais e nacionais e, por fim, tirou o dinheiro de uns e o fez cair nas mãos de outros. Para os antigos donos do poder, isso se chama "crise": "Ele [João de Deus] já leu num jornal que foram as máquinas que deitaram o mundo a perder. A crise existe por causa delas" (*MUS*, p. 472). O "progresso", é bom que se diga, tampouco é capaz, no romance, de justificar-se, já que não conduz a uma realidade mais satisfatória. Em outro dos trajetos relatados no romance, Clarissa se queixa quando um automóvel passa e levanta poeira. Vasco então comenta: "— Uns têm automóveis e outros não têm. Os que têm jogam poeira nos que não têm. E assim o mundo marcha..." (*MUS*, 556).

No caso de Clarissa, sua vontade de fugir da província é contida pela devoção à família:

Viajar! Fugir de Jacarecanga e de sua pasmaceira, de seus cuidados e de suas tristezas. Fugir!

Mas só a ideia de viajar, de ir embora, já faz nascer em Clarissa uma saudade antecipada. Porque, apesar de tudo, ela quer bem à sua casa, à sua gente. (*MUS*, p. 454)

A fidelidade familiar, que no romance anterior, mediada pela vigilância de tia Zina, afastava Clarissa das engrenagens do mundo, mantendo-a à parte dos "perigos da cidade grande", agora joga a moça no campo inescapável das tensões sociais. Mesmo sem compreender exatamente a lógica do processo histórico, a personagem capta as consequências da situação: "se continuo nessa vida, acabo ficando velha depressa" (*MUS*, p.459). É, mais uma vez, o mundo velho (e dos velhos) que se opõe às aspirações dos jovens e restringe sua energia transformadora.

A encenação dessa disputa etária tem como protagonista Vasco Bruno, primo de Clarissa que dá voz ao desejo de ruptura com o núcleo familiar passadista e convencional. Seu pai, artista estrangeiro dado a aventuras, abandonou a esposa grávida e desapareceu, motivando o suicídio da esposa. O órfão Vasco é então uma espécie de bastardo, em cujas veias corre sangue "estrangeiro". Por isso, Vasco mantém um afastamento que lhe permite irreverência, semelhante à do gato Bonifácio, em relação às tradições de uma família que explicitamente o renega como filho de um artista desregrado. Aliás, seu apelido – "gato-do-mato" – atesta essa posição exógena, expulsando-o de certa forma do círculo familiar ao caracterizar-lhe as atitudes arredias e colocá-lo no âmbito da natureza selvagem. Mas Clarissa vai resgatá-lo, aos olhos do leitor, desse estado de natureza bravia e vai desvendar os laços de insatisfação e de aspiração humanitária que unem os dois jovens. No que é talvez o mais decisivo deslocamento espacial do romance, sorrateiramente a moça sobe as escadas até o sótão onde fica o quarto de Vasco. Lá encontra livros – "obras sobre o fascismo, comunismo e socialismo. Um livro de Freud" (*MUS*, 525) – e quadros, pintados pelo primo. Entre eles, um retrato da negra Conca e do negro Xexé, amigos da infância, abraçados a Vasco, que traz a legenda "Todos os homens são irmãos". Livros e telas são os indícios convencionalmente associados aos jovens: testemunham ideais de justiça, apontam a conexão com a atualidade do mundo e também expressam a irreverência na percepção da história familiar, assim sintetizada num dos quadros:

Na parede duma sala toda cheia de móveis antigos vê-se um general de cara feroz, espada enorme, medalhas, dragonas e botões de ouro. Embaixo do quadro, deitados pelo chão, três homens estão em atitudes preguiçosas. Um emborca uma garrafa de cerveja, outro dorme de barriga para o ar e um terceiro está entretido a caçar moscas. Numa faixa branca, no primeiro plano, esta palavra: "Tradição". (*MUS*, 525)

Na contramão da incursão de Clarissa ao quarto de Vasco, o primo rouba-lhe o diário, desvenda-lhe os pensamentos generosos e bem intencionados e conclui que Clarissa não é desprezível como o restante da família. Cada um agora conhece o território do outro – o quarto, o diário – e passam a comungar um espaço comum da juventude insatisfeita com a realidade que a cerca. Vasco confessa querer ganhar o mundo, mas lhe faltam elementos para definir com precisão o que verdadeiramente pretende e espera encontrar. Clarissa lhe pergunta para onde vai e a resposta tem tanto de idealismo quanto de indefinição: "- Pra qualquer lugar onde se possa levar uma vida mais... mais... mais bonita, compreendes?" (*MUS*, 536). A recusa de uma situação histórica indesejável e de uma estrutura social sufocante se projeta não como atuação no plano político, econômico ou social, mas pela rota de fuga da "beleza".

A partir desse ponto da narrativa, Vasco e Clarissa voltam a percorrer a cidade e é como se um facho de luz renovasse a paisagem. O inverno passou, veio a primavera e Jacarecanga nem parece tão provinciana, ou melhor, seu provincianismo parece muito mais vivo e variado, mesmo e talvez principalmente em suas mazelas. Rumo à casa de Conca, que hoje leva uma vida miserável com duas crianças e está à beira da morte por tuberculose, Vasco e Clarice não se perdem nas reminiscências. Ao contrário do escapismo que predomina em tantos trechos do romance, eles agora observam o entorno e debatem a realidade presente: as injustiças sociais, o comunismo, o ensino das crianças, a caridade inútil. Jacarecanga adquire uma pulsação que, sem desmentir o que tem de "ilha" provinciana, mantém ao mesmo tempo conexões com um mundo maior. Os primos passam pela Rua dos Judeus, que para Vasco "é puro East Side", referindo-se à região de Nova Iorque em que vivia parte da comunidade judaica. Entram no "Barro Vermelho"

onde reina a miséria dos casebres de chão de terra. Mas a miséria impõe seus limites, que se traduzem na manutenção da distância física. D. Clemência, mãe de Clarissa, tira da bolsa uma nota de vinte mil reis e "põe-na na cama, ao alcance da mão da doente" (*MUS*, 558). Clarissa "tem vontade até de beijar Conca", mas recua, pois "sabe que a doença de Conca é muito contagiosa. Tuberculose na laringe. Que é que a gente vai fazer? Tem de ficar assim, de braços caídos, olhando de longe..." (*MUS*, 558). Contra a ação efetiva, Clarissa abriga-se no discurso defensivo das justificativas plausíveis e é Vasco que uma vez mais vem cutucar a má consciência transformada em caridade vã: "Visita convencional, de obrigação. A gente entra, olha, diz duas mentiras, dá vinte mil-réis, sai e a negra fica atirada no catre, para morrer a qualquer hora". Mas a alternativa de Vasco – ganhar o mundo – recai numa outra espécie de escapismo, não de apego ao passado, mas de projeto descompromissado para o futuro. Já que não pode endireitar a realidade, Vasco deseja é a "aventura", esse fascínio pela ação intransitiva e não transcendente, que emociona e justifica-se nos limites de si mesma e libera o sujeito de uma rede social que define identidades e papéis:

- Viajando ao menos a gente pode se meter em aventuras... Tudo é novo, não há compromissos, não há prisão. Em Jacarecanga é diferente. Quem é aquele rapaz que vai ali? Oh! Aquele é o Vasco, o pai dele era um sujeito ordinário, um dia meteu o pé na estrada e se foi... A mãe, coitada, se matou de desgosto. Os parentes não querem saber dele, o rapaz é a vergonha da família. Uma família muito tradicional... Generais, heróis, etc. Mas o patife não dá para nada. (*MUS*, 559)

A aventura esconde sob a capa da abertura e do arrojo um viés conservador, já que nega a intervenção transformadora. O projeto indefinido e idealista de Vasco é mais uma forma de não interferência na realidade, portanto, uma modalidade de inação. Mesmo o fato de ele ter aceito um trabalho de operário na Panificadora Italiana, que pertence àqueles que ameaçam o patrimônio dos Albuquerque, representa mais um revide do que contribuição para um novo arranjo social: "Hoje eu quero que João de Deus saiba que eu sou empregado dos gringos [...]. Eles hão de se convencer de que a tradição, o nome, os fumos de valentia não valem nada" (*MUS*, 570).

O reconhecimento da caduquice e da injustiça da estrutura social está longe de fornecer uma via de superação. Clarissa apenas lamenta desoladamente a violenta e assustadora tradição que subjaz ao cotidiano sem graça da província: "Por que os homens por todos os lados só falam em valentia e brigas, nos antepassados que mataram e nos descendentes que ainda hão de matar?" (*MUS*, 451). Então, refugia-se num frustrado idealismo ("Onde fica o amor?"), dirige-se para seu quarto e "mergulha em seu mundo" (*MUS*, 452). Sintomático desse universo encalacrado, que adia qualquer proposta de ação, é o posicionamento/deslocamento dos personagens ao final da narrativa. Os dois jovens mantêm-se distantes, incomunicáveis, ainda que as sugestões do texto indiquem mútuo interesse amoroso e sensibilidades afins. É como se não pudessem ainda juntar forças contra uma realidade indesejada. Clarissa está em seu quarto e vai até a janela. Como de dentro de um aquário, Clarissa vê o mundo: "encosta a cabeça na vidraça e fica olhando a rua" (*MUS*, 576). Vasco, de sua parte, vem chegando pela rua: "Já se ouve o ruído de seus passos. Vasco se aproxima da janela, para, ergue a cabeça" (*MUS*, 576). Para personagens que tão insatisfeitos estão com a família e com a realidade de Jacarecanga, é curioso que o sobrado familiar exerça, nessa cena final, tal força centrípeta (repetindo, aliás, o trajeto inicial de Clarissa, na abertura do romance). Os personagens jovens estão imantados por um mundo que não satisfaz suas aspirações e não conseguem, literalmente, ir além do espaço que os desgasta e deprime. No fecho do romance, a serenata que se escuta – referência à "música ao longe" do título –, pode sugerir a promessa de amor, ainda não confessado, entre Clarissa e Vasco. Pode igualmente referir-se à força latente que este romance alude e explicitamente cancela: a ação que supere tanto o escapismo descompromissado quanto a inércia conformista e que dê novo sentido ético ao mundo que se despedaça.

Neste romance, está mais uma vez ausente o confronto aberto, os eventos disruptivos. Os momentos de embate verbal entre Vasco e João de Deus não ultrapassam o caráter

episódico e inconsequente de uma luta de braço, de modo que nessa "ilha" ou "aquário" que é Jacarecanga, as tensões estão claramente referidas, mas apenas discretamente dramatizadas.

Dois anos depois da publicação de *Música ao longe* e no mesmo ano de publicação de *Um lugar ao sol*, saiu na *Folha da Manhã*, com copyright da Companhia Editora Nacional, um texto de Erico Verissimo intitulado "Tragédia num aquário"⁴⁶. A historinha gira em torno de um aquário onde vivia um peixinho dourado "de nacionalidade japonesa" que, um dia, ganhou como companheiro um peixe azul do Amazonas. A partir daí, "não houve mais paz no aquário", que se transformou em uma "arena de combate, um vaso de vidro bojudo pequeno demais para conter o ódio de dois peixinhos decorativos". O peixe azul foi ganhando poder enquanto o peixe dourado se resignava e buscava compensação em sua ascendência nobre. O mais velho habitante do aquário acabou morto em luta violenta com o peixe amazônico. Do microcosmo do aquário, o narrador expande suas considerações para a grande arena que é o mundo: a família que não se entende, os empregados que não se toleram, as nações europeias em luta, onde "peixes de todas as cores se agitavam e ameaçavam os companheiros de prisão". O mais interessante vem ao final. A dona da pensão pensa em colocar no aquário um novo peixe, mas o narrador lhe pede que não o faça: "era preciso que naquele lugar houvesse ao menos um cantinho onde morassem a paz e a serenidade". O problema é que, solitário, o peixe azul veio a morrer. Então, o narrador comenta que "compreendi, ao cabo de fundas reflexões, que os peixes, como os homens, precisam de lutar para viver. Se não lutam, se não alimentam ódios, se não se agitam, como é que vão ter certeza de que estão mesmo vivos?".

Ora, a aceitação do confronto como elemento humano, a convivência conflituosa que rompe com a paz artificial do aquário, obtida por um isolamento que também mata, é um passo importante na tendência de expansão e abertura que acredito existir na ficção de

⁴⁶ VERISSIMO, Erico. Tragédia num aquário. *Folha da Manhã*, São Paulo, p. 6, 13 jun. 1936.

Erico Verissimo. Não que a "luta para viver" signifique necessariamente qualquer alteração significativa no *status quo*, mas ao menos agita as águas, solicita algum nível de engajamento. De alguma forma, é um pouco desse movimento que se nota, vacilante, em *Um lugar ao sol*, antes de atingir grau relativamente maior em *Saga*.

2.3 Um lugar ao sol: jovens andando em círculos

A primeira cena de *Um lugar ao sol* parece dar continuidade à situação de imobilidade e enclausuramento familiar, focalizando mais uma vez o interior da casa dos Albuquerque, agora tomada pelo velório de João de Deus. Mais do que *Música ao longe* em relação a *Clarissa*, a sensação é que *Um lugar ao sol* retoma o romance anterior exatamente no ponto em que a narrativa tinha sido interrompida. Mas, contrariamente a essa impressão de prolongamento, a abertura do romance faz aflorar pela primeira vez na ficção de Erico Verissimo o desdobramento último de uma armação política. A morte de João de Deus e, na sequência, a de Xexé não advêm da má sorte, de uma transformação genérica da sociedade e nem mesmo das injustiças estruturais do mundo ou das falhas essenciais dos homens, ainda que possam ser relacionadas a cada um desses fatores. Decorrem antes do embate entre vivos numa circunstância história específica, em função do choque de seus interesses e de suas ligações sociais. A intersecção vital entre o indivíduo e os grupos que neste romance se verifica tiram os personagens dos dilemas exclusivamente mentais e por vezes idealistas (o lamento do passado, as aspirações sempre adiadas, o papel da arte, os projetos frustrados) e os joga – mesmo como vítimas – na "arena de combate" que é o mundo, para repetir a expressão de "Tragédia no aquário". Assim, a Jacarecanga que é inicialmente apresentada no romance está associada a uma violência não apenas mentalmente referida pelos personagens mas *publicamente* dramatizada: "O que mais o [a Vasco] apavorava em Jacarecanga era a frequência dos crimes, a facilidade com que um homem *punha à mostra* os intestinos do próximo" (*LUG*, 626. Grifo meu).

Não parece ser coincidência que neste romance surja pela primeira vez na ficção de Erico a praça pública como palco de acontecimentos fulcrais: o assassinato de João de Deus, a mando de seu inimigo político, o prefeito da cidade, e a morte de Xexé, que deseja agenciar a vingança contra o prefeito, em nome do amigo de infância Vasco. O comentário de um passante no momento do assassinato de João não poderia ser mais eloquente: "Na *nossa artéria principal* acontece uma barbaridade destas. Onde estamos?" (LUG, 593, grifo meu). O que no romance anterior eram negócios e disputas de caráter razoavelmente privado entre duas famílias – os italianos Gamba e os Albuquerque – agora expande-se, toma caráter público e o espaço coletivo. Por conta da mesma inimizade política que custou a vida do pai, Clarissa foi inadvertidamente transferida para uma escola longínqua. Os destinos individuais, portanto, estão todos nitidamente entrelaçados com a ordem pública oligárquica, ou mais propriamente com seus desmandos, associados pelo narrador à tradição gaúcha. "Era o Rio Grande dos coronelões, dos capangas, dos caudilhos, do contrabando, das revoluções e da coragem que envelhecia" (LUG, 873). A província ganha, a partir de agora, um importante elemento diferenciador na literatura verissimiana: mais do que o lugar do tédio e da pasmaceira do interior, converte-se em palco de barbárie, o repositório de uma tradição de violência que expulsa personagens principais para fora de seus limites, transformando-os numa espécie muito particular de "retirantes", vítimas e críticos de um sistema de poder identificado com um passado a ser esquecido e até mesmo superado⁴⁷. Esse sentimento de rejeição a uma realidade sangrenta é frequentemente mencionado por Erico Verissimo como parte de sua história pessoal em Cruz Alta, cujas cenas de violência "o tornavam sombrio e triste"⁴⁸.

⁴⁷ Cf. CHAVES, Flávio Loureiro. *Op. cit.* p. 55 et seq; MORAES, Anita de. *A ética do escritor - Noel, Tônio e Floriano: trajetórias distintas na obra de Erico Verissimo*. Tese (Doutorado em Letras) – FFLCH/USP, São Paulo, 2011, p. 52.

⁴⁸ CAMPOS, Paulo Mendes. Retrato de corpo inteiro. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 30, 7 set. 1957.

A representação da pequena cidade como polo de condutas políticas negativas imprime à narrativa um sentido espacial centrífugo, propício à abertura e ao encontro e estruturado em dois esquemas principais: a *partida* e a *deambulação*. Andar à solta é uma situação recorrentemente apresentada no romance. Desde o início, quando, "para fazer alguma coisa que fosse o oposto da morte" (LUG, 603), Vasco vagueia pela cidade buscando satisfazer-se sexualmente. Mais adiante na narrativa, surge a amante alemã Anneliese, que o conduzirá por diversos lugares públicos de Porto Alegre, de modo que a experimentação sexual de Vasco é também reconhecimento, expansão e demarcação de território, uma força a empurrá-lo para fora da tradição, do provincialismo, da família e até do ambiente nacional. No quarto "de cheiro mais civilizado" de Anneliese, repleto de livros em alemão e fotos de cidades europeias, Vasco sentiu-se "um estrangeiro", intimidou-se com a desenvoltura sexual dessas "alemãzinhas modernas" e recriou-se porque "traía o seu clã, o seu bando" (LUG, p. 712-714). Por toda a narrativa, e com diferentes conotações, Vasco circula pelos logradouros – ruas, praias, lagos, cafés, casas de chá, restaurantes – e é apresentado como aquele que está *reiteradamente de saída*. Ainda em Jacarecanga, nos dias do velório de João de Deus e nos que se seguiram, Vasco não aguenta o clima pesado da casa dos Albuquerque, ganha repetidas vezes a rua e sai a caminhar. Nesses momentos, vai consolidando a ideia de abandonar a cidade provinciana: "Não podiam ficar na lama de Jacarecanga. Ali havia homens impiedosos que pagavam capangas para matar. A vida era suja, baça, igual e sem beleza. Nascia-se velho naquela cidade esquecida de Deus" (LUG, 616). As ruas de Jacarecanga são a soleira de um mundo mais extenso que guarda promessas de uma vida transformada, rejuvenescida: "O plano assumia proporções gigantescas. Vasco já se via dentro dum mundo novo. Esqueceria o passado. Enterraria definitivamente os seus mortos" (LUG, 621).

A partida se efetiva com Vasco, Clarissa e D. Clemência indo viver em Porto Alegre. Moram inicialmente na pensão de tia Zina, mas depois as mulheres conhecem casualmente Fernanda – personagem de *Caminhos cruzados* que aqui ressurgiu, agora

casada com seu amigo Noel. O grupo de Jacarecanga muda-se então para um apartamento vizinho àquele em que Fernanda vive juntamente com a mãe rabugenta, o irmão inconsequente e o marido escritor. Todos experimentam um mundo urbano menos fechado aos núcleos familiares, tendo a oportunidade de estabelecer novas redes de relações humanas, justamente o oposto da vivência de Clarissa no romance homônimo de 1932, conforme indicado anteriormente.

Nesse cenário urbano, os jovens assumem o primeiro plano, e o grupo dos personagens mais velhos caracteriza-se pela parca presença de homens, especificamente de *figuras paternas*. Clarissa agora só tem a mãe; o pai de Fernanda também fora assassinado, vítima de outro crime político; Vasco é uma espécie de órfão cujo pai ressurgirá de repente para em seguida perder-se mais uma vez em suas aventuras pelo mundo; Noel vive afastado dos pais, já que a mãe não aceita seu casamento com Fernanda; no mesmo prédio em que vivem, mora também D. Magnólia, cujo marido, quase inerte, está morrendo aos poucos, vítima de um câncer; Amaro – que ressurge neste romance – é órfão, assim como o companheiro de pensão de Vasco, o ativista comunista Gervásio Veiga. Para a efetivação da experiência urbana e moderna, parece ter sido necessário que os pais fossem suprimidos e restasse como representantes dos mais velhos sobretudo uma tríade de mulheres – D. Clemência, D. Eudóxia, mãe de Fernanda, e D. Magnólia –, que se reúnem para inutilmente reclamar da vida. Parece que se aplica adequadamente a este romance a reflexão de Franco Moretti de que "maturidade e juventude são inversamente proporcionais: a cultura que enfatiza a primeira desvaloriza a segunda, e vice versa"⁴⁹.

A experiência real ou simulada de orfandade coloca os personagens masculinos em uma posição bastante fragilizada, especialmente em uma conjuntura de aguda crise de emprego que afeta os jovens no justo momento em que se espera que assumam funções

⁴⁹ MORETTI, Franco. *The way of the world: the Bildungsroman in European culture*. London: Verso, 1987. p. 8.

como provedores, maridos e pais. Noel, na tentativa de escrever seu romance, nada mais faz do que seguir as indicações de Fernanda, que também lhe arrumara um emprego no jornal; Amaro, que ocultamente persegue à distância Clarissa, prossegue em seu amargurado ressentimento com a vida, e acaba amante de uma dona de pensão que lhe desagrada profundamente, mas lhe garante o sustento; Vasco é assombrado pela necessidade – mas nem sempre pelo firme propósito – de encontrar um emprego, vivendo às custas do trabalho de Clarissa e de bicos ocasionais; ao final, é mais uma vez Fernanda quem lhe abre a oportunidade de uma posição como desenhista em uma editora. Suas andanças pela capital permitem-lhe viver a volúpia das ruas movimentadas e da cidade cosmopolita, mas são voltas em círculo de um observador que mantém um desejo muito difuso de atuar, mas sem saber como, nem em que direção: "Tinha vindo para mudar de vida. Tinha vindo para trabalhar. Que fizera até agora? Nada" (*LUG*, 709). Progressivamente, Vasco retoma a sensação de *imobilidade*, a despeito de sua constante movimentação espacial. A modernidade era ao mesmo tempo um convite tentador e uma experiência angustiante e desnorteadora.

O trajeto de Vasco, de Jacarecanga a Porto Alegre, prometia ser uma rota que o conduziria a uma nova situação, como bem percebeu Andrade Muricy: "Vasco, a má ovelha da família, é quem nos vinga da opressiva mediocridade, e daquela tristeza sem angústia. É ele quem, afinal, nos livra do pesadelo informe daquela existência de vencidos sem nervo"⁵⁰. Mas analisada até o fim a evolução do personagem, constata-se que a promessa não se cumpriu e seu trajeto reduziu-se em linhas gerais a um circuito fechado, devolvendo-o à mesma ausência de sentido que experimentava em Jacarecanga: "E ele se encontrava numa cidade estranha, de braços caídos, com o antigo sentimento de insatisfação, o mesmo desalento" (*LUG*, 738). A "má ovelha", que não consegue se desvencilhar do sentimento de traição de "seu clã", parece habitar aquele "espaço vazio,

⁵⁰ MURICY, Andrade. Erico Verissimo. In: _____. *A nova literatura brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1936. p. 259. ALEV 09a0271-36.

uma espécie de terra de ninguém histórica, que só pode ser descrita em termos de 'não mais e ainda não'⁵¹, no qual é impossível vislumbrar, entre os escombros do velho, o novo que ainda está por vir.

É Álvaro Bruno, pai de Vasco, quem sintetiza a situação do personagem: Vasco está como o peru que, dentro do círculo traçado a giz, acredita verdadeiramente que está confinado àqueles limites. Correlata à imagem do aquário, anteriormente comentada, a imagem do círculo de giz (que reaparecerá em *Saga*, recebendo destaque como título de uma das quatro partes da obra) remete à contenção, ao imobilismo e à inação. Procurando justamente quebrar esse limite auto-imposto, Vasco ensaia uma atitude mais ativa e chega a participar de uma briga de rua, para proteger judeus atacados por integralistas. Mesmo assim, mantém uma posição ambígua quando Clarissa lhe pergunta por que se envolveu no incidente: "A gente anda por aí mesmo sem fazer nada..." (*LUG*, 822). Também em uma das últimas linhas do romance, Vasco parece lançar-se para a vida e afasta os devaneios de conforto doméstico ao lado de Clarissa, numa derradeira tentativa de manter ao menos em latência o desejo de abertura que o movia: "E ele sentiu a fúria, ergueu-se de repente, saiu para fora, para respirar, para andar sem destino, para olhar o céu e sentir-se livre..." (*LUG*, 875). Assim, se em *Clarissa* o movimento final da narrativa apontava para a volta à província e se no fim de *Música ao longe* Clarissa e Vasco mantêm-se fortemente ligados à casa dos Albuquerque, nas últimas páginas de *Um lugar ao sol* reaparece vagamente aquele impulso exógeno que levou os personagens para a capital. Desta vez, o destino é incerto, pontuado pelas reticências: "Seguir ao acaso, como os barcos antigos sem bússola nem porto certo, guiados apenas pelas estrelas..." (*LUG*, 876).

Um lugar ao sol é, do começo ao fim, um romance de *portas abertas*. Desde a cena do velório de João de Deus, até a convivência dos vizinhos em Porto Alegre, onde são

⁵¹ ARENDT, Hannah. Não mais e ainda não. In: _____. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 187.

frequentes as conversas por sobre muros, são inúmeras as situações de *abertura* e *porosidade dos espaços*, permitindo que se estabeleçam contatos entre os tipos mais diversos, oriundos de partes distantes do mundo ou de classes sociais diferentes: a rica alemã Anneliese; o conde austríaco Oskar; Don Pablo, o vizinho anarcossindicalista espanhol; o artista italiano Álvaro Bruno, pai de Vasco; o menino "de rua" Deliocardense, trazido como ajudante para o seio da família. Por último, surge o vira-latas Casanova, que, perseguindo Vasco na rua, acaba adotado e será o acompanhante de Vasco em sua caminhada sem rumo na cena final. Desses personagens, três partem sem aviso, como que enfatizando a ausência de barreiras: Anneliese, Álvaro Bruno e Deliocardense. A própria história de Amaro, que por falta de dinheiro deixa a pensão de D. Zina, e encontra a negra Doce, é mais um caso de partida e encontro. Vale a pena mencionar ainda Pedrinho, o irmão de Fernanda que, engravidando a namorada, com ela se casa, franqueando a casa ao convívio de uma nova "parentalha", gente de modos espalhafatosos e comportamento desagradável aos olhos de Noel, Fernanda e D. Eudóxia.

Por outro lado, a *abertura* se dá sempre de um ângulo muito bem definido, uma vez que o narrador vê o mundo a partir do lugar social dos protagonistas. Assim como em *Música ao longe* a perspectiva da família Albuquerque determinava o tom deprimido com que se descreviam as transformações históricas, em *Um lugar ao sol* é a lente pequeno burguesa, própria de uma camada urbana remediada, que vai determinar a focalização do restante da sociedade. Em *Clarissa*, a miséria estava nas casas vizinhas, mas não invadia a pensão de tia Zina; em *Música ao longe* a doença e a necessidade estavam no Barro Vermelho, onde morava Conca, mas não comprometiam os Albuquerque, mesmo que decaídos; em *Um lugar ao sol*, há restrição de dinheiro, mas as mulheres trabalham como professoras e o rico pai de Noel está lá para garantir o suficiente quando do nascimento da neta Isabela, filha de Fernanda. O desespero limita-se às notícias tristes que vêm dar na soleira, mas se mantêm do lado de fora: os desempregados que batem à porta para pedir esmolas; o menino Deliocardense, que morava desamparado na rua, mas foi "salvo" por Vasco até

que parte sem explicações; a família da esposa de Pedrinho que faz incômodas visitas, mas não está verdadeiramente incorporada. A pobreza radical, a exploração do trabalho, a opressão de classe é tema de discussão gerado do senso humanitário e do idealismo de um Vasco, de uma Fernanda, de uma Clarissa, os jovens sensíveis que aspiram a um mundo melhor, mas mantêm-se imobilizados nos limites de sua má consciência e do discurso de vaga esperança que lhe corresponde. Entende-se assim a rejeição tanto da riqueza (Fernanda entende que "salvou" Noel ao tirá-lo do sofisticado ambiente familiar e colocá-lo "em contato" com a realidade), quanto das doutrinas e práticas políticas que exigem ação e eventualmente ódio e violência (o que explica a morte do ativista Gervásio Veiga e a caracterização um pouco ridícula do anarcossindicalista que vivia às custas da mulher).

As ambiguidades do padrão de abertura e contato social não param por aí. Manifesta-se também no entrelaçamento entre uma atmosfera cosmopolita e uma sociabilidade provinciana. O espaço urbano de cafés, bailes, automóveis é neste romance apenas a face moderna (e talvez superdimensionada na representação literária⁵²) de uma urbanidade que mantinha ainda em áreas marginais a atmosfera de povoados. Daí que a vizinhança que o narrador cria em torno da casa de Fernanda, como em alguma medida também acontece na pensão de tia Zina, restabelece na cidade um centro de proximidade e convívio, fortemente ligado ao sentimento familiar. Os espaços mais anônimos de diversão, o espaço impessoal do trabalho (a escola onde Clarissa leciona, o jornal em que Noel trabalha e a editora que publicará o seu livro), a repartição pública, o ônibus que leva Clarissa à escola são pouco mais que menções e não excluem essa outra metade, arcaica ou provinciana, que tão fortemente caracteriza a história da modernidade brasileira. A propósito, Antonio Candido considera procedimento literário típico de países pouco desenvolvidos e socialmente menos diferenciados o retrato da relativa diversidade urbana

⁵² Erico Verissimo, no prefácio à obra, alerta para o exagero na pintura da cidade, realizada a partir de uma Porto Alegre real muito menos moderna e diversa: "tem-se a impressão de que o rapaz [Vasco] anda a burlequear através de Nova York ou Xangai, e não apenas daquela provinciana Porto Alegre de 1936" (*LUG*, 580).

concentrado num único espaço (o cortiço, a pensão, o pequeno edifício compartilhado). Para o crítico, que está comentando o romance do século XIX, isso indica que, em contraste com a realidade mais complexa da Europa, em países como o Brasil não haveria pluralidade social suficiente para "maior especialização no tratamento literário"⁵³. Essa avaliação talvez possa ainda se aplicar ao romance da primeira metade do século XX e, nesse caso, reforçaria o argumento de que no verso da representação urbana de Erico Verissimo notam-se os traços de um provincianismo de base, que constitui, justamente, um dos motivos de insatisfação e insegurança de Vasco: "trazia ainda o *ranço* de Jacarecanga. Era um *provinciano* que *nunca tinha viajado*. Um brutamontes, um..." (LUG, 713, grifo meu).

Para Vasco, o aqui-agora na urbe porto-alegrense está emparedado entre dois estados insatisfatórios: o provincianismo (que existe e é rejeitado) e o traquejo realmente cosmopolita (que falta e é desejado). Como recurso compensatório, a narrativa atulha a cidade não tanto de arranha-céus e outras marcas arquitetônicas da metrópole, mas de uma paisagem humana geográfica e culturalmente variada. Coloca-se a modernidade de Porto Alegre no cruzamento internacional, estabelecendo uma colagem de perfis e mercadorias que criam no plano artístico uma realidade globalizada:

Um homem ruivo, de óculos, vendia chocolate, doces e bombons. Um sujeito melancólico de cara inteligente e nariz recurvo (devia ser judeu) vendia livros, revistas e jornais. Um chinês muito pálido, de testa larguíssima e olhos miúdos, estava debruçado no seu balcão: colares, leques, gravatas e brinquedos. Um homem baixo e gordo, com maus dentes e bigode caído, gritava com sotaque italiano: "Óia o gachorro quente!"

Vasco olhava e gozava. Aquilo era excitante, pitoresco, gostoso. Alemães, judeus, chineses, italianos, mulatos... (LUG, 683)

A função da notação cosmopolita não se esgota, no entanto, na inclusão de personagens e artigos estrangeiros como um cenário inerte (como ocorre em *Clarissa*), mas advém

⁵³ CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. *Op. cit.* p. 107.

principalmente da referência contínua a eventos de ordem mundial que conectam o desalento local, vivido pelos personagens brasileiros, a uma realidade corroída em nível planetário. Aí está, parece-me, o sentido maior dessa brecha cosmopolita: a desorientação e inatividade de Vasco, traduzidas em seu vagar pela cidade, ganham uma dimensão que extrapola o nível individual e mesmo o cenário brasileiro:

Abriu um jornal. Estava cheio de notícias de desastres. Telegramas alarmantes da Europa. Boatos de guerra. Desastres. Fraudes. Crimes.

O mundo estava mesmo doido. E era nesse mundo incerto e perigoso que ele tinha de abrir caminho. A aventura o seduzia. Mas aquela chuva deixava-o mole. (*LUG*, 709)

Fica sugerida a comunhão mundial, em que sentimentos e experiências são de alguma forma compartilhados, a despeito dos descompassos entre as realidades do centro e da periferia do sistema. A guerra tem papel preponderante no desenvolvimento da percepção de um mundo interconectado e "simultâneo". Como comenta Oswald de Andrade em artigo de 1943, "[...] o atropelo em que se despedaçam as divisões panzer na Ucrânia entusiasma diante de um placard de jornal ou à voz de um microfone, à mesma hora latitudinal, um chinês, um australiano, um canadense e um brasileiro de Brotas ou de Goiânia"⁵⁴. Nesse sentido, o aristocrata Oskar tece interessante comentário, ao observar o estado de embriaguez de Vasco e do *bon vivant* Olívio ao final de uma noite: "E olhando para aqueles dois jovens aniquilados, o conde se lembrou das gerações que saíram estragadas das trincheiras e se atufaram funda e furiosamente no gozo, fazendo tudo para esquecer o pavor da guerra. O diabo era que aqui não tinha havido nenhuma guerra..." (*LUG*, 736). A guerra parece ser o grande e traumático evento que une a humanidade e dá dimensão universal à situação de perplexidade no âmbito local: "Por que fizemos a Grande Guerra? Que foi que o mundo lucrou? Lucrou isso: toda essa pobre rapaziada hoje não sabe a quantas anda" (*LUG*, 868). Sem poder de interferência no coração dos acontecimentos internacionais e entretanto sofrendo por conta deles forte

⁵⁴ ANDRADE, Oswald. Aqui foi o sul que venceu. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 4, 2 set. 1943.

impacto emocional e séria crise de valores, o pequeno burguês brasileiro anda à deriva, mesmo quando mantém a consciência alerta para os problemas dos outros e tenta romper o próprio "círculo de giz".

A angústia, parte inextrincável da experiência moderna, é vivida sobretudo na cidade, à qual chega com nitidez o anúncio da crise de um mundo maior. Daí a importância das frequentes menções aos jornais, que trazem as notícias da guerra eminente, conectando o país à arena mais ampla das articulações e disputas do momento mundial. Esse sentimento de conexão intermediada com a guerra "transformada em escrita" (SOL1, 112) foi expresso pelo próprio Erico em textos memorialistas: "mais afortunados que os europeus que sofreram o hitlerismo e o fascismo na própria carne – massacrados, bombardeados, sofrendo atrocidades indescritíveis –, nós sentíamos aqueles acontecimentos apenas no espírito, de maneira atenuada, e através de telegramas de agências de notícias"⁵⁵.

É verdade que já em *Clarissa* os meios de comunicação de massa – especialmente rádio e cinema – marcavam presença na narrativa, mas o que se exibia era especialmente seu poder de entretenimento ou de alienação social. Agora, o jornal é instrumento político, intrinsecamente conectado à trama, função que reaparecerá em *Saga* e alcançará ainda maior complexidade e importância em *O senhor embaixador*. É, assim, importante componente da esfera pública, onde se travam as lutas entre diferentes atores e setores sociais. Esse *espaço da palavra*, que nos romances anteriores estava tomado sobretudo pelo diário íntimo e pela ficção (prosa e poesia) saboreada individualmente, agora ganha no veículo jornalístico uma face pública e uma natureza coletiva. É no jornal, por exemplo, que se dá a manipulação dos fatos relativos ao assassinato de João de Deus, falsamente relatado como "uma questão de mulheres". A respeito de uma reportagem sobre um miserável filho de um poderoso da indústria, Fernanda comenta a pressão

⁵⁵ VERISSIMO, Erico. *Um certo Henrique Bertaso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 75.

econômica a limitar a função pública dos jornais: "O jornal não publica. No mínimo o benemérito industrialista desta praça dá anúncios. A vida nesta sociedade burguesa não endireita porque é uma vasta engrenagem que ninguém tem coragem de endireitar" (*LUG*, 783).

A imagem de "engrenagem" é reveladora e, de alguma forma, opõe-se àquelas do aquário e do círculo de giz, ao sugerir um sistema social orgânico e complexo, movido por uma correlação de forças: no lugar de isolamento e proteção, contato, interdependência e risco. Parece-me possível admitir que, a partir de *Um lugar ao sol*, Erico Verissimo revela uma percepção mais complexa dos liames sociais e históricos em jogo nas atitudes humanas. Se essa percepção não anula uma visão conservadora e ingênua, que ressalta o peso das tendências de caráter e dos padrões morais dos indivíduos, de toda forma extrapola aqui e ali o âmbito das boas e más intenções pessoais como justificativa exclusiva das ações dos personagens. Como resultado, a realidade literariamente representada deixa de ser exclusivamente um dilema moral e ganha paulatinamente uma dimensão política e pública. Prova disso é o debate sobre a função social da literatura, diegeticamente incorporado no romance. O escritor Noel tende à literatura fantasiosa, desconectada das necessidades e agruras da vida ordinária, enquanto Fernanda continuamente o doutrina para que desenvolva um romance "moderno" em que o Sol não é "astro-rei", mas "Sol é Sol mesmo" (*LUG*, 825). O realismo literário pavimenta o caminho para o engajamento social, de modo que Fernanda tenta encontrar para o romance de Noel um título "que lembre essa luta sem glória de todos os dias, luta para encher a pandulho, para vestir o cadáver" (*LUG*, 857). O recurso à metalinguagem potencializa o comprometimento social de *Um lugar ao sol* porque abre no plano textual esse segundo espaço da palavra no qual se advoga a necessária conexão do romance com "o outro", suas carências e dificuldades. Nisso, incluem-se os dramas que remetem ao plano internacional, como as guerras, que ligam a humanidade numa mesma experiência desnorteadora.

2.4 Saga: o itinerário da capitulação

Saga é um livro francamente estruturado em função do tempo-espço. Suas quatro partes estão intimamente ligadas com os lugares geográficos que determinam quatro momentos, quatro modelos de atuação radicalmente diferentes mas que apontam todos para uma mesma rota de fuga, a partir da experiência cosmopolita, em direção a um recolhimento junto às forças telúricas da natureza. O percurso inverte a abertura exógena apontada em *Um lugar ao sol* e parece significar um movimento de capitulação conformista frente ao empuxo da modernidade. Isso é tanto mais notável em um livro que inicialmente situa o protagonista em solo estrangeiro, experiência cosmopolita rara na nossa literatura, pelo menos até àquela época⁵⁶.

É de se lamentar que nas edições posteriores tenham sido suprimidos os elementos gráficos que, na primeira edição, compunham as aberturas das quatro partes da obra. Essas aberturas traziam estampadas acima do título partituras de obras de Beethoven, explicitando claras intenções autorais: cada momento da estrutura espacial da obra corresponde a uma atmosfera sonora, como numa trilha cinematográfica, num procedimento de simulação performática de grande valor simbólico⁵⁷. Assim, na abertura da primeira parte, quando Vasco está na Espanha, envolvido na guerra, estão estampados os compassos introdutórios do primeiro movimento da terceira sinfonia, conhecida por "Heroica" e composta em um momento em que o compositor nutria ainda admiração pela figura enérgica de Napoleão. O "allegro con brio" desse primeiro movimento instaura, assim, a energia bélica que ronda a situação vivida pelas personagens. Na abertura da segunda parte ("Sórdido interlúdio"), quando Vasco é ferido e retirado do front, aparece trecho do segundo movimento da mesma "Sinfonia heroica", que consiste de uma

⁵⁶ Um ano antes, em 1939, José Lins do Rego havia publicado *Riacho doce*, romance cuja primeira parte se passa na Suécia. Não parece haver – até onde eu saiba – outro romance brasileiro publicado nas décadas de 1930 e 1940 ambientado parcial ou integralmente no estrangeiro.

⁵⁷ Gérson Luís Werlang faz um estudo aprofundado das referências musicais em *Saga*. Cf. WERLANG, Gérson L.. *A música na obra de Erico Verissimo: polifonia, humanismo e crítica social*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2009, p. 55-72.

"marcha fúnebre", num andamento "adagio assai", de coloração nitidamente sóbria e sombria. Na terceira parte, Vasco volta ao Brasil, estabelece-se em Porto Alegre e procura encontrar um rumo na cidade grande. A parte intitula-se "O destino bate à porta" e a partitura que aparece na abertura é o início da quinta sinfonia de Beethoven, conhecida por "Sinfonia do destino" e famosa justamente pelas notas iniciais, que soam solenes e fundas, como uma sequência de batidas à porta. Neste momento é como se Vasco se confrontasse com decisões fundamentais, depois de ter experimentado – com certa desilusão – a saída, via utopia e violência, representada pela adesão à Guerra Civil espanhola. Por fim, quando se desilude uma vez mais, agora com a luta na cidade, com a lógica capitalista da concorrência e com a pressão desumanizante do dinheiro, Vasco decide casar-se e, junto com Clarissa, parte para viver no campo, onde candidamente cultivará seu jardim. Esta última parte intitula-se "Pastoral" e traz na abertura alguns compassos do primeiro movimento da sexta sinfonia, conhecida por "Sinfonia pastoral"⁵⁸, que, em seu andamento "allegro ma non troppo", institui um clima de harmonia e suave contentamento.

O percurso sonoro-tempo-espacial proposto pelo romance é claro em seus significados e coaduna-se com uma narrativa em primeira pessoa que deixa pouca dúvida sobre a hierarquia de valores que rege a narrativa. Como alerta Flávio Aguiar no prefácio que escreveu para a mais recente edição de *Saga*, trata-se de um "romance entre dois mundos", onde "o tempo do romance é literalmente cortado ao meio"⁵⁹. Talvez se pudesse repetir o raciocínio, de modo que se perceba na segunda parte uma nova divisão, o que perfaz um diagrama narrativo "em forquilha", em que uma primeira decisão (ir à guerra) levará o personagem a uma situação insatisfatória (a violência, a barbárie) e a uma escolha (voltar a Porto Alegre) que, constituindo nova situação de desconforto, exigirá

⁵⁸ Conforme nota Gerson Werlang, na primeira edição há erro: a legenda da partitura da sexta sinfonia equivocadamente indicava "Beethoven – Terceira Sinfonia". Cf. WERLANG, Gerson L.. *Op. cit.* p. 64.

⁵⁹ AGUIAR, Flávio. Romance entre dois mundos. In: VERISSIMO, Erico. *Saga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 14.

por sua vez outra decisão (mudar-se para o campo), deixando para trás, a cada etapa, um espaço, um modo de vida e uma conduta que lhe corresponde. Esse direcionamento evidentemente estruturado e essa intencionalidade da narrativa talvez expliquem que praticamente desapareça deste romance o esquema espacial das deambulações: a trajetória de Vasco desta vez tem rumo certo e sentido preciso.

Esse diagrama espacial, em comparação com aquele que se poderia imaginar para *Clarissa*, acrescenta a motivação e escolha como ingredientes da progressão narrativa e dá mais dinamismo a uma estrutura espacial que, em essência, é a mesma: a *estrutura do regresso*. Se em *Clarissa* a volta a Jacarecanga era um dado estabelecido a priori, em *Saga* ela é resultado de deliberação e, justamente por isso, soa ainda mais conservadora. Para fugir da barbárie da guerra e depois da barbárie da cidade, Vasco *opta* conscientemente por um afastamento que muitos, inclusive mais tarde o próprio Erico Verissimo (*SOL*1, 252), consideraram inverossímil e ingenuamente idealista. Integrando-se ao mundo natural, Vasco aposenta-se como revolucionário e surge como hedonista de última hora, defendendo que devemos fazer coisas na vida "sempre que possível, de modo agradável", de olho no "efeito decorativo" (*Saga*, 253). Por isso, cabe também nesse mundo rústico a "redenção pela arte" de que fala Maria da Glória Bordini a respeito de *Um lugar ao sol*⁶⁰, mas agora numa perspectiva mais individual do que social. Vasco deleita-se com a pintura de cenas bucólicas, ilustra textos, escreve fábulas e aprende música, como parte de sua ascese particular. Nesse novo arranjo existencial do personagem, é importante notar que *barbárie* deixa de se opor a *civilização* e passa a contrastar com *natureza*, a partir do pressuposto de que a civilização produz e abriga a barbárie, da qual é preciso se defender pelo retorno a um estado social, econômico e tecnológico minimizado, sob o abrigo do ambiente natural. Relatando suas atividades agrícolas, Vasco diz preferir "um arado de tipo primitivo tirado por uma junta de bois, porque acho nisso um sabor rústico e bíblico que me dá uma serena e benéfica alegria"

⁶⁰ BORDINI, Maria da Glória. Do moderno ao pós-moderno. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 16, p. 145, nov. 2003.

(SAG, 253). Funda-se, portanto, uma nova "ilha" ou "aquário" na ficção de Erico Verissimo: imerso em sua "resistência pacífica" e "boas intenções", o fazendeiro Vasco consegue subtrair-se de uma estrutura fundiária e de um sistema de produção econômica que, no espaço rural brasileiro, sabidamente era e é fonte de conflitos de interesses, iniquidade e violência.

Em *Um lugar ao sol* a barbárie estava radicalmente identificada às forças conservadoras da cultura oligárquica brasileira, sobre o fundo esfumado das notícias dos desarranjos da guerra na Europa. Em *Saga*, Vasco entende que, revestido de justificativas grandiosas e dirigido contra sistemas políticos e econômicos (o capitalismo, o fascismo), o poder desumano e violento pode estar também associado a intenções progressistas, no embate de linhas de força internacionais, sem que isso leve o protagonista a aceitá-lo:

Há neste batalhão gente de todas as espécies e procedências. São em sua grande maioria homens decididos e fortes, tipos másculos curtidos pelo sol por todos os ventos da vida. Têm uma consciência partidária e sabem o que querem. Fugitivos de países onde o fascismo impera vieram para derrubar um regime capitalista. [...] Parecem achar como Lenine que esta não é a hora de afagar cabeças mas sim de rachar crânios. Não creio que sejam homens visceralmente cruéis, mas estou certo de que são capazes de crueldade, pois sabem que à violência só se pode opor uma violência maior. [...] Tenho a impressão de que se por milagre se ajustassem todas as diferenças do mundo e desaparecessem da terra todos os motivos de ódio, dissensões e guerra – muitos destes homens sofreriam uma espécie de mutilação moral. A paz para eles seria dolorosa e a vida se lhes tornaria insuportável. (SAG, 44)

Tendo finalmente chegado onde sempre quis – o vasto mundo da aventura, da ação –, Vasco se ressentirá do contato prolongado com a guerra, que o levará à rejeição da violência de qualquer espécie, o que coincide com a posição "pacifista" de Erico Verissimo, reiteradamente anunciada em entrevistas e em suas obras de fatura memorialista. O romance apresenta como contrassenso que o ativismo político, de qualquer feitio, não almeje o estado de paz, e, portanto, duvida do caráter bem-intencionado das lutas ideológicas. Isso confirma as restrições à postura idealista dos ativistas políticos que Vasco já demonstrava desde os romances anteriores, de modo que

o leitor tem o direito de perguntar-se o que Vasco foi fazer na Espanha da guerra civil se seus pressupostos sempre foram esses. Nesse sentido, Dalcídio Jurandir aponta em *Saga* "uma triste incompreensão da guerra civil da Espanha" e uma "falta de respeito aos sacrifícios e ideais do povo traído por Franco"⁶¹.

Vasco na Espanha parece cumprir o papel de uma "sonda", tentando colher no centro do sistema as provas de sua atitude previamente desiludida com a civilização, apreendendo na fonte as vozes múltiplas do discurso político e existencial cosmopolita. A importância dessa transposição territorial do personagem, a despeito de sua alegada artificialidade e do quanto comprometeu a harmonia estrutural do romance, não pode ser ignorada. Significou um gesto de profunda liberdade ideológica e estética em relação ao projeto nacionalista hegemônico no modernismo, sustentado pelo recorte territorial (a literatura do nordeste, a literatura do sul, o regionalismo) e a vinculação com o local⁶². Nesse particular, a literatura de Erico oferece um vislumbre, é verdade que de forma muito vacilante e contraditória, daquela tendência à desterritorialização e à coexistência entre o local e o global que anunciam a condição pós-moderna.

Toda a primeira parte de *Saga* parece dedicada à ampliação do contato de Vasco com tipos os mais diversos de uma galeria internacional que, sem forçar a notação realista, dificilmente se encontraria na Porto Alegre de então: o negro norte-americano Sebastian Brown, o chileno Carlos García, o sueco Axel, o alemão Willy Kunz, os franceses Franchon e Alian Gerbault, os italianos Pepino Verga, Marcantonio De Nicola e Ettore Sarto, o napolitano Mário Guarani, o toscano Dino Giglio, o romano Gino Cantalupo, o russo "El Rusito", o norte-americano Paul Green, o judeu austríaco Marcus Silberstein, o sevilhano Don Rodrigo, "o polaco", a espanhola Juana, os espanhóis Don Miguel e

⁶¹ JURANDIR, Dalcídio. A literatura e a palavra "imoral". *Diretrizes*. Rio de Janeiro, v. IV, n. 148, p. 15, 29 abr. 1943.

⁶² Cf. GOMES, Renato Cordeiro. Rastros de uma tradição: cosmopolitismo e cultura nacional. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 33-40, out. 2006.

Alfonso Navarro, o canadense Dr. Andrew Martin. Fé, política, totalitarismo, hedonismo, escapismo, antissemitismo, tudo está lá discutido e representado. A Guerra Civil Espanhola parece funcionar ao mesmo tempo como metonímia e hipérbole da situação mundial, o centro geométrico da barbárie que nenhuma ideologia ou ação consegue deter. Mais do que o sangrento e atribulado campo de batalha, onde morrem alguns desses personagens e o próprio Vasco é ferido, os espaços privilegiados na primeira parte da narrativa são aqueles que, semelhantes à pensão de tia Zina ou à casa de Fernanda em Porto Alegre, permitem o convívio e, sobretudo, as conversas. Daí que Amândio Cesar talvez tenha razão quando diz que a experiência de Vasco é de "ouvir dizer"⁶³. No tempo de ociosidade, nos locais em que se experimenta a tensa espera pela luta ou pela recuperação de ferimentos, vocaliza-se uma pluralidade de perspectivas ideológicas e posturas de vida, em torno da realidade decepcionante do mundo contemporâneo. Mas há que se notar que, diferentemente do descentramento de *Caminhos cruzados*, onde não há hierarquia entre as várias pequenas histórias⁶⁴, em *Saga* o contraponto de vozes está claramente subordinado à primazia da voz do narrador em primeira pessoa e ao sentido que ele imprime à sua experiência. Essa voz torna-se gradativamente mais nítida quando, na terceira parte da obra, Vasco opta por "transcrever" o diário que manteve desde sua volta ao Brasil, e quando, na última parte, Vasco se isola no campo e procura explicar as razões e vantagens de sua nova postura de vida. Neste último momento, é verdade que são incorporados à narrativa fragmentos de cartas de Fernanda, mas o que lá se expõe é absolutamente consoante com ideias e sentimentos do próprio Vasco. Por exemplo, Fernanda escreve que "falamos com demasiado orgulho nas 'conquistas do progresso' e já encontramos por aí quem cante hinos de glória à moral do lobo" (*SAG*, 260), palavras que poderiam tranquilamente serem atribuídas a Vasco. Pode-se dizer que em *Saga* o tipo de elemento composicional auxiliar que Fábio Lucas identifica na obra de Erico Verissimo

⁶³ CESAR, Amândio. História de uma viagem. *Jornal de Letras*, p. 15, abr. 1958. BN, localização PRC-SPR 05.

⁶⁴ Cf. BORDINI, Maria da Glória. *Op. cit.* p. 144.

como veículo do discurso avaliativo (cartas, diários)⁶⁵ tornou-se central e enuncia claramente o seu recado. A literatura de Erico adota, como apontou Guilhermino César, uma "forma 'discursiva' que redundava necessariamente em mensagem, em corpus doutrinário"⁶⁶. Do registro plurivocal da primeira parte deriva, ao final, uma perspectiva unívoca: um profundo descrédito de quaisquer fórmulas salvacionistas e uma aversão à ação política em nome de um mundo melhor, tida como invariavelmente quixotesca ou cínica. No hospital, recuperando-se do ferimento que o retirará da guerra, Vasco escuta a seguinte explicação de seu vizinho de cama, Don Miguel:

- A Espanha não passa duma cobaia... ou dum bode expiatório. O problema é mais profundo, mais complexo e largo. Não é apenas a luta do fascismo contra o comunismo. Não se iluda. Não há nada mais parecido com o comunismo do que o fascismo. [...] Não pense você que deu o seu sangue como protesto contra a matança de mulheres e crianças. A questão não é simples assim, meu amigo. Se fosse, os problemas da vida se resolveriam com maior facilidade. Pense no que está por trás de tudo isso: interesses comerciais da City, o balanço das fábricas de armamento, a estabilidade de Stalin, Hitler e Mussolini no poder. É um emaranhamento dos diabos. (SAG, 106)

Existe, sim, a percepção de que as engrenagens do mundo são complexas, mas disso não resulta uma compreensão redentora ou um plano de resistência ou oposição; o resultado é, antes, um conformismo decepcionado e uma vaga esperança de que as coisas se arranjem por si. Como escreve Fernanda, também aí coincidindo com a mundivisão de Vasco, "por trás das nuvens a gente pode pressentir o novo sol" (SAG, 260). Se nos romances anteriores Vasco se ressentia da própria inércia, em *Saga* ele conclui que a participação ativa é inútil: "[...] chego à conclusão de que a vida não passa duma série numerosa de círculos de giz concêntricos. A gente salta por cima de um apenas para verificar depois que está prisioneiro do outro" (SAG, 121). A partir disso, reforçam-se as posições individualistas do protagonista. Uma das últimas opiniões que Vasco escuta antes de sua volta ao Brasil é a do Dr. Martin, para quem "o que pode haver é uma solução para cada

⁶⁵ Cf. LUCAS, Fábio. O discurso avaliativo de Erico Verissimo. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 16, p. 125-140, nov. 2003.

⁶⁶ CESAR, Guilhermino. Erico Verissimo e a Historicidade, *Correio do Povo*, 10 jan. 1976. ALEV 09b0126-1976.

indivíduo de acordo com as suas glândulas, o ambiente em que vive, as suas possibilidades econômicas e espirituais..." (SAG, 124). Nada mais coerente com essa mensagem que um itinerário de regresso: voltar a pensar em Clarissa, imaginar-se casado e querer, mais do que nada, estar no Brasil, enaltecido agora por Vasco como terra de paz, de fartura e de harmonia racial.

Quando a volta se efetiva, Vasco encontra uma Porto Alegre transformada, pois "vieram os tempos modernos, o progresso, um maior conforto nas fazendas, o crescimento das cidades, o advento de uma nova mentalidade" (SAG, 146). É marcante nesse trecho que os agentes da mudança não sejam identificados, atestando uma concepção quase mágica de transformação histórica. No primeiro plano do enredo, as transformações mais significativas, vividas pelo casal Noel e Fernanda, também são fruto do acaso e traçam uma trajetória de capitulação face ao *status quo* que, nominalmente, desprezam. Se antes o casal recusava a ajuda financeira da família de Noel, agora, com a morte do pai do rapaz, uma gorda herança lhe cai na mão; de pronto, o casal e a filha Anabela vão morar na casa, agora vaga, da rica família, de onde podem dar ao dinheiro um destino "nobre", construindo um império da boa vontade, "uma nova ordem de coisas, um mundo reorganizado em bases socialistas, um mundo de justiça e harmonia em que não haja mais lugar para a caridade exibicionista" (SAG, 260).

O dinheiro ganho de surpresa parece "lavado" de uma sordidez indicada em vários momentos do romance, que, no entanto, não pode prescindir desse vil metal. É Fernanda quem assume a liderança do que se poderia chamar de um projeto filantrópico e ilustrado construindo um hospital para "crianças doentes e sem recursos", patrocinando sessões gratuitas de cinema educativo, com exibição de "fitas que tenham um sentido otimista e construtor" (SAG, 151), e fundando uma revista infantil. De alguma forma, Fernanda e Noel realizam o que algumas páginas antes tinha sido enunciado por Vasco: "talvez a nossa obrigação mais séria no Brasil seja a de fazer que estas nossas crianças fiquem para

sempre livres de perigos e horrores como os que vi na Espanha" (*SAG*, 149). A criança "livre dos horrores" pode, para além da dimensão física e simbólica que a expressão comporta, referir-se a uma condição de neutralidade ideológica, a criança alheia à própria ideia de conflito. A eleição da infância como foco principal dos esforços para uma sociedade melhor, mais democrática, está bastante conectada à voga, nos anos 1930 e 1940, de novas abordagens educacionais, especialmente o movimento que foi chamado de "Escola Nova", capitaneado no Brasil por Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira, sob inspiração do norte-americano John Dewey. Fazia parte dessas práticas ensinar de forma "suave", respeitando-se as características psicológicas e emocionais das crianças e buscando satisfazer seus interesses e fomentar sua imaginação. São coerentes com este ideário as histórias infantis de fundo moralizante que, no campo, Vasco continua a escrever para a revista de Fernanda. As crianças aparecem também ao final do romance, na sala de aula, "acanhada e pobre", onde Clarissa ensina. Lá, numa espécie de arca de Noé, parecem ter sido resgatadas crianças das mais diferentes origens, caldeadas num projeto de tolerância, apagamento das diferenças e harmonização em um projeto nacional que parece inspirado na ideologia estado-novista:

Meninos e meninas de sete a quinze anos, filhos de brasileiros e de colonos italianos, alemães e polacos. Cabecinhas louras, ruivas, castanhas, negras, ruças... Olhos também em várias tonalidades de azul, verde e pardo. Tipos nórdicos, meridionais, indiáticos, mulatos e negros puros. Ali está por exemplo uma carapinha de moleque junto da cabeleira dum branco quase prateado de uma coloninha polaca. E Clarissa, entusiasmada no seu trabalho de nacionalização, faz com que todas as manhãs esse pequeno bando, que lembra a Brigada Internacional, se ponha de pé e cante o hino brasileiro. (*SAG*, 257)

Merece menção o fato de Erico Verissimo ver na "simpatia pelos italianos e pelos membros de outras correntes migratórias do Rio Grande do Sul" (*SOL1*, 103) um ponto em comum entre ele e Vasco, ambos "favoráveis à miscigenação" (*idem*). A diversidade cosmopolita parece ser tratada como uma etapa prévia à desejável absorção do diferente no todo homogêneo da nacionalidade. Vale notar também que a saúde, a cultura e a educação como armas do entendimento, da tolerância e da harmonização social fazem

parte também do discurso pan-americanista, que, encorajado pela política de relações internacionais dos Estados Unidos, pautava as discussões no continente em torno da guerra na Europa e opunha-se à xenofobia e estigmatização de grupos, raças e etnias pelos regimes totalitários. Nesse discurso, as diferenças históricas e culturais entre a "América anglo-saxã" e a "América Latina" não deixariam de existir, mas não impediriam o entendimento continental e a transformação de "toda a América" no baluarte dos valores humanos. Muito provavelmente se pode verificar a incorporação desse discurso na frase que arremata o parágrafo anteriormente citado: "Olhando estas criaturinhas fico a pensar no futuro do Brasil e *da América* com inquietação, ternura e cálida fé (*SAG*, 257, grifo meu).

Na economia do romance, as atividades de Fernanda e de Clarissa – alinhadas com o discurso avaliativo e confessional de Vasco – dão aval à crença de que o progresso, se associado a um humanismo laico, sensível às necessidades dos mais carentes, pode resultar, sem revoluções ou guerras, pela via da paz, da educação, da cultura e das boas intenções, numa sociedade "melhorada". Acredito poder dizer desse projeto o mesmo que Sergius Gonzaga diz a respeito de Tônio Santiago, de *O resto é silêncio*: "[ele] não alcança a divisão entre consciência e história, detendo-se naquela e nela encerrando as suas perspectivas: o mundo pode ser transformado por ideais humanitários"⁶⁷. Nesse sentido, trata-se de um projeto típico do modernismo que, para Fredric Jameson, ainda opunha capital e cultura e "era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender"⁶⁸. Nada que abale, portanto, as premissas sociais, econômicas e políticas que regem as engrenagens do sistema; a estratégia é, antes, permitir que "o bem" (a compreensão entre os diferentes, a prática da solidariedade, o arranjo pacífico de divergências, a melhoria das sociedades) se

⁶⁷ GONZAGA, Sergius. Tônio Santiago e o humanismo liberal. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 dez. 1975. ALEV 09b0133-75.

⁶⁸ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997. p. 14.

manifeste pelas brechas, neste caso, pela educação e pela expressão artística, outra das premissas que, como veremos, fazia parte da receita pan-americana e da política de boavizinhança norte-americana da época.

É muito significativo, tendo em mente a trajetória intelectual de Erico Verissimo, que o projeto filantrópico ilustrado de Fernanda incluía, tangencialmente, os Estados Unidos, para onde o diretor do hospital, Dr. Eugênio Fontes, foi enviado a fim de "fazer um curso de especialização" (*SAG*, 151). Fica então indicada a fonte do modelo a ser adotado para a melhoria da realidade brasileira. O romance estabelece, assim, uma interessante geografia intelectual: na Europa, o cinismo, uma desacreditada utopia social, o debate melancólico sobre a guerra; nos Estados Unidos, o dinamismo das ideias novas e do *know-how*, a "especialização" em técnicas gerenciais, o "modelo" de conhecimento pragmático.

Por outro lado, é também dos Estados Unidos que vem o modelo de condutas claramente criticadas no romance. Como aponta Anita de Moraes, discute-se em *Saga* se "o idealismo humanitário sobrevive às especulações de homens que só objetivam o lucro e o enriquecimento"⁶⁹.

A representação da modernidade em *Saga* reside menos no cenário da metrópole (arranha-céus, avenidas, carros e cinemas) do que na concepção de que existe um *sistema de poder em funcionamento* – as tais das engrenagens mencionadas em *Um lugar ao sol* – que, no entanto, transporta para o seio da modernidade os velhos vícios do desmando e da opressão a partir das classes hegemônicas, somados a desatinos do novo tempo da sociedade de massa: o consumismo e a adoção postíça de uma cultura e uma mentalidade americanizadas.

⁶⁹ MORAES, Anita de. *Op. cit.* p. 63.

O comportamento "importado", afetado e artificial, se manifesta em várias personagens, de classes sociais diferentes, mas todas estão marcadas ao menos na origem por uma condição cultural mais limitada. Está visível sobretudo no polo social que no romance se contrapõe aos poderosos e aos remediados, uma "classe média inferior", representada pela família da esposa de Pedrinho, que mora *abaixo* da casa das pessoas "que prezam ter boa educação", isto é, de Fernanda e Noel. Nesse espaço degradado e degradante encontra-se não só o *kitsch* das flores de papel, mas toda uma gama de manifestações da cultura popular massificada, de evidente inspiração norte-americana, e de comportamentos que lhe seriam correlatos, como por exemplo a erotização da criança que canta um samba "indecente" na rádio, decalque caricatural da menina prodígio norte-americana Shirley Temple. Desde *Clarissa*, ressalte-se, o entretenimento massificado é um dos contrapesos da modernidade, que impedem nos textos de Verissimo o encantamento fácil e a esperança ingênua com o "progresso", a urbanidade e o cosmopolitismo.

Outro desses contrapesos é representado pelo repertório de atitudes "empresariais", acidamente descritas pelo desbocado doutor Seixas. Ele disseca a luta esganada dos novos ricos pelo controle das posições de poder no moderno mundo dos negócios, por meio de uma imagem que integra a esfera da cultura massificada e aquela do exercício do poder: "estão brincando de fita de *gangster*" (*SAG*, 155). Por isso importa que Almiro Cambará, um dos magnatas do entretenimento, seja filho de um "índio ignorante" de Jacarecanga e agora esteja "metido em tudo quanto é bandalheira" e que Gedeão Belém, dono do maior jornal de Porto Alegre, seja filho de um "caudilho decaído" e tenha se aliado à Igreja, usada como "trampolim para os seus saltos espetaculares, rumo das boas posições e dos negócios vantajosos". A mesma caracterização de *gangster* aparece em relação ao advogado Dr. Miguel Jorge, que "usa na advocacia os mesmos métodos que o pai usava na política. [...] Emprega a fraude, a coação, o suborno" (*SAG*, p. 219). O resultado é que toda uma nova realidade – os grandes negócios, a cultura do cinema e de outros agentes massificadores – surge e sobrevive graças a um substrato mental e político tradicional, se

não retrógrado, num arranjo que dá a impressão, tão característica da modernidade brasileira, de que sinais de progresso convivem em constante tensão com práticas e discursos retrógrados. Outro dos desarranjos desse mundo empresarial é que nele não há fábricas, não há industriais, não há propriamente circulação de mercadorias; forçando um pouco a nota, talvez se pudesse afirmar que se trata de uma modernidade feita só de abstração e intriga, de jornais e filmes. A modernidade capitalista brasileira era feita praticamente de imagens, projeções, desejos. E de um arremedo de choque de interesses.

A cidade, mais que lugar futurista das máquinas, das chaminés e da produção, é lugar de *maquinações*, de disputas ideológicas primárias (avaros e trapaceiros capitalistas *versus* idealistas e filantrópicos socialistas), de dissolução de laços comunitários, de modo que Vasco pode sintetizar sua decepção nos seguintes termos: "vim aqui encontrar outra forma de guerra" (SAG, 200). Essa imagem da continuidade da luta internacional no campo de batalha da cidade tinha sido detalhadamente desenvolvida num longo trecho suprimido da versão final de *Saga*:

Os tipos que andam na rua – que espetáculo! Tenho a impressão de que aqui existe também uma Brigada Internacional que nas atividades da vida se mistura com o elemento da terra. Vejo gente de muitas raças – alemães, italianos, espanhóis, judeus, polacos, húngaros, turcos, árabes, japoneses. Entram eles nesta curiosa guerra de mil frentes que é a vida e lutam uns contra os outros. Fazem às vezes alianças mais ou menos duradouras – grupos de interesse raciais ou comerciais, centros sociais, sindicatos – mas desses núcleos a luta dos interesses individuais continua. Cada qual se esforça por tomar a cidadela do próximo. Uns combatem de automóvel e outros a pé, usam de todas as armas e de todos os ardis. Como na guerra valem-se de patrulhas avançadas, de espiões, de emboscadas, de bloqueios e de assaltos inesperados ou negaças hábeis. O que lhes importa é vencer, viver, mas viver bem. A vitória pode significar para cada um desses soldados mais uma fatiota, um automóvel, um aspirador elétrico, um casaco de peles para a esposa ou para a amante, uma motocicleta para o filho, uma casa própria ou apenas então apenas [sic] uma magras [sic] centenas de mil reis para pagar as contas do fim do mês. Para chegarem a essas vitórias alguns não conhecem leis nem escolhem meios. A ordem do dia é ganhar muito dinheiro e rapidamente. E como esses malucos que às vezes se põem a caminhar abstratos por cima da trincheira, na hora do mais aceso

tiroteio, os idealistas passeia [sic] por meio dessa multidão meio alucinada que corre pelas ruas em busca do dinheiro e do prazer.⁷⁰

O trecho interessa menos pela possível interpretação de que o mal grassa por todos os lados e que o homem é essencialmente egoísta, mas pela percepção do narrador de que existe uma continuidade entre o conflito na Europa e um sistema econômico que está por toda parte. O caráter cosmopolita não sinaliza entendimento, cooperação, abertura para o outro, mas vincula-se ao motivo bélico, tanto no front europeu quanto na cidade brasileira.

Para evitar o "lodo que dorme no fundo de cada um de nós" e que sobe à tona na vida na cidade (*SAG*, 241), Vasco decide abandonar Porto Alegre. Nesse movimento rumo ao campo, Vasco leva de chofre Clarissa. Se em *Música ao longe* ela havia voltado para a província, seu tédio nesse espaço denotava afastamento crítico, o que equivale dizer que Clarissa mantinha uma insatisfação que parecia com aquela, mais explícita, do próprio Vasco. A mentalidade e o espaço provinciano, ainda que predominassem nesse romance, deviam dialogar com uma pulsação inconformista, codificada, por exemplo, no apelido de Vasco, o "gato-do-mato". Já em *Saga*, a personagem feminina se dilui em meio aos galos do quintal, da mesma forma como é tragada, impotente, pela voz de controle masculino desse narrador Vasco, que decide "viver seu sonho" e tem completo poder para isso:

Godofredo cocorica no quintal. Os galos respondem longe. Aos poucos um calor de confiança e de coragem se apodera de mim. É algo profundo e essencial que me vem de Clarissa, da criatura que ela tem nas entranhas, algo que surge das plantas e dos animais domésticos, que brota da terra...⁷¹

⁷⁰ VERISSIMO, Erico. *Saga* – páginas não aproveitadas. Documento datilografado sem outras identificações. ALEV 01a0010-40.

⁷¹ VERISSIMO, Erico. *Saga*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 2, p. 262. Todas as citações da obra se referem a essa edição e serão indicadas entre parêntese no corpo do texto por *Saga*, seguido do(s) número(s) da(s) página(s).

Clarissa havia surgido sob os pessegueiros em flor no primeiro romance de Erico e agora está equiparada a plantas e animais, cumprindo um ciclo em que a cidade e a modernidade foram-lhe simplesmente acidentais. Vasco, por sua vez, sublimou o "gato-do-mato" numa "confiança" e "coragem" que parecem vir do nada, continuam sem objeto, são os restos disfarçados de um desejo de participação e dinamismo, que foi abandonado *por opção*. Agora Vasco realiza seu sonho de onipotência, de agir sobre o mundo – e sobre sua esposa – assumindo um papel de completa integração social, coisa que nunca havia conhecido na sua formação: transforma-se no pai que ele de alguma forma não teve, fertilizando a mulher e a terra, apaziguado e satisfeito com sua imobilidade, como está registrado nas últimas linhas do romance: "*Imóveis e abraçados, Clarissa e eu aqui ficamos, em silêncio, com os olhos postos no horizonte, a esperar o novo dia com um secreto temor e uma secreta esperança*" (SAG, 262. Grifos meus).

Muito importante notar que o romance, em sua totalidade, procura suplantar o sentimento saudosista. Desde a primeira página, a tentativa é de superação do passado: "Estou tentando passar na memória uma esponja embebida em vinagre" (SAG, 18). Nesse aspecto, a narrativa dá continuidade ao "poder jovem" que estava enunciado em *Um lugar ao sol* e coerentemente projeta-se para aquilo que está por vir, num insondável futuro ("temor", "esperança", o filho que cresce no ventre de Clarissa). Mas esse futuro está conservadoramente condicionado pela *estrutura espacial do regresso*, que gradualmente afastou Vasco da experiência modernizadora. O futuro, em suma, só pode se dar por retrocesso, numa clara opção antimoderna que por um lado abandona a fórmula do "progresso" e por outro coloca na esfera da mera esperança o mundo novo e melhor. Mas essa marcha a ré tampouco estaciona no conhecido lugar da tradição do caudilhismo. Nesse sentido, esses primeiros romances de Erico Verissimo invertem a fórmula da tradição regionalista brasileira, que, segundo José Maurício Gomes de Almeida, "assume

papel de resgate, pela literatura, do patrimônio ameaçado"⁷². Distinguem-se parcialmente também da tônica de outros "modernismos de província", como o de Minas Gerais e de Pernambuco, nos quais, conforme sugere Ivan Marques, a ruptura de estilo nem sempre correspondeu à recusa da herança cultural, prolongando um saudosismo de base que manteve fortes vínculos com hábitos e mentalidade do patriarcalismo rural⁷³. Ao tratar da poesia de Drummond, Marques sintetiza o argumento: "ao mesmo tempo em que inaugura um novo mundo, o poeta conserva a ordem antiga, da qual se julga 'sobrevivente' e devedor"⁷⁴.

Em *Saga* dá-se algo curioso: verifica-se lógica parecida, mas os termos da proposição estão deslocados. É no âmbito de uma natureza de tons arcaicos (o "mundo novo" para Vasco) que se manifesta o apego a elementos daquele sistema a que o personagem pretende se opor, isto é, a civilização, mundo do qual o personagem continua devedor, mesmo que pareça não se dar conta disso. Ao mesmo tempo em que deseja "comer frutas frescas deitado na relva e conversar sobre coisas simples", Vasco está satisfeito por ganhar dinheiro com a venda de quadros e contos infantis que ele remete à cidade, porque "irá engrossar as economias com que dentro de dois anos pretendo comprar estas terras" (*SAG*, 258). Essa imbricação de dois espaços, essa "manutenção da ordem antiga" dentro do "novo mundo" talvez represente o ápice da atitude conservadora do personagem e o ponto fraco da crítica à civilização e à sociedade moderna que o romance está a clamar. A solução individual só pretensamente está desarticulada das engrenagens maiores que movem o mundo e que se mantêm inalteradas, a despeito da felicidade que Vasco possa sentir em seu quintal. Aí reside a fragilidade dessa paz no campo, que não pode conter as agruras do mundo globalizado, em que o aqui não está imune às ameaças que vêm de fora: "mas uma noite todo o horror da guerra entrou em casa e na alma através do

⁷² ALMEIDA, José M. Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p. 130.

⁷³ Cf. MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província*. São Paulo: 34, 2011. p. 23-30.

⁷⁴ Idem. p. 78.

noticiário do rádio e dos jornais" (*SAG*, 260). Parece-me ter razão Tarso Genro quando escreve que

[Vasco] é o liberal desesperançado que deixa a história por sua própria conta e passa a resolver suas angústias através da saída individualista. Vasco simbolizava, sem o saber, a dominância da ideologia da classe média, perplexa perante a besta fascista e a 'desumanidade' do socialismo em ascensão.⁷⁵

A guerra, que abriu o romance, ressurge ao final, de modo que temos agora, sobreposta à outra e em direção inversa, uma segunda *estrutura do regresso*: da Guerra Civil espanhola à Segunda Guerra Mundial, ou seja, da barbárie à barbárie. Por isso, nas últimas páginas do romance reaparecem insistentemente os sentimentos de angústia, aflição e opressão, o que acaba por expor – sem que isso pareça ter sido uma intenção explícita do autor – as limitações da renúncia de Vasco à interferência ativa no curso da história. De resto, a eficácia das ações educativas e culturais de Fernanda e Clarissa também está relativizada, mantendo-se como uma aposta esperançosa num humanismo vago e num futuro remoto, caso o mundo não venha abaixo antes que qualquer mudança se verifique. Como aponta Flávio Loureiro Chaves, "no fracasso da experiência épica de Vasco, *Saga* reflete um amargo ceticismo e a perplexidade diante dum mundo que se desumanizou"⁷⁶. Essa atmosfera sombria que se reinstala ao fim, quando a narrativa sugeria uma situação de felicidade pastoral, pode muito bem estar relacionada ao momento histórico da produção do romance. Sabe-se pelas memórias de Erico que ele escrevia *Saga* quando recebeu a notícia da rendição da França frente ao exército nazista⁷⁷, acontecimento que solapava a crença de que o fascismo seria vencido pelos guardiões da democracia. A dar crédito às declarações do escritor, ele deveria estar finalizando o romance, já que a invasão de Paris se deu em 14 de junho, mês em que o romance foi

⁷⁵ GENRO, Tarso Fernando. Erico: notícia ideológica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 3 jan. 1976. ALEV 09b0128-76.

⁷⁶ CHAVES, Flávio Loureiro. *Op. cit.* p. 65.

⁷⁷ Cf. VERISSIMO, Erico. *Um certo Henrique Bertaso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.76.

publicado⁷⁸. A impressão que se tem é de que a solução final da narrativa, cercada de incertezas, acaba sendo muito menos conclusiva e estável do que parece à primeira vista e – quem sabe? – a despeito das insondáveis intenções do autor. O novo "círculo de giz" estabelecido por Vasco dentro do qual ele tenta instituir a paz terreal continua sendo uma ilusão e é rompido não mais de dentro, pela vontade do personagem, mas de fora, pela pressão das engrenagens do mundo. Corrobora essa impressão o fato de que o assunto deste romance se prolongará de forma surpreendente no relato de viagem que Erico escreverá três anos depois, ao regressar de sua segunda viagem aos Estados Unidos: Fernanda e Vasco serão convocados em *A volta do gato preto* como destinatários de "cartas" em que o narrador-viajante-memorialista reflete sobre a situação mundial durante a guerra. Nesses trechos, reavaliam-se os descaminhos do mundo na companhia de "amigos" que saberiam compreender não apenas os pontos de vista do autor-narrador, mas principalmente a urgência e a densidade daquelas análises.

O percurso narrativo ou mais propriamente os percursos de *Saga* aqui traçados traduzem circunstâncias históricas específicas e uma visão de mundo pessoal, fortemente biográfica, segundo o próprio Erico Verissimo explicitou no prefácio à obra:

Quando o meu desinquieto herói, cansado e enojado da sociedade em que vivia, resolve voltar para a terra [...] – o que eu fazia nada mais era que passar procuração a essa personagem para que ela fizesse tudo quanto eu então desejava mas não podia realizar, por uma centena de razões, uma boas e outras (vejo-o agora) inexistentes. É que eu estava saturado da hipocrisia do mundo burguês e ao mesmo tempo desnortado ante o cinismo stalinista. Repugnava-me também as tendências claramente direitistas de membros de nosso próprio governo, a par da indiferença de tantos de nossos homens de letras. [...] E tudo isso me levava a desejar as frescas verduras e a paz bucólica daquele vale imaginário. (*SAG*, 15).

⁷⁸ "Escrevi o romance [*Saga*] em dois meses, publiquei-o em junho, com uma tiragem de vinte mil exemplares, que um mês depois estava esgotada". PEIXOTO, Silveira. Erico Verissimo. *Falam os escritores*. Curitiba: Guairá, 1941. p. 335. ALEV 09a0303–41.

Vasco é, então, uma voz do escritor internalizada no texto. Nelson Werneck Sodré chega a considerar Vasco "o mais nítido de todos os porta-vozes do sr. Erico Verissimo"⁷⁹ e certamente a escolha da primeira pessoa como foco narrativo contribui para isso. No entanto, em *Solo de clarineta*, Erico Verissimo altera a percepção que tinha do personagem, ressaltando diferenças entre criatura fictícia e criador historicamente determinado:

Vasco, primo de Clarissa, não é, como suspeitaram muitos leitores e críticos, um retrato do romancista quando jovem. Há entre nós diferenças muito nítidas de temperamento e caráter. Tenho uma inclinação para o quietismo e a contemplação. Vasco era impulsivo, inquieto, animado pelo espírito de aventura. (SOL1, 103)

Arriscaria dizer, baseado em tal declaração, que Erico Verissimo pôs Vasco no meio da Guerra Civil espanhola numa tentativa de ser fiel ao espírito aventureiro desse personagem; mas Vasco foi trazido de volta a Porto Alegre e ao campo por fidelidade à percepção desencantada do autor, ao menos à época da produção do romance. No lançamento de *Saga*, em palestra em São Paulo, Erico Verissimo aceita com naturalidade o apaziguamento do ímpeto revolucionário da juventude, que deseja "destruir tudo para uma reconstrução definitiva e melhor"; porém, adverte o escritor, "como tudo que passa, isso também passa", chegando o momento em que surge a "necessidade do tradicional"⁸⁰. De acordo com esse tom resignado e "revisionista", as trilhas do texto de *Saga* – e do conjunto dos primeiros romances de Erico – sugerem uma mirada bastante reticente em relação ao espaço e ao ambiente metropolitano e à experiência da modernidade. Isso talvez se deva por um lado a uma possível percepção dos limites do contexto porto-alegrense de então, mais provinciano quando comparado a outros centros urbanos brasileiros que Erico começava a conhecer e, por outro, a um sentimento de decepção e uma postura crítica em função dos riscos de desumanização decorrentes do progresso. A saída que o romancista encontra está materializada nas opções do espaço e sobretudo no

⁷⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. *Saga*. *Correio Paulistano*, p. 6, 7 set. 1940.

⁸⁰ Erico Verissimo realizou sua última palestra em São Paulo. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 23 ago. 1940.

sentido dos traslados que ocorrem na trama: estrangeiro→nacional, fora→dentro, cidade→província, metrópole→campo, civilização→natureza. Aí se percebem não apenas eventuais questões de ordem biográfica e ideológica do autor, mas os impasses ou limites da solução moderna no Brasil, onde a atitude cosmopolita e a inserção internacional soam muitas vezes inconsistentes, porque a sociedade mantém-se como observadora e consumidora de uma modernidade a que está conectada, mas que não produziu⁸¹. Por isso, surpreende a respeito de *Saga* um comentário como aquele que se encontra na *Revista Acadêmica*, onde se lê que Erico Verissimo "nos lembra que no Brasil também existem cidades..."⁸². Se por cidade se entende o local da modernidade, da ação e do movimento, é preciso ter sempre em mente que longe estamos do entusiasmo futurista com as *klaxons*. Na ficção de Erico, se as cidades atraem, elas também rejeitam, desmotivam e expulsam. Em *Saga*, são o local das diferenças, da diversidade, da polifonia, porém o ambiente fértil e fertilizador está localizado no campo. É lá que aparece o filho que está sendo gerado, as promessas de um futuro que é também *um retorno*, porque o casamento entre esses primos é o símbolo de um certo fechamento, prova de insularidade de classe e talvez até de nacionalidade, rechaço do outro e do diferente. Isto é, um *futuro*, ao seu modo, *provinciano*. Não produzimos, mas bate à nossa porta. Como se viu, a rota de fuga que esses traslados propõem não coloca os personagens ao abrigo das questões internacionais, daquilo que se decide nos grandes centros metropolitanos, das engrenagens maiores de um mundo que degradingola. Daí talvez toda a força da imagem do "círculo de giz": associado a uma espécie de orfandade e de bastardia, Vasco é basicamente o único dos grandes personagens dos primeiros romances de Erico que está à margem da tradição familiar; no entanto, é enlaçado pelo casamento com a prima, investe-se como pai, isola-se no campo e escolhe cerrar em torno de si novo

⁸¹ Edward Said cita V. S. Naipaul para falar de uma pobreza daqueles que "estão condenados a usar o telefone, jamais a inventá-lo". Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors. *Critical Inquiry*, v. 15, n. 2, p. 207, Winter 1989.

⁸² *Saga*. *Revista Acadêmica*, n. 51, Rio de Janeiro, set. 1940. Não há indicação de autoria nem número de página.

círculo de giz que o mantém no contraponto, mas não totalmente à margem e muito menos a salvo da modernidade e da barbárie.

2.5 Um livro fracassado?

Na ocasião da publicação de *Saga*, Mário de Andrade escreveu um artigo no *Diário de Notícias* no qual, entre outras críticas, deplora a banalidade das personagens e considera a obra "o pior dos livros de Erico Verissimo"⁸³. Também nessa época, Samuel Putnam, importante divulgador da literatura brasileira nos Estados Unidos, escreve uma resenha para *Books abroad* na qual, em tom quase de deboche, considera as peripécias de Vasco "monótonas aventuras" e destaca que no final o personagem decide "cultivar vegetais"⁸⁴. Dezesete anos depois, Amândio César, em artigo na imprensa, coloca a obra entre aqueles livros que são "passadiços [...] logo no ato de nascimento"⁸⁵. Como já mencionamos anteriormente, foi em um artigo sobre *Saga* que Tristão de Athayde chamou Erico de Margaret Mitchell nacional⁸⁶ e, em função do mesmo romance, Álvaro Lins "ficou tentado" a colocar seu autor "fora da literatura"⁸⁷. Erico Verissimo, por sua vez, repetiu em diferentes ocasiões que *Saga* era seu pior romance, chamou-o de "monstro epiceno"⁸⁸ e, no prefácio de 1961, afirma que *Saga* foi o único livro que não releu para a edição de suas obras completas⁸⁹. Erico mostra-se bastante consciente da recepção negativa da obra, como se observa em carta que escreveu a Ivan Martins em 1943, onde se refere a *Saga* como "esse livro que você e os seus amigos abominam e de

⁸³ ANDRADE, Mário. *Saga*. In: _____. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 255–261

⁸⁴ PUTNAM, Samuel. *Books abroad*, v. 15, n. 3, p. 365, Summer 1941.

⁸⁵ CESAR, Amândio. *Op. cit.*

⁸⁶ "O snr. [sic] Tristão de Athayde, que é inegavelmente um bom crítico, termina um artigo sobre *Saga* afirmando que sou a Margaret Mitchel nacional". Carta de Erico Verissimo a Monteiro Lobato de 27 jan.1942. ALEV 02a0178–42. Não pude localizar o referido artigo de Tristão de Athayde.

⁸⁷ LINS, Álvaro. *Sagas de Porto Alegre*. In: _____. *Os mortos de sobrecasaca*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 221.

⁸⁸ VERISSIMO, Erico. *Op. cit.* p. 251.

⁸⁹ VERISSIMO, Erico. Prefácio. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 2, p. 15.

que eu mesmo não gosto"⁹⁰. E no entanto não tinha sido sempre essa a impressão de Erico sobre esse romance, como se lê na entrevista publicada na *Revista Acadêmica* no calor do lançamento:

Ouvido por um repórter, em São Paulo, Erico Verissimo fez declarações referentes à sua obra. Aludindo à substância política de seu último e rumoroso romance, o conhecido escritor gaúcho disse que a carta que Vasco escreve a Fernanda, no fim de *Saga*, é uma introdução a um programa social.

- Qual de seus livros prefere? – perguntaram-lhe.

- Acho que *Saga* é melhor realizado e construído.⁹¹

E também:

Saga... Acho-o o mais bem redigido de todos os meus livros⁹².

E *Saga* – esclarece – é para mim o mais bem acabado de meus romances⁹³.

Essa visão positiva de *Saga* parece ter nascido antes mesmo do lançamento, no âmbito da Globo, como expressa carta de Abdias Silva, àquela época jovem empregado da editora:

O Erico acaba de entregar *Saga* para a tipografia. Os revisores dizem que é simplesmente o mais notável de todos os livros dele. Os revisores são mais ou menos a pedra de toque daqui, porque entre eles há alguns que representam o leitor-povo, outros o leitor-intelectual, toda classe de leitores, enfim. O que revisa os originais, por exemplo, é um leitor que "vê as coisas pelo sentido artístico" (isto não é dele, mas é quase dele).⁹⁴

⁹⁰ Carta a Ivan Martins, Porto Alegre, 20 abr. 1943. ALEV 02a0189–43.

⁹¹ As atividades de Erico Verissimo. *Revista Acadêmica*, v. III, 3. fase, n. 28, p. 85, out. 1940.

⁹² PEIXOTO, Silveira. Erico Verissimo. *Falam os escritores*. Curitiba: Guaíra, 1941. p. 336. ALEV 09a0303–41.

⁹³ Vou conversar despreocupadamente sobre coisas de meu ofício: entrevista. [15 ago. 1940]. São Paulo: *Correio Paulistano*, p. 1-2.

⁹⁴ Carta de Abdias Silva a Carlos Castelo Branco, Porto Alegre, 6 de maio. Sem informação de ano, mas tudo leva a crer que se trata de 1940. Segundo a neta de Abdias Silva, Mariana Capelo, ele foi convidado pelo próprio Erico Verissimo para ir do Piauí a Porto Alegre trabalhar na Globo: "meu avô foi para o Sul porque enviou uma carta para o Erico pedindo emprego, ele acabara de ler *Olhai os Lírios do Campo* e pensou que uma pessoa com sensibilidade para escrever um livro como aquele só poderia ser uma pessoa boa. Ele acertou: Erico respondeu a carta com uma oportunidade de emprego." Depoimento recebido por correio eletrônico em 2/01/2012. Abdias Silva chegou a redator-chefe em 1943, segundo informação do

O trecho mostra que o romance parecia ter sido "testado", agradando a leitores de diferentes feitios, prática que, ao que se sabe, era praxe na Globo⁹⁵. Talvez por isso, seu lançamento tenha se transformado em marco nos padrões editoriais brasileiros: grande tiragem, intensa campanha publicitária, gastos com material de divulgação. No trecho que segue é flagrante o quanto o tamanho da edição de *Saga* poderia soar incomum:

Noticia-se, com algum alvoroço publicitário, o aparecimento da primeira edição do último romance de Erico Verissimo – *Saga*; uma edição de 20 mil exemplares, segundo o *testemunho, decerto insuspeito*, de vários jornalistas reunidos na capital gaúcha.⁹⁶

Provavelmente, muito dessa aposta mercadológica decorria do sucesso estrondoso do romance imediatamente anterior, *Olhai os lírios do campo*, e denuncia mecanismos de projeção do nome "Erico Verissimo" no cenário literário. Esse aspecto "empresarial", essa lógica do mercado misturada à literatura parecem ter incomodado sobremaneira a Álvaro Lins, que no já citado artigo coloca água fria na fervura:

É verdade que o romance do Sr. Erico Verissimo pareceu a muitos que vinha destinado a salvar esta posição, porém logo verificamos que era uma simples aparência publicitária⁹⁷. Com efeito, o livro fora lançado com um requinte e um luxo até então desconhecidos entre nós: grande campanha de publicidade, edição de vinte mil exemplares, convocação da imprensa, entrevistas do autor, promessa de tema e desenvolvimento novos, etc. Tudo isto, e mais o prestígio do nome do Sr. Erico Verissimo, a sua categoria de escritor muito lido e muito admirado, a sua respeitável autoridade de romancista que o público e a crítica têm feito questão de aplaudir e consagrar – criaram, antecipadamente, para o seu novo romance, um ambiente de expectativa febricitante.⁹⁸

sítio internet "DELFOFOS – espaço de documentação e memória cultural" da PUC do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.pucrs.br/delfos/?p=globo>. Acessado em: 10/01/2012.

⁹⁵ Em carta de 31 de maio de 1943, Erico explicava a Mario Barrozo, que havia enviado originais à editora: "o processo da casa é dar o livro a cinco leitores de nível cultural diferente e colher depois a opinião escrito [sic] de todos". VERISSIMO, Erico. [Carta] 31 maio 1943, Porto Alegre [para] BARROZO, Mario. ALEV 02a0006-43.

⁹⁶ Os "best-sellers" brasileiros. *Revista Acadêmica*, v. III, 3. fase, n. 26, p. 85, ago. 1940. Grifo meu.

⁹⁷ No volume dos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, há uma foto dos filhos de Verissimo, Clarissa e Luís Fernando, em torno de um cartaz de divulgação de *Saga*. Cf. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 16, p. 12, nov. 2003.

⁹⁸ LINS, Álvaro. *Op. cit.* p. 220–221.

A história editorial de *Saga* parece mostrar, portanto, que o livro foi sendo demonizado no percurso de sua recepção crítica e, pode-se admitir, com a "evolução" do olhar crítico do próprio escritor. Mas o grandioso empreendimento de lançamento fincou sementes importantes, consolidando a posição de destaque no cenário literário brasileiro alcançada por Erico por essa época. Sua projeção nacional pode ser medida pela grande repercussão na mídia de sua visita a São Paulo em 1940, justamente para o lançamento de *Saga* na capital paulista. Em *Solo de clarineta*, Erico rememora a longa fila que se formou na livraria Saraiva, em São Paulo, naquela que foi talvez a primeira sessão de autógrafos de um escritor brasileiro (SOL1, 253). Jornais como *Folha da Manhã*, *O Estado de S. Paulo* e *Correio Paulistano* noticiaram amplamente – com significativa cobertura fotográfica – a intensa sequência de atividades de Erico em sua visita de mais de dez dias: entrevistas, recepções, conferências, homenagens, visitas⁹⁹.

Tal visibilidade pode ter sido decisiva para que se oferecesse a Erico Verissimo outra via de projeção, dentro da complexa rede de relações culturais pan-americanas que então se consolidavam e se ampliavam no continente, sob o impulso da política de boa-vizinhança do governo norte-americano de Franklin Delano Roosevelt. A viagem que Erico Verissimo realizará em 1941, logo depois de *Saga*, está totalmente inserida nesse cenário político-cultural interamericano e significou a concretização de um projeto há muito acalentado pelo escritor. Segundo se lê em *Gato preto em campo de neve*, Erico estava então realizando "um velho desejo": "o de ver os Estados Unidos" (GAT, 176). De fato,

⁹⁹ A lista que segue, estabelecida tendo por base fontes jornalísticas, ajuda a dimensionar a variedade e extensão da agenda de Erico durante essa visita: recepção de boas-vindas no dia 13 de agosto, um dia depois da chegada de Erico a São Paulo a bordo do "Araraquara"; nesse mesmo dia 13, entrevista para o "Programa do Livro", na Rádio Cruzeiro do Sul; dia 14, conferência intitulada "Romance de um romance" na sede da Associação Sul Rio-Grandense; no mesmo local, no dia 15, banquete em homenagem a Erico e sua esposa Mafalda, depois de um chá à tarde na Casa Anglo Brasileira, promovido por "um grupo de escritores, jornalistas e intelectuais desta Capital" (*Folha da Manhã*, São Paulo, 16 ago. 1940, segunda seção); dia 16, visita à Faculdade de Direito, onde recebeu homenagem; no dia 18, churrasco promovido pela Associação Sul Rio-Grandense de São Paulo; no dia 19, conferência no Centro de Estudos Brasileiros da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, visita à redação do *Correio Paulistano* e homenagem na Associação dos Profissionais da Imprensa de São Paulo; no dia 21, palestra "Na oficina de Frankenstein" no Teatro Carlos Gomes, em Santos; no dia 22, palestra no Liceu Rio Branco, em São Paulo; no dia 23, visita ao Bazar de Caridade da Clínica infantil do Ipiranga; no dia 24 de agosto, entrevista no programa "Mulher" da Rádio Cosmos e recepção em casa do poeta e romancista Oliveira Ribeiro Neto.

esse desejo vinha desde os tempos de rapaz, quando "o mundo era um mistério e uma promessa" (*GAT*, 20), mas certamente ganhou novas conotações no momento em que Erico havia se transformado em escritor de destaque. Em *Solo de clarineta*, Erico Verissimo destaca a *importância* que aquela viagem ia ter em sua *carreira de escritor*" (*SOL1*, 255).

O processo até o embarque em janeiro de 1941, no entanto, parece ter sido mais longo e complexo do que se lê nos relatos autobiográficos de Verissimo. No mesmo *Solo de clarineta*, ele enfatiza o caráter inesperado do convite do Departamento de Estado para a viagem, verdadeiro presente de Papai Noel:

Pelo Natal de 1940 Papai Noel apareceu-me na figura dum sujeito baixo, louro e de óculos, com aspecto de professor alemão ou, melhor, de pastor luterano. Identificou-se como sendo o cônsul dos Estados Unidos em Porto Alegre, e depois de sentar-se, a um convite meu, me perguntou, com sua voz pobre de inflexões e meio hesitante, se eu estaria disposto a aceitar um convite oficial do Departamento de Estado americano para uma visita de três meses aos Estados Unidos, com um itinerário que ficaria à minha discrição. [...] O cônsul limpou os óculos com o lenço. Explicou depois que esses convites a escritores e artistas da América Latina faziam parte do programa de Boa Vizinhança instituído pelo Presidente Roosevelt. (*SOL1*, 255)

Uma carta do cônsul Daniel M. Braddock, anterior a dezembro, sugere no entanto uma negociação menos impetuosa e incidental:

Caro Senhor:

Com referência à bolsa para viagem que discuti com o senhor poucos dias atrás, tenho a satisfação de oferecer-lhe um convite, em nome do Governo dos Estados Unidos e de instituições educacionais norte-americanas, para uma visita aos Estados Unidos durante o início de 1940¹⁰⁰ com o benefício de bolsa de viagem.¹⁰¹

¹⁰⁰ A data mencionada deve ser um engano, porque a carta é de novembro de 1940. Braddock deve estar se referindo a 1941.

¹⁰¹ BRADDOCK, Daniel M. [Carta] 29 nov. 1940, Porto Alegre [para] VERISSIMO, Erico Verissimo. ALEV 02b1944-40.

É possível que "por volta do Natal" tenha sido uma forma atraente de expressar-se e que a carta de novembro de Braddock refira-se precisamente àquela visita a que Erico menciona em *Solo de clarineta*, que teria então ocorrido um mês antes. Mais importante que isso é esclarecer que a viagem que se realizaria em janeiro de 1941 havia sido precedida, mais de um ano antes, de uma tentativa frustrada de embarque para os Estados Unidos. O *Diário Carioca* de 22 de agosto de 1939 anunciava, em matéria da sucursal de Porto Alegre, que a Associação Rio-grandense de Imprensa havia oferecido um jantar a Erico Verissimo, que partiria ainda naquele mês para os Estados Unidos a convite do Departamento de Cooperação Intelectual de Washington¹⁰². Notícia da *Folha da Manhã* de 31 de agosto confirma a viagem: "Erico Verissimo vai aos Estados Unidos". O texto, proveniente da sucursal de Santos, explica que o escritor havia estado em São Paulo por "breves horas" e dirigia-se aos EUA em "missão de intercâmbio cultural, a convite do Instituto Pan-Americano de Cultura e na qualidade de membro do Instituto Pan-Americano de Porto Alegre"¹⁰³. O artigo informa ainda que em sua estadia de cerca de três meses no exterior, Erico visitaria as feiras internacionais de Nova Iorque e São Francisco e em Hollywood entraria em "entendimento" com uma empresa cinematográfica que lhe haveria proposto "transportar para a tela o seu romance *Olhai os lírios do campos*". Nas últimas linhas, a matéria indicava que no dia anterior, Erico Verissimo havia já embarcado no paquete Itahité rumo aos Estados Unidos¹⁰⁴. Na *Folha da Noite*, dessa mesma data, noticia-se ainda que Erico viajava na companhia dos advogados Dante Sfoggia e Simões Pires, "na qualidade de um dos membros do instituto de Cultura Pan-americano de Porto Alegre"¹⁰⁵. No dia 16 de setembro, porém, a *Folha da Manhã* publica nota informando que Erico Verissimo voltava a transitar pelo porto de Santos, vindo do Rio de Janeiro e com destino a Porto Alegre: "em virtude da situação

¹⁰² Mais um livro sobre Hollywood. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 3, 22 ago. 1939.

¹⁰³ Erico Verissimo vai aos Estados Unidos. *Folha da Manhã*, São Paulo, p. 8, 31 ago. 1939. O jornal carioca *Correio da Manhã* de 27 de ago. de 1939 parece dar informação mais apurada, informando que Erico Verissimo viajava "numa embaixada do Instituto Cultural Brasileiro-Norte-Americano".

¹⁰⁴ O paquete, segundo anúncio no jornal *O Estado de S. Paulo* de 23 de agosto de 1939, sairia dia 29 daquele mês do Rio de Janeiro rumo a Vitória, Bahia, Maceió, Recife, Natal, Fortaleza, São Luís e Belém.

¹⁰⁵ Viaja para os Estados Unidos o escritor Erico Verissimo. *Folha da Noite*, São Paulo, p. 2, 31 ago. 1939.

internacional delicada, [Erico] resolveu adiar sua viagem de intercâmbio para os Estados Unidos"¹⁰⁶.

Só se pode especular o que teria se passado no intervalo entre a notícia do embarque em Santos e a outra, da alteração de planos e volta a Porto Alegre. Há, no entanto, indícios que permitem relacionar a viagem abortada a dificuldades, mencionadas por Abdias Silva, de obtenção de visto para entrada nos Estados Unidos. Escreve Abdias: "[...] com a publicação de *Olhai os lírios do campo*, em 1939, seu [de Erico Verissimo] nome saiu das fronteiras do país. Convidado a ir aos Estados Unidos, teve entretanto negado o visto no passaporte, talvez porque a segunda guerra mundial tivesse recém-explodido"¹⁰⁷. O escritor e jornalista Lustosa da Costa também menciona o episódio. Segundo crônica de Lustosa, Abdias, tendo sido convidado por Erico Verissimo para ir a Porto Alegre trabalhar na Editora do Globo, estava a caminho quando soube da suposta partida do escritor gaúcho para os Estados Unidos. Abdias teria então interpelado Jorge Amado, que o tranquilizou, "informando-lhe de que o romancista gaúcho não viajara, tivera negado visto de entrada em território americano pelo Departamento de Estado"¹⁰⁸.

Minha pesquisa não me permite documentar o que teria levado o Departamento de Estado a possivelmente não conceder a autorização de entrada nos Estados Unidos a Erico Verissimo. Pode perfeitamente ter sido consequência apenas de dificuldades decorrentes da situação da Guerra Mundial, como sugerem Abdias Silva e as notícias de jornal comentadas acima. Por outro lado, o fato ainda parece surpreendente quando se sabe que, um ano antes, em 1938, Erico havia participado da fundação do Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano de Porto Alegre (ICBNA), sendo empossado como vice-

¹⁰⁶ Transitou ontem por Santos, camuflado, o paquete "Highland Chieftain". *Folha da Manhã*, São Paulo, p. 3, 16 set. 1939.

¹⁰⁷ *Zero Hora*, Porto Alegre, 21 dez. 1985. O texto me foi indicado e transcrito pela neta de Abdias Silva, Mariana Capelo.

¹⁰⁸ COSTA, Lustosa da. Um jovem piauí-úcho. Disponível em: <http://escritas.paginas.sapo.pt/piauiuco.htm>. Acesso em: 15 jul. 2012.

presidente, conforme mostra a ata da fundação¹⁰⁹. O cônsul norte-americano, à época G. W. Ray, é escolhido como primeiro sócio honorário e mantém participação ativa no instituto¹¹⁰, de modo que Erico Verissimo certamente não era estranho aos círculos diplomáticos norte-americanos. Contando a seu favor também havia seus precoces e constantes ataques contra os regimes fascistas, por meio de artigos publicados na *Revista do Globo*: "comecei a escrever contra Hitler, nazismo, Mussolini e fascistas em 1934. Meu nome constava de um lista negra do partido fascista brasileiro"¹¹¹. Mas é bem possível que tenha pesado contra o escritor gaúcho a pecha de comunista, que vinha pelo menos desde a publicação de *Caminhos cruzados* em 1935¹¹². Se o próprio editor José Bertaso declarou que a *Revista do Globo* era porta-voz de intelectuais comunistas¹¹³, pode-se imaginar o que não passaria pela cabeça – e pelos arquivos – dos oficiais da diplomacia norte-americana. Poucos anos mais tarde, por exemplo, Erico se viu obrigado a escrever para se defender da acusação de antiamericano: "fui informado por um funcionário do consulado americano local que alguém havia denunciado ao Department of State o meu último romance – *O resto é silêncio* – como antiamericano"¹¹⁴. Em suma, em 1939 provavelmente havia empecilhos para que Erico Verissimo conquistasse a completa confiança das autoridades dos Estados Unidos. Frente a isso, talvez tenha vindo a calhar a grande acolhida que o autor recebeu do *Establishment* em São Paulo em 1940, os sinais evidentes de apreço pelo escritor da parte do grande público e a projeção na mídia.

¹⁰⁹ 70 anos da fundação do Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano, p. 38–39. Disponível em: <http://www.culturanocultural.com.br/Livro70anos/Default.htm>. Acessado em: 14 fev. 2012.

¹¹⁰ Idem. p. 38.

¹¹¹ VERISSIMO, Erico. Entrevista concedida a Eloise Keeler, 3 jul. 1944. ALEV 01i0053-44. Cf. também: FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Graal, 1977. p. 4.

¹¹² Cf. AGUIAR, Flávio. Erico Verissimo. In: SADER, Emir et al. (Coord.). *Latinoamericana*: Enciclopédia contemporânea da América latina e do Caribe. Rio de Janeiro: UERJ; São Paulo: Boitempo, 2006. p. 1265–1266.

¹¹³ Cf. BERTASO, José Otávio. Como era charmoso ser comunista, s/d, p. 6. ALEV 09c0609-sd.

¹¹⁴ VERISSIMO, Erico. [Carta] 21 maio 1943, Porto Alegre [para] Richard Pattee. ALEV 02a0247-43.

Também no foro íntimo, algo mudava para Erico em 1940, quando foi firmado o pacto de não agressão entre Alemanha e União Soviética. Muitos anos depois, Erico afirma que até aquela data, apesar dos equívocos e deformações, a União Soviética representava a esperança para socialistas democratas como ele. Depois do acordo, a decepção com o comunismo soviético só deixou uma alternativa para um intelectual avesso à violência e a qualquer totalitarismo: a defesa da democracia que subsistia nos Estados Unidos, mas que parecia cada vez mais ameaçada na Europa. Junte-se a isso a repercussão emocional, comentada anteriormente, da queda de Paris, que colocava o mundo sob uma ameaça palpável. Pode-se dizer então que o ano de 1940 representou para Erico Verissimo um ponto de crise e inflexão, tornando-o ideologicamente mais aceitável para o gosto norte-americano. O escritor chegou posteriormente a afirmar que "naquele tempo Franklin Delano Roosevelt era na América a nossa única e grande esperança" (SOL1, 252). Tal postura em tudo se assemelha àquele senso que se consolida também entre intelectuais norte-americanos de "responsabilidade mundial" pelo "repositório da cultura ocidental", segundo escreveu ainda em 1942 Alfred Kazin¹¹⁵.

A própria mensagem pacifista e filantrópica de *Saga*, provavelmente consequência desse estado de espírito do autor, contribuía para fazer de Erico Verissimo a "bola da vez" do clima pan-americanista. Não deveria soar mal para autoridades e para a opinião pública norte-americanas (pensando nos poucos que pudessem ler em português¹¹⁶) as palavras de Fernanda, nas últimas páginas desse romance:

[...] não levo tão longe os meus ideias coletivistas, que chegue a esquecer que maioria dos benefícios tanto morais como materiais de que a humanidade hoje

¹¹⁵ KAZIN, Alfred. *On native grounds: an interpretation of modern American prose literature*. New York: Doubleday, 1956. p. 308. Cf. também HOLLINGER, David A. Ethnic diversity, cosmopolitanism, and the emergence of American liberal intelligentsia. In: _____. *The American province: studies in the history and historiography of ideas*. Baltimore: John Hopkins, 1989. p. 69.

¹¹⁶ Sabe-se que o cônsul norte-americano em Porto Alegre, Daniel M. Braddock, só leu *Saga* depois que Erico Verissimo viajara pela primeira vez aos Estados Unidos: "Durante sua ausência nos Estados Unidos eu li, e gostei muito, *Olhai os lírios do campo*, e agora estou lendo *Saga*". BRADDOCK, Daniel M. [Carta] 7 jul. 1941, Porto Alegre [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1939-41.

goza foram obra de indivíduos isolados que quase sempre tiveram que lutar contra a incompreensão da massa e a intolerância das instituições.

Acho que dentro de cada homem existem territórios invioláveis em que o Estado não deve procurar intervir. (*SAG*, 260)

Individualismo idealista e balanceado, empreendedorismo, crença em si mesmo, autonomia e liberdade em relação ao Estado: ingredientes básicos da ideologia liberal e receita do *self made man*. O progresso material, quando não está mancomunado com a ganância, violência e mesquinhez do mundo "gangster", parece ser bem-vindo. Erico Verissimo chegou mesmo a cortar de *Saga* trecho em que o culto ao progresso somado ao individualismo egoísta era comparado a uma batalha travada nas ruas das cidades. É provável que o tenha suprimido porque configurasse uma crítica contundente demais ao modelo do *American way of life*¹¹⁷. Em sua versão final, *Saga* traça uma linha ideológica que, sem abrir mão das mais básicas constatações de desigualdade social e necessidade de mudanças, não ameaça o *status quo*. Propõe uma forma de ação conformada aos pressupostos de um liberalismo esclarecido que concebia a cultura, as artes e a educação como caminhos para uma sociedade mais humana e solidária e que acreditava piamente na história como evolução rumo à racionalidade e ao progresso¹¹⁸. Diga-se de passagem que a crítica aos abusos inescrupulosos do capital e da política estava sendo feita à mesma época – Erico tivesse ou não consciência disso – nos próprios Estados Unidos, inclusive por meio da literatura e do cinema¹¹⁹. *Saga* está alinhado também a certa visão desiludida em relação ao individualismo e artificialismo exacerbados pelo estilo de vida metropolitano que, nos Estados Unidos, reforçou o culto da pequena cidade e dos valores do homem "médio", "provinciano", "bom vizinho", compondo um modelo de

¹¹⁷ Ver trecho citado na página 172.

¹¹⁸ Cf. NINKOVICH, Frank. *The diplomacy of ideas: U.S. foreign policy and cultural relations, 1938-1950*. New York: Cambridge University Press, 1981. p. 4.

¹¹⁹ Cf. TOTA, Antonio Pedro. *Os americanos*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 155-156.

sociabilidade que estava na base da política pan-americanista das décadas de 1930 e 1940¹²⁰.

É muito provável que Erico Verissimo vislumbasse as possibilidades que então se abriam para sua carreira de escritor. Provavelmente por sua conexão de longa data com a língua e cultura norte-americanas, por ser leitor assíduo da literatura produzida nos Estados Unidos e por relações institucionais que o trabalho na Globo e o cargo no ICBNA lhe traziam, Erico Verissimo certamente dispunha de bastante informação sobre o que se passava no enorme e variado mercado editorial dos Estados Unidos, de modo que naquele momento talvez encontrasse, dentro do conjunto de temas e questões de seu interesse, aspectos da realidade que tivessem poder de atração e penetração junto a um público internacional e, mais especificamente, norte-americano, cuja mentalidade ele conhecia como poucos no Brasil. Prova disso é a palestra que, às vésperas de seu embarque para a América do Norte em janeiro de 1941, Erico fez no Instituto Brasil Estados Unidos do Rio de Janeiro. Intitulada "Viagem através da literatura americana", inserida na série "Lições da vida americana"¹²¹ e posteriormente publicada em brochura, a palestra revela o quanto Erico estava imbuído da autoridade de quem tem uma visão bem formada da literatura dos Estados Unidos, o que o permitia inclusive fazer avaliações sobre os gostos atuais do público leitor desse país:

O que noto na América do Norte nestes últimos cinco anos é uma espécie de volta saudosista aos temas nativos, à idade dos pioneirismo [sic], das lutas da

¹²⁰ Cf. SPELLACY, Amy. *Neighbors north and south: literary culture, political rhetoric and inter-American relations in the era of the Good Neighbor policy, 1928-1948*. Dissertation (PhD in English) – University of Iowa, Iowa City, 2006, p. 94-97. Disponível em: http://books.google.com/books?id=qBqv_j4xND4C&pg=PA96&lpg=PA96&dq=%22thornton+wilder+good+neighborhood&source=bl&ots=cI3iqxb7Vm&sig=NBjkeTwDURJINe7nxFr9H935yvw&hl=pt-BR&sa=X&ei=0cv2UN6cKKT-0gGUxIHIDw&ved=0CEAQ6AEwAg#v=onepage&q=provincialism&f=false. Acesado em: 16 jan. 2013.

¹²¹ A série de palestras publicadas inclui: CUNHA, Nóbrega da. *A imprensa americana e seus reflexos no Brasil*; VENÂNCIO FILHO, Francisco. *Contribuição americana à educação*; ANDRADE, Mário de. *A expressão musical dos Estados Unidos*; GRILLO, Heitor. *A ciência a serviço da agricultura americana*; CAMPOS, Oswaldo Pinheiro. *Contribuição americana ao progresso da medicina*; MACHADO, Aníbal. *O cinema e sua influência na vida moderna*; CALMON, Pedro. *Influências americanas nas letras brasileiras*; FAIRBAKS JUNIOR, Douglas. *O papel das artes na América*.

independência e da Guerra da Secessão. Tenho a impressão de que os americanos do norte estão como que cansados do progresso e sentem que, para maior estabilidade, seus arranha-céus precisam de sólidas bases de tradição. E é essa tradição o que eles buscam quando se atiram, ávidos, aos romances que contam aventuras dos desbravadores do Oeste, dos colonizadores da Califórnia, dos soldados de Washington, dos homens, enfim, que ajudaram a conquistar e construir a grande América¹²².

Algo dessas palavras ressoa em *Saga*: "Volta saudosista", "temas nativos", "cansados do progresso". Mais ainda, faz pensar na imersão de Erico Verissimo na história da Província de São Pedro, empreitada que o escritor iria começar em alguns anos (*O continente* é de 1949), mas que planejava já àquela época¹²³: "sólidas bases de tradição", "aventuras dos desbravadores", "colonizadores", "conquistar e construir". A própria escolha de um evento de impacto mundial como assunto da primeira parte de *Saga* podia àquela altura ser tomado como prova de que Erico Verissimo tinha potencial para despertar interesse no público leitor dos Estados Unidos. *The patriot* (1938), de Pearl S. Buck, que trata da luta entre os ideais de um guerrilheiro chinês e a brutalidade da guerra, havia vendido 216.773 cópias em trinta dias, de acordo com nota do *New York Times*¹²⁴. A Guerra Civil Espanhola, evento então recente e que se prolongava na Guerra Mundial em curso, gerou também alguns sucessos editoriais. O tema foi abordado com sucesso por escritores internacionais, como André Malraux em *L'espoir* e Ernest Hemingway em *The fifth column*, ambos lançados em 1938. Parece indicativo da atração do público norte-americano pelo assunto a encenação de *The fifth column*¹²⁵ a partir de março de 1940 no Theatre Guild da Broadway. Também indicativo de que o tema tinha apelo é o fato de que Hemingway, no mesmo ano de *Saga*, emplaca com o lançamento de *For whom the bell*

¹²² VERISSIMO, Erico. *Viagem através da literatura americana*. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, s/d. p. 22. Lições da vida americana, n. 5. IEB.

¹²³ Já em 1940 Erico anunciava o projeto que resultou em *O tempo e o vento*, conforme se lê em depoimento de 1940: "[Erico Verissimo] Está planejando um ciclo de romances, abrangendo a vida duma família através de 200 anos, desde os primeiros colonos e antigas missões jesuíticas, até o dia de hoje, no seu Estado natal, que é o Rio Grande do Sul". VERISSIMO, Erico. Romancista brasileiro, em visita a esta cidade, zomba duma revolta nazista em seu país: depoimento. Entrevista concedida a Reed Hynds. ALEV 01i0074-40.

¹²⁴ Book notes. *The New York Times*, New York, p. 20, Apr., 10th. 1938.

¹²⁵ ATKINSON, Brook. *The fifth column*. *New York Times*, New York, p. 131, Mar., 17th. 1940.

tolls, igualmente ambientando na Espanha durante a Guerra Civil. O sucesso nos Estados Unidos é estrondoso: o romance vendeu cerca de 300 mil cópias em alguns meses¹²⁶ e os direitos para o cinema foram negociados no mesmo mês em que foi lançado por 110 mil dólares, cifra que artigo do *New York Times* chamou "o mais alto valor jamais pago para se adaptar um romance para o cinema"¹²⁷.

O cinema, aliás, poderia ser mais uma indicação de que, entre os escritores brasileiros, Erico fosse um dos mais aptos para se comunicar com audiências mais amplas. A confiar nas notícias sobre a malograda viagem em 1939, o sucesso de *Olhai os lírios do campo* já havia chegado aos ouvidos de empresários de Hollywood, interesse que se confirma mais tarde com a notícia dada em 1941 pelo jornal *O Momento*, de Caxias (RS), de que os direitos cinematográficos de *Olhai os lírios do campo* haviam sido comprados pelo produtor Walter Wanger¹²⁸. Além disso, no campo propriamente editorial, o nome de Erico começava a circular entre os responsáveis pela política cultural de boa vizinhança, mesmo que o escritor brasileiro não estivesse ciente disso. Richard Candida-Smith, professor do Departamento de História da Universidade da Califórnia-Berkeley, informa que documentos da Divisão Cultural do Departamento do Estado colocavam Erico Verissimo no topo da lista de mais de cinquenta escritores latino-americanos que teriam "o talento para produzir *best-sellers* nos Estados Unidos"¹²⁹. Ainda segundo Candida-Smith, memorando anônimo da mesma Divisão Cultural comparou Erico Verissimo com autores que tratavam dos desbravadores do oeste dos Estados Unidos e com Edna Ferber, escritora de grande apelo popular, autora de sucessos de vendas como *Oklahoma*,

¹²⁶ Conforme notícia de 29 de novembro de 1940 na seção "Books – Authors" do *New York Times*.

¹²⁷ Novel brings \$ 110,000, *New York Times*, New York, p. 28, 25 Oct. 1940.

¹²⁸ *Olhai os lírios do campo* no cinema. *O Momento*, Caxias (RS), 2 jun. 1941. Em *Gato preto em campo de neve*, Erico relata seu encontro com Walter Wanger em 1941, sublinhando seus ideais pacifistas e humanos (GAT, 406). Wanger dirigiu a Motion Picture Society for the Americas, que fazia a intermediação entre Hollywood e o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), responsável pela política cultural do Departamento de Estado norte-americano. Cf. TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 66.

¹²⁹ CANDIDA-SMITH, Richard. *Tradução e outros obstáculos para a cultura interamericana: Erico Verissimo nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro, PUC-Rio, palestra proferida 30 jun. 2010. p. 8. Disponível em: http://www.puc-rio.br/catedrafulbright/atividades-extras_2010.html. Acessado em: 06 set. 2011.

Show Boat, e mais tarde, *Giant*¹³⁰. Poucos anos mais tarde, em carta a Ivan Martins, Erico comenta a força de seus livros junto ao público brasileiro, fato conhecido – e talvez temido – por autoridades do Estado Novo: "se você visse a minha ficha em várias repartições oficiais de Porto Alegre, talvez caísse para trás, ao ler a parte em que elas se referem ao efeito causado nas massas pelos meus livros"¹³¹.

Erico Verissimo ia assim ganhando força como voz pública, alcançando plateias variadas, dentro e fora do Rio Grande do Sul. Em 1941, na brochura da conferência sobre literatura norte-americana já mencionada aqui, lê-se informação que, a despeito de possíveis excessos, consolidava uma imagem de Erico como potente interlocutor, ao menos entre os indivíduos letrados brasileiros, exatamente a parcela social que mais interessava aos Estados Unidos comover e cooptar na América Latina:

Nunca o auditório da Associação Brasileira de Imprensa teve público tão numeroso quanto o que ali acorreu para ouvir a conferência de Erico Verissimo, pronunciada às 17 horas de sábado, dia 4 de janeiro de 1941. Personalidades de relevo na sociedade brasileira, figuras de destaque nos meios culturais, senhoras e senhores em grande número, estudantes, cerca de 2.000 pessoas, converteram a "Viagem através da literatura americana" num acontecimento ainda não igualado no Brasil, em conferências de caráter literário.¹³²

Intencional ou coincidentemente, consciente ou inconscientemente, parece que a literatura de Erico Verissimo – e a figura pública desse escritor bem-sucedido e popular – tornavam-se aceitáveis e convenientes para as estratégias de relações exteriores norte-americanas durante a Segunda Guerra Mundial, que investiram na ideia de intercâmbio cultural como fator de coesão entre as Américas. Tanto melhor se esse romancista vinha exatamente da região brasileira em que, devido à formação migratória, mais pesava a

¹³⁰ Idem. p. 9.

¹³¹ VERISSIMO, Erico [Carta] 20 abr. 1943, Porto Alegre [para] MARTINS, Ivan. ALEV 02a0189-43.

¹³² VERISSIMO, Erico. *Viagem através da literatura americana*. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, s/d. Lições da vida americana n. 5. IEB.

suposta ameaça de conexão com os regimes nazifascistas da Europa¹³³. Essa posição especial de Erico Verissimo possibilitou-lhe duas viagens aos Estados Unidos na década de 1940, as quais, em última instância, ajudaram a pavimentar o caminho que levou Erico, na década de 1950, a mais uma temporada por lá, como diretor do Departamento de Assunto Culturais da União Pan-Americana. Esse conjunto de repetidas e longas experiências nos Estados Unidos, pouco comum entre os escritores brasileiros da época, permitiu a Erico afinar suas percepções a respeito das engrenagens sociais, políticas e econômicas que governam – ou desencaminham – o planeta que vai se globalizando. Esse percurso intelectual pode ser rastreado em três obras não-ficcionais (*Gato preto em campo de neve*, *A volta do gato preto*, *Brazilian literature: an outline*) e teve evidente influência nos outros dois romances que o escritor decidiu ambientar fora do Brasil, *O senhor embaixador* e *O prisioneiro*. Esses textos todos, cruzados com cartas, entrevistas e com os livros de caráter memorialista escritos por Erico (*Solo de clarineta I e II*, *Um certo Henrique Bertaso*), muito revelam das relações que a literatura mantém com as conjunturas políticas nacionais e internacionais, com condições materiais de incentivo, produção e circulação, com os mecanismos de chancela e rejeição nos centros culturais hegemônicos. Tudo isso ajuda a entender por que o sucesso ou fracasso de uma obra ou de um escritor e sua maior ou menor inserção no mercado internacional não são determinados exclusivamente pelas linhas do texto literário. Antes, derivam de um feixe de ações e discursos de múltiplas naturezas – política, econômica, mercadológica, diplomática, ideológica – e constituem, portanto, uma história escrita por diversas mãos e que ecoa diferentes vozes.

¹³³ WASSERMAN, Regina. Ventos alísios: identidade e intercâmbios culturais em Erico Verissimo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 216.

Capítulo 3

Um camelo do pan-americanismo – as duas primeiras experiências norte-americanas de Erico Verissimo

Nas paredes do saguão da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, destacam-se duas pinturas murais de autoria do artista norte-americano George Biddle, que veio ao Brasil em "missão de boa vizinhança", credenciado pelo Comitê Interamericano de Relações Artísticas e Intelectuais, vinculado ao Departamento de Estado dos Estados Unidos¹. Em 1942, ele permaneceu no Brasil por vários meses, viajou pelo país, fez palestras em português², ministrou um curso sobre arte, pintou os dois painéis na Biblioteca Nacional a convite do ministro da Educação Gustavo Capanema e foi recebido por vários intelectuais e artistas, entre eles Ribeiro Couto, Afrânio Peixoto, Manuel Bandeira, Tarsila do Amaral, Cecília Meireles, Mário de Andrade, Guignard e Clovis Graciano³. Tratava-se, na verdade, de um ato de reciprocidade, em relação ao convite, feito um ano antes, para que Cândido Portinari produzisse murais na Hispanic Reading Room da Biblioteca do Congresso, em Washington⁴.

A cerimônia de inauguração dos murais, em 8 de dezembro de 1942, foi amplamente comentada pelos jornais, e o Departamento de Imprensa e Propaganda incluiu o assunto em um cinejornal, cujo locutor assim descreve os afrescos e seu simbolismo:

¹ George Biddle fala de sua visita ao Brasil. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 18 fev. 1943.

² Conferências. *Diário de Notícias*, p. 6, 16 maio 1942.

³ Embaixador da arte americana no Brasil. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 13, 6 dez. 1942; AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp; 34, 2003. p. 264.

⁴ SADLER, Darlene J. *Good neighbor cultural diplomacy in World War II: the art of making friends*. In: The Arts Diplomacy Festival 2012: Cultural Diplomacy in Practice do Institute for Cultural Diplomacy, Berlin, Mar., 25th 2012. Disponível em:

<http://www.culturaldiplomacy.org/academy/content/pdf/participant-papers/2012-03-cdp/Good-Neighbor-Cultural-Diplomacy-in-World-War-II-The-Art-of-Making-Friends--Dr-Darlene-J-Sadler.pdf>. Acessado em: 10 ago. 2012.

Num desses murais, apresenta-nos a Caridade espargindo suas dádivas sobre os seres humanos. Em contraste, vemos a Morte, semeando a devastação e o sofrimento. Ambos representam a firme determinação das nações americanas de fazerem prevalecer a inteligência e o sentimento de humanidade sobre a brutalidade destruidora, com imenso simbolismo.⁵

A locução diz muito do contexto em que se produziram os painéis, mas não menciona um importante detalhe da pintura: sob os bons influxos da Caridade, no afresco que a propósito se intitula "Sabedoria", se vê, no canto inferior direito, uma mulher que lê para uma criança. A associação entre sabedoria, leitura e civilização é convencional, mas neste caso perde em parte seu caráter alegórico a-histórico e pode representar por metonímia uma série de ações no plano da cultura (como os próprios murais de Portinari e de Biddle) que, naquele específico contexto, pretenderam vencer a "brutalidade destruidora". No final dos anos 1930 e primeira metade da década de 1940, a situação de conflito mundial e a competição planetária por hegemonia política, econômica e simbólica fomentaram uma estratégia geopolítica no continente americano que encontrou na esfera cultural um vasto campo de ação e ao mesmo tempo os argumentos de sua justificativa⁶. Os afrescos de Biddle na Biblioteca Nacional e sua estadia no Brasil sintetizam a aposta, sincera ou dissimulada, que a política "ilustrada" de boa vizinhança dos Estados Unidos fez nas artes plásticas, na música, na literatura, no cinema, na imprensa, na educação e no intercâmbio intelectual como instrumentos de promoção do entendimento e da solidariedade pan-americana. Eram, além disso, uma prova de interesse humanístico, de inclinação pelas "coisas do espírito", que ajudava a calar as críticas às supostas tendências materialistas e

⁵ DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). *Cinejornal Brasileiro*, n. 169. Rio de Janeiro, 1942. Acervo da Cinemateca Brasileira, São Paulo, ID 014338. Transcrição minha.

⁶ Sobre a política cultural de boa vizinhança dos Estados Unidos, consultar: TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000; BERABA, Ana Luiza. *América aracnídia: teias culturais interamericanas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008; SADLER Darlene J. *Americans all: good neighbor cultural diplomacy in World War II*. Austin: University of Texas Press, 2012; NINKOVICH, Frank. *The diplomacy of ideas: U.S. foreign policy and cultural relations, 1938-1950*. New York: Cambridge University Press, 1981; ARNDT, Richard T. *The first resort of kings: American cultural diplomacy in the twentieth century*. Washington D.C.: Potomac Books, 2005; RAYMONT, Henry. *Troubled neighbors: the story of US-Latin American relations from FDR to the present*. Cambridge, Mass.: Westview, 2005; SMITH, Joseph. *Unequal giants: diplomatic relations between the United States and Brazil, 1889-1930*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1991; SCHULTZ, Lars. *Beneath the United States: a history of U.S. policy toward Latin America*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998.

pragmáticas da sociedade norte-americana. Tinha-se em vista, em última instância, conquistar simpatia na América Latina, promover o alinhamento ideológico e militar do continente contra a barbárie nazifascista e, evidentemente, fortalecer os laços políticos e econômicos para consolidação da hegemonia norte-americana na região.

No afresco de Biddle, vale notar ainda que a figura da "Caridade", que, distante da terra, sobrevoa a paisagem com palmeiras distribuindo suas benesses, talvez possa ser hoje tomada como sinal do idealismo e do paternalismo que regeram os gestos pan-americanistas estimulados pela política de boa vizinhança. Ignorando ou abstraindo em larga medida as complexas relações de poder e legitimação implicadas na produção, circulação, exportação/importação e consumo de bens culturais, essas ações investiram em mensagens de grande impacto ideológico – o entendimento mútuo, a difusão de conhecimento, a solidariedade, a preservação do humanismo, a defesa da democracia – mas não foram capazes – e em verdade não tinham intenção – de alterar radical e perenemente a posição de subalternidade das então 20 repúblicas latino-americanas em relação aos Estados Unidos. Muito pelo contrário, fomentaram a satelitização do continente em torno da metrópole americana, a despeito do discurso igualitarista, repetido à exaustão.

O trânsito de artistas e escritores de toda a América e a circulação continental de suas obras foram pilares de uma estratégia estimulada pelos Estados Unidos nos tempos emergenciais da II Guerra, especialmente depois do ataque a Pearl Harbor no final de 1941. Em termos de relações internacionais, o foco na cultura era algo relativamente novo para a diplomacia dos Estados Unidos e foi ganhando importância à medida que ficavam evidentes as técnicas de propaganda e sedução no plano simbólico postas em prática pelos regimes nazifascistas⁷. Com o fim de fortalecer as conexões com as "outras repúblicas" da

⁷ FLEET, Allison Elaine. *Visions for peace: American educationists, the State Department and the creations of UNESCO*. 1999. Thesis (Master of Arts in History) – University of New Brunswick, Canada. 1999. p. 43. Disponível em: <http://dspace.hil.unb.ca:8080/xmlui/handle/1882/42740>. Acessado em: 10 ago. 2012.

América, em 1938 estabeleceu-se no Departamento de Estado uma divisão de relações culturais e, cerca de dois anos depois, com verba de 3.5 milhões de dólares para "estimular e custear iniciativas privadas de relações culturais"⁸, foi criada outra agência, o *Office of the Coordinator of the Inter-American Affairs* (OCIAA), sob a chefia de Nelson Rockefeller, que deveria, entre outras tarefas, desenvolver programas relacionados a relações culturais⁹. Ainda que o jovem Rockefeller tivesse deixado claro desde o início que "a grande ênfase deveria ser mais a de interpretar os Estados Unidos para a América Latina do que o contrário", houve ainda espaço para muitas "trocas". Os pintores Portinari e George Biddle, os escritores Orígenes Lessa e Waldo Frank¹⁰, o crítico e professor Afrânio Coutinho, o cineasta Orson Welles, a fotógrafa Geneviève Naylor¹¹, o crítico Décio de Almeida Prado, o bibliotecário Rubens Barbosa de Moraes, os editores Henry Snyder, Alfred e Blanche Knopf¹², os músicos Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Stokowski e Aaron Copland¹³, a cantora Elsie Houston e, evidentemente, Carmen Miranda e Walt Disney, são apenas alguns dos atores envolvidos na vasta rede de intercâmbios culturais, promovidos pela onda pan-americanista de então.

O ideário e as práticas da política de boa vizinhança investiram fortemente no cinema, no rádio, na música, nas artes plásticas e nos meios impressos como instrumentos de intercâmbio cultural e compreensão mútua entre as "duas" Américas. Carmen Miranda, Zé Carioca, filmes de Hollywood e a revista *Seleções do Reader's Digest* são a face mais

⁸ Idem. p. 46.

⁹ Sobre o OCIAA e a consolidação das relações culturais norte-americanas, cf. PRADO, Maria Ligia Coelho. Davi e Golias: as relações entre Brasil e Estados Unidos no século XX. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *A viagem incompleta (1500-2000): a grande transação*. São Paulo: Senac-SP, 2000, p. 319-347. NINKOVICH, Frank. *Op. cit.* p. 8-60; ARNDT, Richard T. *Op. cit.* p. 49-120.

¹⁰ Cf. ROSTAGNO, Irene. *Searching for recognition: the promotion of Latin American literature in the United States*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997. p. 1-30.

¹¹ Cf. MOTA, Carlos Guilherme. Cultura e política de boa vizinhança: dois artistas norte-americanos no Brasil. In: COGGIOLA, Osvaldo (Org.). *Segunda guerra mundial: um balanço histórico*. São Paulo: Xamã; FFLCH/USP, 1995. p. 489-501; MAUD, Ana Maria. Geneviève Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, n. 49, p. 43-75, 2005.

¹² Cf. ROSTAGNO, Irene. *Op. cit.* p. 31-59.

¹³ Cf. EGG, André. *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 2010.

popular e estudada dessa estratégia, destinada a produzir efeitos em largas parcelas da população latino-americana. Mas essas ações de diplomacia cultural não desprezaram os livros de ficção e de não ficção como mais um braço no esforço tentacular de conquistar corações e mentes na América Latina, especialmente entre os membros de uma elite que tendia a desdenhar da cultura de massa. Os programas de incentivo para traduções, publicação e trânsito de livros entre as Américas consumiram significativos esforços e recursos. Por trás desses programas estava a crença, evidentemente discutível, de que os desentendimentos internacionais eram resultado de má compreensão entre os povos e de que a palavra impressa, veículo de informação e cultura, fosse um meio mais eficaz, durável e consistente de se promover compreensão e solidariedade internacional¹⁴. Acreditou-se também que a penetração efetiva de bens culturais, especialmente no caso de livros, dependia de um trabalho persistente de criação de uma atmosfera favorável e do fomento de uma atitude receptiva e curiosa em relação ao outro. Daí a opção de dirigir a diplomacia cultural a grupos de indivíduos – estudantes, profissionais, artistas, escritores, jornalistas, bibliotecários – que melhor pudessem servir de ponte entre culturas.

O jovem Othon Moacyr Garcia, então estudante na Universidade da Flórida, fez em 15 de novembro de 1939 pronunciamento em rádio dos Estados Unidos. O tom de sua fala, transcrita na *Revista Interamericana* daquela universidade, é otimista e emocionado, insistindo que o espírito pan-americano vinha "dos corações assim como das mentes". Em certo ponto, arremata:

O estudante latino-americano que vem aos Estados Unidos leva de volta com ele a certeza de que o pan-americanismo não é um mito, é uma realidade. [...] O ideal dos políticos não é em vão; eles pretendem unir as Américas mais e mais em uma comunidade, mas eles não podem fazer todo o trabalho sozinhos. Jovens da América, vamos ajudá-los.¹⁵

¹⁴ NINKOVICH, Frank. The diplomacy of ideas: U.S. foreign policy and cultural relations, 1938-1950. New York: Cambridge University Press, 1981. p. 18.

¹⁵ GARCIA, Othon M. The place of Brazil in the American commonwealth. *Revista Interamericana*, Gainesville, Florida, v. 1, n. 2, p. 12, May 1940.

Othon Garcia explicita no trecho um dos fundamentos dos intercâmbios de estudantes, artistas e intelectuais patrocinados direta ou indiretamente pelo Departamento de Estado: a expectativa não somente de adesão voluntária, por parte dos participantes, ao pan-americanismo, mas sobretudo de convencimento da franqueza de intenções por parte dos Estados Unidos. Pretendia-se difundir e reforçar no plano dos bens simbólicos a necessidade, conveniência e viabilidade de um bloco americano, o qual simultaneamente ia se consolidando por meio de alianças comerciais e militares, tratados de direito intercontinental e projetos desenvolvimentistas. Erico Verissimo atuou como mais uma voz nesse coro pan-americanista e não apenas deu enorme contribuição para estabelecê-lo, mas igualmente foi capaz de perceber ao longo do tempo seus limites e equívocos, suas ambiguidades e distorções.

3.1. A Pan-américa é de todos, mas não é para qualquer um

A carta-convite que Erico recebeu do cônsul Daniel Braddock em 1940 para a primeira viagem aos Estados Unidos terminava com uma interessante observação: "Eu quero deixar completamente claro que meu governo não deseja que a aceitação deste convite influencie em qualquer grau sua independência de julgamento ou liberdade de expressão"¹⁶.

Claro está que se trata de um esclarecimento retórico. Não seria aceitável que soasse de outro modo o convite do governo de Franklin Delano Roosevelt, que se opunha aos regimes fascistas da Europa e estava justamente defendendo no nível continental as prerrogativas democráticas. Era preciso que a política de boa vizinhança, para se diferenciar das práticas aliciantes do nazi-fascismo, se afastasse o máximo possível da suspeita de *propaganda*. O risco de as ações de intercâmbio cultural serem interpretadas como mais uma investida da americanização do continente ficou nítido até mesmo para as

¹⁶ BRADDOCK, Daniel M. [Carta] 29 nov, 1940, Porto Alegre [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1944-40.

autoridades brasileiras que cooperavam com o Departamento de Estado norte-americano. Documento do Ministério da Educação e Saúde do Brasil sobre traduções de livros norte-americanos para o português é explícito em sua recomendação de "não dar, de modo algum, a ideia de que as traduções representem uma 'ofensiva' da cultura americana"¹⁷. Frank Ninkovich faz interessante síntese do *modus operandi* da política cultural de boa vizinhança:

O propósito básico das relações culturais era então reorientar os indivíduos de toda América por meio de implantação racional e não coercitiva de ideias. Mude o pensamento de um número suficiente de indivíduos – ou melhor ainda, atinja as elites estrategicamente posicionadas – e o progresso cultural automaticamente advirá. Essa concepção de cultura e de relações culturais como um fenômeno atomístico – se isso não for uma contradição em termos – refletia o reinante individualismo inerente à concepção liberal americana de homem político.¹⁸

A política de relações culturais norte-americana – idealizada pelo Departamento de Estado e pelo OCIAA e levada a cabo por intermédio de uma miríade de associações, agências, comitês e institutos não governamentais – buscava nas outras repúblicas do continente homens e mulheres da elite artística e intelectual que melhor pudessem consolidar uma imagem positiva dos Estados Unidos e o espírito de camaradagem pan-americano, especialmente dentro dessas mesmas elites que, afinal, eram a parcela influente que "interessava"¹⁹. Nesse aspecto, o projeto da boa vizinhança partiu de uma imagem socialmente bastante restrita desses países e alimentou em setores selecionados das populações latino-americanas uma autoimagem positiva, que os projetava como interlocutores credenciados no diálogo civilizatório pan-americano. Assim, não surpreende que o Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas tenha listado com clareza o que a câmera de Geneviève Naylor, fotógrafa patrocinada pelo OCIAA, deveria captar no Brasil: segundo Robert Levine, constavam, entre outras

¹⁷ Ministério da Educação e Saúde. Livros norte-americanos a traduzir. SIA, Record Unit 7091, Series 16, Box 20, Folder 26.

¹⁸ NINKOVICH, Frank. *Op. cit.* p. 181.

¹⁹ NINKOVICH, Frank. *Op. cit.* p. 31.

indicações, casas de bairros nobres do Rio de Janeiro como Lagoa, Gávea e Ipanema, certos apartamentos de gente rica no Flamengo, a vida na praia de Ipanema e Copacabana, corrida de cavalos, clubes de golfe, iates e moças bonitas na baía de Guanabara, lojas de roupa da rua do Ouvidor²⁰. Ainda que as massas de toda a América devessem ser cooptadas para a causa da boa vizinhança, a aliança pan-americana era idealizada, configurada e agenciada por uma elite, que coincidentemente se beneficiava de forma exclusiva ou ao menos em maior escala dos programas de intercâmbios culturais. Tal postura alinhava-se a uma visão igualmente elitista de sociedade e de cultura que não era em absoluto estranha à *intelligentsia* latino-americana. Maria Luiza Tucci Carneiro escreve que no período Vargas forjou-se uma identidade brasileira calcada em "um cidadão-símbolo da raça branca, limpo de impurezas"²¹. Veja-se nesse mesmo sentido a opinião de Afonso Arinos de Melo Franco, em texto que defende *Olhai os lírios do campo* (1938) contra as críticas de que se tratava de um romance sentimental burguês:

Socialmente, aquele que procura despertar, no Brasil, os melhores sentimentos da classe dominante, que é a única, mas note-se bem, – a única – capaz de agir neste momento, além de ser a única que lê livros, encorajando nela o fundo humano, que nunca desaparece, e procurando conduzi-la à luz intelectual de onde jorram reformas como as que se processam atualmente, nos Estados Unidos, está acertando.²²

A postura de Afonso Arinos, mesmo que não corresponda exatamente à visão que Erico Verissimo tinha da sociedade e da posição do intelectual frente a ela, expressa bem a perspectiva amplamente adotada nesse momento histórico brasileiro de que o projeto nacional e as reformas necessárias deveriam ser conduzidos pela parcela ilustrada da sociedade, de cima para baixo²³. Essa postura era coerente com a noção de cultura, de arte

²⁰ LEVINE, Robert M. *The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor, 1940–1942*. Durham, NC: Duke University Press, 1998. p. 38.

²¹ CARNEIRO, Maria Luiza. O Estado Novo, o Dops e a ideologia da segurança nacional. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p. 333.

²² Afonso Arinos de Melo Franco. Crítica social no romance brasileiro. _____. *Ideia e tempo*. p. 33-34. ALEV 09a0259-39.

²³ Cf. SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra; FGV, 2000. p. 221 *et seq.*

e de trabalho intelectual que pautava as ações de diplomacia cultural entre as Américas, as quais se ressentiam de igual elitismo e foram inclusive alvo de críticas por membros do governo norte-americano:

Se relações culturais eram caracterizadas por um contato direto pessoa-a-pessoa, seria apropriado restringir seus benefícios aos mais ricos da sociedade? O programa de arte, por exemplo, com seu apelo à sensibilidade da classe média-alta impressionou alguns legisladores como sendo tanto ineficiente como "antidemocrático". "Como levar nosso ponto de vista para as massas nesses países? Você não vai me dizer que pode vender isso para as massas", era o cético julgamento de um congressista a respeito da exibição de arte moderna na América Latina, promovida pelo Departamento de Estado.²⁴

Artigo publicado em janeiro de 1941, em *The American Foreign Service Journal* informa a dotação de verbas governamentais para custear a visita aos Estados Unidos de "distinguidos líderes educacionais, profissionais e artistas das outras repúblicas americanas". Lá se lê ainda que uma lista de "pessoas adequadas" foi estabelecida, consultando-se as missões diplomáticas e vários grupos familiarizados com acadêmicos e profissionais da América Latina²⁵. O artigo não explicita quais os critérios para se considerar um candidato "adequado", mas pode-se imaginar que deveriam ser importantes um mínimo de alinhamento ideológico com os Estados Unidos e também respeitabilidade e influência no país de origem. Nas palavras de Frank Ninkovich, "um olhar agudo foi dedicado à pureza ideológica dos contemplados com bolsas culturais, sendo a fidelidade aos princípios democráticos o principal critério"²⁶. A partir desse pré-requisito, a noção de "adequação" poderia sugerir outros atributos intelectuais e morais. Erico Verissimo comenta queixa do professor de Berkeley, o hispanista Rudolph Schevill: "muitos professores que vêm de South America com proteção política, boa-vizinhança e [...]"

²⁴ NINKOVITCH, Frank. *Op. cit.* p. 63.

²⁵ TRUEBLOOD, Edward. Recent developments in the field of Inter-American cultural relations: cooperation between government and private interests. *The American Foreign Service Journal*, v. 18, n. 1, p. 47-48, Apr. 1941.

²⁶ NINKOVICH, Frank. *Op. cit.* p. 43-44.

chegam aqui e não sabem nem espanhol nem inglês e ainda por cima querem dormir com todas as alunas"²⁷.

Foi com expectativas bem definidas para a busca de cooperação intelectual que o Departamento de Estado norte-americano deve ter detectado no popular Erico Verissimo um potencial colaborador, abrindo-lhe portas que resultaram na publicação de dois relatos de viagem aos Estados Unidos – *Gato preto em campo de neve* (1941) e *A volta do gato preto* (1946)²⁸ – e *Brazilian literature: an outline* (1945). A visita do escritor à América do Norte, como a de todos os demais latino-americanos que para lá viajaram sob o mesmo ímpeto pan-americanista, deveria atender a vários propósitos: permitir que um indivíduo "adequado" conhecesse a realidade estadunidense e reconhecesse as conquistas norte-americanas no campo científico, possibilitar-lhe que divulgasse para o povo norte-americano informações sobre o seu próprio país e, mais importante: fazer com que esse visitante, no regresso, repercutisse das mais variadas maneiras – inclusive por meio impresso – suas experiências e impressões, de modo a difundir e consolidar uma imagem também adequada, isto é, positiva dos Estados Unidos entre os latino-americanos²⁹.

Erico pareceu entender o recado. Em correspondência e declarações desse período, ele informa que tinha contrato para escrever dois livros sobre o Brasil para crianças norte-americanas³⁰ e que planejava publicar pela Globo, com apoio do OCIAA, um livro sobre

²⁷ VERISSIMO, ERICO [Carta] 8 nov. 1943, São Francisco [para] BERTASO, Henrique. ALEV 02a0008-43.

²⁸ Sobre os livros de viagem de Erico Verissimo, cf. MORAES, Anita de. *Os olhos do gato: o narrador de viagens Erico Verissimo*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – FFLCH/USP, São Paulo, 2005.

²⁹ DEPARTMENT OF STATE. *The cultural-cooperation program 1938-1943*. Washington: United States Printing Office, 1944. p. 16-1. Este documento informa que 250 "líderes" das "outras repúblicas americanas" visitaram os Estados Unidos entre julho de 1940 e o final de 1943 sob o patrocínio do programa de cooperação cultural do Departamento de Estado. Informa também que o *Office of War Information* e o OCIAA também mantiveram programas próprios de visitas de jornalistas e de outros profissionais latino americanos.

³⁰ VERISSIMO, Erico. [Carta] 26 mar. 1941 para Tio João e Iracema. ALEV 02a0256-41.

os Estados Unidos para crianças brasileiras³¹, o que atendia uma das ideias correntes nos discursos pan-americanistas gerados em Washington: a de investir na educação nas novas gerações, inculcando tolerância pelas diferenças e simpatia pelos vizinhos americanos. Em carta de 1943, Erico refere-se a uma demanda dessa natureza por parte de Nelson Rockefeller: "o Coordinator [sic] quer encarregar autores brasileiros (pensam em Lobato, Jardim³² e eu) de escrever livros para as crianças brasileiras sobre os Estados Unidos"³³. Interessa aqui lembrar que a atenção voltada para publicações infantis está literariamente representada em *Saga*, constituindo a parte central das atividades empresariais da personagem Fernanda. No caso de Erico Verissimo, nenhum desses dois projetos de literatura para crianças se concretizou, mas, cumprindo sua parte nesse pacto não assinado de "embaixador da boa vizinhança", Erico publicou no mesmo ano de sua ida aos Estados Unidos suas primeiras memórias de viagem. As autoridades do Departamento de Estado não tinham de que se queixar: segundo Erico, o primeiro *Gato preto* transformou-se "no *best-seller* número 1 no Brasil", tendo vendido 10 mil cópias em 20 dias³⁴ e foi traduzido para o espanhol ainda na década de 1940³⁵. No Brasil, uma figura intelectual importante como Monteiro Lobato, autorizado a falar do assunto dada sua forte ligação com os Estados Unidos, fez rasgado elogio: "Conheço muitos livros de impressão sobre a América, mas nenhum vale o *Gato Preto em campo de neve*"³⁶. Em carta a editor da Macmillan, Erico informa que recebera muitas cartas de "recém-conversos ao pan-americanismo por meio de *Gato preto*"³⁷, declaração que, com variações mínimas, Erico repetiu para outros de seus correspondentes naquele período.

³¹ VERISSIMO, Erico. [Carta] 16 nov. 1943, São Francisco para BERTASO, Henrique; BERTASO, José; ROSENBLATT, Maurício. ALEV 02a0009-43.

³² Muito provavelmente, refere-se ao escritor Luís Jardim, autor de, entre outros, *O boi aruá* e *O tatu e o macaco*.

³³ Idem.

³⁴ VERISSIMO, Erico. [Carta], 17 dez. 1941 para MELCHER, Frederic. ALEV 02a0191-41.

³⁵ VERISSIMO, Erico. *El Gato Preto em la Nieve*. Tradução Matilde de Elia Etchegoyen. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1947.

³⁶ LOBATO, Monteiro. [Carta] 15 jan 1942, São Paulo [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b875-42.

³⁷ VERISSIMO, Erico. [Carta] 12 jan. 1942, Porto Alegre para Ted (da editora Macmillan). ALEV 02a0186-42.

Erico tampouco se frustrou: durante sua viagem pôde encontrar-se com inúmeros escritores e editores, graças inclusive a cartas de apresentação disponibilizadas pela vasta rede social estabelecida para dar apoio aos programas culturais do Departamento de Estado, do OCIAA e de outras instituições que se articulavam a esses órgãos³⁸. Assim, pôde ampliar significativamente seu *capital social*, para usar os termos de Pierre Bourdieu³⁹, começando a integrar-se nesse momento a uma rede de intelectuais norte-americana que ao longo dos anos lhe rendeu relações duradouras com personalidades como o editor Alfred Knopf, o escritor John dos Passos, o filósofo James Feibleman, o tradutor Samuel Putnam e o professor Ralph Dimmick.

A missão pan-americana atendia ainda a outra demanda. "Prestando um pequeno serviço ao Brasil na qualidade de seu camelô"⁴⁰, o escritor brasileiro fez inúmeras palestras e participou de muitos encontros, com o objetivo de apresentar o Brasil para um público variado. Em carta para seus tios João e Iracema, Erico faz, aparentemente entusiasmado, a contabilidade: "[...] Já fiz umas 20 palestras, sendo que duas em espanhol, duas em português, uma em francês e as restantes em inglês". Essa contínua cruzada de divulgação nacional é reincidentemente justificada ao longo de *Gato preto* pelos frequentes e hoje clássicos exemplos de desconhecimento dos norte-americanos a respeito do país: era preciso advertir que a capital do Brasil *não* era Buenos Aires, aqui *não* se falava espanhol nem se usavam *sombreros*; nas cidades brasileiras *não* havia índios ou cobras. Nesses momentos em que se depara com a ignorância do outro, o narrador viajante é lembrado de

³⁸ Cf., por exemplo, MELCHER, Frederic G. [Carta] 7 fev. 1941 [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b2270-41; CHASE, George H. [Carta] 10 fev. 1941 [para] FALCÃO, Idelfonso. ALEV 02c1432-41; CARR, Philip. [Carta] 12 dez. 1940, Rivera [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b2101-40.

³⁹ BOURDIEU, Pierre. O capital social – notas provisórias. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Orgs.). *Pierre Bourdieu: escritos da educação*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 71-79.

⁴⁰ VERISSIMO, Erico. [Carta] 26 mar. 1941 [para] tio João e Iracema. ALEV 02a0256-41.

seu exotismo e, como indicou Renata Wasserman, naquele meio que o faz estrangeiro, entra em contato com uma imagem melancólica de si mesmo⁴¹.

A política de entendimento mútuo pressupunha o direito de dar o troco e ensinar quem eram e o quanto valiam os latino-americanos. Por um lado, fazia parte do trato uma certa inversão dos tradicionais papéis coloniais: a voz periférica assumia agora o discurso de quem ensina e informa, combatendo a ignorância e sobretudo desconstruindo a imagem historicamente equivocada da América Latina que lá se tinha consolidado e que, paradoxalmente, estava sendo intensificada pela própria política de relações culturais de boa vizinhança, especialmente pelos estereótipos produzidos por Hollywood. Por outro lado, na batalha pela comunicabilidade e entendimento interamericanos, foi preciso reduzir a população do sul do continente a uma parcela "civilizada" e obliterar ou desfigurar grandes áreas de nosso território e de nossa cultura, confinando nosso exotismo nos limites do "pitoresco"⁴². Como se verá com mais minúcia mais adiante, o que parecia interessar sobremaneira nessa imagem era uma América Latina urbana, embranquecida, escolarizada, "civilizada", produtora de bens e de "cultura". Assim, quando Erico Verissimo explicava para essa plateia de gringos que nas ruas das cidades brasileiras não havia cobras, estava mais do que fazendo graça: estava abrindo alas para que o entendimento mútuo se efetivasse, limpando do caminho os elementos excessivamente exóticos que poderiam inviabilizar o jogo de espelhos na busca de pares para o entendimento continental.

⁴¹ WASSERMAN, Renata. Ventos alísios: identidade e intercâmbios culturais em Erico Verissimo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 213-214.

⁴² Para Victor Segalen, o exótico é uma experiência individual de profundo estranhamento diante de uma realidade *eternamente* incompreensível; o pitoresco se limitaria à aprazível admiração pelo que é diferente sob formas que facilmente se tornam convencionais, padronizadas e turísticas, favorecendo a assimilação massificada do diferente. SEGALLEN, Victor. *Essay on exoticism*. Durham/London: Duke University Press, 2002. p. 21; p. 37-39 et passim.

Tendo em vista o patrocínio do governo norte-americano e a função de "camelô" do Brasil assumida, ao que parece, de bom grado por Erico, o leitor tem direito de desconfiar do "bilhete" de apresentação a *Gato preto em campo de neve*. Nele se declara que o livro não passava de "um relato simples e objetivo de um passeio que foi, antes de mais nada, o feriado dum contador de histórias" (*GAT*, p. 15). Sugere também que seu objetivo não ia muito além de proporcionar "uma leitura agradável". O leitor pode perceber aí as manhas do escritor. Se essas eram as intenções despretensiosamente assumidas pelo autor-narrador, o texto e o contexto do relato da primeira viagem de Erico Verissimo aos Estados Unidos, escrito e publicado em 1941, revelam maior complexidade e cuidadoso planejamento.

Para começar com o argumento mais óbvio, sabe-se pela correspondência de Erico que ele continuou a trabalhar no livro, a partir de anotações, depois de sua volta ao Brasil e que se sentia exausto ao final do processo porque teriam sido necessárias extensas pesquisas sobre os Estados Unidos: história, sociologia, teatro, literatura⁴³. Onde a simplicidade desse trabalho?

Quanto à objetividade, o gênero "narrativa de viagem", afastando-se das pretensões cartográficas, comerciais e científicas originais, transformou-se em um texto de caráter radicalmente subjetivo, que não costuma dispensar nem mesmo o recurso da ficcionalização⁴⁴. É de fato esse o caso: logo nas primeiras páginas de *Gato preto*, o narrador, num arranjo ficcional, se desdobra. Ele faz-se acompanhar de um duplo de "si", quinze anos mais moço, que matreiramente se apresenta com o nome de *Malasartes* e que servirá como interlocutor ao longo das experiências e reflexões de viagem. Ora lírico, ora sarcástico ou impertinente, *Malasartes* será, na parte final da obra (intitulada "Diálogo

⁴³ VERISSIMO, Erico. [Carta] 5 nov. 1941 [para] Ted (da editora MacMillan). ALEV 02a0182-41.

⁴⁴ Donaldo Schüller chega a classificar como contos certas seções de *Gato preto em campo de neve*. Cf. SCHÜLER, Donaldo. Estados Unidos e México. *Travessia*, Florianópolis, v. 5, n. 11, p. 56-70, jul.-dez. 1985. Conferir também NITRINI, Sandra. Viagens reais, viagens literárias: escritores brasileiros na França. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 3, p. 51-61, 1998.

sobre os Estados Unidos"), substituído por outro interlocutor igualmente imaginário, o leitor, chamado de "personagem", para quem o "autor" (igualmente apresentado como "personagem") responderá hipotéticas perguntas, explicando sua visão sobre os Estados Unidos. Desse modo, o registro e comentário da realidade geográfica, histórica e humana dos Estados Unidos estará refratado em *Gato preto* por uma dicção ficcional que é ironicamente explicitada logo no início do relato. Num procedimento metalinguístico que denota agudo senso de composição, o narrador escreve:

Estamos em alto-mar. Para falar a verdade, ainda não nos afastamos muito da costa do Brasil, mas Malasartes me aconselha o uso da expressão *alto-mar* porque ela tem uma certa qualidade romanesca: sugere perigo, audácia, aventura. (GAT, p. 23).

O narrador, por influência de Malasartes, flerta com o leitor, satisfazendo-lhe na formulação textual suas preferências e expectativas. Ao desmontar a brincadeira ("para falar a verdade..."), o narrador deixa à vista a fatura ficcional de seu texto e, com isso, as contingências convencionais do trabalho de um *tradutor de culturas*, levado a seduzir e a facilitar a compreensão, seguindo uma receita que parece ser típica das mediações culturais, segundo explica Raúl Bueno-Chávez:

[...] o sujeito B, imbuído de seu contexto cultural B, mas aproximado cognoscitiva ou simpaticamente ao contexto A, produz um objeto, o texto AB, que busca ser uma representação interpretativa do contexto cultural A, para o consumo dos seus. Aqui, o que se traduz é diretamente a cultura do outro à cultura de um, mas mediante um texto inteligível para a cultura de chegada.⁴⁵

Para o viajante-narrador autobiográfico de Erico Verissimo, Malasartes e o leitor incorporado ao texto representam a voz e a escuta de "outros-mais-ou-menos-iguais" (o "eu" do passado, o outro brasileiro) que, com suas dúvidas e observações, modulam o discurso que fala do "outro-outro" (o outro norte-americano). O relato de viagem de Verissimo equilibra-se, como costuma acontecer nesse gênero textual, entre a necessidade

⁴⁵ BUENO-CHÁVEZ, Raúl. Mediaciones transculturales: traducciones. In: REIS, Livia; FIGUEIREDO, Eurídice. *América Latina – integração e interlocução*. Rio de Janeiro: 7Letras; Santiago, Chile: Usach, 2001. p. 72.

de explicar a si mesmo a terra visitada pela primeira vez e a tarefa de satisfazer a curiosidade presumida de um imaginado público leitor, sem abandonar, é claro, o compromisso oficioso da boa vizinhança. Este último objetivo é tão premente (afinal a obra de Erico consistia numa contrapartida "voluntária" do convite de viagem do Departamento de Estado), que parece ter sido necessário criar a seção final ("Diálogo sobre os Estados Unidos"), de disfarçado tom didático, para conduzir o leitor pelos pontos obrigatórios para o conhecimento dos Estados Unidos "de fato": "Há na América separação de classes?", "Como eles poderão resolver o problema do negro?", "Que me diz do nível de vida nos Estados Unidos?", "Qual é o nível cultural da América?", "Como é encarada a questão sexual?", "Que me diz das religiões dos Estados Unidos?", "Que pensam de nós os americanos?", "Há realmente 'dissolução da família' nos Estados Unidos?". São páginas e páginas que colocam o viajante numa posição especial de poder, desdobrado em entrevistador e entrevistado. Porque "turista novato", Erico Verissimo sabe bem quais são as perguntas que interessam e, porque *teve a experiência (foi, viu, ouviu)* e *desfruta da prerrogativa de avaliar* (é célebre escritor, editor etc.), tem toda a autoridade para respondê-las. Além disso, essa parte final ainda funciona como um confronto simulado por meio de uma *retórica da testagem*. Algumas intervenções do entrevistador expressam desconfiança em relação ao que declara o "entrevistado", forçando-o a prosseguir na argumentação para verificar a isenção de suas opiniões, como o faria um leitor prevenido contra os Estados Unidos: "De forma que os Estados Unidos são um paraíso?" (*GAT*, 449); "Você ainda não me respondeu a minha pergunta sobre o nível cultural" (*GAT*, 458); "Mas isso não basta!" (*GAT*, 459); "Cifras..." (*GAT*, 459). A impressão de "verdade" desse simulacro de diálogo é tamanha, que a revista *Books Abroad* publicou em inglês algumas partes de "Diálogo sobre os Estados Unidos", sem nenhuma contextualização, levando facilmente o leitor a crer que efetivamente se tratasse de uma entrevista com o escritor⁴⁶.

⁴⁶ An interview with Erico Verissimo. *Books Abroad*, v. 16, n. 2, p. 146-147, Spring 1942. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40082567>. Acessado em 14 out. 2010.

Como não poderia deixar de ser, o viajante-narrador, ao construir para seu leitor uma imagem do outro, compõe simultaneamente uma imagem de si. O viajante-narrador-entrevistado dessa parte final da obra adota um tom que prevalece, na verdade, em todo o relato: franqueza, ponderação e imparcialidade. Isso está formalmente formulado em frases como "Declaro com toda a sinceridade" (*GAT*, 440) e "Desde que comecei este livro, propus-me ver tudo com imparcialidade" (*GAT*, 469). Mas transparece também na maneira de descrever e comentar. O narrador evita a todo custo a admiração ilimitada e a aprovação incondicional: "[...] não é [...] um livro de elogio fácil aos Estados Unidos [...] Todas as *pequenas* mazelas dos Estados Unidos o [a Erico Verissimo] encontram com um *sorriso nos lábios*", escreve Ruy Bloem sobre o livro à época de sua publicação⁴⁷. O narrador-viajante reserva-se o direito – concedido, aliás, pelas palavras acima citadas do cônsul Braddock – de revelar aspectos negativos da sociedade americana, sinceridade que, bem feitas as contas, funciona como aval de todas as observações positivas que se espalham pelo livro. O narrador adverte, por exemplo, que os norte-americanos não são "interessantes", ao menos de acordo com nosso modelo latino; que se deixam conduzir por fórmulas padronizadas de comportamento; que a situação trabalhista nos Estados Unidos não é um paraíso, já que há "lutas e incompreensões" (*GAT*, 449). Essa postura ponderada, que parecia estar muito de acordo com as inclinações de caráter de Erico Verissimo, evitava que os esforços de boa vizinhança não tornassem a emenda pior que o soneto. O escritor e diplomata argentino Manuel Ugarte advertia já em 1923 sobre os latino-americanos que, indo estudar nos Estados Unidos, desfrutavam das comodidades materiais lá disponíveis e retornam à sua terra natal "desdenhosos e arrogantes, proclamando em inglês a necessidade de submissão"⁴⁸. Arrogância que, evidentemente, provocava desconfiança e ressentimento por parte dos "nativos". Aliás, foi exatamente a acusação de que Carmen Miranda vinha "americanizada" que lhe custou em 1940 manifestações de rejeição. Mas Erico parecia imune a esse mal: "posso afirmar, desde já,

⁴⁷ BLOEM, Ruy. Um caçador de almas. *Folha da Manhã*, p. 4, 22 jul. 1942. Grifos meus.

⁴⁸ UGARTE, Manuel. *Op. cit.* p. 22.

aos que esperam descobrir-lhe tiques 'snobs', que Erico voltou exatamente igual ao rapazinho que, um dia, chegou de Cruz Alta", escreveu Carlos Reverbel quando da volta do escritor ao Brasil depois de sua primeira experiência internacional⁴⁹.

O forte teor subjetivo de *Gato preto* está também indicado pelas inevitáveis intermediações dos conhecimentos prévios do escritor, postos em ação na atividade de leitura da nova realidade que se apresenta ao viajante. Como quer John Zilcolsky, "nós inevitavelmente experimentamos os lugares em termos dos livros que lemos, e esses lugares no fim *se convertem* no texto que nós escrevemos sobre eles"⁵⁰. No gênero da narrativa de viagens, é muito evidente que a bagagem cultural do autor e sua visão de mundo cooperam na construção de uma subjetividade discursiva única, pessoal, conforme adverte Mary Baine Campbell:

[...] a escrita de viagem, que é produzida não apenas pela cultura ou sociedade da pessoa que a escreve e pela situação que lhe concede a autoridade para falar mas também pelo escritor, *um escritor*, alguém que efetivamente tem uma psiquê [...] e cujo livro é construído para produzir efeitos por meios de um impacto sobre outras (cultural ou socialmente produzidas) psiquês.⁵¹

É interessante perceber que, no caso de Erico, a viagem até o outro começa não pela chegada ao destino, mas pela longa ambientação da partida⁵² e pela descrição do lento percurso em navio. Nesse preâmbulo é que surge aquela versão mais moça de si mesmo (Malasartes), como que indicando que o novo é sempre em parte produto do que se conhece, do que se pensa e do que se espera. Com efeito, Erico, antes mesmo de sair do Brasil, está munido de informações, imagens, pressupostos a respeito daquela terra que mentalmente conhecia graças às suas extensas e variadas leituras de revistas, poesias e romances norte-americanos, ao seu trabalho de editor e tradutor, ao seu cargo de vice-

⁴⁹ REVERBEL, Carlos. Erico Verissimo trouxe a América no coração. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, p. 3, 12 jun. 1941.

⁵⁰ ZILCOSKY, John. Writing travel. In: _____ (Ed.). *Writing travel: the poetics and politics of modern journey*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2008. p. 6.

⁵¹ CAMPBELL, Mary Baine. Travel writing and its theory. In: MANNING, Susan; TAYLOR, Andrew (Eds). *Transatlantic literary study: a reader*. Baltimore: John Hopkins University, 2007. p. 327.

⁵² Cf. WASSERMAN, Renata. *Op. cit.* p. 212.

presidente do Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano de Porto Alegre, e, claro, graças às histórias em quadrinho e ao cinema de Hollywood. Quando se refere à sua primeira viagem aos Estados Unidos em *Um certo Henrique Bertaso*, Erico escreve que estava realizando "um antigo sonho que alimentava desde os dias de menino, quando no *Biógrafo Ideal* de Cruz Alta via filmes de *cowboys* contra peles-vermelhas" (BER, 60). O relato de viagem representa uma oportunidade para revisitar e revisar suas fantasias e expectativas prévias. No primeiro volume de suas memórias, Erico conclui: "[os filmes americanos] foram em grande parte responsáveis pelos meus amores de menino, adolescente e homem feito pelos Estados Unidos" (SOL1, 120). Em muitos momentos de *Gato preto* o narrador viajante estabelece uma espécie de síntese ou amálgama entre o que está nele e o que vem/vê de fora. É o que ocorre quando, descrevendo o bairro do Brooklyn em Nova Iorque, o narrador recobre o seu olhar com as referências que povoavam seu imaginário, de modo que difícil é discriminar no espaço físico textualmente representado o que é fato dentro da sugestão fantasiosa:

[O Brooklyn] Sugere dramas proletários, aventuras de Nick Carter, histórias de imigrantes sujos e ambiciosos, romances de Michael Gold, noites de Coney Island, com as luzes do Luna Park a brilhar contra um céu cheio de resplendores, a roda gigante a girar, os camelôs anunciando cartomantes, faquires, acrobatas e monstros... (GAT, 145)

Por todos esses aspectos, contrariamente às palavras do narrador de *O gato preto*, longe estamos de um relato "simples e objetivo". Outros elementos na fatura de *Gato preto* desmentem, por sua vez, que aquela viagem fosse apenas um "feriado" na vida do editor e romancista. Havia, ao contrário, uma tarefa a ser cumprida, se possível, sem servilismo. Para empreender o trabalho, Erico Verissimo, narrador viajante, começa por definir esse lugar de enunciação, comentado acima, de onde desfruta o direito de fazer as perguntas e sacar as respostas. Imbuído dessa autoridade no plano simbólico, pôde desempenhar no "mundo real" uma importante função. "Não há dúvida que, depois da visita de Erico Verissimo, a política de 'boa vizinhança' terá no escritor brasileiro um dos seus intérpretes mais autorizados", anunciava o *Correio Paulistano*, por ocasião da volta de Erico

Verissimo ao Brasil em 1941⁵³. De fato, essa e as subsequentes visitas de Erico Verissimo aos Estados Unidos, possibilitadas por uma situação internacional específica e por uma configuração biográfica peculiar, converteram-no em uma espécie de "agente duplo", um tradutor ao mesmo tempo crítico e engajado, livre e comprometido, situado na interface de duas culturas. Nessa posição privilegiada, Erico negociou entre a liberdade de pensamento, que tanto defendia, as injunções de seus próprios interesses e também as demandas de uma política de diplomacia cultural que o colocava no papel de um "embaixador leigo" da política de boa vizinhança.

Por muitos anos Erico agenciou, num trabalho de leva-e-traz, o fluxo de elementos materiais e imateriais entre a sociedade norte-americana e a brasileira, servindo plenamente como um daqueles "intermediários transnacionais" que, segundo Pascale Casanova, atuam como "agentes de câmbio" nas transações articuladoras da "República mundial das letras"⁵⁴. Exercendo papel de destaque no fluxo cultural entre Brasil e Estados Unidos⁵⁵ especialmente entre 1941 e 1956, Erico atuou ativamente de três formas: (a) selecionando, compondo, comentando ou divulgando ideias, fatos, impressões e imagens; (b) triando, negociando, traduzindo, escrevendo ou publicando livros e (c) ajudando a estabelecer uma rede de contatos entre artistas, intelectuais e escritores de lá e de cá.

Os fatos que comprovam tal função de avalista e facilitador dos intercâmbios culturais e, mais especificamente, literários entre Brasil e Estados Unidos são muitos e estão comentados pontualmente ao longo deste trabalho. Mas para reforçar o argumento, vale

⁵³ Como Erico Verissimo viu os Estados Unidos. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 23 abr. 1941.

⁵⁴ "A presença de grande número de intermediários transnacionais importantes, de literatos sutis e de críticos refinados é, em outras palavras, um sinal essencial de poder literário. Os grandes cosmopolitas (em geral políglotas) são de fato uma espécie de agentes de câmbio, 'cambistas' encarregados de exportar de um espaço a outros textos dos quais fixam, por aí mesmo, o valor literário." CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 37.

⁵⁵ Cf. PRUTSCH, Ursula. Americanization of Brazil or a pragmatic wartime alliance – the politics of Nelson Rockefeller's Office of Inter-American Affairs in Brazil during World War II. *Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 204, maio-ago. 2010.

lembrar que, além de cartas de apresentação, como a que escreveu para os escritores Robert Nathan e Thornton Wilder em favor de Viana Moog⁵⁶, Erico acaba participando do processo de chancela de candidatos aos programas culturais dos Estados Unidos. Já em 1941, escreve a Richard Pattee, do Departamento de Estado, interferindo em favor de Paulo Tollens, que pretendia estudar sociologia nos Estados Unidos⁵⁷. Em 1943, em carta a um administrador da fundação Guggenheim, o escritor responde a consulta sobre Miroel Silveira e Almiro Rolmes, escrevendo em favor da concessão de bolsa para esses candidatos⁵⁸; no ano seguinte, o tradutor Samuel Putnam informa a Erico que indicou seu nome para a mesma fundação Guggenheim, como referência para uma bolsa que ele estava pleiteando⁵⁹. Em 1947, Erico escreve ao embaixador dos Estados Unidos no Rio de Janeiro para defender seu cunhado Justino Martins da acusação de ser comunista, o que o impediria de viajar para a América do Norte⁶⁰. No campo especificamente das atividades literárias, Erico passa a ser chamado para fazer a apresentação na imprensa de autores brasileiros que, aos poucos e quase sempre sob o patrocínio dos programas fomentados pelo Departamento de Estado norte-americano, iam sendo traduzidos para o inglês. Em 1941, um editor pede a opinião de Erico sobre a tradução de 1920 de *Canaã*, de Graça Aranha⁶¹. Em 1944 Erico compôs extensa resenha para o *New York Times* sobre *Rebellion in the backlands*⁶², a tradução de *Os sertões*, de Euclides da Cunha e, no ano seguinte, resenha sobre a nova tradução em inglês de *Inocência*, de Taunay⁶³. Erico também aproveita sua estadia mais longa nos Estados Unidos entre 1943 e 1945 e

⁵⁶ VERISSIMO, Erico. [Carta] 31 maio 1943, Porto Alegre [para] NATHAN, Robert. ALEV 02a2006-43; VERISSIMO, Erico. [Carta] maio 1943, Porto Alegre [para] WILDER, Thornton. ALEV 02a2005-43.

⁵⁷ VERISSIMO, Erico. [Carta] 29 dez. 1941, s.l. [para] PATTEE, Richard. ALEV 02a245-41.

⁵⁸ VERISSIMO, Erico. [Carta] 8 mar. 1943, Porto Alegre [para] MOE, Henry Allen. ALEV 02a0236-43.

⁵⁹ PUTNAM, Samuel. [Carta] 12 out. 1944 [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1175-1944; PUTNAM, Samuel. [Carta] 1 dez. 1944 [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1176-44.

⁶⁰ VERISSIMO, Erico. [Carta] 12 ago. 1947, Porto Alegre [para] PAWLEY, William Douglas. ALEV 02a0248-47.

⁶¹ BALOS, Henry H. (Bruce Humphries Inc. – publishers) [Carta] 15 fev. 1941 [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1951-41.

⁶² VERISSIMO, Erico. Literary milestone in Brazil. *New York Times Book Review*, New York, p. 1 e 20, Feb., 6th. 1944.

⁶³ VERISSIMO, Erico. A backlands Juliet. *New York Times*, New York, p. 6 e 24, Mar., 4th. 1945.

constantemente garimpa para a Editora Globo os títulos que valeriam a pena ser traduzidos para o português, como comprova farta documentação epistolar que se encontra no Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV). Nessa mesma época, Erico Verissimo recebe o convite para ser um "advisor" da editora Macmillan para a América do sul, "com \$100 por mês e pouquíssimo serviço"⁶⁴. Depois de sua primeira viagem aos Estados Unidos, Erico continua sendo um expoente na difusão da cultura norte-americana no Brasil. Participa, por exemplo, juntamente com o cônsul Daniel Braddock, de um comitê para seleção de filmes, indicados pelo Departamento de Estado, a serem exibidos em Porto Alegre⁶⁵. Para citar ainda alguns casos que revelam o alcance temporal dessa função de "alfandegário" cultural exercida por Erico, em 1954 ele escreve a Carlos Drummond de Andrade convidando-o a participar da coletânea de poesia ibero-americana editada por Federico de Onís⁶⁶. No ano seguinte, Erico escreve a Antônio Callado sobre sua intermediação para que os manuscritos de *Assunção de Salviano* chegassem à editora Macmillan, dizendo que se o romance não fosse aceito aí, ele "tentaria" o editor Alfred Knopf⁶⁷. A função de diretor de assuntos culturais na União Pan-Americana (UPA) entre 1953 e 1956 colocou Erico em uma posição especial nas intermediações culturais e há prova da intensa atividade do escritor brasileiro no cenário interamericano. Em uma única carta de 1955 à editora Knopf, Erico acusa recebimento do exemplar de uma obra, promete escrever resenhas sobre ela em duas revistas da UPA e manifesta interesse em negociar para a Globo de Porto Alegre os direitos de um livro para tradução ao português⁶⁸.

⁶⁴ VERISSIMO, Erico. [Carta] 2 mar., Los Angeles 1945. ALEV 02a0015-45.

⁶⁵ Cf. QUINTANEIRO, Tânia. Cinema e guerra: objetivos e estratégias da política estadunidense no Brasil. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 55, maio-ago. 2005.

⁶⁶ VERISSIMO, Erico. [Carta] 18 jul. 1954, Washington [para] ANDRADE, Carlos Drummond. FCRB, Carlos Drummond de Andrade, Correspondência 1768.

⁶⁷ VERISSIMO, Erico. [Carta] 15 out. 1955, Washington D.C. [para] CALLADO, Antônio. FCRB, Antônio Callado, Correspondência pessoal.

⁶⁸ VERISSIMO, Erico. [Carta] 28 abr. 1955, Washington [para] COLE, William. HRHRC, Box 177, folder 2.

A duplicidade da situação de Erico Verissimo verifica-se igualmente no modo de execução desse papel: alinhado aos princípios pan-americanistas, estimula uma atitude cosmopolita transnacional – na contramão do extremado nacionalismo fascista da época – baseando-se, porém, no esforço de descrição contrastiva de identidades nacionais, no caso, a norte-americana e a brasileira (ou, mais genericamente, a latina). Nesse aspecto, sua atuação denuncia uma ambivalência que para Pascale Casanova é intrínseca ao binômio nacional/internacional: "De fato, nenhuma entidade 'nacional' existe por si mesma e nela mesma. Nada é mais internacional, de certa forma, que o Estado nacional: ele só se constrói em relação a outros Estados e muitas vezes contra eles"⁶⁹. Em nome de uma causa – a defesa "universal" da democracia –, Erico conectou a nação ao plano transnacional e pôde, por essa via, satisfazer também suas expectativas artísticas e culturais, ampliar seus horizontes de editor e escritor e, por fim, abrir a porta para um possível e talvez almejado reconhecimento internacional. Ou seja, no contexto da política de relações culturais da Segunda Grande Guerra, Verissimo ajudou a sedimentar o prestígio da sociedade e da cultura norte-americanas no Brasil e com isso ampliou seu próprio prestígio, numa operação casada: no Brasil, vinculou seu nome e sua atuação à grande nação norte-americana e, atuando nos Estados Unidos para criar um espaço de interesse pela cultura brasileira, foi lá considerado uma voz legítima para representá-la, o que, por si só, ajudou a catapultar uma carreira de escritor "internacional".

Nada disso deve ser confundido como mero cálculo oportunista e muito menos como sinal de barateamento de sua carreira de escritor ou de sua função como intelectual. Não se trata evidentemente de julgar, mas de entender. E tudo parece levar a crer que Erico tinha consciência dos vários benefícios – como escritor e como editor da Globo – dessa experiência nos Estados Unidos: com sua característica verve humorística, ele mesmo comentou suas palestras nas universidades norte-americanas nos seguintes termos: "a

⁶⁹ CASANOVA, Pascale. *Op. cit.* p. 55-56.

gente viaja, conhece gentes e lugares, presta um servicinho à pátria e a si mesmo⁷⁰". E ainda: "É sensacional a gente correr de cidade em cidade, fazer amigos, falar para centenas, milhares de pessoas de todas as idades e depois passar adiante. Estou certo de que é uma tremenda propaganda para o Brazil [sic]"⁷¹.

Não é muito difícil enxergar suas estadias nos Estados Unidos também como um dispositivo de chancela para quem repetidas vezes deixou transparecer um relativo e sutil sentimento de inferioridade ou não-pertencimento por não ter tido uma formação cultural mais regular. Logo nas primeiras cenas de *Gato preto*, depois que chega a Nova Iorque, o narrador está no saguão de um hotel e, ao ver o desfile de gente sofisticada, sente-se acompanhado do tropeiro rude que era seu avô e de outros fantasmas do passado, e conclui: "através de meus olhos, ficam-se eles a espiar, bisonhos e provincianos, a parada singularíssima" (*GAT*, 48).

Especialmente os cursos e palestras em universidades nos anos 1940, o título de doutor *honoris causa* que recebeu do Mills College, na Califórnia, e o trabalho como diretor de assuntos culturais na União Pan-americana na década de 1950 podem ser entendidos como elementos de compensação simbólica para os relativos percalços no processo de acumulação de capital cultural que se verifica na biografia intelectual de Erico Verissimo, na qual de certo modo faltava àquela altura "um título de doutor". Em 1943, respondendo ao convite para voltar pela segunda vez aos Estados Unidos, Erico faz questão de explicar: "para principiar, devo dizer com toda a franqueza que não tenho nenhum título, além de minhas próprias obras, e que nem mesmo sou considerado um teacher aqui"⁷². Mais tarde, comentando entusiasmado a recepção que mereceu nas universidades da Califórnia, Erico escreve:

⁷⁰ VERISSIMO, Erico. [Carta] 14 fev. 1945, Los Angeles [para] BERTASO, Henrique. ALEV 02a.0014-45.

⁷¹ VERISSIMO, Erico. [Carta] 17 abr. 1945, Forth Worth, Texas para BERTASO, Henrique. ALEV 02a0017-45.

⁷² VERISSIMO, Erico. [Carta] 13 jan 1943, Porto Alegre [para] Richard Pattee. ALEV 02a0246-43.

[...] eu só fico a pensar nesta coisa melancólica. Se eu dissesse que na minha cidade eu não poderia ser professor pela simples razão de não ter um título de doutor e não ser católico praticante, eles cairiam para trás de surpresa.⁷³

Os vários encontros com escritores que Erico manteve durante sua primeira viagem internacional podem ser lidos nessa mesma chave do lento processo de *reconversão social* e de *incorporação* de um capital cultural, de acordo com Pierre Bourdieu⁷⁴. Nessas ocasiões, é como se o narrador por fim encontrasse suas "afinidades eletivas", retornando aos braços de uma família virtual, com quem por muito tempo mentalmente conviveu. Da parte do escritor, foi uma oportunidade de satisfazer sua curiosidade intelectual, trocar ideias com seus pares e, podemos imaginar, realizar enfim um velho desejo. Da parte dos leitores de *Gato preto em campo de neve*, o simples fato de conseguir as entrevistas com Pearl S. Buck, Somerset Maugham, Thomas Mann, Van Loon, Thornton Wilder, além do tom adotado no texto, de proximidade e mesmo intimidade em alguns casos, colocavam Erico numa posição especial, em pé de igualdade a grandes nomes do circuito artístico internacional.

Mas Erico Verissimo chegou lá porque tinha em mãos as cartas certas para o jogo que começava a se disputar no cenário internacional. Como aponta Sérgio Miceli, estavam em relativa vantagem no contexto da americanização da cultura mundial os intelectuais brasileiros que, como Erico, desfrutassem de um "capital cultural bem diversificado", afeitos ao consumo de gêneros artísticos eruditos relacionados à sua formação familiar, mas adeptos das "novas formas de produção cultural de procedência norte-americana"⁷⁵. Foram esses intelectuais que puderam se beneficiar especialmente dos programas de intercâmbio cultural promovidos pela política governamental dos Estados Unidos durante a II Guerra Mundial.

⁷³ VERISSIMO, Erico. [Carta] 8 nov. 1943, São Francisco [para] BERTASO, Henrique. ALEV 02a0008-43.

⁷⁴ BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Orgs.). *Pierre Bourdieu: escritos da educação*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 74 *et seq.*

⁷⁵ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 184-185.

3.2. Vim, vi e contei: a primeira América de Erico

Em *Gato preto em campo de neve*, Erico Verissimo compõe uma imagem estelar do país visitado, esforçando-se para fugir das sínteses simplificadoras ao tratar da variedade de paisagens geográficas, econômicas, sociais e culturais que pôde conhecer em pouco mais de três meses:

Declaro com toda a sinceridade que não tenho a pretensão de haver compreendido os Estados Unidos, nem de ser portador de palavras, fórmulas ou imagens capazes de chegar a uma definição, a uma pintura completa do país. A terra de Roosevelt pode ser comparada a um desses jogos-de-armar formados de muitos pedacinhos de forma e contorno variado e que, ajustado nos devidos lugares, formam um desenho lógico e acabado. Ora, através da observação direta e da leitura, fui eu colhendo no tempo e no espaço algumas – muito poucas! – dessas peças. Não será insensato tentar armar o jogo com elementos tão escassos? (*GAT*, 440)

É interessante notar nesse momento a posição idealista de Erico, para quem existe um todo coerente (o "desenho lógico e acabado"), potencialmente apreensível por um trabalho individual de *coleta* ("observação direta" e "leitura"). Fica implícito que pelas partes se pode chegar ao todo. Essa posição de alguma maneira está em consonância com o argumento em prol dos intercâmbios culturais segundo o qual se alcançará o conhecimento recíproco entre as nações americanas por meio do trânsito de informação. Cada participante da grande teia de práticas pan-americanistas seria, para se usar a imagem criada por Erico, o detentor/produtor de uma peça nesse jogo-de-armar que estava sendo coletivamente montado. E como nem todos podem desfrutar da observação direta por meio de viagens, ganham relevância os textos – obras literárias e de artes plásticas, os filmes e documentários, as exposições, as feiras de livros, os concertos – que intermedeiam o conhecimento mútuo entre os povos americanos, difundindo "lotes" de informação que, segundo se acreditava, iriam compondo a narrativa de uma América integrada. Que se diga em favor de Erico que ele mesmo nunca aderiu totalmente a esse discurso triunfante e simplista das relações culturais internacionais dos anos 1930 e 40,

como se lê em declaração sobre a viagem aos Estados Unidos: "se tivesse ficado 30 anos também não compreenderia esse país fabuloso"⁷⁶.

Entretanto, a simples participação no sistema de intercâmbios culturais já subentendia em alguma medida compactuar a ideia de que a circulação de informação cooperasse para a coesão continental. Essa tarefa exigia, antes de mais nada, que se quebrasse a indiferença ou menosprezo que os norte-americanos dedicavam àqueles povos do sul do continente⁷⁷, insistindo nos laços de fraternidade humana e fomentando uma atitude de interesse, respeito e simpatia. Como espirituosamente sintetizou a jornalista norte-americana Florence Horn em entrevista a Samuel Weiner, "Carmen [Miranda] faz propaganda. Portinari prova que essa propaganda tem razão de ser"⁷⁸.

Mais importante ainda, era preciso vencer preconceitos e resistências que grupos influentes da América Latina mantinham contra os Estados Unidos, não só em decorrência de um histórico de interferência político-militar e expropriação econômica, mas também em virtude de imagens negativas persistentes no campo do comportamento, da moral e da cultura⁷⁹. Segundo John Reid, parte substancial do material publicado na imprensa hispano-americana nos anos 1920 difundiam "uma imagem calamitosa da América do Norte e sua cultura, na qual se punha ênfase no divórcio, nos terrores da lei seca, na Ku Klux Klan e no americano tosco, inculto"⁸⁰. Um orgulho desmedido, o desprezo pelos estrangeiros, especialmente pelos latinos, a segregação violenta de negros e de todos aqueles considerados "inferiores", o "desdém olímpico pelas 'republiquetas de aventureiros'" também faziam parte da lista de acusações contra o povo norte-

⁷⁶ VERISSIMO, Erico. [Carta] 9 out. 1941, Porto Alegre [para] MENDES, Oscar. ALEV 02a0193-41.

⁷⁷ Cf. TOTA, Antônio Pedro. *Op. cit.* p. 30.

⁷⁸ WEINER, Samuel. A guerra: test do pan-americanismo. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, p. 3, 1.º maio 1941.

⁷⁹ Sobre esse assunto, cf. BAGGIO, Katia Gerab. *A "outra" América: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas*. 1998. Tese (Doutorado em História) – FFLCH/USP, São Paulo. 1998; REID, John T. *Spanish American images of the United States 1790-1960*. Gainesville: The University Presses of Florida, 1977.

⁸⁰ REID, John T. *Op. cit.* p. 149.

americano⁸¹. A consequência é que a muitos parecia inadequada e mesmo afrontosa qualquer proposta de união entre as Américas.

O monarquista Eduardo Prado, por exemplo, havia atacado em *A ilusão americana*, de 1893, a ideia de que o continente americano devesse, a qualquer custo, priorizar a integração, dadas as diferenças radicais existentes entre os países da região⁸². Nessa mesma linha, o nacionalista Antônio Torres contraria a ideia de que a América fosse *destinada* à união, como queriam acreditar alguns adeptos do pan-americanismo:

A configuração geográfica da América, em longa faixa longitudinal, é um imperativo de diferenciação, jamais um determinante de unidade.

[...]

No próprio processo de encaminhamento para a paz mundial, a intervenção de formações tais como a federação europeia ou americana, envolveria mais perigos que promessas de êxito.⁸³

No âmbito hispano-americano, os argumentos do uruguaio José Enrique Rodó contra a "nordomanía" teve como se sabe grande penetração, e seu livro *Ariel* (1900) foi entendido como um libelo contra o materialismo e o pragmatismo identificado ao mundo anglo-saxão. O ataque à figura do *yankee* ganancioso e insensível, assim como a resistência à avidez imperialista da política e da economia norte-americanas ressoaram por todas as primeiras décadas do século XX e foram empreendidos em certa medida até mesmo por artistas e intelectuais norte-americanos dissidentes, como o escritor Waldo Frank, que propunha que a cultura da América Latina, segundo ele fortemente espiritualizada, resistisse à ambição e ao materialismo do povo norte-americano⁸⁴. Mesmo um autor como o argentino Manuel Ugarte, que se diz admirador do progresso dos Estados Unidos, volta-

⁸¹ Cf. UGARTE, Manuel. *El destino de un continente*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1923. p. 18-19.

⁸² Sobre a visão política de Eduardo Prado, cf. SKIDMORE, Thomas. *O Brasil visto de fora*. São Paulo: Paz e Terra, 1994. p. 53-70.

⁸³ TORRES, Alberto. *O problema nacional brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: Universidade de Brasília, 1982. p. 49.

⁸⁴ TOTA, Antônio Pedro. *Op. cit.* p. 34-35.

se contra os largos e devastadores passos da história da expansão norte-americana sobre a América Latina e conclui em 1923 que "se as grandes estradas de ferro, as casas de trinta andares e a vida vertiginosa as temos que pagar ao preço de nossa autonomia, prefiro que perdure o atraso patriarcal de nossos vilarejos"⁸⁵. No Brasil, em texto de 1927, o jornalista e escritor Carlos Maul traça um sarcástico retrato do brasileiro americanizado, sua basbaquice e preconceitos em relação aos Estados Unidos:

Como todos os admiradores sem medida de [sic] civilização "yankee" ele faz afirmações temerárias a respeito da vida nas metrópoles tentaculares dessa terra gigantesca. [...] Os Estados Unidos na sua opinião são a Nova Cartago, pátria de mercadores, cidadela do pragmatismo sórdido sem nenhuma partícula do sonho criador das cousas eternas.

- Ah! Os Estados Unidos! Tudo lá é titânico! – O americano não é um indivíduo que se deixe levar pelo sentimento, pelo coração! Negócios! Negócios! Milhões!... Lá não se perde tempo!⁸⁶

Ainda depois da primeira viagem internacional de Erico, o "colosso do norte" e seu *way of life* suscitavam posições reticentes ou de franca oposição, como a de Oswald de Andrade, que menciona em 1943 "a sólida repulsa que sempre nos ocasionou o homem de negócios insensível e frio, de olhos de dólar e unhas de coveiro"⁸⁷.

Da conexão simbólica entre os norte-americanos, uma política externa agressiva e um sistema produtivo gigantesco, irrefreável e desumanizante, derivava outra interpretação desfavorável aos Estados Unidos. "O senhor compreende... Os Estados Unidos são uma terra materialista sem arte nem literatura", opina "homem do elevador" que representa o brasileiro médio e que foi criado por Erico Verissimo para sua palestra sobre a literatura norte-americana pouco antes de deixar o Brasil pela primeira vez⁸⁸. Como esse personagem, muitos entendiam que a nova potência mundial, preocupada com a produção

⁸⁵ UGARTE, Manuel. *Op. cit.* p. 16.

⁸⁶ MAUL, Carlos. O amigo da gente rica. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 3, 16 mar. 1927.

⁸⁷ ANDRADE, Oswald. Aqui foi o sul que venceu. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 4, 2 set. 1943.

⁸⁸ VERISSIMO, Erico. *Viagem através da literatura americana*. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, s/d. p. 12. IEB.

e com o comércio, afeita à tecnologia e ao pragmatismo, era insensível à vida espiritual e inapta para a produção de arte e cultura "legítimas", isto é, não massificadas. Aos olhos de muitos – inclusive de setores da elite norte-americana⁸⁹ –, o planeta dividia-se então entre a Europa, polo produtor de cultura, e a América do Norte, que produzia riquezas e, no melhor dos casos, arte medíocre: *pulp magazines*, *hardboiled fiction*, "música negra", musicais populares, histórias em quadrinhos e cinema de entretenimento. Essa divisão vinha de longe: já em 1873, Eça de Queirós sentenciava: "há mais civilização num beco de Paris, do que em toda a vasta Nova Iorque"⁹⁰. Ainda na década de 1950 essa oposição continuava provocando discussão: carta publicada pelo *New York Times Book Review* debatia como combater o ceticismo europeu em relação à cultura norte-americana, esperando que a imagem de uma América "sem alma" fosse logo dissipada⁹¹.

Em *A volta do gato preto*, Erico dedicou toda uma longa seção, intitulada "Materialismo e espiritualismo" (VOL, 368-377), para debater o tema e sublinhar as conquistas e o vigor do cenário cultural dos Estados Unidos. Erico constrói sua argumentação aceitando que os americanos do norte têm forte inclinação pela dimensão material da vida, mas vai desbastando as arestas do raciocínio, de modo a amenizar a crítica por meio de uma sequência de argumentos: na França, onde se considera que há a melhor literatura, também se guarda dinheiro pelo amor ao dinheiro; a ganância, a luta por posição social se verifica em qualquer grande centro urbano do mundo; os Estados Unidos são ainda um país adolescente; os latinos adotaram uma aversão moralista à riqueza, chegando a considerar a necessidade uma virtude; as pequenas cidades norte-americanas desconhecem a ganância e a azáfama da vida moderna; o apego norte-americano ao pragmatismo, ao dinheiro, às grandes dimensões e quantidades encontra justificativa histórica; se os homens de negócios podem ser insensíveis às artes, as mulheres norte-

⁸⁹ Cf. LEVINE, Lawrence. *Highbrow/Lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1988.

⁹⁰ QUEIRÓS, Eça. *Carta*, Montreal, 20 jul. 1873 a ORTIGÃO, Ramalho. In: QUEIRÓS, Eça. *Correspondência*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1983. v. 1, p. 82.

⁹¹ *The New York Times Book Review*, New York, p. 20, June, 29th. 1952.

americanas por sua vez demonstram grande interesse pelas "coisas do espírito"; a literatura norte-americana não se reduz aos *best sellers*; a propensão prática e objetiva garantiu aos norte-americanos um padrão de vida melhor do que qualquer outro no planeta.

A atitude reticente em relação ao valor da cultura dos Estados Unidos ia na contramão do processo de transferência, da Europa para a América do Norte, do centro de gravidade econômico e político mundial. Se não o inviabilizava, no mínimo o restringia, relativizando o prestígio da nova potência. Com a guerra, a questão ganhou maior peso, pois algumas autoridades norte-americanas temiam que a histórica e ampla difusão da cultura europeia nos países latino americanos abrisse portas para que circulassem na região bens culturais e ideias antiamericanas de matriz germânica e italiana, especialmente no Brasil, Argentina, Peru e Chile, onde havia significativa concentração de alemães e italianos⁹². Institutos de cultura italiana e de cultura alemã, assim como programas de intercâmbio acadêmico entre a Alemanha e países latino-americanos estavam sendo estabelecidos desde a década de 1920⁹³, o que aumentava, aos olhos dos norte-americanos, os riscos de disseminação de ideias hostis aos Estados Unidos⁹⁴. A ação dos integralistas brasileiros, de inspiração totalitária, ampliava as preocupações que, alimentadas pela mídia, chegaram à opinião pública.

Em reação, esforços foram feitos para fortalecer a atuação de escolas e institutos culturais norte-americanos, como aquele em Porto Alegre que Erico Verissimo ajudou a fundar em 1938. Em documento oficial que apresenta a história do OCIAA, explica-se que o órgão foi criado para se opor à penetração econômica e à propaganda denegridora dos alemães

⁹² As atividades do Eixo na América latina. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, p.1, 7 e 32, 31 dez. 1941.

⁹³ ARNDT, Richard T. *Op. cit.* p. 38-39.

⁹⁴ Idem. p. 67.

contra os Estados Unidos⁹⁵, advertência que ocupou também boa parte de artigo da revista *Fortune* em dezembro de 1937⁹⁶. A atitude de cautela tinha fundamento: como indica Antônio Pedro Tota, no Brasil o germanismo constituía uma alternativa ao modelo norte-americano, uma ideologia atraente para projetar o futuro do país⁹⁷.

Daí a importância de se difundir um contradiscurso que redimisse dúvidas quanto à existência nos Estados Unidos de uma tradição respeitável nas artes plásticas, música, literatura, filosofia, vida universitária e pesquisa científica, de modo que a substituição de um centro hegemônico por outro não soasse, naquele momento de uma Europa subjugada, como "prejuízo", perda ou decadência ou ainda como uma situação apenas momentânea⁹⁸. Em entrevista à revista *Diretrizes*, o pintor George Biddle toca no assunto, afirmando que a alegada mediocridade artística dos Estados Unidos era "uma ilusão" e citava os nomes de Lloyd Wright e T. S. Eliot como prova de que "desde muito tempo a cultura norte-americana já dá ao mundo uma nova expressão de valores"⁹⁹. Essa mesma mensagem era espalhada pelos vários países latino-americanos por onde passaram os escritores Waldo Frank¹⁰⁰ e Theodore Dreiser¹⁰¹, dois dos muitos "embaixadores" do pan-americanismo.

Erico efetivamente contribuiu, antes mesmo de suas viagens aos Estados Unidos, ao combate a essa histórica prevenção contra o grande irmão do norte, por meio de suas traduções de autores norte-americanos e artigos e palestras sobre literatura dos Estados Unidos. Tal contribuição não era desconhecida da administração norte-americana. Lewis

⁹⁵ *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*. OCIAA, Washington: U.S. Government Printing Office, 1947. p. 3.

⁹⁶ *Seven articles on South America from Fortune Magazine*. New York, Time Club Bureau, sem indicação de página, [1940?].

⁹⁷ TOTA, Antônio Pedro. *Op. cit.* p. 23.

⁹⁸ ARNDT, Richard T. *Op. cit.* p. 105.

⁹⁹ No futuro, a pintura pertencerá ao povo. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, p. 6, 10 dez. 1942.

¹⁰⁰ Cf. ROSTAGNO, Irene. *Op. cit.* p. 10.

¹⁰¹ ARNDT, Richard T. *Op. cit.* p. 91.

Hanke, chefe da seção hispânica da Biblioteca do Congresso norte-americano, reconheceu que "Erico Verissimo [...] tem feito muito traduzindo literatura em inglês e tem sido uma influência poderosa para efetuar a transição dos leitores brasileiros dos livros em francês para os em inglês"¹⁰².

O tema das resistências contra os Estados Unidos chegou a receber tratamento literário na obra de Erico Verissimo, sendo incorporado em *O resto é silêncio* (1943):

[...] há nesse romance um trecho em que uma das personagens, um católico fanático, escreve um artigo de profundo desacordo relativamente à maneira de ser, de viver e de pensar dos Estados Unidos, e isso tudo de seu ponto de vista sectário. Esse, infelizmente, é o modo de pensar católico. E se eu pus no meu romance tal personagem foi por querer marcar exatamente a atitude de certos setores da Igreja no que diz respeito ao pan-americanismo. Está claro que essa personagem não representa o ponto de vista do autor.¹⁰³

Gato preto em campo de neve também contribuiu, segundo o autor, para revelar no Brasil uma outra América:

Recebo cartas de pessoas que se declararam surpreendidas com os Estados Unidos que lhes revelei. Dizem que "agora compreendem os americanos", que "no fim de contas eles são excelentes criaturas humanas". Muitos se mostram surpreendidos por ver que a América do Norte já tem um teatro, uma pintura, uma literatura, uma escultura e uma arquitetura próprias. Verifico com alegria que com meu último livro consegui muitos adeptos para o pan-americanismo.¹⁰⁴

Esse efeito de leitura foi obtido por alguns procedimentos na fatura do relato de viagem. Primeiramente, é evidente que as narrações e descrições destacam sobretudo a exuberância da vida cultural norte-americana. Ao lado de observações mais ou menos previsíveis sobre a pujança da economia e a sedutora intensidade da vida nas metrópoles, o narrador chama atenção para outro tipo de grandiosidade: "os mais de quatro mil peixes vivos" do *Shed Aquarium* de Chicago; as telas de Botticelli, Fra Angelico e Bellini do

¹⁰² HANKE, Lewis. *Report on the project to assist the translation of United States books into Spanish and Portuguese and their publication in Latin America*. 1942. p. 19. SIA, Record Unit 7091, Series 16, Box 419, Folder 11.

¹⁰³ VERISSIMO, Erico. [Carta] 21 maio 1943, Porto Alegre [para] PATTEE, Richard. ALEV 02a0247-4

¹⁰⁴ VERISSIMO, Erico. [Carta] 29 dez. 1941 [para] PATTEE, Richard. ALEV 02a245-41.

Fogg Museum; os mais de duzentos estabelecimentos de ensino superior de Boston; os seis mil e duzentos assentos do auditório do *Radio City*; as tiragens de cem mil exemplares dos *best-sellers*; a extensão e variedade das galerias do *Metropolitan Museum*; as setenta sociedades de música da Filadélfia; os mais de 40 jornais diários só na cidade de Nova York; os treze milhões de livros da biblioteca do Congresso. Essas informações, juntamente com os trechos em que o narrador didaticamente recapitula fatos da História dos Estados Unidos, desempenham evidente função ideológica: reforçam a cada instante a existência de um Estados Unidos que tem "estofo" (tradições, ancestralidade) e "alma". A dimensão "espiritual" da nação se soma e se contrapõe ao materialismo, às finanças, à atividade industrial, à ideia de que "tempo é dinheiro". É o próprio Erico quem confessa esse objetivo: "Estou também tentando mostrar aos leitores brasileiros que vocês americanos têm de fato uma sofisticada e rica literatura"¹⁰⁵.

Erico Verissimo, assim, diferia parcialmente de Monteiro Lobato, importante predecessor nas relações culturais Brasil-Estados Unidos¹⁰⁶. Para Lobato, que combinava a veia do escritor e editor com a alma do empresário, os Estados Unidos representavam sobretudo a energia empreendedora, o modelo para os negócios, para bom uso dos recursos naturais, a terra da inventividade, da indústria e do progresso. Mesmo quando tratava de assuntos relacionados à cultura, Lobato parecia não perder de vista a vitalidade empresarial do setor, e opô-la à pasmaceira nacional brasileira. Essa visão da América do Norte já vinha se consolidando no Brasil também por meio da publicidade, do cinema, do rádio, de revistas. O gigantismo econômico, a eficiência administrativa, a racionalidade produtiva causavam no Brasil tanto admiração quanto rejeição, justamente pelo que supostamente simbolizavam de espírito de ganância, insensibilidade humana e indício de imperialismo. Alarmavam-se com isso intelectuais, políticos e parcelas da população, que, em nome de

¹⁰⁵ VERISSIMO, Erico. [Carta] 20 nov. 1941, Porto Alegre [para] NATHAN, Robert. ALEV 02a0238-41.

¹⁰⁶ Cf. LAMARÃO, Sérgio. Os Estados Unidos de Monteiro Lobato e as respostas ao "atraso" brasileiro. *Lusotopie*, p. 51-68, 1. semestre 2002.

um nacionalismo incentivado pela política de Getúlio Vargas, manifestavam grande desconfiança em relação ao Tio Sam.

Foi em outra direção o esforço de Erico Verissimo, que parecia querer mostrar que, no fundo, nós do sul e "eles" do norte não éramos, no todo, tão diferentes e o entendimento mútuo seria sempre possível, enquanto para Lobato a ênfase recaía nas diferenças gritantes entre o dinamismo norte-americano e a sonolência brasileira. Em *Gato preto*, a infraestrutura cultural dos Estados Unidos – que justamente naquele momento estava sendo mobilizada em prol da política de boa vizinhança – serve então como um indício forte dessa outra Norte-América que, de alguma maneira, era colocada no mesmo patamar de civilização da velha Europa, o polo tradicionalmente associado pelos brasileiros ao mundo da cultura, do refinamento espiritual, das artes e da filosofia. Se em 1907 o diplomata e jornalista Tomás Lopes dizia que Paris era a segunda pátria de uma pessoa inteligente¹⁰⁷, Erico agora parecia sugerir que um novo sol havia surgido no céu da república mundial da cultura, coincidentemente quando a capital europeia das luzes havia se rendido aos cavaleiros das trevas: Erico entra nessa conversa, favorecendo a "opção americana": "se o Brasil era um país jovem, a troco de que santo deviam seus escritores e artistas plásticos imitar uma Europa decadente e cansada?" (*SOLI*, 160).

Paralelamente a esse procedimento, Erico adotou outro dispositivo para sugerir comunhão entre brasileiros (ou latinos) e norte-americanos. Onde faltassem os museus grandiosos, as bibliotecas vertiginosas, as universidades seculares, o foco recaiu na "naturalidade" e "informalidade" de que o povo norte-americano também era capaz. Assim, em Denver Erico escreve: "Aqui a gente pode melhor sentir e observar a vida americana porque o seu ritmo é mais lento e seus tipos, menos artificializados pelo progresso mecânico" (*GAT*, 328).

¹⁰⁷ *Apud* NITRINI, Sandra. Da sedução à saudade literária: Literatura de Viagem na Belle Époque. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 6, p. 225, 2001-2002.

De maneira semelhante, o narrador afirma que "a sociedade de Cisco é simples e acolhedora" (*GAT*, 348); New Orleans é a cidade onde melhor se come nos Estados Unidos, "com um requinte francês, com uma violência espanhola e, paradoxalmente, com uma simplicidade africana" (*GAT*, 309); em Boston observa que "as crianças tratam os mais velhos com um respeito em que há uma deliciosa mistura de intimidade esportiva" (*GAT*, 240). O narrador-viajante pode finalmente dizer que nos Estados Unidos se sente como em sua casa (*GAT*, 248) e com isso está mobilizando elementos potentes na sociedade e cultura brasileiras, como demonstraram Sérgio Buarque de Holanda e Roberto Da Matta: a relação especial com a comida, a cordialidade, o prazer da intimidade, a pessoalidade no trato social e a segurança do lar¹⁰⁸. Alinha-se simultaneamente às aspirações de alguns artistas e intelectuais norte-americanos que empreendiam àquela época uma crítica à dissolução de laços comunitários resultante do crescimento vertiginoso das cidades e ao individualismo e anonimato nas metrópoles¹⁰⁹.

Em vez das multidões anônimas que encantaram o Monteiro Lobato de *América* (1932), no lugar da impessoalidade das tomadas panorâmicas, o que interessa a Erico Verissimo e seu narrador-câmera é o foco na pessoa (*persona*), os *personagens* que ele constrói em seu texto, inspirados pelo que vê e ouve: "eu quero apenas as vossas almas", diz o narrador de *O gato preto* a uma hipotética cidadã norte-americana. É o menino engraxate, é o companheiro de cabine no trem, o "verdureiro solitário", o vendedor de jornais, para não mencionar os escritores com quem se encontra. Nesses encontros, o narrador vai consolidando simultaneamente um ponto de vista bastante *pessoal*, revelando sua *intimidade emocional*, definindo uma presença *corporal* no texto ("Estou sentado num

¹⁰⁸ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979; DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

¹⁰⁹ SPELLACY, Amy. *Neighbors north and south: literary culture, political rhetoric and inter-American relations in the era of the Good Neighbor policy, 1928-1948*. Dissertation (PhD in English) – University of Iowa, Iowa City, 2006. p. 94. Disponível em: http://books.google.com/books?id=qBqv_j4xND4C&pg=PA96&lpg=PA96&dq=%22thornton+wilder+good+neighborhood&source=bl&ots=cI3iqxb7Vm&sig=NBjkeTwDURJINe7nxFr9H935yvw&hl=pt-BR&sa=X&ei=0cv2UN6cKKT-0gGUxIHIDw&ved=0CEAQ6AEwAg#v=onepage&q=provincialism&f=false. Acesado em: 16 jan. 2013.

banco da Jackson Square", *GAT*, 301; "Só no quarto, de luz apagada", *GAT*, 230) e um olhar essencialmente humano, de quem descreve e comenta com curiosidade, simpatia e franqueza as experiências por que passa. Com esse narrador e com esses personagens, Erico estabelece (transcreve?) diálogos, faz troça, fabrica por instantes uma proximidade que é "técnica de repórter"¹¹⁰, mas técnica que surte importante efeito. O retrato resultante é uma América *humanizada*, para além da opulência capitalista, mais diversa, menos padronizada, mais íntima e mais compreensível para nós, latinos. América, vale ressaltar, que preservava a essência da "gente simples" de classe média que em sua honestidade, autenticidade, laboriosidade e perseverança convertia-se no modelo de homem universal propagado na era Roosevelt, dentro e fora dos Estados Unidos¹¹¹. Mais tarde, Erico Verissimo revela completa clareza desse processo de homogeneização simbólica, quando em *Solo de clarineta* comenta procedimentos da indústria cinematográfica norte-americana nos anos 1940:

Acontece, porém, que os roteiristas da época e também os seguintes, foram aos poucos, com suas fábulas e personagens, desenhando, pintando, esculpindo no espírito de milhões de espectadores através do mundo o arquétipo do "homem americano" — o cidadão exemplar, limpo de corpo e espírito, bravo, forte, justo, generoso, leitor da Bíblia, temente a Deus, em suma, um repositório dos ideais supremos do WASP, isto é, o americano Branco, Anglo-Saxão e Protestante. (*SOL*1, 119)

A própria metáfora do "bom vizinho" que caracterizou o período surgiu, na contramão de sua mensagem internacionalista e cosmopolita, da imagem fortemente idealizada e quase sempre nostálgica das pequenas cidades norte-americanas. Projetou-se, a partir dos Estados Unidos e para todo o hemisfério, o ideal de uma sociabilidade criada em áreas residenciais de "casas unifamiliares, habitadas por famílias brancas, cristãs e de classe média"¹¹². Sociabilidade avessa e imune ao conflito, em que tudo parece ordenar-se em

¹¹⁰ A expressão é de Ruy Bloem. BLOEM, Ruy. *Op. cit.* p. 4.

¹¹¹ Cf. TOTA, Antonio Pedro. *Os americanos*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 158.

¹¹² SPELLACY, Amy. Mapping the metaphor of the good neighbor: geography, globalism, and pan-americanism during the 1940s. *American Studies*, v. 47, n. 2, p. 41, 2006.

favor de um mundo "que funciona" e progride na escala certa, para o bem e facilidade de todos.

Aqui é recomendável esclarecer o teor e as implicações do termo "cosmopolitismo" no âmbito deste trabalho. Deitando raízes em áreas distintas como as ciências políticas, as relações internacionais, os direitos humanos, as artes, a crítica cultural e os estudos literários, *cosmopolitismo* pode sugerir uma larga gama de significados e confunde-se facilmente com expressões vizinhas, como "multiculturalismo" ou "pluralismo cultural". Para este estudo, interessa evidentemente a maneira como as ciências humanas, em especial os estudos literários e culturais, têm entendido o termo. Nesse sentido, como adverte o estudioso de literatura e cultura Timothy Brennan, *cosmopolitismo* pode "designar o entusiasmo com diferenças de costumes, mas como material ético ou estético para uma cultura policromática unificada"¹¹³. O cosmopolita seria então aquele que consegue fazer para si mesmo, por dispor de condições privilegiadas, uma síntese de múltiplas referências culturais e, a partir disso, ser o porta-voz de uma cultura híbrida, que ultrapassa os limites geográficos e os hábitos culturais de sua origem, regional ou nacional. Estudando a tendência cosmopolita que tomou impulso nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, o historiador David Hollinger explica a diferença e as contingências da atitude cosmopolita, em oposição ao "pluralismo cultural":

O que distingue pluralismo cultural de cosmopolitismo é o comprometimento do primeiro com a sobrevivência de um grupo étnico como tal. Enquanto o cosmopolitismo inerentemente desconfia de particularismos éticos, o pluralismo cultural na verdade o requer e propõe uma sociedade repleta de grupos particulares, cada um respeitando o outro. Os seguidores do ideal cosmopolita muitas vezes fazem referências elogiosas ao pluralismo cultural para promover a causa comum da "tolerância". Mas esse apoio normalmente é oferecido quando está em debate a sociedade como um todo, mais do que uma elite intelectual. Cosmopolitismo de verdade [...] foi entendido como um ideal realista apropriado apenas para intelectuais. Não se esperava que todo o cidadão pudesse ser versátil como Margaret Mead ou Lionel Trilling, mas todo norte-

¹¹³ BRENNAN, Timothy. Cosmopolitanism and internationalism. *New Left Review*, n. 7, p. 76, Jan.-Feb. 2001.

americano precisava ser protegido do ódio etnocêntrico anglo-saxão de há muito dominante. Pluralismo cultural foi entendido como um breque potencial para essa variedade única de provincianismo.¹¹⁴

Ser cosmopolita é, portanto, primeiramente ser *tolerante*. Cabe também uma atitude de curiosidade difusa pelo *outro*, entendido como *essencialmente* o mesmo – isto é, *humano* –, capaz de comunhão de valores e propensões "universais", a despeito das coloridas diferenças "típicas" de cada cultura. Isso explica, por exemplo, a extravagante e ao mesmo tempo naturalizada presença das personagens de Carmen Miranda nos filmes de Hollywood. Ao lado de tipos norte-americanos "comuns", Carmen se destaca pelo exotismo, mas se insere no enredo que abarca a todos os personagens e perfaz uma unidade.

É sintomático que em sua primeira viagem aos Estados Unidos, ao alertar contra generalizações equivocadas que barrariam o entendimento intercontinental, Erico dê como exemplo "a asserção de que o Brasil é predominantemente negroide"¹¹⁵. Com esse tipo de declaração, conformava-se, conscientemente ou não, a um discurso que, no âmbito brasileiro e no âmbito pan-americano, dava vazão a uma certa imagem de sociedade, gerada no espelho das elites potencialmente "cosmopolitas" que estavam sendo interpeladas pela política de boa vizinhança.

Esse perfil social em tudo coincide com a descrição dos Estados Unidos que Erico Verissimo faz aos seus tios assim que lá chegou pela primeira vez:

Ordem, limpeza, respeito mútuo, discrição e facilidade para tudo. Os trens correm dentro do horário. O correio é uma maravilha. Os empregados das repartições são atenciosos, rápidos e bem informados. Viajar aqui é a coisa mais

¹¹⁴ HOLLINGER, David A. Ethnic diversity, cosmopolitanism, and the emergence of American liberal intelligentsia. In: _____. *The American province: studies in the history and historiography of ideas*. Baltimore: John Hopkins, 1989. p. 57.

¹¹⁵ VERISSIMO, Erico. Romancista brasileiro, em visita a esta cidade, zomba duma revolta nazista em seu país: depoimento. Entrevista concedida a Reed Hynds. ALEV 01i0074-40.

fácil do mundo, porque a gente sabe o preço de tudo – do táxi, do Pulmann, do carregador, do porter, etc. Ninguém grita, ninguém discute, ninguém corre.¹¹⁶

Em *Gato preto*, esse tipo de referência, de feitiço pequeno-burguês, se repete com frequência: "entra-se num café e a empregadinha – muito limpa no seu uniforme – sorri para nós" (*GAT*, 159); "Os transeuntes em geral estão bem agasalhados e é difícil encontrar-se uma criatura de aspecto sujo" (*GAT*, 156); "os *bellboys* são mulatos limpos e atenciosos que vestem calças pretas e dólmã escarlate de domador de circo" (*GAT*, 56). Na parte final do relato, o narrador declara que o *little man* dos Estados Unidos "é atencioso e duma gentileza natural, sem teatralidade. É amigo da ordem e procede com uma boa vontade comovedora". E completa: "se eu tiver que escolher vizinhos entre os povos estrangeiros, eu escolheria sem hesitar o americano do norte" (*GAT*, 466).

Nas ações e bens culturais promovidos pela política de boa vizinhança, a imagem de eficiência, limpeza e harmonia que vem da matriz metropolitana foi reverenciada e decalcou-se sobre a realidade da América Latina para pavimentar o sentimento de que já tínhamos muito em comum. Isso está patente igualmente nos vários documentários sobre a América Latina produzidos pelo OCIAA de Rockefeller. Como diz o locutor de um desses filmes, "*eles* são tão americanos quanto nós"¹¹⁷. É sintomático que não haja entrevistas ou depoimentos, de modo que os latino-americanos são alvo, mas não produtores de discurso: reduzem-se a fotogramas de seres sorridentes e silentes. Em sua maior parte, esses documentários dão destaque, pelas imagens e pelo texto narrado, à indústria, aos centros de educação, aos templos religiosos, à imprensa, à moradia urbana, ou então a espaços rurais em que as atividades econômicas visivelmente vingam e o entorno indica prosperidade.

¹¹⁶ VERISSIMO, Erico. [Carta] 26 mar. 1941 para Tio João e Iracema. ALEV 02a0256-1941.

¹¹⁷ BRIAN, Julian. *Americans all*. Documentário produzido sob o patrocínio do OCIAA e lançado no programa de distribuição de filmes para escolas em 1941. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=RX-qLyokkMU>. Acessado em: 13 dez. 2012.

Desta forma, o público estadunidense tinha a impressão de que a vida na América Latina não estava tão longe daquela que se leva em um subúrbio, num vilarejo ou em uma próspera fazenda de seu próprio país. Nesses documentários, quando são apontados problemas, eles parecem sempre estar à beira de uma solução, graças a novas técnicas e programas de governo¹¹⁸.

A base dessa crença em *soluções e melhorias*, tão cara à diplomacia norte-americana para a América Latina, associava a *boa intenção* dos governos, instituições e indivíduos (da elite) ao *know-how* aplicado ao planejamento e execução de *programas* (de educação, de biblioteconomia, de industrialização, de saúde, de energia, de habitação, de agropecuária etc.) para se chegar a uma sociedade harmônica. Lembre-se de que esse modelo de atuação social, que eu então chamei de "ilustrado" e que tangencia a ideologia de reformas sociais do Estado Novo, transparece nos planos e conversas de Fernanda e Vasco em *Saga* e também está presente em *Gato preto em campo de neve*, por exemplo, no registro de que estavam prestes a serem resolvidos os problemas dos Estados Unidos (as "pequenas mazelas" como sintetizou Ruy Bloem em artigo comentado acima). Como exemplo, tome-se a seção "Negros", em que Verissimo reflete sobre a situação da população negra de Washington D.C.. A pobreza o surpreende numa rua de "casas fuliginosas", bem próxima da Constitution Avenue, onde se encontram os portentosos edifícios públicos da capital do país. Negros miseráveis vivem em "casinholas feitas com caixão de gasolina". Porém, logo aparecem argumentos, mais implícitos que declarados, que relativizam a situação. Alguns passos adiante, ficava a *Howard University*, cujos alunos e professores eram na maioria negros. Os negros eram 1/4 da população de Washington, mas o governo destinava 1/3 da verba de educação para eles. O narrador ressalta ainda que havia diferenças de classe entre os negros, de modo que nem todos eram pobres: "os burgueses pretos [...] moram em boas casas e seus filhos – mulatinhos

¹¹⁸ Cf. LOY, Jane M. The Present as Past: Assessing the Value of Julien Bryan's Films as Historical Evidence. *Latin American Research Review*, v. 12, n. 3, p. 103-128, 1977.

limpos, bem vestidos e de cabelos lustrosos – passeiam pelos jardins pedalando uma boa bicicleta e não raro andam acompanhados de *nurses*" (*GAT*, 84) Os que não trabalham são, de toda forma, amparados pelo governo e, no fundo parecem não querer: "pra quê?", responde um negro a quem o narrador pergunta se não gostaria de conseguir trabalho. O narrador admite que o preconceito de cor era um fato "consumado, aceito e indiscutível", mas o "clã do Pai Tomás" não estava ilhado, "os negros ricos vivem em quase todos os pontos da cidade" (*GAT*, 84). E, voltando a tratar dos cortiços dos pobres, o narrador lembra que existia o hospital Freedman's para tratar dos negros doentes, e arremata: "Estou certo de que com o tempo a maioria desses problemas das populações negras será resolvida. Porque há um sério *esforço* nesse sentido" (*GAT*, 86, grifo meu). Procedimento semelhante se identifica na descrição do East Side, em Manhattan, onde os imigrantes pobres habitam moradias coletivas "que a municipalidade está aos poucos demolindo, para erguer em lugar delas casas-de-apartamento modernas e limpas e destinadas à classe média baixa e ao proletariado, ou então para abrir praças e jardins de recreio" (*GAT*, 146). Esse ponto tem interesse especial porque, como veremos, a confiança de Erico no Estado como promotor de bem-estar social vai se diluindo com o tempo.

As tensas relações raciais parecem ser para o narrador o grande senão dessa sociedade que rumava para o progresso, um calcanhar-de-aquiles que colocava o Brasil em flagrante posição de vantagem. Em entrevista numa rádio na Califórnia, poucos anos mais tarde, Erico mantinha uma visão apaziguada, bastante próxima às teses de Gilberto Freyre, sobre as relações raciais no Brasil: "nós não temos problemas de raça e não temos ainda um tipo racial definido. O 'melting pot' ainda está fervilhando. Mas temos uma espantosa unidade de traços e tendências psicológicos"¹¹⁹. Até mesmo em Nova Iorque, a fantasia de Erico, cúmplice discreta dos discursos que referendam a segregação, é abandonada com certa autoironia em favor de "fatos" mais promissores:

¹¹⁹ VERISSIMO, Erico. Entrevista ao programa de rádio *At your service*. Sacramento (Ca.), 3 jul. 1944. ALEV 01i0053-44.

Imagino o drama. O rapto. O crime. O linchamento. E lá está o preto de cara lombrosiana a olhar de viés para a pobre mulher. O trem para. As portas se abrem. Os passageiros se precipitam para fora. A moça se ergue. O negrão também se põe de pé num pincho: é enorme e musculoso. E quando eu penso que chegou o clímax da história, a mulher toma-lhe naturalmente do braço e saem ambos para a plataforma a conversar e a rir. (*GAT*, p. 157)

Nos Estados Unidos de *Gato preto*, mesmo a face arredia do preconceito racial podia ser redimida por momentos excepcionais como o descrito acima, mas sobretudo pelos valores norte-americanas que Erico mais parecia prezar: a democracia, a liberdade de organização civil, o direito de expressão e de greve, a garantias da integridade física. Até os cavalos da polícia de Nova Iorque aprenderam a "nunca pisotear uma criatura humana" (*GAT*, 151). Falar da preservação desses valores nos Estados Unidos certamente produziria grande efeito sobre boa parte dos leitores brasileiros naquele momento político em que Getúlio Vargas mantinha um regime ditatorial e quando o nazifascismo parecia jogar definitivamente na lata de lixo da história os direitos humanos essenciais. Para Erico, nesse aspecto alinhadíssimo ao discurso pan-americanista e fiel a ideias que expressava há muito, era preciso não só vencer a guerra mas derrubar qualquer ditadura e preservar a democracia. A vantagem dos Estados Unidos nesse aspecto está cândida e exemplarmente expressa no diálogo que o narrador de *Gato preto* estabelece com um garoto engraxate. Perguntando ao menino se ele engraxaria as botas de Hitler, o texto apresenta como resposta:

- Se eu estivesse na Alemanha, era obrigado a engraxar as botas do homem para não ser metido num campo de concentração. Ah!... Mas se Mister Hitler viesse a Nova York... *oh boy!*...Este é um país livre e cada cidadão aqui pode fazer o que entende. (*GAT*, 149).

Em outro ponto, o narrador eleva a cafeteria a espaço emblemático da democracia:

A cafeteria nivela. O banqueiro se acotovela com o moço empregado na bomba de gasolina. Ambos comem aqui a mesma qualidade de comida, pelo mesmo preço e ambos percorrem o balcão empunhando a sua badeja. Sentam-se às mesmas mesas e absorvem possivelmente a mesma qualidade de vitaminas. (*GAT*, 63)

Assim, o livro de viagem de Erico Verissimo faz lembrar uma das vertentes desse gênero narrativo: o relato de peregrinação. É como se narrasse uma visita às relíquias – guardadas no coração do novo império – da civilização ameaçada pela barbárie e pelo totalitarismo. Hoje, quando conhecemos como tudo aquilo terminou, pode parecer pouco essa tarefa a que Erico se propôs e banais ou equivocados os frágeis pressupostos que ele defendeu nessa época e mais adiante redefiniu.

Mas Erico Verissimo nunca perdeu totalmente a noção dos limites da política pan-americanista e de sua atuação como agente de boa vizinhança. Em *Gato preto* ele declara que "a febre de pan-americanismo" tinha um lado ridículo: "Os Estados Unidos nos ignoraram durante centenas de anos. Viram em nós apenas 'fregueses'. E de repente, toca a fazer boa vizinhança" (*GAT*, 474). Sublinhe-se que muitos como ele optaram naquele momento por um tipo de "realpolitik do bem", deixando para um segundo plano as críticas aos Estados Unidos como forma de concentrar forças contra a ameaça totalitária. Thomas Mann, o exilado com quem Erico se encontrou nos Estados Unidos, assim refletiu sobre sua atuação no período da II Guerra Mundial: "Foi ele [o fascismo] que [...] me converteu numa espécie de orador ambulante a favor da democracia – um papel cuja comicidade sempre percebia, mesmo na época do meu ardente anseio pela queda de Hitler"¹²⁰. Vê-se que Erico não era o único camelô na praça.

3.3. *Crossroads*: os livros no *front* pan-americano

O lançamento de *Caminhos cruzados* nos Estados Unidos é a prova mais significativa – e provavelmente a mais gratificante para Erico Verissimo – de que o escritor gaúcho havia positivamente ingressado no circuito cultural produzido pelo aparato diplomático pan-americanista. *Crossroads*, tradução de Louis C. Kaplan, foi lançado em 1942 pela

¹²⁰ MANN, Thomas. O artista e a sociedade. In: _____. *Ensaio*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 34.

Macmillan Co., com cujos editores Erico havia se encontrado durante sua viagem em 1941 e que contava com um trunfo editorial que não passou despercebido do escritor brasileiro: "Foi a Macmillan Co. que *descobriu* Margaret Mitchell e tirou do fundo duma gaveta os originais empoeirados de *E o vento levou*" (GAT, 206). O livro recebeu apoio do OCIAA de Rockefeller, que escreveu a Erico uma carta parabenizando-o pelo lançamento e confessando que sua agência sentia orgulho de estar envolvida numa publicação "valiosa para compreensão interamericana"¹²¹. *Crossroads* começou bem: foi divulgado em anúncios publicitários, parece ter recebido recepção positiva e alcançou razoável vendagem para uma ficção de autor estrangeiro, sobretudo sendo este latino-americano.

A estratégia de marketing da editora procurou conquistar a simpatia do público norte-americano insistindo na *proximidade* e *familiaridade* entre o mundo representado pelo escritor estrangeiro e a realidade local. Diferentes resenhas indicam que os editores da Macmillan compararam Erico ao escritor norte-americano Theodore Dreiser, autor do renomado *Uma tragédia americana*, e insistiram numa certa "universalidade" daquele romance brasileiro: "sobre um agitado cenário de cidade moderna, o variado grupo de personagens toca suas vidas cruzadas por entre problemas não diferentes dos nossos"¹²². Essa ideia reaparece em matérias jornalísticas, como a de William Du Bois, que acaba por criar um mapa continental imaginário, no qual Porto Alegre acaba "vizinha" dos Estados Unidos. A intenção é assegurar aos leitores norte-americanos que se trata de um romance "compreensível", desprovido de eventuais exotismos:

Porto Alegre é a capital do Rio Grande do Sul, o Estado mais meridional no Brasil: o atlas diz que não é mais perto do Equador do que Jacksonville, Flórida. Mas o primeiro [sic] romance de Erico Verissimo faz mais do que alterar a geografia, muito mais do que fazer de um estranho canto do planeta algo vivo para nós.

¹²¹ ROCKEFELLER, Nelson. [Carta] 16 fev. 1943 [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b.1221-43.

¹²² Anúncio publicado em 24 de janeiro de 1943 no *New York Times*. Disponível em: <http://search.proquest.com/hnpnewyorktimes/docview/106533193/13B0EDCBA694201E602/6?accountid=10422>. Acessado em 10 fev. 2011.

[...]

Mas, quando ele [o leitor] analisa o livro, ele vai perceber que Porto Alegre afinal não é tão diferente de Jacksonville. *Crossroads* é definitivamente uma sólida contribuição para uma política de boa vizinhança.¹²³

Essas palavras finais põem a claro o afã pan-americanista que efetivamente estava por trás do lançamento dessa tradução e reforçam a tendência do discurso de diplomacia cultural, já comentada anteriormente, de prestigiar esse "solvente interamericano", o "homem médio", preferencialmente urbano ou suburbano (na concepção norte-americana de subúrbio), escolarizado e com um mínimo de poder aquisitivo como modelo de uma "universalidade continental" e também como alvo principal da campanha de boa vizinhança. Para o Departamento de Estado e agências correlatas, esse homem médio poderia ser seduzido não só de forma ligeira e superficial – nas salas de cinema e ao pé do rádio –, mas de forma mais duradoura e profunda, por meio da leitura. Nesse caso, seria possível atingir aqueles latino-americanos que se indispunham contra os meios mais óbvios e "vulgares" do processo massificado de americanização do continente.

Isso explica a miríade de programas, comitês, relatórios, exposições, bolsas e premiações que ao longo da década de 1940 tiveram a atividade editorial como foco¹²⁴. A investida por meio de livros e revistas começou, na verdade, bem cedo na história das trocas culturais associadas ao calor da guerra na Europa. Em 1939, três anos antes da execução dos murais de George Biddle, na mesma Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro havia ocorrido a "Exibição do livro norte-americano moderno", precoces manifestações da nova face das relações exteriores norte-americanas no setor de publicação (*Figura 2*). A iniciativa parece ter sido fruto de encontros interamericanos como a Conferência de Buenos Aires em 1936, quando foi firmada intenção de estreitar os laços culturais entre

¹²³ BOIS, William du. Drama of a city. *New York Times Review of Books*, New York, p. 6, 24 jan 1943.

¹²⁴ Cf. SADLIER, Darlene. *Op. cit.* p. 119 e p. 220, nota 2.

Figura 2 – Exibição do livro norte-americano moderno – Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (1939)
(fonte: NARA)

os países do continente. Percorrendo o Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevideú, a exibição de livros tinha o intuito de fazer a cultura norte-americana melhor conhecida e seduzir com a diversidade e qualidade das edições estadunidenses o público latino-americano – ou ao menos a parcela desse público que sabia ler, frequentava bibliotecas e se interessava por livros.

Trinta e um editores dos Estados Unidos destinaram um conjunto de mais de 2 mil livros para cada uma das três cidades sul americanas, sendo que esses exemplares depois foram doados para bibliotecas e outras instituições. O sucesso e a repercussão do evento no Rio de Janeiro parecem ter sido consideráveis, de acordo com a cobertura jornalística da época¹²⁵ e com documentação do Departamento de Estado norte-americano¹²⁶. Também nas outras sedes sul-americanas: informa-se que em Buenos Aires a frequência foi de mais de mil pessoas por dia¹²⁷. A iniciativa inspirou outras do gênero: o *Correio da Manhã* de 15 de outubro do mesmo ano informava que uma Exposição do livro brasileiro contemporâneo seria realizada em Montevideú, e na década de 1940 ocorreram algumas mostras de livros latino-americanos nos Estados Unidos.

Programas de tradução e publicação, orquestrados e em parte custeados pelo OCIAA e pela Divisão Cultural do Departamento de Estado, foram executados por institutos como o *Science Service*, a *American Library Society* e o *American Council of Learned Societies*¹²⁸. A forma de gerenciamento desse gênero de projeto, o tipo de material a ser

¹²⁵ A comissão organizadora da exposição era composta por Augusto Meyer, Rodolfo Garcia, Manuel Bandeira e Oscar Niemeyer, que foi o responsável pela concepção dos estandes. Cf. Exposição do livro norte-americano moderno. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 6, 6 ago. 1939.

¹²⁶ MUNRO, Dana G. [Carta] 22 set. 1939 [para] CHERINGTON, Ben. NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 Books/153; Exposição do livro norte-americano. *Revista do Livro*, n. 2, p. 1-3, set. 1939. NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 Books/158; Livros americanos. *O Estado de S. Paulo*, 15 set. 1939. NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 Books/160.

¹²⁷ COLLIER, Nina P.; SACHS, Marjorie. *Preliminary survey of inter-American cultural activities in the United States*. New York: The National Committee of the United States of America on international intellectual cooperation, Sep., 25th. 1939. p. 109-110.

¹²⁸ Documento do Departamento de Estado informa sobre um programa de tradução executado pelo ACLS a partir de 1941. Inicialmente sob responsabilidade do OCIAA, foi transferido para o Departamento de

publicado, a eficácia dessas ações provocaram polêmica na opinião pública e em setores políticos norte-americanos e implicaram alterações de rumo ao longo dos anos¹²⁹. Talvez o ponto mais controverso fosse a intromissão, controle e investimento do governo em assuntos considerados de ordem privada, tendência esta que de forma geral pautava o *New Deal*, o programa de governo de Franklin Roosevelt que, segundo alguns, lembrava perigosamente práticas totalitárias europeias e mesmo uma abordagem da economia de feitiço comunista¹³⁰. Ben Cherrington, primeiro diretor da Divisão Cultural do Departamento de Estado, era um dos enfáticos críticos das relações culturais sob controle governamental e com objetivo propagandístico:

A postura do Departamento do Estado na formulação de políticas no campo das relações culturais [...] era de que o programa tinha de ser o programa do povo dos Estados Unidos e não do governo dos Estados Unidos. O governo poderia dar suporte e assistência, mas o desenvolvimento do programa de relações culturais deveria advir do nosso povo e de suas instituições.¹³¹

Apesar desse tipo de ressalva, documento oficial registra que no orçamento para 1942 do governo norte-americano houve acréscimo de 47 mil dólares para seleção, tradução e disseminação de publicações governamentais nas outras repúblicas americanas e 101 mil dólares para o intercâmbio de estudantes, professores e líderes no campo educacional, profissional e artístico¹³². Não cabe neste trabalho prolongar essa discussão¹³³, mas é importante ressaltar que a política de relações culturais e as medidas que dela resultaram não estavam desde sempre prontas, não partiam de pressupostos consensuais e, portanto,

Estado após julho de 1943. Esse programa é que viabilizou a tradução de *Crossroads*, de Erico Verissimo. DEPARTMENT OF STATE. *Op. cit.* p. 34.

¹²⁹ Cf. ARNDT, Richard T. *Op. cit.* p. 89-97.

¹³⁰ TOTA, Antonio Pedro. *Op. cit.* p. 154.

¹³¹ DEPARTMENT OF STATE. *Minutes of meeting of February 2 and 3, 1940*. Temporary continuation committee conference on Inter-American relations in the field of education. Washington: Department of State. p. 21. Acessível em: <http://ufdc.ufl.edu/AA00002850/00001/1j>. Acessado em 13 ago. 2012.

¹³² *The budget of the United States government for the fiscal year ending June 30 1942*. Washington, D. C.: United States Government Printing Office, 1941. Disponível em: http://archive.org/stream/budgetofunitedst1942unit/budgetofunitedst1942unit_djvu.txt. Acessado em: 12 dez. 2012.

¹³³ As já citadas obras de Frank Ninkovitch e Richard Arndt desenvolvem detalhadamente esse tema. Cf. também FLEET, Allison Elaine. *Op. cit.* p. 45 *et seq.*

a americanização cultural do continente não foi um plano harmônico e unívoco, como retroativamente às vezes a narrativa histórica desse processo faz parecer. Por outro lado, desde então se definiram as linhas gerais da diplomacia cultural dos Estados Unidos, que continuaram a ser aplicadas mais adiante, durante todo o período da Guerra Fria, e cooperaram para o *boom* da literatura latino-americana nesse país: a instrumentalização das artes a serviço de uma política de defesa de interesses e valores norte-americanos; a colaboração de intelectuais e artistas das elites locais latino-americanas; a retórica da amizade interamericana, da liberdade de expressão e de intercâmbios desinteressados, evitando-se, sempre que a situação permitisse, produzir sensação de propaganda e de intervenção direta do governo norte-americano.

Voltando ao período da II Guerra, apesar de alguma oposição, recursos e esforços foram destinados também à elaboração, tradução e distribuição de livros e outros materiais impressos, paralelamente aos estímulos dados aos produtores de entretenimento de massa. Já em 1939, há notícia de um programa experimental de traduções a baixo custo de obras latino-americanas para o inglês numa parceria do Departamento de Estado e a escola feminina Flora Stone Mather, da Western Reserve University, em Cleveland. O artigo que anuncia o projeto advoga que não haverá entendimento enquanto os norte-americanos não se familiarizarem com os produtos do mundo da escrita dos vizinhos do sul¹³⁴. Watson Davis, diretor do *Science Service*, afirma algo semelhante em artigo de 1945: depois dos encontros pessoais, a leitura de livros "dos outros" era a segunda melhor coisa para o entendimento entre as pessoas¹³⁵. O *Science Service*, uma organização sem fins lucrativos, administrava o "Projeto latino-americano de tradução de livros", promovido pela Divisão de Cooperação Cultural do Departamento de Estado. Na continuação de seu artigo, Davis justifica que os esforços se concentrem na tradução de livros técnicos e

¹³⁴ Bridge to good neighbors. *New York Times*, New York, p. 14, Dec., 30th. 1939.

¹³⁵ DAVIS, Watson. *Translated Books for and from Latin America*. Recorte impresso, sem identificação de página, data ou veículo. Ao final do artigo, está indicado que se trata de uma reimpressão de artigo originalmente publicado na *Publishers' Weekly* de 14 abril de 1945. SIA, Record Unit 7091, Series 16, Box 419, Folder 1.

científicos, dada a demanda desse tipo de material pelas outras repúblicas americanas e pela "importância para a saúde, indústria, agricultura etc. da ampla difusão desse conhecimento". Por outro lado, lembra que livros de áreas não científicas, como história, poesia, literatura não foram negligenciados. As traduções para o português contavam com a colaboração, no Brasil, do Instituto do Livro e da Sociedade Brasileira de Higiene e também do Ministério da Educação e Saúde. Davis enfatiza também que esse não era um programa de "via única": "a publicação em inglês de livros produzidos em outras repúblicas americanas é reconhecida como importante" e cinquenta obras latino-americanas teriam recebido incentivos para tradução em inglês. Mas dos 116 livros do programa de traduções empreendido pelo *American Council of Learned Societies*, apenas 14 eram de autores latino-americanos¹³⁶. É bom lembrar que, como aponta David Whisnant, com o tempo foi ficando evidente a natureza idealista do discurso de "boa vontade" no campo cultural, uma vez que o comprometimento formal com ações de intercâmbio cultural ultrapassavam em larga medida "o desejo de pagar por elas"¹³⁷. De fato, vários estudos indicam que a capacidade de financiamento de projetos de relações culturais entre Estados Unidos e América Latina vai minguando com o decorrer dos anos e, com o final da guerra, praticamente cai a zero.

Apesar das ressalvas de Watson Davis, a verdade é que a maior parte das obras que se beneficiaram desse tipo de programa era formada de livros técnicos, científicos e, em menor escala, na área de artes, ciências humanas e sociais. A justificativa para a seleção desse tipo de obra destaca sua potencial contribuição para o desenvolvimento das "outras repúblicas" americanas. Essa concepção utilitarista em alguma medida deve ter sido corroborada pela *intelligentsia* brasileira, conforme sugere a lista de "livros norte-americanos a traduzir", preparada pelo Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, do Ministério da Educação e Saúde: elencando dez "assuntos de maior interesse", os

¹³⁶ DEPARTMENT OF STATE. *Op. cit.* p. 35.

¹³⁷ WHISNANT, David E. *Rascally signs in sacred places: the politics of culture in Nicaragua*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995. p. 140.

"clássicos da literatura" ocupam o último lugar¹³⁸. Para além do pragmatismo bem intencionado, não se pode deixar de notar também a função propagandística embutida nas obras não ficcionais, especialmente no campo técnico-científico, já que capacidade de produção e difusão de *know-how* é geralmente entendida como prova de superioridade na corrida por hegemonia mundial. Estudo de 1943 feito sob encomenda para o Departamento de Estado analisa o mercado editorial latino-americano e indica claramente essa disputa entre as metrópoles internacionais travada por intermédio dos livros:

Nossa impressão foi [...] que esses livros em língua estrangeira foram usados como suporte de políticas de relações estrangeiras e comerciais dos países de origem. O leitor de um livro técnico alemão, por exemplo, era levado, por cuidadosa composição do texto, a acreditar que em seu campo específico de conhecimento, a educação alemã, o maquinário alemão e os técnicos alemães lideravam.¹³⁹

Nesse mesmo estudo, múltiplos aspectos do "intercâmbio" interamericano de livros foram analisados, enfatizando-se a importância da penetração de obras dos Estados Unidos nos demais mercados americanos, mas reconhecendo também o valor de muitas publicações latino-americanas, que mereceriam estar ao alcance do público norte-americano. O relatório aponta porém inúmeras dificuldades para a penetração dos livros latino-americanos no mercado livreiro estadunidense, entre elas a falta de informação compilada sobre lançamentos, os "desencorajadores" trâmites de compra de direitos devido à ausência de representantes das editoras latino-americanas nos Estados Unidos, a inércia dessas editoras em difundir suas obras no exterior, o parco número de leitores americanos suficientemente fluentes em espanhol ou português, a escassez de tradutores capacitados nessas duas línguas e a modesta publicação de resenhas críticas em inglês de obras latino-americanas¹⁴⁰.

¹³⁸ SIA, Record Unit 7091, Series 16, Box 20, Folder 26.

¹³⁹ BRETT JR, George P. et al. *The role of books in Inter-American relations*. New York: The Book Publishers Bureau, 1943. p. 3. Para produzir esse relatório, Brett Jr., presidente da Macmillan Co., viajou pela América Latina com outros quatro editores norte-americanos: Burr L. Chase (Silver Burdett Co.), Robert deGraff (Pocket Books Inc.), Malcolm Johnson (Doubleday, Doran and Co.) e James S. Thompson (McGraw-Hill Book Co.). Cf. DEPARTMENT OF STATE. *Op. cit.* p. 36.

¹⁴⁰ Idem. p. 1-45.

Dessa maneira, apesar de várias autoridades e demais envolvidos afirmarem que as ações na área editorial e jornalística visavam a um fluxo de duas mãos, o resultado foi uma avalanche de traduções para o espanhol e para o português de obras de autores norte-americanos, inclusive de muitos textos de mal disfarçada propaganda pró-América. Darlene Sadlier, com base em carta de 1944 endereçada a Nelson Rockefeller, reporta que em apenas nove meses cem livros norte-americanos haviam sido traduzidos para o português¹⁴¹. Essa mesma tendência se observa na publicação de textos jornalísticos sobre as repúblicas americanas, igualmente fomentada pelo OCIAA. Documento citado por Sadlier indica que o objetivo inicial de fazer publicar textos da América Latina nos Estados Unidos foi abandonado com o acirramento dos esforços de guerra em prol da difusão de material sobre os Estados Unidos nos outros países do continente¹⁴².

O vice-cônsul Charles Edward Eaton explica o "programa de publicações" que desenvolveu junto à embaixada norte-americana no Rio de Janeiro na década de 1940: "o propósito do programa é promover melhor entendimento e apreciação da cultura americana por parte dos brasileiros" e, prossegue, "estamos particularmente interessados em obter artigos sobre arte americana e ensaios filosóficos se eles têm alguma relação com a presente situação emergencial"¹⁴³. O programa parece ter dado resultado, e o material recebido e traduzido efetivamente encontrou veículos brasileiros que o abrigassem, como por exemplo o suplemento *Pensamento da América*, do jornal carioca *A Manhã*, órgão de notícias do Estado Novo¹⁴⁴. Memorando da embaixada dos Estados Unidos no Rio de Janeiro recomendava a obtenção ou compra de direitos de textos ("ensaios, poemas, contos sobre assuntos culturais e temas sociais não-controvertidos") que passassem uma imagem favorável dos Estados Unidos para divulgação em revistas

¹⁴¹ Cf. SADLIER, Darlene. *Op. cit.* p. 121.

¹⁴² Cf. Idem. p. 122.

¹⁴³ EATON, Charles E. [Carta] s/d, Rio de Janeiro [para] BENTON, Thomas Hart. In: EATON, Charles E. *The man from Buena Vista*. New York/London: Cornwall Books, 2001. p. 153.

¹⁴⁴ BERABA, Ana Luiza. *Op. cit.* p. 24.

brasileiras e chamava a atenção para textos já saídos em *Pensamento da América*¹⁴⁵. Carta de março de 1945 da embaixada norte-americana no Rio de Janeiro para o Departamento de Estado menciona quatro textos incluídos nesse periódico, sob o incentivo do programa de publicação referido por Charles E. Eaton¹⁴⁶.

Bastante interessante é o início da resposta um pouco ácida que Eaton recebe do pintor Thomas Hart Benson, a propósito de um pedido de colaboração para seu programa de publicação:

Estou certo que é bom todo programa destinado a familiarizar os brasileiros com a cultura dos Estados Unidos e sua expressão cultural. Nós deste lado do mundo precisamos aprender a conhecer um ao outro. Espero, entretanto, que este programa possa ser recíproco e que os brasileiros também nos familiarizem com sua cultura e seus modos de expressá-la.¹⁴⁷

As palavras do artista punham o dedo na ferida: o jogo de forças no intercâmbio de livros estava longe de ser equilibrado. Abria-se um grande mercado na América Latina para os originais e as traduções de obras norte-americanos, que vinham substituir os livros europeus, cujo fluxo praticamente estava interrompido em função, entre outros fatores, da desorganização econômica da Europa e das dificuldades de transporte pelo Atlântico durante a guerra. Mas, no sentido inverso, o interesse de editores e leitores por obras latino-americanas – em praticamente quase todas as áreas e inclusive na ficção – parecia ser muito menor. Pesquisa feita sob o patrocínio do Comitê nacional dos Estados Unidos para cooperação intelectual internacional fornecem indícios das restrições à penetração dos livros latino-americanos na América do Norte:

A maioria das editoras nos Estados Unidos, embora sejam potenciais contribuintes para as relações culturais interamericanas, têm mostrado interesse esporádico na América Latina. Tentativas de traduzir as obras de autores latino-americanos para o inglês depararam-se com a falta de resposta por parte dos

¹⁴⁵ WARFEL. Memorandum, Aug., 26th. 1944. NARA, GRDS, RG 59, 810.42711.

¹⁴⁶ EMBAIXADA DOS ESTADOS UNIDOS NO RIO DE JANEIRO [Carta] 29 mar. 1945, Rio de Janeiro [para] DEPARTMENT OF STATE. NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 Books/3-2945.

¹⁴⁷ EATON, Charles E. *Op. cit.* p. 154.

leitores nos Estados Unidos; livros sobre as repúblicas hispano-americanas por norte-americanos tiveram geralmente um apelo limitado. Assim, com a exceção de publicações de viagem escritas no filão popular, livros de ou sobre os países da América Latina não têm conseguido sucesso financeiro suficiente para justificar o interesse contínuo de editoras.¹⁴⁸

Não se menciona no relatório da pesquisa um fator igualmente importante: como as obras latino-americanas poderiam competir com a pujança da produção tecnocientífica norte-americana e também com a gigantesca e variadíssima oferta de obras de ficção, editadas em todos os formatos, comentada aliás por Erico Verissimo em *Gato preto em campo de neve*? Bem pouca atenção foi dada nos discursos e práticas da política de boa vizinhança ao jogo de poder entre centro hegemônico (os Estados Unidos) e a periferia do sistema (as outras repúblicas americanas), de modo que se silenciou – intencionalmente, por ignorância ou por ingenuidade – sobre a desigualdade de forças que determinava em que direção, com que volume e com qual impacto poderiam efetivamente ocorrer as trocas culturais no continente. Na república interamericana das letras, a integração parecia depender apenas da cooperação de certos estudantes, artistas, intelectuais, jornalistas e escritores, como Erico Verissimo.

No campo específico da literatura, sabe-se que o fluxo de traduções depende, entre outras coisas, de posições relativas das línguas numa escala de prestígio e centralidade que determina em que direções se dão as trocas linguísticas via tradução de textos. David Bellos observa que "traduções impressas ocorrem apenas em lugares especiais. Isso não minimiza sua importância, mas mostra a assimetria peculiar que sempre existiu entre as formas de fala neste planeta"¹⁴⁹. Para confirmar sua posição, o tradutor e professor norte-americano analisa várias disparidades numéricas entre línguas, como por exemplo, grande número de falantes e pouca quantidade de traduções de e para essa língua; o grande número de línguas faladas no planeta e as poucas dezenas dessas línguas que realmente

¹⁴⁸ COLLIER, Nina P.; SACHS, Marjorie. *Op. cit.* p. 109.

¹⁴⁹ BELLOS, David. *Is that a fish in your ear?: translation and the meaning of everything*. New York: Faber and Faber, 2011. p. 203.

servem como ponto de chegada ou origem de traduções; quantas traduções são feitas de uma língua de prestígio em comparação com quantas traduções são feitas para essa mesma língua. Não é surpresa para ninguém que o autor chegue, entre outras, à conclusão de que "traduções do inglês estão por toda parte; traduções para o inglês são tão raras quanto dentes de galinha"¹⁵⁰. Em contrapartida, para o autor, o inglês é a única língua que hoje efetivamente alavanca uma obra ou autor em nível planetário. Estudando o caso de Jorge Amado, Camila Werner confirma essa hipótese, defendendo que, a despeito de algumas precoces traduções para o alemão e para o francês, apenas os livros de Jorge Amado primeiramente traduzidos para o inglês foram finalmente traduzidos para grande quantidade de outras línguas¹⁵¹.

Daí a importância – e paradoxalmente a debilidade – de toda uma série de medidas e recursos destinados a estimular nos Estados Unidos da década de 1940 o aprendizado de Espanhol e Português, a disseminação nas universidades de centros, programas e cursos sobre a América Latina nas humanidades e nas ciências sociais e a importação e tradução de livros das demais repúblicas americanas.

Testemunho do impulso dado ao trânsito de livros e seus efeitos práticos é a carta de 1939 dirigida a Cordell Hull, Secretário de Estado norte-americano, por Lydia Driggs, que havia aprendido português no Instituto de Estudos Latino-Americanos na Universidade de Michigan, onde também tinha sido aluna de Gilberto Freyre durante um curso de verão:

Fiz uma lista de autores e títulos mencionados pelo Dr. Coester em sua *The Literary History of Spain America* e pelo Dr. Luis Alberto Sanches em sua *História de la Literatura Americana*, e quando estive em Washington cotejei essa lista com o *Union Catalogue of the Library of Congress* para eu ter conhecimento de quais traduções de literatura Hispano-americana tinham sido feitas, já que eu tenho intenção de dedicar o resto da minha vida a fazer

¹⁵⁰ Idem. p. 204.

¹⁵¹ WERNER, Camila. *Literary translation flow from Brazil to abroad: six case studies*. Thesis (Master of Arts in Book and Digital Media Studies) – Universiteit Leiden, Leiden, 2009, p. 31. Disponível em: http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=39272&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acessado em 13/01/2012.

traduções dos livros dessa literatura que mereçam um lugar ao lado dos clássicos mundiais.¹⁵²

Ainda que os planos de Driggs como tradutora se direcionassem aos países hispânicos, seu aprendizado do Português, a presença de Freyre como professor e mesmo sua prometida fidelidade à literatura produzida pelos países do sul do continente são sintomas de um interesse, nos dois sentidos que a palavra pode assumir, dos Estados Unidos por todas as "outras repúblicas americanas", o que, conseqüentemente, abria oportunidades – ou alimentava esperanças – de que escritores latino-americanos realmente pudessem ganhar espaço junto ao público leitor norte-americano.

Ainda nos primeiros anos da Guerra na Europa, é visível certo impulso para publicação nos Estados Unidos de livros de e sobre a América Latina. Conforme anuncia o *New York Times* de 1o. de maio de 1939, a Fundação Rockefeller destinara 30 mil dólares para a *American Library Association* para ações de cooperação cultural entre os Estados Unidos e as repúblicas latino-americanas. Entre os propósitos dessa dotação, estaria a tradução de livros latino-americanos que deveriam ser disponibilizados para os leitores norte-americanos¹⁵³. Memorando do Departamento de Estado de fevereiro de 1940 estabelece que "programas enfatizando a literatura e outros avanços culturais das Américas devem ser estimulados nos 'colleges' e universidades"¹⁵⁴. Os serviços consulares dos Estados Unidos na América Latina também deram sua contribuição, enviando periodicamente ao Departamento de Estado informações sobre a atividade literária e sobre o mercado editorial nos países da região¹⁵⁵, assim como sobre traduções de obras latino americanas

¹⁵² DRIGGS, Lydia [Carta] 30 ago. 1939 [para] HULL, Cordell. NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 BOOKS/142.

¹⁵³ Washington hails gifts to libraries, *New York Times*, New York, p 26, May, 1st. 1939.

¹⁵⁴ DEPARTMENT OF STATE. Minutes of meeting of February 2 and 3, 1940. Temporary continuation committee conference on Inter-American relations in the field of education. Washington: Department of State. p. 14.

¹⁵⁵ CRAWFORD, William Rex. *Memorandum on Brazilian books in 1944*. Rio de Janeiro, Jan., 23rd. 1945, National Archives and Record Administration (NARA), General Records of the Department of State (GRDS), Register Group (RG) 59, 810.42711 Books/I- 2945; Acting Secretary of State. June, 14th. 1945 para Office in charge of the American Mission, Rio de Janeiro, NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 Books/4-

em inglês¹⁵⁶. A intenção era a de disponibilizar para editores e estudiosos estadunidenses informação sobre livros latino-americanos, escassa devido à alegada fragilidade da indústria editorial na América Latina (Argentina, Brasil e México são às vezes citados como exceções nesse aspecto). Darlene Sadlier informa que, no Brasil, foi instalado um comitê para sugerir ao OCIAA obras nacionais a serem traduzidas. Em 1942, esse comitê contava com a participação de Cândido Portinari, Augusto Meyer, Raul d'Éça, Luís Jardim e Gilka Machado¹⁵⁷. Na mesma linha de disponibilizar informação sobre as traduções existentes em inglês de literatura – entendida de modo amplo – latino-americana, o OCIAA publicou *Neighbors, a self portrait*, um opúsculo em que temas relativos à América Latina como "conquista", "independência", "revolução", "índios" e "psicologia" são brevemente apresentados por meio do tratamento que receberam de autores dos vários países ao sul do Rio Grande¹⁵⁸.

A iniciativa privada norte-americana também entrou na dança: a editora Farrar & Rinehart, em colaboração com a *Division of Intellectual Cooperation of the Pan American Union*, estabeleceu em 1940 o *Latin American Prize Novel*, cuja primeira edição premiou com cinco mil dólares e com a tradução para inglês *El mundo es ancho y ajeno*, do peruano Ciro Alegría; também foram traduzidos *Nuestro pan*, do equatoriano Enrique Gil Gilbert, *Nayar*, do mexicano Miguel Angel Menendez e *A fogueira*, do brasileiro Cecílio J. Carneiro, que receberam menção honrosa¹⁵⁹. Os editores Alfred Knopf e sua esposa Blanche Knopf desempenharam, durante e depois da Segunda Guerra, papel

2645; List of certain Latin-American books published or to be published in English translation, NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 Books/7-945.

¹⁵⁶ CROSS, Cecil M. P. *Selection from Latin American belles-lettres in English translation*. São Paulo, 19 mar. 1945, NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 Books/3-1945. Carta manuscrita em papel timbrado da Pan American Union e anexada ao exemplar consultado, pertencente a Texas A&M University Libraries, indica que a autoria do opúsculo é de Charmion Shelby.

¹⁵⁷ SADLIER, Darlene. *Op. cit.* p. 153.

¹⁵⁸ OFFICE OF INTER-AMERICAN AFFAIRS. *Neighbors, a self portrait: the other American republics as their own writers see them*. Washington: U.S. Government Printing Office, 1944.

¹⁵⁹ Cf. PHILLIPS, Howard S. Mexico's Prize Novel. *Books Abroad*, v. 15, n. 3, Summer 1941, pp. 276. Uma curiosidade sobre esse concurso: na entrega do prêmio da Farrar & Rinehart em 1941, o escritor Robert Nathan leu um soneto dedicado a Erico Verissimo e posteriormente publicado na revista *Pan American*. Cf. BARBER, William A. [Carta] 16 jan. 1942 [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1946-42.

preponderante na inserção da literatura latino-americana nos Estados Unidos, fortalecendo laços com editores e escritores das "outras repúblicas" americanas e publicando parcela significativa das traduções para o inglês de obras latino-americanas, como as de Jorge Amado, Gilberto Freyre e Gabriel García Márquez¹⁶⁰.

Assim, apesar dos muitos entraves, sobrou um minguado espaço para a publicação por editoras norte-americanas de romances, contos e poesia latino-americanos traduzidos para o inglês e foi por esse estreito funil que *Caminhos cruzados* chegou aos Estados Unidos, o que realça a excepcionalidade da tradução da obra de Erico Verissimo naquele contexto. Documento de 30 de junho de 1943 informa que *Crossroads* era um dos 117 livros, de toda a América, incluindo Estados Unidos, que até aquela data estavam sendo ou tinham sido traduzidos com contratos mediados pelo OCIAA. Desse total, apenas dez traduções referem-se a obras de ficção ou de história literária da América Latina vertidas para o inglês e apenas quatro dessas, incluindo *Crossroads*, são romances latino-americanos¹⁶¹. Nessa lista, consta que *Crossroads* havia recebido um auxílio financeiro de 500 dólares para custear a tradução¹⁶², enquanto *Rebellion on the backlands*, a tradução de *Os sertões*, recebeu 1.600 dólares, com a mesma finalidade.

O que se pode depreender desse e de outros documentos é que o incentivo às editoras vinha na forma de uma verba destinada ao custeio de tradução ou então à compra de exemplares da obra traduzida: os livros eram então lançados por editores renomados e distribuídos como de costume pela rede de livrarias, sem responsabilidade do Governo norte-americano em termos de lucros ou perdas¹⁶³. Em carta a Daniel Cosío Villegas, do

¹⁶⁰ Cf. COHN, Deborah. *The Latin American literary boom and U.S. nationalism during the Cold War*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2012. p. 9-10.

¹⁶¹ Os outros três títulos são *La quintrala*, da chilena Magdalena Petit, *The shrouded woman*, da chilena María Luisa Bombal e *Sunburst*, do mexicano Mauricio Magdalena. *Rebellion on the backlands*, tradução de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, é o único outro livro brasileiro constante da lista.

¹⁶² List of books being translated under contract of the Coordinator. June, 30th. 1943. SIA, Record Unit 007091, Series 16, Box 419, Folder 1.

¹⁶³ DEPARTMENT OF STATE. *Op. cit.* p. 34.

Fundo de Cultura Econômica do México, Waldo G. Leland, do *American Council of Learned Societies*, convida o editor a participar do programa de tradução dessa instituição e assegura que, além de negociar e custear os direitos autorais de obras de interesse, o órgão também compraria uma parte dos exemplares impressos para distribuição em outras repúblicas americanas, de modo que não haveria riscos para o editor mexicano. Em documento de 6 de janeiro de 1943, Lewis Hanke, da Divisão das Repúblicas Americanas do Departamento de Estado, sugere que sejam acrescentadas informações à carta dirigida a Villegas, entre elas a de que o Conselho compraria aproximadamente 500 cópias dos livros publicados¹⁶⁴. Essa prática, aliás, vinha sendo adotada desde antes, conforme declaração de Lewis Hanke durante sua passagem por São Paulo em 1941¹⁶⁵.

Qualquer forma de auxílio deveria ser importante numa situação delicada em que a adesão a uma ideologia – o pan-americanismo, a boa vizinhança – dependia, antes de mais nada, da cooperação de empresas privadas que estavam pondo em risco os lucros de que evidentemente viviam: "mesmo durante a guerra, os livros latino-americanos venderam em desencorajantes pequenas quantidades", afirma o tradutor de *Os sertões*, Samuel Putnam¹⁶⁶. Os comitês, agências, conselheiros tinham em mente uma urgência política e diplomática, mas eram os editores que efetivamente poderiam ou não concretizar as ações previstas e recomendadas pelo Departamento de Estado, por Nelson Rockefeller e todos os outros envolvidos na determinação de metas e concepção de projetos. Daí ser compreensível que o comércio de livros norte-americanos no restante da América, bem mais lucrativo, recebesse mais atenção por parte das empresas editoras dos Estados Unidos.

¹⁶⁴ HANKE, Lewis. *Suggested modification to the letter to Cosío Villegas*. SIA, Record Unit 7091, Series 16, Box 419, Folder 2.

¹⁶⁵ Chegou ontem a esta capital o diretor da fundação hipânica da Biblioteca do Congresso, de Washington. *Folha da Manhã*, São Paulo, p. 7, 21 set. 1941.

¹⁶⁶ PUTNAM, Samuel. *A marvellous journey: a survey on four centuries of Brazilian writing*. New York: Knopf, 1948. p. ix.

Erico Verissimo, conhecendo por dentro o ramo dos livros e tendo acompanhado o processo de seleção de seu romance para receber o apoio do OCIAA¹⁶⁷, entendia bem as implicações do negócio. Em um mesmo dia, escreve duas cartas – uma para o editor e uma para o tradutor – revelando preocupação com o futuro êxito de seu livro:

Estou feliz em saber que a Macmillan decidiu publicar *Caminhos cruzados*. Estou seguro que vocês são os campeões da "cruzada de boa vizinhança". Só espero que a Macmillan não perca dinheiro por causa de meu romance.¹⁶⁸

Você sinceramente acredita que *Caminhos cruzados* não será um fracasso em sua edição americana? Tenho minhas dúvidas. O livro não tem nada das coisas coloridas que a maioria dos leitores espera no romance de um autor brasileiro – palmeiras, índios, rumba, serenatas, a selva amazônica, e assim por diante. A história quase não tem enredo e há muitos personagens. Bem, a melhor coisa a fazer é esperar para ver.¹⁶⁹

Verissimo parece saber que enfatizar o "não exotismo" e a familiaridade de um escritor estrangeiro – especialmente se brasileiro – era uma estratégia arriscada, ainda que talvez a única possível em seu caso, dadas as características da literatura que escrevera até então. Afinal, por que um leitor norte-americano se daria ao trabalho de ler uma história que poderia encontrar nos autores de seu país? Não seria justamente o desejo do novo, do diferente e do exótico o motivo de se ler um autor estrangeiro que não desfrutasse do prestígio *highbrow* da literatura europeia? Em 1937, artigo da revista *Fortune* indica o difícil lugar que a realidade e a cultura latino-americanas poderiam ocupar aos olhos dos leitores norte-americanos: a região sul do continente teria tido uma história muito parecida à dos Estados Unidos para soar romântica e suficientemente diferente para não ser bem compreendida¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Cf. VERISSIMO, Erico. [Carta] 12 jan. 1942, Porto Alegre [para] Ted. ALEV 02a0186-42; VERISSIMO, Erico. [Carta] 5 nov. 1941, Porto Alegre [para] Ted. ALEV 02a0182-41.

¹⁶⁸ VERISSIMO, Erico. [Carta] 9 jan. 1942, Porto Alegre [para] Ted. ALEV 02a0185-42.

¹⁶⁹ VERISSIMO, Erico [Carta] 9 jan. 1942, Porto Alegre [para] KAPLAN. ALEV 02a0173-42.

¹⁷⁰ South American I: The continent. (Dec. 1937), sem indicação de página. In: *Seven articles on South America from Fortune Magazine*. New York: Time Club Bureau, [1940?].

Segundo Emir Rodríguez Monegal, a primeira edição do prêmio da editora Farrar & Rinehart, mencionado anteriormente, confirmava o gosto pelo exotismo, tendo selecionado para o primeiro lugar a obra de Ciro Alegría, de franco caráter regionalista¹⁷¹. Se naquela altura Erico pudesse prever o futuro das traduções de ficção brasileira (e latino-americana) nos Estados Unidos, confirmaria sua hipótese: a partir de meados dos anos 1950, são efetivamente palmeiras, selva, índios e, podemos acrescentar, mulatas, sexo, samba, capoeira e candomblé que alavancaram no mercado norte-americano as vendas das traduções de obras brasileiras e fizeram de Jorge Amado um fenômeno editorial. Logo em seguida, o famoso *boom* latino-americano conquista os leitores na Europa e Estados Unidos com uma realidade tão exótica que teve de ser classificada de "mágica".

Mas na década de 1940, os mentores do pan-americanismo buscavam, como já comentei, um difícil equilíbrio em que a especificidade do outro satisfizesse uma vaga e condescendente curiosidade, mas nunca fosse tão estranha que impedisse forjar o sentimento de unidade e de compartilhamento de um destino em comum, uma versão do "universal" nos limites do continente. Dessa perspectiva, Erico Verissimo e sua obra se ajustavam bem a essa *diferença calibrada*, mas isso não significa que esse discurso convencesse o leitor médio dos Estados Unidos a sair com um exemplar de *Crossroads* da livraria. Nesse aspecto tem especial interesse o cuidadoso parecer que Herschel Brickell, colunista do *New York Book Review* e adido cultural da embaixada norte-americana da Colômbia, escreveu a respeito de uma possível tradução para o inglês de *Olhai os lírios do campo*. Nesse texto, Brickell reconhece o valor do romance de sucesso de Erico Verissimo, mas faz uma série de advertências que revelam os percalços no caminho das boas intenções da política cultural aplicada aos livros:

Mas há a dificuldade distinta de medir [*Olhai os lírios do campo*] sob os padrões norte-americanos e de especular sobre se o nosso público leitor de

¹⁷¹ MONEGAL, Emir Rodríguez. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972. p. 31.

romance vai ler ou não mesmo o melhor material sul-americano por curiosidade ou por interesse no pan-americanismo. Assim, considerada como uma fria proposta comercial, a minha recomendação seria recusar o livro por ser pouco provável que tenha mesmo uma respeitável venda neste país, porque é um romance filosófico e psicológico do tipo que provavelmente não será de todo aceitável para os nossos compradores de livro. [...] Em suma, ele [Verissimo], provavelmente, na melhor das hipóteses, não vai ser uma "propriedade" de muito valor, a não ser que os seus livros juvenis, de que ele parece ter escrito em certo número, possam ajudar a recuperar as perdas em seus romances.

[...]

A questão é saber se a Comissão Rockefeller vai ou não financiar a tradução e, estou certo, a esse respeito, que o romance foi analisado, mas foi recusado, porque parecia dar uma imagem desfavorável de certos aspectos da vida brasileira. Isso não me parece a razão mais sólida possível, mas isso significa, com toda a probabilidade, que o Comitê relutaria em colocar dinheiro na tradução agora, o que deixaria a editora com uma carga bem grande para carregar.

Parece que a decisão final deve depender de quão disposto o editor está para entrar no jogo sul-americano, e quanta vantagem na forma de publicidade, etc., tal lance pode trazer. Minha própria inclinação seria de esperar um pouco mais e ver se o público leitor de romances vai apoiar o movimento cultural e, se não for, então não haveria qualquer grande vantagem em acrescentar mais um à longa lista de traduções respeitáveis, mas não emocionantes que estão sendo publicadas nos dias de hoje.¹⁷²

O parecer deixa claro que existe uma pressão de ordem política para se traduzirem obras latino-americanas e que, no entanto, hábitos de leitura não são modificados por decreto. Brickell parece intuir que era restrito o poder de sedução do pan-americanismo sobre os compradores de livros e, assim, seria fraco o apelo comercial de literatura da América Latina, o que praticamente inviabiliza sua publicação sem incentivo governamental. Em 1943, relatório sobre o trânsito editorial entre as Américas afirmava que a venda de traduções de livros latino-americanos nos Estados Unidos "de modo geral não foi feliz" e

¹⁷² BRICKELL, Herschel. *Mirad los lirios del campo*. ALEV 09i0292-sd. Apesar de não constar a data, o documento certamente é posterior a 1940, quando se publicou a mencionada edição de *Olhai os lírios do campo*, na Argentina, com tradução de Matilde de Elia de Etchegoyen. Arrisco dizer que não deve ser posterior ao início de 1942, quando foi publicado *Crossroads*, porque me soa improvável que essa tradução não fosse mencionada em tão detalhado parecer sobre Erico Verissimo e sua obra.

conclui que os editores perderam o interesse pela publicação dessas traduções devido à história de sua aceitação por parte do público norte-americano¹⁷³. Talvez possamos relacionar os senões indicados por Brickell justamente ao tipo de obra que estava sendo selecionada para os projetos de tradução: "respeitáveis, mas não emocionantes", ao menos do ponto de vista do público leitor norte-americano não especializado.

A questão é complexa e foi extensivamente debatida quando, na década de 1960, a literatura latino-americana, especialmente da banda hispânica, virou *best-seller* mundial, rendeu prêmios Nobel para os escritores, fez a fama de tradutores e estudiosos e deu bons lucros para os editores internacionais que nela apostaram¹⁷⁴. Os apelos dessa literatura podem talvez explicar o que inversamente faltava na literatura de Erico Verissimo para que competisse com alguns de seus pares latino-americanos: as doses certas de exotismo e estranhamento que justificasse para o público norte-americano a leitura de um autor de abaixo do Rio Grande. Mas um raciocínio inverso também pode ser aplicado, como faz Samuel Putnam em seu *A marvellous journey*. Para ele, os elementos culturais "remotos e desagradavelmente exóticos" da ficção latino-americana poderiam provocar recusa e incompreensão por parte do leitor norte-americano¹⁷⁵. Apenas para citar um exemplo, a literatura de Guimarães Rosa talvez possa ser colocada nessa categoria de obra que causa uma estranheza jamais transponível para o grande público, inclusive no Brasil. Estudando dados de vendas da tradução de *Sagarana*, Piers Armstrong chega à conclusão de que, excetuando-se as vendas para bibliotecas, o número de leitores norte-americanos de Rosa

¹⁷³ BRETT JR, George P. et al. *Op. cit.* p. 40.

¹⁷⁴ Cf. DONOSO, José. *The boom in Spanish American literature: a personal history*. New York: Columbia University Press, 1976; MONEGAL, Emir Rodríguez. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

¹⁷⁵ PUTNAM, Samuel. *Op. cit.* p. ix. Putnam efetivamente vai aplicar sua teoria quando em 1945 traduz *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, expurgando o texto de cenas de sexo inter-racial. Cf. SADLIER, Darlene. *Op. cit.* p. 156. Sadlier sugere que essa "limpeza" do texto de Jorge Amado talvez se devesse à preferência por uma imagem de povo branco por parte dos brasileiros, mas penso ser mais provável que as cenas de sexo inter-racial fossem incômodas para os leitores norte-americanos, para quem, aliás, a tradução se destinava.

foi e é desprezível¹⁷⁶. Como geralmente acontece em literatura, parece não haver uma receita absoluta, mas o que nos interessa aqui é sublinhar as complexas negociações envolvidas na dinâmica internacional de bens artísticos e culturais e, portanto, sugerir que o mero discurso de *boa vontade* dos anos da guerra não foi suficiente para fazer emplacar a longo prazo a literatura brasileira acima do Equador. Anos mais tarde, Erico declara que seus romances traduzidos para o inglês "tiveram crítica favorável mas vendas moderadas"¹⁷⁷. Em seu acervo literário encontra-se um documento de 1970, escrito à mão, cujas anotações compõem um balanço referente a traduções em várias partes do mundo. A impressão que se tem dessa lista é de que nesse momento as traduções de Erico já não emplacam como antes e os rendimentos são ínfimos, como mostram os dois fragmentos que seguem:

Nada mais tenho a ver com The Macmillan Co.

U.S.A. McIntosh [?] 18 e 41st New York, NY 10017

Não conseguiram vender *O Prisioneiro* e *Incidente em Antares*. Prestam-me conta duns centavos que vêm da Greenwood Press, que fez uma edição pequena de velhos livros

[...]

França - Não sei o que resolveu Wenvel [?] s/ *Incidente*. Juillard lançou meu *O tempo e o vento*. Plon lançou *Noite*. Não presta mais conta.¹⁷⁸

Esse desempenho, para o bem do escritor e de todos aqueles que apreciam sua obra, não depende exclusivamente dos atributos da literatura verissimiana. Como lembra Piers Armstrong, o processo é bem mais intrincado:

Tanto a gestação quanto a recepção da obra literária contribuem para a produção do objeto cultural, instituído numa relação dinâmica entre autor e leitor e mediado por desde estratégias de marketing dos editores até abstratas

¹⁷⁶ ARMSTRONG, Piers. *Third world literature fortunes: Brazilian culture and its international reception*. Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press; London: Associated University Presses, 1999. p. 119.

¹⁷⁷ Somos os culpados pela ignorância dos americanos quanto ao Brasil. *Clarim*, Porto Alegre, 14 dez. 1955. ALEV 03e0010-55.

¹⁷⁸ Documento manuscrito, sem identificação. ALEV 01i0063-70.

influências como educação cultural, valores e expectativas do público. O texto em si mesmo ocupa apenas uma posição ao longo de um eixo que pode ser entendido como um argumento cultural em relação ao qual as pessoas vão aderir ou divergir.¹⁷⁹

No caso dos altos e baixos da literatura latino-americana em terra do tio Sam, esse mecanismo fica bem evidente. Acabada a II Guerra Mundial, esmoreceu o ímpeto pan-americanista e, com isso, minguaram recursos e interromperam-se programas¹⁸⁰. Vencidos os nazifascistas, logo ressurgiu fortalecido aquele outro totalitarismo que sempre atemorizou os norte-americanos: o comunismo. Com ele, vieram os mísseis soviéticos, a cortina de ferro, o muro de Berlim, a revolução cubana, alimentando políticas de prevenção e de combate que vão em grande medida definir o clima das relações internacionais nas cinco décadas da Guerra Fria. Num primeiro momento, a América Latina não parecia requisitar os cuidados de Washington, mas a Ásia, o Oriente Médio e mesmo a Europa exigiam grandes investimentos monetários, bélicos e, uma vez mais, "culturais". Como se sabe, mais do que nunca o arsenal da *propaganda*, que os Estados Unidos aprenderam a manejar com seus bons vizinhos latinos, precisava ser mobilizado para construir com papel, tinta, celuloide e ondas de rádio os muros ideológicos contra o comunismo no pós-guerra. Para Erico Verissimo, esse novo quadro resultará em novas percepções sobre a função social da arte, o papel do intelectual e do romancista e uma avaliação mais apurada da sociedade norte-americana. De acordo com o que escreve em suas memórias, as decepções com os Estados Unidos "foram se acentuando principalmente depois da Segunda Grande Guerra, quando comecei a conhecê-lo mais de perto" (SOL1, 120). Mas algumas dessas mudanças já estavam em gestação um pouco antes de a guerra terminar, quando, de 1943 a 1945, o agora autor de *Crossroads* e doutor *honoris causa* retornou à América do Norte para uma imersão mais prolongada.

¹⁷⁹ ARMSTRONG, Piers. *Op. cit.* p. 13.

¹⁸⁰ Cf. ROSTAGNO, Irene. p. 33; TOOGE, Marly D' Amaro Blasques. *Traduzindo o Brasil: o país mestiço de Jorge Amado*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários em Inglês) – FFLCH/USP, São Paulo, 2009, p. 81-87.

3.4. De volta à América ou impressões de um gato escaldado

Logo no início de 1943¹⁸¹, Erico Verissimo recebe novo convite do Departamento de Estado para ir aos Estados Unidos, desta vez para dar um curso universitário. Meses mais tarde, foi acusado de corruptor dos costumes pelo padre jesuíta Leonardo Fritzen, que considerou imoral o último romance do escritor gaúcho, *O resto é silêncio*. O episódio, segundo Erico relata em *Solo de clarineta*, não o incomodou pelo teor das acusações, mas pelo que revelava da atmosfera política e intelectual brasileira. Era preciso reagir publicamente: o escritor levou o caso à justiça, criou polêmica e recebeu apoio de vários intelectuais¹⁸². Essa não foi a única dor de cabeça em consequência de *O resto é silêncio*: a Richard Pattee, do Departamento de Estado, Erico escreve que tinha sido informado de que, em função desse romance, tinha sido acusado de antiamericanismo¹⁸³. "Exasperado, decepcionado e triste ante a situação brasileira, decidi aproveitar a oportunidade para me afastar de meu país por algum tempo, respirar ares mais livres e descansar de toda aquela choldra estado-novista" (*SOL1*, 258). Em carta bem humorada, Lobato incentivava que Erico aceite o convite e parta, dado o clima que se instalara no país; a menção que Lobato faz a *Gato preto em campo de neve* talvez possa ser tomada como indicação de o quanto a aproximação com os Estados Unidos colocava Erico em uma posição especial no campo intelectual brasileiro:

[...] se v. ficar aí a sua vida vai ser um inferno. Esse meio já está muito acanhado com o teu tamanho depois dos últimos livros e do Gato na neve – sobretudo este que deve ter exasperado a inveja latente em todos esses percebejos de batina ou não. [...] Saia a tempo, mas saia indo para cima – [*] a Califórnia, por convite do governo americano. Assim você achata toda a

¹⁸¹ Cf. VERISSIMO, Erico. [Carta] 13 jan 1943 [para] PATTEE, Richard. ALEV 02a0246-43.

¹⁸² Cf. CAVALHEIRO, Edgar. Erico Verissimo, o Padre Fritzen e... o público. ALEV 09d0285-43; MONTEIRO, Lorena Madruga. O resto não é silêncio: a polêmica de Erico Verissimo com Pe. Leonardo Fritzen, SJ e a bipolarização do 'campo' intelectual na Porto Alegre dos anos 1940. I Seminário de sociologia e Política da UFPR, 2009. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/site/evento/SociologiaPolitica/GTs-ONLINE/GT6%20online/EixoII/resto-nao-silencio-LorenaMonteiro.pdf>. Acessado em 19/12/2011; MORAES, Anita de. *A ética do escritor - Noel, Tônio e Floriano*: trajetórias distintas na obra de Erico Verissimo. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH/USP, São Paulo, 2011, p. 78-79; JURANDIR, Dalcídio. A literatura e a palavra "imoral". *Diretrizes*. Rio de Janeiro, v. IV, n. 148, p. 15, 29 abr. 1943.

¹⁸³ VERISSIMO, Erico. [Carta] 21 maio 1943, Porto Alegre [para] PATTEE, Richard. ALEV 02a0247-43.

percevejada, que ficará aí fedendo um no nariz do outro – mas longe do teu.
Deixe que se realize o *asinus asinum fricat*...¹⁸⁴

Desta vez, Erico parte com a família para a Califórnia, ensina na Universidade de Berkeley e no Mills College, de Oakland, e faz durante os dois anos de permanência uma quantidade assombrosa de palestras, discursos, entrevistas, programas de rádio, visitas a soldados convalescentes¹⁸⁵. Chega até a inaugurar um navio¹⁸⁶, nessa maratona cultural que o levou a adotar em muitas cartas o epíteto "Mossoró", comparando-se a um famoso cavalo brasileiro, campeão do primeiro Grande Prêmio Brasil no hipódromo da Gávea: "tenho viajado mais que Madame Roosevelt, o marido e os filhos e os cachorros juntos. É a velha história dos jantares e conferências"¹⁸⁷.

A partir das anotações para um ciclo de palestras que fez em Berkeley, em 1945 Erico Verissimo publica diretamente em inglês *Brazilian literature: an outline*. Um dos objetivos declarados pelo autor era atender a uma potencial demanda de livros brasileiros nos Estados Unidos:

Estou botando uns esparadrapos nos manuscritos e escrevendo uma parte nova para o livro que o Macmillan vai publicar. Fiz vastas listas de autores e livros. Na falta de livros de referência sobre os 20 últimos anos de nossa literatura, tive de recorrer à velha memória e desencavei 400 nomes de escritores e uns 600 títulos de livros. Essas listas vão publicadas no fim de cada capítulo e têm por fim orientar (ou desorientar) as bibliotecas públicas e universitárias americanas que querem comprar livros nossos.¹⁸⁸

Os cursos que ministrou nos Estados Unidos e o *Brazilian literature* representavam uma grande oportunidade para Erico Verissimo desconstruir o "Brasil falsificado, feito em

¹⁸⁴ LOBATO, Monteiro. [Carta] 1943 [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b0877-43. [*] indica trecho ilegível.

¹⁸⁵ VERISSIMO, Erico. [Carta] 6 abr. 1945 [para] BERTASO, Henrique. ALEV 02a0016-45.

¹⁸⁶ VERISSIMO, Erico. Discurso de lançamento de um navio construído nos EUA. ALEV 01ij0083-sd [provavelmente 1943].

¹⁸⁷ VERISSIMO, Erico. [Carta] 2 mar. 1945, Los Angeles [para] "Meus queridos amigos". ALEV 02a0015-45.

¹⁸⁸ VERISSIMO, Erico. [Carta] 20 abr. 1944, São Francisco (São Chico da Calif) [para] Henrique, José, Justino, Hamilcar, Mauricio. ALEV 02a0013-44.

Hollywood" (*VOL*, 108) e mostrar que, ao lado de Carmem Miranda e Zé Carioca, havia, sim, literatura, arte e cultura brasileiras, tanto erudita quanto genuinamente popular, isto é, não massificada¹⁸⁹. Aulas e livro dirigidos à plateia norte-americana consistiam, assim, em uma contrapartida de *Gato preto em campo de neve*, nos esforços de entendimento cultural interamericano, como salienta Samuel Putnam em carta a Erico Verissimo¹⁹⁰. As constantes comparações entre escritores brasileiros e norte-americanos, paralelamente à função retórica de favorecer a empatia e o entendimento do público¹⁹¹, resultam num certo nivelamento entre as duas literaturas. Assim, a despeito de todas as diferenças, o Brasil tinha também as credenciais para contribuir no esforço internacional da boa vontade e existia, limpados os exotismos e os estereótipos mais agudos, uma base comum de cultura que permitiria o entendimento entre brasileiros e norte-americanos: "na minha terra, como aqui, há de tudo", teria dito Erico em sua primeira aula em Berkeley, de acordo com o narrador de *A volta do gato preto* (*VOL*, 108). Teria dito também, fiel aos fundamentos do pan-americanismo, que "a melhor maneira de compreender uma nação é ler as obras de seus escritores" (*VOL*, 108). Potencialmente, o esforço "bilateral" de Erico poderia ter um efeito nada desprezível: fazer com que os norte-americanos não apenas ouvissem falar, mas, tomando gosto, efetivamente *viessem a ler* a literatura brasileira. As vendas iniciais de *Brazilian literature: an outline* foram, para padrões norte-americanos "decentes", mas, se comparadas ao mercado brasileiro, eram em verdade bem animadoras:

Brazilian Literature continua tendo ótimas críticas. O representante do Macmillan me telefonou dizendo que o livro tem tido "very decent sales". Acha

¹⁸⁹ A consciência dessa distinção talvez explique por que Erico aparentemente não tenha feito muita questão de se encontrar com Carmen Miranda enquanto esteve em Hollywood, de acordo com carta que escreve a Henrique Bertaso. Cf. VERISSIMO, Erico. [Carta] 1. jun. 1945, Los Angeles [para] BERTASO, Henrique. ALEV 02a0019-45.

¹⁹⁰ PUTNAM, Samuel [Carta] 1 dez. 1944 [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1176-44.

¹⁹¹ Cf. BORDINI, Maria da Glória. Um contador da história da literatura. In: VERISSIMO, Erico: *Breve história da literatura brasileira*. São Paulo, Globo, 1995. p. 156.

ele que só no primeiro mês já venderam 5.000. Se é assim, no fim do ano terei 750 dólares a receber, menos 30% que vão para o Roosevelt.¹⁹²

Cerca de um ano mais tarde, de volta ao Brasil, Erico lança *A volta do gato preto*, estruturado em sua maior parte como um diário¹⁹³. A obra deriva do mesmo impulso pan-americanista do primeiro *Gato preto* e, no entanto, testemunha nítidas mudanças que entre 1941 e 1946 se operaram no cenário internacional, na situação brasileira e na própria visão de Erico Verissimo, de acordo com aquilo que se consegue perceber também em suas cartas e depoimentos da mesma época.

Produzir um novo livro de viagem em intervalo tão curto deveria propor certos problemas: o país visitado já era conhecido, não só pelo autor, mas também de certa forma pelos leitores de *Gato preto em campo de neve*. Qual então o apelo e mesmo a justificativa de um novo relato de viagem? Em carta a Henrique Bertaso, Erico expõe sua dúvida: "tenho um bom material para um *A volta do gato preto*. Coisa de 250 páginas no máximo. Mas por enquanto não estão muito interessados, e mesmo não estou certo de que haja interesse entre leitores brasileiros por esse livro¹⁹⁴.

Seja porque tivesse que dar feição distinta ao novo livro de viagem, seja porque as impressões, experiências pessoais e circunstâncias históricas fossem outras, seja ainda pela convergência desses fatores, *A volta do gato preto* passa outras mensagens e, de maneira geral, adota outro tom. Em primeiro lugar, diz muito dos Estados Unidos que havia então definitivamente entrado na guerra e onde ganhava força a oposição à política do *New Deal* dos democratas; também revela a crítica a um regime ditatorial no Brasil que mostrava claramente sua arbitrariedade mas aos poucos chegava ao fim, permitindo

¹⁹² VERISSIMO, Erico. [Carta] 2 mar.1945, Los Angeles. ALEV 02a0015-45.

¹⁹³ A discussão sobre a opção pelo gênero diário em *A volta do gato preto* encontra-se em MANNA, Lucia Helena Sgaraglia. *Diários e ficção: as escritas entretecidas de Erico Verissimo*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, p. 12-20.

¹⁹⁴ VERISSIMO, Erico. [Carta] 11 jul. 1945, Mills College, Cal. [para] BERTASO, Henrique. ALEV 02a0021-45.

inclusive a expressão e publicação de certos ataques contidos no livro; por fim, apresenta um Erico Verissimo frequentemente mais ferino em suas análises, talvez menos "adequado" na função de promotor da boa vizinhança e mais ambíguo no senso de esperança que sempre o acompanhou em suas análises do mundo e que, em verdade, nunca o abandonará por completo.

A comparação entre as primeiras páginas de *Gato preto em campo de neve* e as de *A volta do gato preto* é reveladora das diferenças de enquadramento entre cada livro de viagem. Em 1941, Erico, *cine-Kodak* em punho, parece menos um narrador do que o diretor de um *boat movie*, aquele gênero que Hollywood trouxe do teatro e que a Atlântida soube adaptar ao humor brasileiro em *Aviso aos navegantes*. O tempo da viagem/narrativa é largo e os subenredos – de múltiplos tons: cômico, patético, sarcástico, levemente dramático – se desenvolvem, se cruzam, se alternam. No texto-filme de Erico, passam pelo *promenade-deck* e pelo salão nobre do *Argentina* uma loira sardenta vestida de odalisca, dois lutadores gregos, a pianista Guiomar Novaes, um homem efeminado e suas duas sobrinhas, um ricaço venezuelano em *summer-jacket*, jogadores de futebol do Botafogo, um mágico norte-americano, freiras francesas, um rabino nova-iorquino, um sociólogo argentino, dois funcionários do Itamarati e muitos outros personagens, de várias nacionalidades. Bebe-se uísque, fuma-se e, claro, uma orquestra toca "rumbas, valsas e foxes". Nesses *travellings* narrativos, mesmo que a câmera às vezes se detenha mais prolongadamente em algum personagem, é o colorido cosmopolitismo da colagem que parece interessar. Erico confessa que são os conflitos humanos que lhe chamam a atenção de romancista e abre frestas na descrição dos tipos mais cômicos ou simplesmente curiosos para algumas notas mais graves relacionadas à guerra. Focaliza, por exemplo, a cena em que exilados europeus de passaporte alemão são impedidos de embarcar, conta rapidamente a história de uma polonesa que narra os horrores que presenciou na invasão alemã. A guerra está fazendo da Terra um "inferno inabitável",

comenta Malasartes em uma de suas primeiras aparições no texto, e aqueles homens pertencem ao "exército dos sem pátria".

Essas cenas e seus comentários representam, como indica o título de uma seção do texto, "sinais do tempo", mas esse sinais no texto são o que são: *sinais, mediações*. Não são incorporados como vivências pessoais ou matéria para mais extensas reflexões. A impressão que se tem é de que o narrador tenta harmonizar a função documental com o encantamento da viagem propriamente dita e, na fatura do texto, procura aplanar as farpas do momento histórico, cedendo aos imperativos de sedução e de maravilhoso que também caracterizam o gênero do relato de viagem. O terror existe, ele se avizinha de um Erico Verissimo que sai de seu país pela primeira vez, mas ainda assim o texto apresenta-o como atributo de terceiros. Uma vez encenados no texto, os eventos trágicos são deixados para trás, e o narrador volta a se interessar pelos variados tipos que compõem aquela "comédia humana", recuperando um tom mais leve e bem humorado. O efeito é, uma vez mais, o de forte ficcionalização recobrindo o recorte documental. Mais à frente, os europeus italianos e alemães que insistiram em viajar são obrigados a desembarcar em Port of Spain e o narrador/Malasartes diz-se comovido com o desamparo desses viajantes que não chegariam ao destino pretendido. E aqui percebemos que nem tudo nesse relato que lembra um arranjo cinematográfico é invenção: notícia de 22 de janeiro de 1941¹⁹⁵ informa que de fato doze "nazis e italianos" foram retirados do navio *Argentina* em Trinidad, depois de terem sido alertados, antes do embarque no Brasil, de que seriam detidos pelos oficiais britânicos em Port of Spain. Essa incidência documental dos fatos decorrentes da Grande Guerra ressalta ainda mais, pelo contraste, a discreta presença desse conflito ao longo de *Gato preto em campo de neve*. Ele está lá, mas em segundo plano, de modo muito similar à função da Guerra Civil espanhola em *Saga*. Para o

¹⁹⁵ Nazis and Italians taken from liner in Trinidad. *The Christian Science Monitor*, Jan., 22nd 1941, p. 2. Também notícia sobre dezessete integrantes do Botafogo indica o caráter em parte documental das descrições da abertura de *Gato preto em campo de neve*. Cf. Brazilian soccer team here. *New York Times*, New York, p. 27, Jan., 21st. 1941.

escritor que ia realizar os sonhos alimentados desde havia muito de conhecer os Estados Unidos e que deveria, na contrapartida de sua viagem subsidiada, ganhar adeptos para a ideia pan-americana, os traumas do conflito mundial são apresentados em surdina para que o texto possa ressaltar a descrição dos Estados Unidos, as quais vibram em outro diapasão.

A abertura de *A volta do gato preto* aponta em outra direção. A viagem agora se faz de avião e sua relativa brevidade, comparada ao percurso feito em navio, ganha profundidade em decorrência da dramática descrição de um voo turbulento. A previsão por parte do narrador de um iminente desastre dá à narrativa o tom e o ritmo de urgência de um *filme catástrofe*: "medonho desastre" são as duas primeiras palavras do livro. Predominam cores melancólicas, que reaparecerão em muitos momentos do texto: "o mundo é um quadro lúgubre, pintado em tons de sépia, negro e medo. Nuvens descomunais, pesadas e escuras, cobrem o céu. Há no ar carregado de eletricidade algo de sulfuroso e mau, de pressago e opressivo" (*VOL*, 15-16). Mesmo quando enfim passa a ameaçadora tempestade, "lá embaixo, branca e rasa, Miami parece um cemitério" (*VOL*, 17).

Difícil saber se essa coloração tenebrosa surgiu no momento mesmo do evento ou se no processo posterior de fatura final da obra, mais de dois anos depois. Tampouco se pode determinar com precisão os motivos da perspectiva mais desamparada ou reticente que se nota em várias passagens deste relato de viagem, a despeito dos momentos em que desponta o costumeiro e arguto bom humor de Erico e daqueles em que surgem os comentários positivos sobre a América, os americanos¹⁹⁶, a experiência de professor em Berkeley e o convívio com o mundo de Hollywood. Seria uma reação do homem maduro, que se preocupa com o bem-estar da família num país estranho? Ansiedade de quem vai

¹⁹⁶ Em carta de 1945, Erico Verissimo reafirma sua "admiração por este país e por esta gente cresceu". VERISSIMO, Erico. [Carta] 19 maio 1945, Los Angeles. ALEV 02a0015-45.

enfrentar uma tarefa desconhecida como professor universitário? Contaminação de seus desgostos com o clima político e intelectual no Brasil? Descoberta – por leituras e por experiência mais profunda – de aspectos menos interessantes e mais problemáticos dos Estados Unidos? Maior envolvimento emocional com a guerra e sua brutalidade, cada vez mais divulgada pelos jornais e *newsreels*? Decepção com as promessas do discurso pan-americanista da política de boa vizinhança? Há que se lembrar também que no final de suas experiências de viagem, em 1945, Erico Verissimo evidentemente viveu o impacto de dois acontecimentos mundiais relacionados e, em certo sentido, contraditórios: o alívio do final da guerra e o horror da destruição de Hiroshima e Nagasaki pela bomba atômica. Pode-se acrescentar ainda o contato com as imagens aterradoras da libertação dos campos de concentração alemães, que Erico comenta em carta de 1945¹⁹⁷. Provavelmente em função do cruzamento de muitos desses fatores, o resultado é que, desta vez, o gato preto volta parcialmente outro: "não sinto essa alegria que nos vem da ideia de que estamos no estrangeiro, de que vamos começar uma vida nova..." (*VOL* 26). Logo no início surge a pergunta reveladora de uma visão menos deslumbrada: "esta viagem é necessária?" (*VOL*, 36).

É verdade que a comodidade da vida na Califórnia, as boas oportunidades profissionais que se oferecem a Erico, seu sucesso como palestrante e professor, o título de doutor *honoris causa*, a vida pacífica do campus de Berkeley e do Mills College e as excitações de Hollywood vão ao pouco fazendo oscilar a atmosfera do relato de viagem, reinstituindo aqui e ali cores mais vibrantes. Ressurgem até mesmo os longos diálogos explicativos sobre os Estados Unidos, muito conforme aos que aparecem em *Gato preto em campo de neve*, e, ao final, ressoa o depoimento emocionado de satisfação: "não trocamos por coisa nenhuma os momentos que vivemos neste país, nem os amigos que aqui fizemos" (*VOL*, 409). Tal oscilação, parece-me, não invalida o argumento das transformações expressas no livro; antes, alerta para vacilações, sutilezas e gradações do

¹⁹⁷ VERISSIMO, Erico. [Carta] 1. jul. 1945, Los Angeles [para] BERTASO, Henrique. ALEV 02a0019-45.

processo de alteração de pontos de vista, processo que não costuma ser abrupto, linear ou unívoco. Pode estar relacionada também com a consciência sempre aguda de Erico Verissimo quanto à *comunicabilidade* de seus textos e os efeitos que pretendia ou precisava despertar nos leitores.

Voltando ao relato de viagem propriamente dito, o périplo inicial da família de viajantes da Flórida até a Califórnia dá continuidade ao tratamento anticlimático da matéria narrativa. Ao contrário da atmosfera festiva e quase felliniana do navio de *Gato preto em campo de neve*, agora, quando a viagem se prolonga por vários estados do sul dos Estados Unidos, predomina certa decepção dos outros membros da família e do próprio narrador-viajante com o que viam e sentiam. Miami era quente demais; o dinheiro é apertado e todos devem economizar, inclusive na alimentação; a filha passa mal em um restaurante; o pai perde momentaneamente a carteira de dinheiro; o hotel de New Orleans é uma espelunca. A manutenção na versão final do texto dessa longa série de eventos incômodos, experiências embaraçosas e sentimento geral de desencanto foi, evidentemente, uma opção do escritor, já que também em *A volta do gato preto* o propósito documental é efetivado por meio de vários procedimentos nitidamente ficcionais, como atesta, por exemplo, o fato de os demais membros da família do narrador-viajante terem recebido nomes outros (Mariana, Clara e Luís) que não os da família Verissimo (respectivamente, Mafalda, Clarissa, Luís Fernando)¹⁹⁸.

O *mea culpa* sobre a superficialidade e ingenuidade do primeiro *Gato preto* que Erico registra em *Solo de clarineta* (SOL1, 255) talvez explique que este novo texto evite sugerir uma disposição *a priori* e incondicionalmente simpática do viajante com relação ao país visitado. Refuta, assim, uma *certa* imagem da América – superficial, homogênea e incompleta – que se difundia inclusive por meio dos aparelhos institucionais norte-americanos responsáveis pela política de boa vizinhança. Repetidas vezes, o narrador

¹⁹⁸ Cf. MANNA, Lucia Helena Sgaraglia. *Op. cit.* p. 28.

indica que aquela paisagem sem glamour por onde o trem passava não eram os Estados Unidos que a família, sob influência das imagens difundidas por filmes e romances, esperava. E provavelmente tampouco correspondia à imagem que muitos dos leitores faziam daquela potência do norte que estava decidindo a guerra na Europa. Daí que se compreenda que o narrador critique o fato de que as revistas norte-americanas não publiquem "histórias realistas", "em que a miséria e as paixões das criaturas apareçam nuas" (*VOL*, 291). O narrador parece tirar especial proveito "didático" da desmistificação dos atores de cinema que, vistos na rua e desprovidos da aura hollywoodiana, são representados como cidadãos banais. Assim, quando encontra no mercado "um dos gângsteres mais odiosos do cinema", o narrador sublinha que "com a mesma mão assassina afeita ao punhal e à metralhadora, ele apalpava delicadamente berinjelas, cenouras, aipos e tomates" (*VOL*, 293). A tática é por demais recorrente para que seja fortuita ou mero artifício para fazer graça. O assunto da mistificação de Hollywood chega mesmo a ocupar toda uma longa seção de texto intitulada "Carta a uma jovem brasileira" (*VOL*, 379-385). Num ato de liberdade e autonomia em relação à política oficial norte-americana, Erico investe sistematicamente na desconstrução de representações hegemônicas dos Estados Unidos, da mesma forma que vai, na contramão dos discursos efusivos do Estado Novo, tecendo um panorama desconsolado da situação sócio-política do Brasil:

Venho de um país em que aprendemos a temer ou aborrecer tudo quanto diga respeito à burocracia. Lei para nós chega a ser uma palavra temível. [...] Cresci com esse medo na alma, e com a subterrânea ideia de que o funcionalismo público é uma organização destinada especialmente a dificultar as coisas e de que no fim das contas o Governo não passa mesmo dum instrumento de opressão. (*VOL*, 19)

Às descrições de defeitos nacionais somam-se os momentos em que vem à tona a descrença quase angustiada na possibilidade de soluções: "Ah! Se pudéssemos incutir no homem comum brasileiro a consciência de sua importância como indivíduo... Mas qual! É preciso primeiro elevar-lhe o nível de vida, melhorar-lhe a saúde, a educação... tudo!

Mas quando? Quando?" (*VOL*, 81). Como se nota, o projeto "ilustrado" ou "liberal" de reforma social é balizado agora por dúvidas.

O resultado é um mais amplo leque de timbres e tons em *A volta do gato preto*, quando comparado com *Gato preto em campo de neve*. Muito contribui para isso a presença em primeiro plano da guerra na narrativa de *A volta*. Por um lado, tais referências reforçam aquela imagem de uma América forte, determinada e dinâmica que a mídia então espalhava pelo mundo; por outro, elas contribuem para a nota cinzenta de muitos momentos do relato de viagem.

Os indícios do confronto mundial estão por toda parte: veem-se nos mercados esposas e mães de jovens que lutam na Europa; soldados e marinheiros estão nas ruas e nos cartazes publicitários; o *dim-out* evita que as cidades sejam alvo de ataques aéreos; os dirigíveis *blimps* da Marinha cruzam os céus de São Francisco; há crise de habitação e transporte em cidades da Califórnia e Flórida, decorrente do contingente de trabalhadores atraídos pela construção de navios de guerra; há escassez e racionamento de produtos; nas conversas flagradas nas ruas, expressa-se a esperança incerta de que a vitória esteja próxima; os expatriados são presença marcante e um deles vira notícia ao se suicidar nos arredores de São Francisco; no campus de Berkeley, o narrador vê de longe o edifício onde se faziam as experiências atômicas que levaram à bomba que pôs fim à guerra. Desse modo, o narrador-viajante poderia dizer em relação à guerra o que seu filho Luís diz em relação a um terremoto ocorrido em São Francisco: "nós tomamos parte na coisa" (*VOL*, 103).

As evidências do conflito agora não são abandonadas tão rapidamente; ao contrário, levam o narrador-viajante a estender suas reflexões, muitas vezes em tom preocupado ou amargurado. Para empregar a feliz expressão de Anita de Moraes, Erico parecia viver "o

susto da história dos outros (norte-americanos e estrangeiros)"¹⁹⁹. Em uma seção do texto ironicamente intitulada "Happy New Year", emerge a emocionada solidariedade com os que sofrem com a guerra, especialmente com aqueles que pagam com a vida dos familiares o custo de "um magro, triste lucro em benefícios sociais":

Que estará passando nessas casas em cujas vidraças se veem bandeiras com estrelas azuis – cada estrela representando um membro da família que está alistado nas forças armadas? E naquelas em que há estrelas douradas, simbolizando o número de membros da família mortos em ação? (*VOL*, 119)

É interessante que justamente nesse estado de espírito o narrador insira, logo na seção seguinte, uma carta – sintomaticamente intitulada "Desabafo..." – que teria escrito ao "amigo Vasco, que está no Brasil e tanto se preocupa com os problemas do mundo" (*VOL*, 119). É muito sugestiva a retomada do protagonista de *Saga* – e mais à frente, também da personagem Fernanda – como interlocutores deste relato de viagem. Eles substituem o espirituoso Malasartes do primeiro *Gato preto*, talvez porque o momento não esteja para gracejos, nem convide a um diálogo autocentrado entre um eu do presente (o narrador-viajante) e um eu do passado (Malasartes). O que interessa agora são "os problemas do mundo" e cabe notar que não são os personagens do último romance de Erico Verissimo – *O resto é silêncio* – que são convocados em *A volta do gato preto*. Talvez porque os personagens do "ciclo de Clarissa" (*Clarissa*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol* e *Saga*) fossem mais populares àquela altura e favorecessem a comunicabilidade com o público leitor. Talvez porque o romance de 1943 sobre o suicídio de Joana Karewska trouxesse já uma autocrítica à atitude humanista, como quer Flávio Loureiro Chaves²⁰⁰, de modo que não valesse a pena incomodar seus personagens, especialmente o *alter ego* Tônio Santiago, para abrir-lhes os olhos. O narrador-viajante de *A volta do gato preto* deu preferência ao Vasco que conhecera de perto a guerra e que, "cansado de ver tanta máquina, tanta pedra, tanto metal" (*SAG*, 241), refugiara-se no

¹⁹⁹ MORAES, Anita de. *Os olhos do gato: o narrador de viagens Erico Verissimo*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – FFLCH/USP, São Paulo, 2005, p. 83.

²⁰⁰ CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001, p. 72.

campo com seu frágil projeto de felicidade individual, e Fernanda, que acreditava que viessem "melhores dias para a humanidade" (*SAG*, 247) e ainda tinha fôlego para trabalhar pelo bem-estar coletivo e educar os homens para que fossem tolerantes uns com os outros. Se é verdade que em 1940 esses personagens de *Saga* representavam dois projetos de atuação diante de um mundo conturbado e davam, assim, voz à ânsia do autor por paz e concórdia, em 1946 eles são chamados a ouvir as palavras de um Erico menos confiante de que a situação brasileira e mundial suscitasse otimismo. Nas últimas páginas de *A volta*, Erico registra sua dúvida: "O que significará a era atômica? Uma idade de progresso econômico sem limites? Ou uma cadeia de guerras formidavelmente destruidoras [...]" (*VOL*, 406). Naquele momento pós-atômico, parece que começava a se redefinir o idealismo às vezes ingênuo de Erico Verissimo que, segundo Ana Letícia Fauri, se caracteriza por ser "um *idealismo humano*, pois leva em conta a ação do homem, particularmente a ação do homem em sociedade"²⁰¹. É menos forte no texto de *A volta do gato preto* a sugestão de que existam ações simples e efetivas que possam, pacificamente, dar cabo de um mundo problemático. O narrador faz questão de frisar, por exemplo, a inutilidade do engajamento dos norte-americanos na Primeira Guerra, quando também acreditavam estar destruindo a barbárie e defendendo a democracia (*VOL*, 121), idealismo que não impediu que uma nova guerra surgisse. Raciocínio semelhante se aplica à questão da posição do negro na sociedade norte-americana, presente nos dois relatos de viagem, mas que agora parece não oferecer uma saída simples via educação e integração no mercado de trabalho. Ao contrário, o narrador lamenta que "o negro esclarecido sente ainda mais agudamente o isolamento social em que vive" (*VOL*, 302) e acredita que o problema do negro não se resolverá "nem dentro de cem anos" (*VOL*, 305). Até mesmo a violência – a que Erico sempre e visceralmente se opôs – desponta como uma possibilidade em certas circunstâncias: "Não discutirei o sentido moral desse ato dos americanos [lançar a bomba sobre Hiroshima]. Por mais que me repugne a violência,

²⁰¹ FAURI, Ana Letícia. *O pensamento político de Erico Verissimo: questões de identidade e ideologia*. Tese (Doutorado em Letras) – PUC-RS, Porto Alegre, 2005, p. 102.

aceito pragmaticamente o recurso de que eles lançaram mão para acabar com uma guerra que não provocaram nem desejaram" (*VOL*, 407).

No novo relato de viagem, quando os caminhos que levam ao futuro parecem minados, o narrador se detém na busca e exposição de causas, problematizando os discursos dominantes de sua época e suas próprias considerações. O narrador parece adotar ostensivamente um olhar *desconfiado*. Vasculha as engrenagens das relações sociais, no nível nacional e internacional, adicionando-as ou sobrepondo-as às explicações baseadas nos defeitos ou qualidades de caráter, nos interesses ou desejos individuais. Em várias passagens de *A volta do gato preto* o narrador-viajante detecta que, por trás dos eventos e atitudes, há uma estrutura que ultrapassa e constrange o poder dos indivíduos: ao mesmo tempo que influi em suas decisões, molda seu imaginário, conforma suas emoções e é responsável, em última instância, por seus sofrimentos. Em uma de suas aulas em Berkeley, por exemplo, menciona com ironia que a gasolina dos aviões japoneses que atacaram Pearl Harbor era provavelmente americana (*VOL*, 149). Em outro ponto do texto, comenta que o mais brutal dos nazistas "talvez não tivesse nervo de matar a frio, com suas próprias mãos, meia dúzia de judeus", mas a tarefa convertia-se em algo mais fácil quando um regime reduzia seres humanos à abstração de uma cifra, sem "carne nem sangue nem nervos" (*VOL*, 217). De forma análoga, o narrador escreve, em carta dirigida a Vasco, que a responsabilidade do conflito mundial não podia ser imputada exclusivamente a Hitler, uma vez que interesses da Inglaterra a teriam levado a aceitar o armamento da Alemanha, no desejo de conter a expansão soviética. Por fim, conclui o raciocínio, num tom irritado que destoa de seu estilo normalmente espirituoso e contido: "neste ano de 1944 só um ingênuo, um débil mental ou um fanático espiritual poderia negar a grande importância do econômico na vida dos indivíduos e das nações" (*VOL*, 120). Mais adiante nessa mesma carta, o narrador relativiza a ideia de que a guerra esteja na "natureza do homem" e, citando *A anatomia da paz*, de Emery Reves, aponta o sistema capitalista, o nacionalismo exacerbado e o imperialismo econômico como causas da

guerra (*VOL*, 121-122). A abordagem analítica é arrematada pelo argumento de feito emocional: "no estado atual das coisas, a única certeza que um pai pode ter quanto ao futuro é a de que está criando seu filho para morrer na próxima guerra" (*VOL*, 122). É reveladora das sutis alterações na visão de Erico Verissimo a comparação entre essa constatação da inevitabilidade desoladora da guerra e a "solução" ingenuamente proposta por Vasco em *Saga* a partir de uma preocupação, no fundo, semelhante:

Não deixarei que os jornais continuem entrando nesta casa ou que o rádio todos os dias aí esteja a narrar os horrores da guerra. Porque não quero que o meu filho antes de nascer comece já a sofrer através da mãe as dores de um mundo sombrio e doido. (*SAG*, 261)

Igualmente significativa é a alteração da perspectiva adotada no tratamento da história, tanto a dos Estados Unidos quanto a do Brasil. Em *Gato preto em campo de neve*, a história norte-americana é repetidas vezes evocada de maneira bastante factual e anedótica, compondo uma espécie de almanaque de curiosidades. Datas e dados prevalecem sobre interpretações, em relatos cujo intuito parece ser o de mostrar quando e como surgiu um local, cidade, região ou costume e quem e como eram os homens e mulheres que estiveram envolvidos nesse processo. O intuito, creio eu, é sobretudo auxiliar na descrição *etnográfica*, compondo o retrato de uma cultura. Mesmo quando ações políticas ou fatores econômicos são mencionados, inserem-se em um fluxo normalmente isento de tensões, contradições ou críticas, como se nota neste trecho a respeito de Chicago:

Atraídos pela sua situação geográfica, pelas suas facilidades de comunicações [sic], pela sua abundância de matérias-primas, capitães da indústria levaram para ela as suas fábricas, capitalistas empreendedores canalizavam seus milhões para o fervilhante centro das margens do lago Michigan. (*GAT*, 277)

Já em *A volta do gato preto*, as razões econômicas são o ponto de fuga de muitas das recapitulações históricas, onde se descreve um processo mais complexo de formação social. Essa tendência é especialmente visível nas respostas que o narrador dá a Tobias – um hipotético entrevistador, à semelhança daquele que já havia surgido na parte final de

Gato preto em campo de neve. Por exemplo, o longo trecho intitulado "A fronteira" comenta a história das várias regiões dos Estados Unidos, indicando-se a confluência de vários elementos explicativos e sublinhando-se maquinações, estratégias, interesses, crises:

O Mississippi é um rio de curso providencial, de ação unificadora. Ora, o Oeste precisava duma saída para o golfo e não desejava que a parte do sul do vale do Mississippi ficasse em mãos inimigas, de sorte que no princípio da Guerra Civil foi, por essa circunstância, compelido a entrar na Confederação, embora não simpatizasse com a causa sulina. Mas as estradas de ferro, então em pleno funcionamento, mantiveram as comunicações entre Leste e Oeste, permitindo aos estados desta última região recusar alianças com o Sul. (*VOL*, 344)

O mesmo tipo de abordagem, que associa fatores sociais, geográficos e políticos sob o impulso das atividades econômicas é aplicado à história brasileira. Numa "carta" a Fernanda, o narrador compõe extensa comparação entre o desenvolvimento histórico dos Estados Unidos e o do Brasil, para responder à questão de por que os dois países se encontram em "estádios de civilização" tão distintos, discussão bastante corrente nos meios intelectuais brasileiros naquela época. Citando *A formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Jr., e *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre, o narrador dá destaque ao progresso material como fator de saúde, conforto, educação e equidade social. Vale mencionar ainda que o sistema econômico ressurge nas análises históricas que Erico Verissimo apresenta em *Brazilian literature: an outline*, no qual, apesar da leitura de Caio Prado Jr., insiste na aplicação do modelo feudal (insisto: um sistema de produção econômica) na interpretação do passado colonial brasileiro, tendo-se inspirado provavelmente em Ronald de Carvalho, especialmente o de "Bases da nacionalidade brasileira" da 1a. série dos *Estudos brasileiros*²⁰². Ao tratar da revolução de 1932, explica que "houve, é claro, razões econômicas nas raízes dessa revolução e diz-se que o capital estrangeiro teve parte nela" (*BRA*, 135). Até mesmo a dubiedade do governo brasileiro, oscilando entre o eixo e os aliados durante o início da II Guerra Mundial, é

²⁰² CARVALHO, Ronald de. *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Edição do Anuário do Brasil, 1924, 1. série. p. 9-63. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00391200#page/1/mode/1up>. Acessado em 20 ago. 2012.

explicada por meio das vantagens comerciais oferecidas por alemães e norte-americanos na disputa por fidelidade diplomática (*BRA*, 135).

Em *Brazilian literature: an outline* também vem expressa a concepção das amarras de um sistema que envolve e ultrapassa o indivíduo, afetando igualmente os escritores: "nenhum escritor pode escapar à história. Ou ajuda a fazê-la ou *sofre* mesmo quando pensa que está inteiramente desligado de questões políticas e sociais" (*BRA*, 134). A crença no imbricamento necessário entre escritor e história, que perpassa toda a carreira de Erico Verissimo conforme apontaram vários de seus críticos, permite compreender o especial apreço que Erico demonstra em sua história da literatura em relação ao escritores comprometidos com as questões sociais, condenando os "estilistas da língua" e "toda sorte de escritores apolíticos, que evitam a participação social plena"²⁰³. No ambiente envenenado da Guerra Mundial, a literatura e o escritor assumem para Erico Verissimo responsabilidades ainda maiores. Já em *Gato preto*, especialmente em suas entrevistas com escritores, com certa frequência o narrador sacava a pergunta sobre o papel da literatura, das artes e da filosofia em um momento difícil como aquele, mas as respostas registradas tendiam no mais das vezes a generalidades ou a um certo escapismo, como no caso do escritor Robert Nathan: "Creio que o poeta deve tirar do fundo do seu coração toda a beleza, todo o conforto e toda a força para os empregar em favor de seu povo infeliz" (*GAT*, 212). Agora, em *A volta do gato preto* aparece com alguma insistência questionamento mais substancial da validade da literatura, a função do escritor e sua missão "nesta hora em que os povos estão empenhados numa luta de morte" (*VOL*, 38).

Uma espécie de crise de consciência do romancista começa antes mesmo da chegada aos Estados Unidos, na perambulação pelo Brasil que foi obrigado a fazer com a família nas várias conexões de voos. No Recife, percorrendo zonas miseráveis, pergunta-se: "que estava fazendo eu como escritor e como homem para melhorar a sorte daquela pobre

²⁰³ BORDINI, Maria da Glória. *Op. cit.* p. 162.

gente?" (*VOL*, 43). É verdade que tal preocupação não representava então novidade na ficção de Erico Verissimo – vejam-se os questionamentos do personagem Noel, de *Caminhos cruzados*, *Um lugar ao sol* e *Saga*, e de Tônio Santiago, de *O resto é silêncio*. Mas nesses romances, o papel da literatura está preservado. O que desponta em *A volta do gato preto* é a dúvida sobre a própria *razão de ser* do escritor e a do fazer literário. Conforme comenta em outra passagem, "literatura no Brasil é uma coisa bonita, mas nunca útil" (*VOL*, 286). A crise pessoal com a literatura e com os rumos do romance conecta Erico Verissimo aos seus colegas brasileiros e, em verdade, a uma vasta rede de intelectuais de todo o mundo, para quem a guerra e a destruição atômica tornaram-se questão geracional. Vale comentar que a reação frente à guerra era justamente uma das perguntas do inquérito que Mário Neme fez em 1944 com vinte e nove intelectuais brasileiros e publicada com o sugestivo título de *Plataforma da nova geração*²⁰⁴.

Até mesmo a confiança na linguagem vem relativizada: "lidando com as palavras a gente acaba quase sempre como o cachorro Pluto, de Walt Disney, naquela cena em que coloca as patas num papel caça-moscas" (*VOL*, 172). No mesmo sentido, o narrador-viajante adverte o "entrevistador" Tobias que as respostas que dá "vão temperadas com um grão de sal", pois "é danadamente perigoso generalizar" (*VOL*, 276) e lamenta que "comentaristas políticos raramente ou nunca mencionam em seus artigos as causas profundas desta guerra" (*VOL*, 120). Vê-se aí aquela paulatina percepção da importância do discurso que, segundo Maria da Glória Bordini, Erico desenvolveu e que o fez nitidamente perceber que "a linguagem produz efeitos objetivos sobre a realidade"²⁰⁵. Isso não o impediu de com frequência cair nas armadilhas que detecta, estabelecendo, por exemplo, generalizações radicais sobre norte-americanos e brasileiros. De todo modo, Erico percebeu nitidamente que os efeitos dos discursos nem sempre estão a serviço do bem ou da verdade e sequer sob o controle do enunciador, perdendo aquela ingenuidade

²⁰⁴ NEME, Mário. *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Editora do Globo, 1945.

²⁰⁵ BORDINI, Maria da Glória. *A criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM; EDIPUCRS, 1995. p. 99.

que transparecia nos conselhos sobre a escrita ficcional dados pela personagem Fernanda a Noel em *Caminhos cruzados* e em *Um lugar ao sol*. O resultado é que a própria literatura é posta em questão, "ante a investida da economia de mercado", conforme lembra Bordini²⁰⁶. A esse respeito, vale lembrar que em Hollywood Erico teve a oportunidade de conhecer o complexo processo de confecção de roteiros cinematográficos baseados em textos literários. Numa longa sucessão de revisões, cortes e adendos que envolve vários agentes, o texto perde sua suposta estabilidade, pois multiplicam-se instâncias autorais e suprime-se o poder do escritor sobre suas ideias e palavras. Depois de passar por inúmeras leituras, censuras e alterações, o roteiro está tão desfigurado, que "qualquer semelhança que possa ter com o [romance] original [...] terá sido mera coincidência" (*VOL*, 297).

A necessidade subjetiva de justificar sua função social somada às dúvidas quanto ao controle dos sentidos dos discursos e da eficiência da linguagem em geral, parece levar o narrador de *A volta do gato preto* – aquele "Mossoró" do pan-americanismo – a sentir-se especialmente satisfeito pela possibilidade de *agir, engajar-se* pública e objetivamente por meio de suas atividades nos Estados Unidos. Para o narrador-viajante-professor, até mesmo falar de literatura brasileira soa inicialmente meio sem sentido naquele contexto extremo da guerra e da ditadura brasileira. Assim, quando lhe chega a notícia da repressão de estudantes de São Paulo por forças policiais do Estado Novo, o narrador expressa grande incômodo por sentir-se impotente, mas logo reverte as emoções e recobra a confiança:

O que fazer? – torno a perguntar. [...] Sim já sei qual é a minha obrigação. É contar, contar aos meus alunos, ao público das minhas conferências, aos amigos, a toda a gente; contar o que se passa no Brasil, sinceramente, de maneira franca. [...] Sim, contar, falar sem hipocrisia nem falso otimismo. Fazer silêncio nesta hora é servir à causa do fascismo. (*VOL*, 116)

²⁰⁶ Idem. p. 41.

Ao final, é como se as aulas, palestras, entrevistas e seu trabalho no *Office of War Information* representassem para Erico Verissimo naquele momento uma espécie de *ativismo*, uma via de atuação alternativa à literatura *per se*. A hipótese, é claro, traz embutida uma contradição em termos, porque as falas públicas de Erico constituíam discursos e dependiam da linguagem tanto quanto qualquer romance. A diferença talvez resida no caráter *imediato* e *prático* do desempenho na esfera pública. A conhecida resistência de Erico à vinculação a partidos políticos pode ter encontrado então um substituto vantajoso na mobilização ativa pela causa democrática em nível mundial e brasileiro, sem implicar a subserviência acrítica que sempre o horrorizou na filiação partidária. Longe das garras da censura brasileira e sentindo-se no usufruto do direito de falar o que pensava em solo norte-americano, terra dos direitos democráticos, em *A volta do gato preto* e em sua correspondência Erico insistentemente manifestou satisfação pela franqueza com que podia expressar-se em suas atividades de "bom vizinho". Essa atuação como intelectual *visivelmente* engajado – mas por *livre vontade* e de forma não policiada – possibilitou a Erico satisfazer sua exigência pessoal de participação política, abrindo espaço para experimentar, no campo da literatura, "uma cura pelo silêncio": "faz um ano e meio que não escrevo uma linha sequer de ficção. Creio que passarei três anos nesta abstinência literária" (*VOL*, 220). A crer que as palavras do narrador de *A volta do gato preto* reflitam o que Erico de fato pensava, esse afastamento do universo ficcional era mais uma prova de um movimento interno decorrente de sua experiência norte-americana: "quando permanecemos por muito tempo num só lugar, vendo as mesmas pessoas, fazendo as mesmas coisas, acabamos ficando prisioneiros de hábitos, superstições e prejuízos que nos entontecem, turvam os olhos e deformam a nossa visão do mundo e de nós mesmos. [...] Cá estou eu a vários milhares de quilômetros dos lugares onde sempre vivi e não quero perder esta oportunidade, que bem pode ser a última" (*VOL*, 220).

Ao contrário de sua previsão, Erico Verissimo voltou ainda muitas vezes aos Estados Unidos e, no que nos concerne, a mais importante estadia se deu entre 1953 e 1956, quando trabalhou como diretor da divisão cultural da União Pan-americana, em Washington. Nesse momento, o festejado autor dos dois primeiros volumes já publicados de *O tempo e o vento* radicaliza sua experiência como intelectual participativo, atuando agora não mais nas margens, mas em um dos centros institucionais onde se gerava o discurso e as práticas de uma diplomacia interamericana reformulada pelo contexto internacional da Guerra Fria. Essa nova experiência rendeu-lhe um conhecimento muito minucioso das engrenagens que movem o mundo a partir das especificidades da América Latina, mas custou-lhe também novos intervalos de silêncio como romancista. Só mais tarde, na década de 1960, essa *expertise* de diplomata e sua imersão latino-americana vão plenamente ressoar na sua produção ficcional, nos romances *O senhor embaixador* e *O prisioneiro*.

Capítulo 4

O império, a guerrilha e o humanismo destruído

4.1. Da vizinhança continental à fraternidade latina

Quando Erico Verissimo voltou aos Estados Unidos para uma estada de três anos na década de 1950, não escreveu um novo *Gato preto*, mas *México*, relato de viagem que o escritor e sua esposa Mafalda fizeram ao país latino, em maio de 1955. A explicação talvez possa residir no mero esgotamento de um assunto que lhe havia rendido dois substanciais livros de viagem. Mas a inclinação pelo México e, de algum modo, um certo resgate da latinidade *latu senso*, sinaliza mais um ponto de inflexão no percurso *exógeno* da biografia, da atividade intelectual e da produção artística de Erico Verissimo.

Assumindo em maio de 1953 um cargo de prestígio internacional como diretor de assuntos culturais da União Pan-Americana (UPA), Erico Verissimo deu prosseguimento a sua atuação como proeminente articulador da esfera artística e intelectual brasileira com a norte-americana e, em alguma escala, à hispano-americana, incrementando sua inserção numa extensa rede pessoal e institucional dos Estados Unidos e da América Latina. É importante lembrar que em 1953, cinco livros seus já haviam sido lançados nos Estados Unidos. Ao lado de *Crossroads* e de *Brazilian literature: an outline, The rest is silence* (1946), *Consider the lilies of the field* (1948) e *Time and the wind* (1951)¹. Quando do lançamento desta última tradução em inglês, Herschel Brickell anunciou o autor como "um dos mais conhecidos homens de letras da América do Sul"².

Erico Verissimo pôde também viver por mais de três anos em Washington, estendendo sua experiência da vida norte-americana e conhecendo de um ponto de vista interno o

¹ Cf. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 16, p. 162, nov 2003.

² BRICKELL, Herschel. Deep Brazilian roots. *Saturday Review of Literature*, Sep., 22nd. 1951. ALEV 090g0349-51.

aparato, as premissas e o funcionamento da atividade diplomática. Simultaneamente, esse período permitiu-lhe aproximar-se da realidade latino-americana, já que manteve contato com líderes, artistas e intelectuais da banda hispânica, fosse em seu trabalho diário na UPA, fosse em congressos, palestras e reuniões de que participou em diversas cidades do continente. Erico havia inclusive passado oito dias no México em 1953, quando escreveu que o país era "um mundo que merece ser explorado"³. Em *México* essa amplitude de vivências pessoais é posta em ação, permitindo considerações que ultrapassam conhecimento livresco, como quando o narrador comenta a convivência cerrada entre riqueza e pobreza nas cidades da América Latina (*MEX*, 51), observação que provavelmente se baseava em suas andanças pelo continente. O resultado é que ganha nesse relato de viagem uma dimensão muito pessoal e concreta o contraste entre latinos e anglo-saxões, que já pontuava as análises e comentários de Erico Verissimo nos dois *Gatos pretos*, em *Brazilian literature: an outline* e em sua correspondência até aquela data.

Em 1953, Erico considera que seu trabalho na UPA é "muito útil e tem sua beleza"⁴ e, dois anos depois, ele ainda mantinha a chama acesa: "nem tudo quanto faço, digo e escrevo neste posto ficará perdido"⁵. O "nem tudo" de sua frase sugere, porém, que havia motivos de insatisfação. Ao fazer balanços contrastivos entre culturas, Erico deixa transparecer certa indisposição com a sociedade norte-americana, ou ao menos com setores dela, e uma progressiva fadiga com a rotina, a burocracia e o acúmulo de compromissos relacionados às suas funções na UPA:

A mesa cheia de papeis. Minha cabeça cheia de preocupações, problemas. Sou uma espécie de *quebra-mar* a separar duas fortes correntes aqui no departamento: a americana – fria, funcional, impessoal, eficiente; a latina,

³ VERISSIMO, Erico. [Carta]. 28 set. 1953, Washington [para] CARO, Herbert. ALEV 02a0054-53.

⁴ VERISSIMO, Erico. [Carta] 30 dez. 1953, Washington [para] CARO, Herbert. ALEV 02a0058-53.

⁵ VERISSIMO, Erico. [Carta] 15 abr. 1955, Washington [para] LEMOS, Lara de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 77.3153.

quente, pessoal, imprevisível. De vez em quando as rivalidades e diferenças vêm à tona. E o quebra-mar sofre.⁶ (Grifo meu)

Esse turbilhão de atividades e incumbências no trabalho, as constantes e longas viagens resultam em importante frustração para o escritor: "meu estado de espírito não é dos mais brilhantes, pois ando com vontade de escrever meu romance e não encontro tempo"⁷. É verdade que mais tarde, quando escreve suas memórias, esses argumentos são considerados por Erico como desculpas para procrastinação. De todo modo, no calor da hora, ao contrário do alívio da "cura pelo silêncio" que Erico sinalizava em 1945, agora a impossibilidade – por motivos externos ou subjetivos – de se dedicar aos seus projetos literários, especialmente à continuação de *O tempo e o vento*, torna-se queixa frequente e Erico chega ao ponto de concluir, já em 1955, pela inconveniência de se manter nos Estados Unidos e de continuar exercendo seu trabalho⁸.

Mas antes que o desligamento se efetivasse, em 1956, Erico decide tirar "férias bem merecidas"⁹. A viagem ao México em maio de 1955 nasce, assim, de um ato de reação por parte do escritor, que, no prólogo de *México*, lista com seu costumeiro bom-humor os motivos de seu incômodo: a organização asséptica de Washington que "emburrece"; a banalidade de muitas das figuras que rondam as festas e reuniões diplomáticas; as "velhotas" para quem Erico fala em conferências e que o "sufocam" com sua sede de informação. Até mesmo o caráter ganancioso, empresarial e materialista dos norte-americanos, que Erico anteriormente havia procurado refutar ou amenizar, agora reaparece em figuras caricatas de insensíveis e insuportáveis homens de negócios. O resultado é um brasileiro "cansado de corpo e espírito", para quem aquela realidade está

⁶ VERISSIMO, Erico. [Carta] 26 mar. 1956, Washington [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 82.28

⁷ VERISSIMO, Erico. [Carta] 6 fev. 1956, Washington [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 82.27.

⁸ Cf. VERISSIMO, Erico. [Carta] 15 abr. 1955, Washington [para] FEIBLEMAN, James. SCRC, Box 96, Folder 8.

⁹ VERISSIMO, Erico. [Carta] 29 abr. 1955, Washington [para] FEIBLEMAN, James. SCRC, Box 96, Folder 8.

presa à bidimensionalidade de um cartão-postal: "talvez essa dimensão que falta seja o simples fato de não ter eu nascido aqui, não possuir um passado neste país, raízes sentimentais nesta terra" (*MEX*, 13). Adiantando-me um pouco, é interessante notar que essa desconexão emocional com os Estados Unidos – talvez possamos considerá-la um processo de *desidentificação* – será, uma década mais tarde, igualmente anunciada pelo personagem Gabriel Heliodoro, de *O senhor embaixador* (*EMB*, 192). Longe se está, então, daquela sensação de "sentir-se em casa" nos Estados Unidos, expressa no ímpeto da primeira viagem em *Gato preto em campo de neve*.

Por um lado, como se vê, a questão se coloca no plano emocional e pessoal. Por outro, aquele estado de espírito conectava-se também a uma perplexidade de fundo ideológico e político, derivada da dinâmica da política internacional naquele início de Guerra Fria, que Erico tinha então oportunidade de observar bem de perto e de uma posição relativamente central, o que o fez revisar sua tendência anterior de simpatia pela atuação dos Estados Unidos no espaço diplomático interamericano¹⁰:

Ando muito decepcionado com os americanos, principalmente com este pessoal do *Department of State*, tão inábil em matéria de política internacional. Este país está perdendo uma oportunidade única para conduzir o mundo para rumos mais decentes e justos. Preocupados com combater o comunismo, vão rumando para a direita. E como resultado dessa burrice, dessa incompreensão, os verdadeiros liberais ficam numa posição terrível, *entre dois fogos*. Por mais simpatia que possamos ter pelo socialismo, não podemos aprovar da [sic] ditadura russa, com seus expurgos, campos de concentração, violência e fanatismo. Por outro lado estes bobalhões, que jamais poderão compreender os outros povos, creem que o resto do mundo foi feito à imagem e semelhança dos Estados Unidos e o que serve para este país servirá também para os outros – o que é erradíssimo.¹¹ (Grifo meu)

¹⁰ Cf. BORDINI, Maria da Glória. Do moderno ao pós-moderno. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 16, p. 149, nov. 2003; FAURI, Ana Letícia. *O pensamento político de Erico Verissimo*: questões de identidade e ideologia. Tese (Doutorado em Letras) – PUC-RS, Porto Alegre, 2005, p. 202.

¹¹ VERISSIMO, Erico. [Carta] 27 jul. 1954, Washington [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 82.24.

A retomada, no governo republicano de Dwight Eisenhower (1953-1961), de uma presença mais notável dos Estados Unidos na América Latina, depois de um período de relativo afastamento, se fez por meio de projetos de desenvolvimento que constituíam a face pública de uma política de pressão política e econômica, de progressiva fobia comunista e de apoio a regimes ditatoriais. Erico Verissimo manteve-se fiel a seus princípios, combatendo o totalitarismo, em qualquer de suas expressões.

Erico Verissimo, mesmo como membro da UPA, preservou-se o direito de liberdade de pensamento e não deixou de acusar a hipocrisia, equívoco ou idealismo das propostas de apoio interamericano, pautadas por Washington, ainda que debatidas em fóruns mais amplos como a Organização dos Estados Americanos, instituição "muito boa em princípio, mas cheia ainda de defeitos funcionais e programáticos" (*SOL*1, 313). Em uma conferência sobre a infância no Panamá, Erico foi contundente em seu discurso:

Não é suficiente recitar para populações abandonadas belas páginas sobre as maravilhas de nossa "civilização ocidental". O "bill of rights" não tem nenhum sentido para o índio descalço, esfarrapado, faminto e doente. Há em nosso continente milhões de pessoas para as quais um prato de arroz ou um pedaço de carne vale mais que a mais bonita das Constituições ou que as declarações de direito humano.¹²

No trecho do discurso, originalmente escrito em espanhol, ressalta o emprego do inglês na expressão "bill of rights", como que traçando no texto a fissura entre dois universos, codificada pelo confronto dos idiomas. Repare-se também que em dois dos trechos há pouco transcritos repetem-se imagens que colocam o missivista no fulcro de um espaço tensionado: "quebra-mar" entre duas culturas, "fogo cruzado" entre dois polos ideológicos. Sentindo-se no meio do embate, decepcionado com a "civilização ocidental", não espanta que surja então um desejo escapista, seja pela volta nostálgica a sua cultura ("saúde da desordem latino-americana"), seja pelo desejo de mergulho em uma dimensão não racional ou pragmática do mundo ("deem-me o México, o mágico

¹² VERISSIMO, Erico. Conferencia del Niño. ALEV 01j0089-55.

México"). Agora, é próximo de "mendigos, foguetes, bilhetes de loteria, moscas" (*MEX*, 16) que o narrador se sente "em casa", permitindo-se um contato predominantemente empático com a realidade e a cultura mexicanas e revelando por parte do narrador o esforço de superar as adversidades iniciais de uma viagem de trem cheia de situações desconfortáveis.

A novidade dessa aceitação da precariedade em nome de uma experiência cultural significativa e revigorante pode ser melhor avaliada quando se lembra que em *A volta do gato preto* as áreas dos Estados Unidos que mais se pareciam com o Brasil causam decepção nos viajantes e são chamadas pelo narrador de a "porta dos fundos da casa do Tio Sam" (*VOL*, 48). Tal hierarquização por si só revela muito das ambiguidades do discurso pan-americanista da época imediatamente anterior e do viés ideológico das percepções do próprio Erico Verissimo. Como indica Kátia Gerab Baggio, muitas avaliações do narrador de *México* estão enformadas por essa ambiguidade, especialmente em sua indecisa descrição dos índios ao longo do relato de viagem, decorrente de "sua incapacidade, assumida, de compreender os valores e referências culturais das populações de origem indígena"¹³.

Essas oscilações não invalidam, no entanto, a tendência geral de abertura e apego em relação à cultura latina (ou mais especificamente à brasileira e à mexicana) que devagar vinham-se configurando. Até mesmo em função de suas aulas, conferências e palestras sobre literatura e cultura brasileiras entre 1943 e 1945, o escritor gaúcho havia mergulhado, conforme se observa nas fontes indicadas em *Brazilian literature: an outline*, no estudo do folclore nacional e na leitura da ensaística brasileira do século XX, notadamente aquela que repensava a formação histórica e propunha novas interpretações do Brasil e de sua sociedade. Isso aproximou Erico Verissimo da abordagem acadêmica a

¹³ BAGGIO, Kátia Gerab. Magia e paixão: o México sob o olhar de Erico Verissimo. *Projeto História*, São Paulo, v. 32, p. 88 e p. 92, jan. – jun. 2006.

respeito da vertente *popular* da cultura ibero-americana, talvez mais nitidamente distinta da suposta racionalidade da cultura anglo-saxã, e levou-o então a fazer afirmações como a de que "cor e beleza poética nós encontramos é nas lendas indígenas" (*BRA*, 24) ou a valorizar expressamente a interferência africana na difusão de contos e histórias medievais de origem portuguesa (*BRA*, 23). A mistura de raças aparece aí como importante trunfo da sociedade brasileira, como vetor de amoldamento específico da cultura ocidental às condições históricas locais: "é por isso que sorrio quando ouço toda essa baboseira tola sobre pureza racial. E é por isso que sorrio de novo quando vocês chamam os latino-americanos de povo em cujas veias há toda espécie de sangue não latino: indígena, judeu, holandês, mouro, negro, alemão..." (*BRA*, 19).

Na mesma direção, em *A volta do gato preto* Erico registra o propósito de trazer para os alunos norte-americanos "o homem comum, o que cria o folclore, o cancionero popular, o que compõe as músicas que toda a gente toca, canta ou assobia" (*VOL*, 108-109). Desse modo, compreende-se que agora Erico expresse satisfação por encontrar no México o *povo*:

Para mim, a palavra *povo* foi sempre uma espécie de figura de retórica. Ouvi demagogos pronunciá-la em praças públicas milhares de vezes; outros tantos milhares li essa palavra em artigos, poemas e novelas. Mas nunca tinha *visto* o Povo. Como era ele? Onde estava?

Encontro resposta a estas perguntas aqui na capital do México, onde a palavra *povo* ganha corpo, carne, sangue, em suma: expressão humana. Vejo o povo nestas ruas, acotovelo-me com ele, sinto-lhe o cheiro, ouço-lhe a voz. E ele me encanta, me assusta, me irrita, me fascina. (*MEX*, 63)

Como romancista e viajante, Erico sempre se declarou um "caçador de almas", preferindo o contato social ao convívio com a paisagem natural. Mas esta aproximação humana sofre agora uma refração que a insere numa perspectiva coletiva, de aproximação *corpórea*, que tem muito a ver com uma declarada intenção de posicionamento junto às classes mais pobres. Em *México*, o narrador mantém certa distância de hábitos, aparência, ideias, problemas e privilégios de uma classe média que de forma geral foi o foco predominante

da ficção e dos relatos de viagem de Erico até essa data, se não também o modelo de homem a ser atingido pelos desfavorecidos quando os problemas sociais – a que Erico sempre foi sensível – eventualmente viessem a se resolver. Esse percurso que leva Erico a dar maior espaço em seu discurso ficcional e não ficcional à situação dos marginalizados e injustiçados sociais desde uma posição menos distanciada certamente cooperou para que, alguns anos mais tarde, no início dos anos de 1960, o escritor chegasse a se declarar desiludido com o capitalismo, sem que isso significasse aceitar o totalitarismo comunista¹⁴. Ainda mais adiante, pouco antes da morte de Erico Verissimo em 1975, o percurso parece se completar: "AGORA EU ACREDITO NO IMPERIALISMO AMERICANO, que antes me parecia um pouco invenção da propaganda comunista"¹⁵.

Essa rotação ideológica pode muito bem estar relacionada com a consolidação e difusão, no ambiente democrático que predominou no continente no primeiro momento do pós-guerra, da consciência de uma aguda precariedade e injustiça sociais na América Latina¹⁶ e com o fortalecimento da identidade regional em reação à intervenção na Guatemala (1954) e a invasão da República Dominicana (1955) pelos Estados Unidos¹⁷. Pode igualmente advir de uma crítica ou autocrítica que se intensificou a partir da década de 1950 a respeito do fosso entre o intelectual latino-americano e povo. Segundo Carlos Altamirano, que estuda o caso argentino, "instalou-se depois de 1955 o tema da dicotomia elites/massas e a ideia de que o povo era portador de uma verdade que os doutos ignoravam e que deveriam aprender"¹⁸.

¹⁴ VERISSIMO, Erico. [Carta] 2 jan. 1960, Washington [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 82.35.

¹⁵ VERISSIMO Erico. [Carta] [para] FRESNOT, Daniel, *apud* FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Graal, 1977. p. 55. Grifos no original.

¹⁶ Cf. SCHOUTZ, Lars. *Beneath the United States: a history of U.S. policy towards Latin America*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1998. p. 345.

¹⁷ Cf. SMITH, Peter H. *The talons of the eagle: the dynamics of U.S.-Latin America relations*. New York/Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 138; CASTRO, Nils. *Las izquierdas latinoamericanas en tiempo de crear*. San Martín: UNSAM Edita, 2012. p. 52; HOHFELDT, Antonio. Terra de contrastes. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 16, p. 93, nov. 2003.

¹⁸ ALTAMIRANO, Carlos. Intelectuales y pueblo. In: _____. *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005. p. 71.

Imbuído de curiosidade, empatia e certamente algum paternalismo, Erico Verissimo pode então se encantar com as cores e sabores do México, identificando-se emocionalmente com quase todos os rasgos daquela sociedade. Sensibiliza-se com a exuberância tanto quanto com a violência de sua história, solidarizando-se com o sofrimento do povo mexicano do passado e do presente. Se com os Estados Unidos Erico tentou sempre ser um *bom vizinho*, no México ele aspira à *irmandade*. Segundo o escritor, ele não conhecia o México mas *o amava* (SOL2, 14, grifo meu). Assim, ao interagir com um "garoto descalço" que se oferece como guia, o narrador de *México* a um só tempo rejeita identificar-se como *gringo* e apela para a fraternidade latina: "se soubesse o erro que comete chamando-me de *mister/ mister/*, certamente passaria a chamar-me *paysano* ou *hermanito*. Porque eu me sinto irmão destes mexicanos, irmão *pelo menos na carne*, se não no espírito" (MEX, 118, grifo meu).

Curiosamente, Erico resgata uma associação que frequentemente estabeleceu entre si mesmo e um índio: os traços de seu rosto, a cor de sua pele, a espessura de seus cabelos talvez se devessem a "algum antepassado índio ou mouro", (SOL1, 16). Na continuação do trecho citado há pouco, o narrador indiretamente comenta essa sua possível herança genética: "Minha mulher já declarou que a maioria destes indiozinhos, de cara morena e redonda, duros e lisos cabelos negros, parecem todos meus filhos naturais. Aceito a paternidade com esquisita e terna alegria" (MEX, 118).

Salvo engano, esse componente de sua "identidade", baseado em elementos corporais, começa a ser mais comumente expresso por Erico Verissimo na época de sua segunda visita aos Estados Unidos, quando o narrador de *A volta do gato preto* emprega algumas vezes "tribo" para referir-se a sua família. Nesses momentos, o narrador parecia querer reforçar a nota do "estranhamento" no contexto norte-americano daquele grupo liderado por um homem de pele escura que tinha "cara de tudo, menos de professor" (VOL, 21) e cujos demais membros, ainda um pouco perplexos, não falavam inglês. Nessas situações

de "deslocamento", reforçam-se as reações identitárias, conforme escreve Marcela Miller em sua dissertação sobre os relatos de viagem de Erico Verissimo:

[...] as contradições e dissonâncias decorrentes da interação entre diferentes agentes sociais e suas circunstâncias, ao interpelarem o sujeito de diferentes formas, levam-no a constantes reconstruções identitárias que requerem dele um trabalho autobiográfico constante para a manutenção de um sentimento de identidade contínuo.¹⁹

Em cartas da década de 1950, Erico brinca frequentemente com sua faceta "indígena", autointitulando-se "boi sentado", "*sitting bull*" e bugre, chegando mesmo em algumas delas a desenhar-se como um índio²⁰. O escritor substituíu, pois, os epítetos "Mossoró" e "camelô" (do pan-americanismo) que utilizou com frequência em sua correspondência na década anterior. Essa afirmação de uma raiz indígena talvez fosse uma forma de resistência cultural ao processo de descaracterização sobre o qual Erico gracejou num *post scriptum* acrescentado à mão em carta a Herbert Caro: "a primeira coisa que um brasileiro perde aqui é a cedilha do c. O resto da desintegração vem fácil e espontâneo..."²¹. O contraste entre culturas, que Erico tanto explorou em todos os seus livros de viagem, foi então evidentemente resvalando para o tema da identidade e de sua "crise", que ganhará expressão privilegiada em *O senhor embaixador* e *O prisioneiro*.

A *persona* indígena interessa ainda por outro motivo: a introspecção e o mutismo são algumas das características que Erico ressalta como marcas das populações indígenas mexicanas e que refletem sua própria personalidade reservada, seu jeito calado e aparência de homem sério e taciturno. Esse traço de seu comportamento, que em *Solo de*

¹⁹ MILLER, Marcela. *Andanças de um gato preto para além de um campo de neve*: representações dos Estados Unidos e do Brasil na narrativa de viagem de Erico Verissimo. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010, p. 78.

²⁰ Cf. VERISSIMO, Erico. [Carta] 28 de julho de 1950 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 82.16; VERISSIMO, Erico. [Carta] 26 de março de 1956 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, 82.28; VERISSIMO, Erico. [Carta] 2 de janeiro de 1959 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, 82.35; VERISSIMO, Erico. [Carta] 25 de agosto de 1953 [para] LEMOS, Lara. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc.77.3158.

²¹ VERISSIMO, Erico. [Carta] 28 set. 1953 [para] CARO, Herbert. ALEV 02a0054-53.

clarineta Erico representa como "silêncios melancólicos de bugre" (*SOL1*, 268), estava seriamente ameaçado pela vida profissional na UPA, de modo que sua indisposição com a azáfama profissional nascia de uma espécie de "incompatibilidade psicológica" que justamente o aproximava de uma índole que ele descobria com assombro no índio mexicano.

Ademais, as críticas que Erico fazia àquela época à sociedade norte-americana correspondem de perto àquilo que, segundo o narrador de *México*, o povo mexicano rejeita no vizinho do norte: "a pressa, a mania de standardização e mecanização do americano" (*MEX*, 283). Havia, portanto, uma íntima conexão – ou projeção – entre o que Erico descobria (ou desejava descobrir) no México e suas vivências objetivas e subjetivas de então. A identidade individual o conectava a uma identidade coletiva.

Conexão também entre a realidade mexicana e a brasileira, já que ao olhar para o México e compará-lo aos Estados Unidos, o Brasil surge como uma possível síntese entre a racionalidade ocidental e a magia mexicana²². Essa segmentação analítica da América Latina, ainda que parcial e certamente insatisfatória, de todo modo sugere um olhar "antropológico" um pouco mais arguto, que se afasta, ao menos em alguns momentos, da generalização totalizante da *latinidade* que tantas vezes nos textos de Erico Verissimo tinha servido de oposição à identidade norte-americana, igualmente tratada de forma homogênea.

Outro aspecto de *México* que merece ser destacado é a forma pela qual o narrador celebra no povo mexicano o espírito de resistência e sobretudo sua capacidade histórica de reivindicação e de luta. Para o escritor que costumava se opor terminantemente à violência, recusando-a em sua ficção e em suas declarações em nome de uma via pacífica e ordeira fortemente idealizada, é surpreendente que ele aceite, por exemplo, a validade

²² Cf. BAGGIO, Kátia Gerab. *Op. cit.* p. 91-92.

de um evento histórico tão sangrento como a Revolução de 1910 no México, justamente por seu valor simbólico de fortalecimento de um "espírito de rebelião" e "o desejo de recuperar uma terra que tinham perdido antes mesmo de terem nascido como nação" (MEX, 194). Seria evidentemente descabido sugerir que essas alterações surgissem no espírito de Erico Verissimo apenas *quando e porque* ele adentrou o território mexicano. Mais apropriado é imaginar que a visita ao México tenha sido fruto de uma predisposição para mudanças que se vinham urdindo no espírito do escritor gaúcho. Essas mudanças teriam sido catalisadas pela observação direta da realidade mexicana durante a viagem e, posteriormente, pelo estudo de extensa bibliografia enquanto se deu a fatura do relato, dois anos mais tarde.

O saldo dessa experiência parece ter sido o mais positivo possível para o escritor, levando-o a recuperar a energia para a produção ficcional. Em suas palavras, "o romance é o produto duma irritação do romancista", mas não qualquer irritação: "esta que tomou conta de mim não serve, é estéril só leva ao bocejo" (MEX, 13). A "irritação" provocada pela visita ao México, por sua vez, surtiu bom efeito. Anita de Moraes relata que em entrevista de 1955 Erico declarou que o desejo de escrever retornara assim que ele cruzou a fronteira mexicana²³. Um ano depois, ele escreve: "acho que estou madurinho para recomeçar a escrever"²⁴ e em 1957, enquanto tentava trabalhar em *O arquipélago*, a viagem ao México insidiosamente surgia por meio de desenhos de *sombreros* e "caras indiáticas" que Erico Verissimo lançava ao papel para se distrair (SOL2, 14). Era o início de *México*, escrito, segundo Verissimo, "com entusiasmo e um gosto" como havia muito ele não experimentava²⁵: "de certo modo a luz e o calor desse país mágico e trágico

²³ MORAES, Anita de. *Os olhos do gato: o narrador de viagens Erico Verissimo*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – FFLCH/USP, São Paulo, 2005, p. 92.

²⁴ VERISSIMO, Erico. [Carta] 26 mar. 1956, Washington [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 82.28.

²⁵ VERISSIMO, Erico. [Carta] 17 abr. 1957, Porto Alegre [para] HOLANDA, Sérgio Buarque de. FCRB, doc. 226.

tiveram o dom de acelerar o processo de descongelamento da cidade de Santa Fé e das personagens de *O arquipélago*" (SOL2, 14). Fomentaram também uma extensa pesquisa:

Tenho as minhas notas, com descrições de minhas andanças, impressões, diálogos com gente da rua, etc. Li muito sobre o assunto. Andei às voltas como Bernal Diaz, com as cartas de Don Hernán Cortés ao seu Rei, etc... E sabe qual foi a maneira que usei para dar a História do México da independência para cá? Um colóquio com José Vasconcelos, que me autorizou a usar para esse fim de sua PEQUENA HISTORIA.²⁶

Disso deve ter resultado, pode-se supor, uma visão mais substanciosa da história e da cultura mexicanas e um conhecimento mais abrangente da América Latina – ou de parte dela – que, pelas sempre obscuras vias do fazer literário e do diálogo entre biografia, história e produção artística, deve ter sido fundamental para que, anos mais tarde, Erico Verissimo pudesse escrever uma obra como *O senhor embaixador* que, segundo declaração do escritor, pode ser entendido como "a outra face de *Gato preto em campo de neve*"²⁷.

4.2. *O senhor embaixador*: o retorno como trajetória política

Se *México* surgiu em meio à tentativa de produzir um romance sobre o Brasil, *O senhor embaixador* por sua vez foi, segundo escreveu Erico Verissimo em carta a John Dos Passos, uma "doença" que acometeu o escritor por volta do final de 1962, enquanto escrevia um livro (nunca publicado) sobre sua viagem à Grécia²⁸. A maneira como Erico relata a gênese desses dois livros leva a crer que a América Latina insurge-se contra os planos conscientes do escritor, como se resultasse da expressão de uma energia autônoma, que estivesse secretamente guardada dentro dele. Para evitar forçar a nota da interpretação psicológica, talvez se possa ver nessas declarações simplesmente o desejo do autor de sublinhar a importância que a dramática realidade latino-americana ia

²⁶ Idem.

²⁷ MOUTINHO, Nogueira. Erico Verissimo ou "O senhor romancista". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 ago. 1965. Caderno Ilustrada, p. 9.

²⁸ VERISSIMO, Erico. [Carta] 7 fev. 1963, Porto Alegre [para] DOS PASSOS, John. UVL, Box 11.

assumindo no conjunto de suas preocupações. Seu tão falado humanismo ganhava, nesta fase posterior a *O tempo e o vento* e às suas funções na UPA, um caráter explicitamente *político*, projetando-se no plano histórico contemporâneo e retomando, do ponto em que havia sido abandonado em *Saga*, o conflito internacional como fulcro dos dilemas do homem na tentativa de conquistar uma ordem social mais justa e de ampliar e fortalecer o espaço democrático em todo o mundo.

No enredo de *O senhor embaixador* – que foi anunciado quando de seu lançamento como "uma comédia diplomática, um drama político e uma tragédia individual e nacional"²⁹ – desenvolvem-se em paralelo duas correntes de acontecimentos. Em Washington, a embaixada da república caribenha de Sacramento recebe em 1959 um novo embaixador, Gabriel Heliodoro Alvarado, que havia ajudado a depor o governo democrático e socialista de Julio Moreno, reinstituindo no poder Juventino Carrera, que instalou então um regime pretensamente democrático, mas que representava interesses de uma oligarquia desejosa de se perpetuar no poder. Mais remotamente, em 1926, o mesmo Carrera conquistara a presidência pela primeira vez, derrubando um regime ditatorial para, em seguida, se transformar num líder conservador, corrupto e arbitrário, apoiado por grupos empresariais norte-americanos. Daniel Fresnot fez um retrato conciso do enredo do romance:

Violência, corrupção, torturas e poderes arbitrários, miséria, analfabetismo, doenças, intervenções do exército, golpes de estado, rebeldes armados, monopólios estrangeiros – a história de Sacramento parece resumir todos os aspectos negativos da conturbada vida social e política da América Latina de hoje.³⁰

Boa parte dos personagens do romance circulam pela representação diplomática de Sacramento na capital norte-americana. Destaca-se, ao lado do embaixador Alvarado, Pablo Ortega y Murat, filho de rica família sacramentenha que vive o drama da má

²⁹ Erico: novo romance. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 mar. 1965. Caderno Ilustrada, p. 2.

³⁰ FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Graal, 1977. p. 37.

consciência do liberal burguês, cuja posição vem sintetizada em uma fala do jornalista Godkin: "homem entre dois fogos" (*EMB*, 29), exatamente a mesma expressão empregada por Erico Verissimo em sua correspondência para referir-se a si mesmo, conforme comentado anteriormente. Dividido entre, de um lado, a responsabilidade social frente à espoliação do povo de seu país e, de outro, as ligações familiares, o interesse pelas artes e sua cômoda vida nos Estados Unidos, Pablo Ortega é claramente um personagem da mesma estirpe de Vasco Bruno. Ambos vacilam no momento de romper o "círculo de giz" que encerra suas vidas, temerosos de empreender a ação correspondente aos padrões éticos que eles mesmos se propõem. O núcleo narrativo embasado em Washington focaliza em linhas gerais a atuação de Gabriel Heliodoro como articulador de um novo golpe em Sacramento, para evitar que eleições já previstas se realizem, e a progressiva clareza, por parte de Pablo Ortega, em relação a como deve atuar naquele momento em que uma nova oportunidade política promete surgir em seu país. Como ápice desses dois processos, os destinos de Gabriel Heliodoro e de Pablo Ortega se cruzam na parte final do romance, que aborda a outra série de acontecimentos do enredo: a luta pelo poder na ilha de Sacramento. O leitor é conduzido a um final melancólico, em que os ideais de equidade social, justiça e democracia são esmagados pelas necessidades emergenciais da consolidação do novo regime "revolucionário", incluindo-se aí a violência e a arbitrariedade.

Inicialmente, o país onde ocorreria boa parte do enredo de *O senhor embaixador* tinha sido batizado por Erico Verissimo de Nueva Granada³¹. Apesar de aparentemente ter sempre aventado nomes fictícios, o autor insistiu em que essa "republiqueta" do romance existia e se parecia com "Nicarágua, Guatemala ou São Domingo"³². De fato, o livro – que trata de conflitos revolucionários centro-americanos no contexto da Guerra Fria – foi

³¹ Idem.

³² MOUTINHO, Nogueira. Op. cit. p. 9.

logo percebido como um comentário aos rumos da revolução cubana³³ e também, disfarçadamente, até como alerta para um Brasil que vivia os anos conturbados do governo Jango e, durante a elaboração do romance, havia sofrido um golpe militar.

Mesmo que Erico Verissimo tenha localizado a ilha de Sacramento a sudoeste de Cuba, e que este país e seu líder Fidel Castro sejam citados no texto do romance, evitando assim qualquer assimilação imediata entre Cuba e o país ficcional, pode-se presumir que o "caso cubano" tenha exercido influência na decisão do escritor gaúcho de ambientar seu romance na América Central. Como quer Emir Rodríguez Monegal, a vitória da revolução cubana teve grande impacto na produção literária latino-americana do período, pois lançou para o centro do debate político e cultural os problemas e dilemas políticos da região³⁴.

As pontes entre a obra e o Brasil são igualmente fáceis de se estabelecer. Erico Verissimo, ao analisar a situação brasileira daquele momento, procura, como de costume, compreender a multiplicidade de fatores em jogo:

- Quais são, pois, suas divergências com relação ao grupo nacionalista [no Brasil]?
- É que eu me recuso, como eles, a simplificar o problema, como numa história de "mocinho e bandido". Se diariamente morrem criancinhas aos milhares no Brasil, parecem eles afirmar – é por culpa dos americanos. Se somos pobres os ianques são os únicos culpados.
- Não acredita então em pressões econômicas?
- Acredito. Pressões econômicas e de outra natureza existem, sempre existiram. [...]
- Então qual seria a solução?

³³ Cf. BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *O Senhor embaixador: entre a ficção e a história. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, p. 102, nov.1996.

³⁴ MONEGAL, Emir Rodríguez. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972. p. 18.

- Reconhecemos, nós os brasileiros, nossa enorme culpa nesse processo de espoliação do país. *Suas causas principais são internas**. Há, antes de mais nada, um imperialismo interno formado por grupos da alta burguesia em muitos casos ligadas a *trusts* e monopólios estrangeiros.³⁵

O compartilhamento da "culpa" pela situação latino-americana entre vários responsáveis lembra a forma de abordagem do problema em *O senhor embaixador*. A última resposta do trecho transcrito poderia em termos gerais servir de nota explicativa ao enredo do romance e traduz a rede de interesses em jogo no trâmite interamericano. As considerações que Erico faz sobre a situação do Brasil na era Jango também lembram em muitos pontos as tramas políticas de Sacramento: "se ainda não tivemos uma revolução armada é por causa da confusão e divisão das correntes. Dentro da Igreja Católica há um centro uma direita medievalista e uma esquerda quase comunizante"³⁶. Escrevendo a Ralph Dimmick, Erico completa o quadro e expressa – dando voz aos receios da classe média – o mecanismo que deflagra as temidas revoluções:

Processa-se uma revolução. E teremos a sorte das sortes se esse processo não se fizer de repente violento. E sabe de quem cabe a maior parte da culpa disso tudo? À nossa alta burguesia, que se habituou a lucros extraordinários e a uma vida tipo Onassis, ao culto dos colunistas sociais, das grandes negociatas, tudo a custo do povo. O resultado é que esse povo faminto vai um dia se erguer, furioso, comandado pela corajosa e habilíssima "minoria" comunista, e todos nós, principalmente os que estamos no meio como classe, vamos sofrer o diabo.³⁷

Erico Verissimo admitia que *O senhor embaixador* tinha cunho deliberadamente político, ainda que não partidário. Logo nas primeiras páginas do romance, o jornalista William Godkin, que muitos anos antes havia feito uma reportagem sobre Juventino Carrera enquanto este ainda era um combatente revolucionário, pergunta-se se aquilo que se considera "fato" não seria apenas a ponta de um *iceberg*, cuja parte invisível "está

³⁵ Documento sem identificação de autoria, mas no qual está acrescido à mão no verso da página 6: "*First draft p. a entrevista dada a Visão*". ALEV 01i0079-57. A catalogação sugere que o documento seja de 1957, mas é seguramente posterior, provavelmente da década de 1960, pois faz referência à renúncia de Jânio Quadros à presidência do Brasil, a Cuba sob Fidel Castro e à estadia de Erico Verissimo por dez meses nos Estados Unidos, em 1962. * Período hachurado no documento original.

³⁶ VERISSIMO, Erico. [Carta] 13 jan. 1964, Porto Alegre [para] DOS PASSOS, John. UVL, Box 11.

³⁷ VERISSIMO, Erico. [Carta] 9 jan. 1963, Porto Alegre [para] DIMMICK, Ralph. HL, MS Port 31.

submersa nas águas dum turvo oceano de interesses políticos e econômicos, egoísmos e apetites nacionais e individuais" (EMB, 18). A imagem é poderosa e pode servir como chave de leitura do romance. Ela traduz um tipo de percepção sobre a realidade que Erico vinha afinando ao longo de largo período e que vinha se tornando mais frequente em seus últimos romances e livros de viagem, em sua correspondência e em seus depoimentos. Talvez pudéssemos chamá-la de uma percepção *desconfiada*, bem diferente da percepção *desencantada*, *idealista* ou *perplexa* que me parece ser a tônica dos primeiros romances e do primeiro livro de viagem comentados neste trabalho. O desencanto de Clarissa ou de Amaro denunciam, mas são intransitivos e impotentes no seu recuo introspectivo; no caso de Vasco, o desencanto o faz fugir para o campo e proteger-se em um novo círculo de giz; o idealismo de Fernanda a leva a um projeto de intervenção social cujo impacto não pode ir além de uns quantos indivíduos, uma vez que não pretende promover as reformas radicais; quanto a Noel, Fernanda procura impingir-lhe a representação ficcional da realidade comezinha do homem pobre, na crença apriorística de que essa literatura "engajada" pode fazer diferença no mundo; a perplexidade de Vasco de *Um lugar ao sol* o leva à indecisão e incapacidade de agir; quando Vasco age, em *Saga*, perplexidade e desencanto o fazem recuar.

A visão *desconfiada*, que, como procurei anteriormente mostrar, se manifesta, oscilante, desde *A volta do gato peto*, põe sob suspeita qualquer opção de interferência pragmática na realidade e relativiza todo discurso, porque parece estar interessada sempre em desvendar de cada gesto e de cada palavra a parte submersa do *iceberg*, que eventualmente a explica ou a contradiz e, muitas vezes, a explica exatamente *por contradizê-la*. Essa visão desconstrói os discursos – inclusive os de vitimização dos subalternos – por meio do questionamento constante de seus termos explícitos no confronto com todos os outros que estão recalcados. Como diz o professor exilado Leonardo Gris, espécie de mentor intelectual de Pablo Ortega,

O mundo ocidental transformou-se no vosso jardim, mas não vos iludais com a calma das árvores, a colorida serenidade das flores, os belos jogos de sombra e luz. Há grandes, terríveis fermentações no solo desse vasto *playground*, criando miasmas que vos podem destruir espiritualmente se não materialmente. Esse belo jardim bem pode transformar-se num cemitério. (EMB, 236).

É irresistível neste ponto voltar brevemente a *México* e lançar a hipótese de que a viagem ao país latino tenha contribuído para essa sensibilidade de "arqueólogo" que se manifesta neste romance. Talvez tenha sido no *zócalo* do Distrito Federal que Erico tenha formalizado essa percepção "simultaneísta" e "reticular" da história, onde passado e presente se entrelaçam numa rede instável, que a qualquer momento pode desabar: "se um grande terremoto derribasse um dia esta igreja e estes palácios, revolvendo o solo, possivelmente veríamos surgir do ventre da terra o cadáver de Tenochtitlán, a que se misturariam os escombros do México colonial e os da metrópole do século XX com seus arranha-céus, cinemas, *night clubs*, e *soda fountains*..." (MEX, 44).

A *prospecção vertical* de causas, empecilhos e motivações (a base do *iceberg*, o subsolo do *playground*) parece ter-se convertido em uma obsessão do narrador em *O senhor embaixador* e se manifesta em muitos aspectos composicionais da obra, a começar pela forma como o espaço está codificado.

As três primeiras das quatro partes que compõem a obra têm por cenário a cidade de Washington e o mundo das representações diplomáticas. É interessante perceber quão recorrente é na ficção de Erico Verissimo a estruturação narrativa em torno de um local de *encontro* de grupos de personagens (a despeito de em *Caminhos cruzados* o escritor ter justamente adotado uma estrutura espacial estelar, que evita o centro). Essa tendência já foi assinalada por Silviano Santiago, que detecta uma intenção do escritor de "apreender no microcosmo uma complexa gama da sociedade"³⁸. A pensão de tia Zina em *Clarissa* e em *Um lugar ao sol*; a casa dos Albuquerque em *Música ao longe*, onde uma corte de

³⁸ SANTIAGO, Silviano. A estrutura musical do romance. _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 142.

parentes expande o núcleo familiar; a casa que Fernanda e Noel dividem com Clarissa, Vasco e D. Clemência em *Um lugar ao sol*; os espaços que Vasco compartilha com seus companheiros durante a experiência na Guerra Civil espanhola em *Saga*; o local do suicídio de Joana Karewska em *O resto é silêncio*. Poderíamos somar também à lista o navio *Argentina* em *Gato preto em campo de neve*. Esses espaços, entre o foro íntimo e o coletivo ou público, favorecem as conversas, os contrastes de índoles e de opiniões. Dessa mesma natureza é a embaixada de Sacramento em Washington, parte casa, parte salão de festas, parte escritório de trabalho, onde os personagens podem interagir e se revelar naquela estrutura de "confluência desencontrada", proposta por Silviano Santiago: "em Erico os personagens confluem todos para um 'centro' dramático, mas desencontradamente"³⁹.

No entanto, Washington, espaço aparentemente coeso do presente da narrativa, é constantemente fraturado pelas referências a acontecimentos passados e contemporâneos que remetem à ilha caribenha de Sacramento, de modo que resta indefinido qual é o palco principal do enredo. Isso parece significar na economia simbólica do romance que os países latino-americanos só possam ser integralmente compreendidos a partir do coração do império norte-americano, sem o qual a vontade nacional das "outras repúblicas" americanas dificilmente se realiza e se sustenta. Essa dubiedade espacial no romance também pode ser entendida à luz da imagem do *iceberg*, no sentido de que estabelece uma representação artística menos do local físico e mais dos nexos – políticos, econômicos e também emocionais – entre centro e periferia da formação imperial no continente americano. Sacramento seria a parte submersa de Washington, da mesma forma que os Estados Unidos seriam a parte submersa da república centro-americana, no jogo internacional de forças, interesses e dependências que deve estar submerso para que aflore apenas a face *publicável* que se costuma chamar de "relações diplomáticas".

³⁹ Idem. p. 143-144.

O fato de, na última parte do romance, a focalização espacial transferir-se para Sacramento na crista de uma nova luta revolucionária esclarece o sentido da narrativa e revela também o "nascimento" do novo (e talvez verdadeiro) protagonista da história. O que está em jogo é o destino de um país, não as intrigas de gabinete ou de alcova (a "comédia diplomática" *per se*) que pontuam a trama em Washington. O personagem primordial nessa história não é o sátiro embaixador evocado no título e que nas últimas páginas será fuzilado pelos novos donos do poder, mas Pablo Ortega, o jovem secretário da embaixada cujo processo de conscientização política vai sacudir seu comodismo, afastá-lo de sua posição de classe privilegiada e levá-lo enfim à ação revolucionária. Se no início do romance era visível a tentativa de evitar simpatia entre leitor e herói (Gabriel Heliodoro)⁴⁰, ao final o narrador permite e promove essa conexão emocional entre leitor e Pablo Ortega, não apenas pelas opções políticas e éticas desse herói de última hora, mas por focalizá-lo numa situação de aguda fragilidade e incerteza diante da situação revolucionária. Em todos esses aspectos, a narrativa de *O senhor embaixador* joga com a sobreposição de planos, compondo um mundo movediço, em que a "verdade" de um fato surgido num ponto parece estar escondida em algum outro ponto, como num espetáculo de prestidigitação. A esse respeito, é ilustrativo que, no tom de piada, até mesmo o poder diplomático seja representado de forma deslocada, sendo exercido de fato por quem não o tem por direito: "segundo o folclore oral da Embaixada, a figura mais importante da representação sacramentenha em Washington não era nunca o embaixador, fosse ele quem fosse, mas sim a cidadã americana Miss Clare Ogilvy, funcionária contratada" (EMB, 47).

Os dois principais espaços representados estabelecem também um interessante contraste. Na superfície plana e horizontal da cidade projetada de Washington, deslizam tranquilamente muitos personagens que, mesmo pertencendo a campos ideológicos

⁴⁰ Cf. BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM; EDIPUCRS, 1995. p. 251.

opostos, se *articulam* por intermédio de Pablo Ortega, que trabalha na embaixada, mas é igualmente amigo do exilado político de Sacramento, Leonardo Gris, do jornalista Bill Godkin, do primeiro-secretário da embaixada do Brasil, Orlando Gonzaga, da estudante de Georgetown University e funcionária da Pan-American Union, Glenda Doremus, e da funcionária da embaixada do Japão, Kimiko Hirota.

A íngreme *Sierra de la Calavera*, por sua vez, dá refúgio aos guerrilheiros de todas as épocas que, de lá, partem para a conquista do poder de Sacramento. Neste romance, *subir e descer a Sierra*, mais que mero deslocamento espacial, assinala uma opção política de *confronto e oposição*, seja a um regime democrático, seja a um governo ditatorial, sintetizando uma história que não aponta para superação, mas para o círculo vicioso ou, para se aproveitar a imagem da montanha, um trabalho de Sísifo. Nesse aspecto, se em obras como *Clarissa*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol* e *Saga* o "mundo velho" parecia se opor a uma força jovem que lançava promessas ao vento, mesmo que nem sempre partisse para a ação que as poria em prática, em *O senhor embaixador* jovens e velhos, juntos, se lançam à ação, mas não conseguem verdadeiramente deter o que parece ser um "destino" latino-americano, uma espécie de "eterno retorno" de feitiço trágico.

A imagem de um eixo vertical também pode ser aplicada na apreciação dos personagens do romance. É patente o esforço do narrador no sentido de apresentar, ao menos nas personagens principais, dimensões múltiplas e às vezes incongruentes. Mesmo quando resvala para a caricatura, o que ocorre não raras vezes, o narrador busca iluminar sucessivamente novas facetas ou camadas, introduzindo complexidade onde parecia haver platitudes: cruel, mas traumatizado; bem intencionado, mas cruel; corrupto, mas simpático; acomodado, mas crítico; sensível, mas capaz de agressão. Não interessa aqui julgar o quanto esse dispositivo composicional é, em si mesmo, redutor em suas oposições quase sempre binárias. Importa antes notar que essa maior espessura psicológica antes só aparecia em um ou outro dos personagens principais de romances como *Clarissa* ou

Saga. Lembre-se, por exemplo, de Amaro de *Clarissa* e *Um lugar ao sol*, ou o Vasco Bruno dos primeiros romances, personagens que se destacavam do caráter tendente ao unidimensional prevalente nos demais. Mas na obra de 1965, tal densidade manifesta-se em muitos personagens de uma ampla galeria, filiando-se nesse sentido a textos como os de *Caminhos cruzados* e *O resto é silêncio*.

Estabelece-se em *O senhor embaixador* uma estrutura que mescla procedimentos formais de romances centralizados em um espaço íntimo/coletivo (a pensão, a casa da família, a embaixada etc.) com o esquema contrapontístico ou estelar das obras que descartam a figura do(s) herói(s) e até mesmo a noção de protagonista. Um dos ganhos é o resgate da multiplicidade de perspectivas, amenizando em certo grau as vozes privilegiadas dentro da polifonia que estrutura o romance⁴¹. Mas é conveniente reparar que em *O senhor embaixador* a complexidade psicológica dos personagens ganha especial credibilidade porque é, ao menos em parte, fruto da percepção de outros personagens e não intervenção direta do narrador, efetuando-se, pois, aquela fragmentação discursiva de que trata Gérard Genette⁴². Tome-se como exemplo o trecho em que Pablo Ortega relata a Leonardo Gris suas percepções conflitantes sobre Gabriel Heliodoro e onde fica explícita a intenção de revelar camadas insuspeitas do embaixador:

Primeiro, Gabriel Heliodoro falou em passarinhos, árvores e flores. Contou-me do quanto gosta dum bordo vermelho que tem no jardim da Embaixada. [...] Ficou uns momentos calado, olhando um bando de patos brancos que marchavam em fila indiana à nossa frente. Olhei para a cara do homem e vi nela uma tão grande expressão de tristeza e solidão que tive pena dele e ao mesmo tempo me irritei comigo mesmo por me estar apiedando dum salafrário, do comensal dum ditador, dum negociista, dum usurário, dum explorador da miséria do nosso povo. Claro, Gabriel Heliodoro tem muito de farsante, mas não sei... naquele momento me pareceu que não estava representando... Sua tristeza era genuína.

⁴¹ Cf. BORDINI, Maria da Glória. Do moderno ao pós-moderno. *Op. cit.* p. 153.

⁴² GENETTE, Gérard. *Figure II*. Paris: Éditions du Seuil, 1969. p. 67.

É curioso que, justamente em meados da década de 1950, Erico repita em algumas oportunidades sua oposição ao que chama "escafandrismo psicológico"⁴³, o que não o impediu, porém, de em *O senhor embaixador* incrementar, a seu modo, a dimensão psicológica de seus personagens. Talvez porque, paradoxalmente, Erico tenha concluído que faltava um pouco de "psicologia" à interpretação da realidade sociopolítico-econômica nos moldes marxistas, conforme escreveu em "O escritor e o espelho" (SOL2, p. 265). De qualquer maneira, no romance de 1965 pulsam nas almas dos personagens eventos e emoções que influem em sua atuação no presente e que são, em algum ponto, explicitados pela onisciência do narrador ou pela confissão do próprio personagem. Pablo Ortega é vítima de uma chantagem emocional feita por sua mãe a respeito da saúde de seu pai, de modo a sentir-se imobilizado para se rebelar contra seu *status* social; o chefe do serviço consular de Sacramento, Pancho Vivanco, deve manter a aparência mesmo quando sabe que sua esposa o trai com o embaixador; Vivanco também traz na alma, num rompante proustiano, a memória afetiva dos lápis coloridos da infância, que o fazem lembrar-se com afeto do colega americano de escola, morto mais tarde em batalha; o jornalista Bill Godkin estabelece permanente, melancólico e velado "diálogo" com sua esposa, falecida havia pouco; o adido militar Hugo Ugarte faz secretos passeios de carro até as cercanias de uma *high school*, onde pode lascivamente observar as garotas que saem da escola; sua esposa também dá seus passeios de carro, conduzido pelo motorista italiano Aldo Borelli, a quem Ninfa Ugarte sexualmente assedia. Em alguns casos, o tratamento é deliberadamente psicanalítico, trazendo à tona do texto estratos reprimidos ou inconfessáveis, ou seja, *submersos*, para retomar a imagem do *iceberg* que o romance propõe. Gabriel Heliodoro e sua dolorosa e incomunicável vivência de filho de prostituta; a culpa de Jorge Molina, ministro conselheiro da embaixada, por a mãe ter morrido ao lhe dar à luz; o trauma de Glenda Doremus por um suposto estupro. O caso de Glenda é ainda mais ilustrativo dessa marca psicanalítica, na medida em que a alegada violação por um

⁴³ Cf. VERISSIMO, Erico. [Carta] 18 jan. 1956, Washington [para] LEMOS, Lara de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 77.3149; MOUTINHO, Nogueira. *Op. cit.*

homem negro que, como punição, acabou sendo linchado até a morte, provinha de uma fantasia neurótica, fomentada pelo preconceito de cor. Uma vez mais, a "verdade" dos personagens, a engrenagem que os faz agir, recalcada, está onde não se suspeitaria, do mesmo modo como acontece com a "verdade histórica".

Wilson Martins parece ter sido o primeiro a comentar, logo na ocasião do lançamento da obra, a série de elementos que denunciam o arcabouço psicanalítico de *O senhor embaixador*⁴⁴. Entre esses elementos, Martins insiste na centralidade da figura do "pai" na obra de Verissimo, mencionando "a impossibilidade de comunicação, logo traduzida em hostilidade rancorosa, entre Pai e Filho". Assim, Gabriel Heliodoro, na ausência de um pai, ou ainda, na certeza de que seu pai era um dos clientes da mãe prostituta, teria encontrado compensação emocional no apoio à figura emblemática do homem forte, o ditador Juventino Carrera. Pablo Ortega, por sua vez, divide sua fidelidade filial entre o pai (e a classe social que ele representa) e o professor/mentor Leonardo Gris, que o inspira a renegar sua posição de classe e incorporar-se à ação revolucionária liderada pelo líder sacramentino Miguel Barros. Isso significa obviamente uma espécie de "parricídio" simbólico, cuja possibilidade de efetivação no plano real era a hipótese aventada pela mãe de Pablo como forma de manipulá-lo para que se mantivesse conformado ao *status quo* e fiel às suas origens: se Pablo desiludisse o pai, o fraco coração deste não resistiria. Se tudo isso é relativamente evidente no enredo de *O senhor embaixador*, o que mais vale assinalar para este trabalho é o contraste entre Pablo e Vasco, personagens que, como já sugeri, pertencem a uma mesma linhagem, dando voz e corpo a alguns elementos de fundo biográfico de Erico Verissimo, como por exemplo sua eterna "busca da casa e do pai perdidos" (*SOL2*, 270), a que o escritor se refere em "O escritor e o espelho". Ambos personagens são pintores, ambos desejam escrever e mantêm com a figura paterna uma relação de forte presença emocional em situação de

⁴⁴ MARTINS, Wilson. Romance catártico. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 dez. 1965. Suplemento Literário, p. 2.

afastamento físico. Ambos manifestam ainda indecisão diante da necessidade – impingida por si mesmos – de assumir atitude ativa diante de uma realidade problemática. No caso de Vasco, aponte-se que, em *Saga*, seu percurso de volta ao lar depois da experiência da guerra pode ser considerado um *itinerário de capitulação*, o regresso como forma de escapismo. Com Pablo Ortega inverte-se o significado de uma trajetória que, espacialmente, é a mesma: como Vasco, Pablo volta de Washington para sua terra, mas no seu caso essa volta representa a conclusão de um processo de conscientização política.

É bastante significativo que incida durante esse processo um evento de desestabilização *identitária*, abrindo em *O senhor embaixador* uma nova dimensão temática que ressurgirá com ênfase em *O prisioneiro*: a questão racial, de que tanto se ocuparam os narradores dos dois *Gatos pretos* e que, de resto, assumia posição central no debate sobre direitos civis e reformas sociais a partir dos anos 1950 nos Estados Unidos, envolvendo intelectuais como Jean-Paul Sartre, que coloca o racismo norte-americano ao lado do antissemitismo e das políticas coloniais como práticas que visam "perpetuar o atual regime de exploração do homem pelo homem"⁴⁵. Pablo Ortega, face a um ataque verbal de Glenda Doremus, se vê identificado como negro. Sendo real ou fantasiada pela moça, mas sempre possível dada sua pele morena e sua origem ibero-americana, tal "identidade" o coloca como "o outro" aos olhos de uma norte-americana. Logo depois de manterem relações sexuais, Glenda repele Pablo e indiretamente o compara "àquele outro negro" que supostamente a havia estuprado, o que reconduz o leitor a um monólogo de Glenda em que ela se perguntava que tipo de sangue Pablo Ortega carregaria nas veias.

É então pela cor e pelo sangue – e portanto, pelo corpo – que Pablo sofrerá o abalo de identidade e encontrará "o seu lugar" no tabuleiro das relações interamericanas. Sentir-se rejeitado e classificado como negro desestabiliza-o e talvez tenha mesmo representado um requisito para que ele se desse conta dos laços que ao menos por condições históricas

⁴⁵ SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989. p. 210.

ele mantinha com seu país, com sua cultura e com seu povo. Se não necessariamente o sangue, certamente o discurso do outro devolvia Paulo Ortega y Murat à posição de subalterno no mapa do imperialismo, apesar de sua classe social, de sua formação cultural "erudita", de sua condição de diplomata e de seus sobrenomes europeus.

A mais imediata consequência dessa percepção de si como "o outro" é que, ao voltar a pintar depois de muito tempo, Pablo abandona a representação do pitoresco que anteriormente predominava em seus quadros paisagísticos e passa a retratar de memória "uma procissão de caras trágicas" da gente pobre e doente de seu país (EMB, 280). O vetor da narrativa desperta em Pablo Ortega a consciência da *corporeidade*, em um romance que, no todo, refere-se constantemente à dimensão carnal: o afã sexual de Gabriel Heliodoro e Ninfa Ugarte; as descrições do desfile de roupas e corpos nas festas diplomáticas; a tortura e as execuções praticadas em Sacramento; o desaparecimento sem vestígios de Leonardo Gris, raptado de Washington a mando do governo de Juventino Carrera; a aversão neurótica de Glenda Doremus pelos negros e seu trauma gerado pelo fantasiado estupro; a violenta morte de Pancho Vivanco e o planejado – e abortado – suicídio de Jorge Molina; o fuzilamento de Gabriel Heliodoro. O embaixador chega mesmo a dizer que "ninguém, nada está mais perto dum homem que seu próprio corpo" (EMB, 391) e, nos segundos que antecedem o fuzilamento, o narrador conclui em discurso indireto livre: "ele [Gabriel Heliodoro] estava sozinho! Tinham-lhe tirado tudo, tudo! Só lhe restava o corpo dolorido e doente, a sua febre, o seu fedor, a perna que apodrecia" (EMB, 423). Em *O senhor embaixador*, a manifestação do corpo como instância primária e última do ser humano transforma-o em centro temático da narrativa e, de alguma forma, substitui a reflexão *descarnada*, de teor abstrato e ideal, que pautava o humanismo que prevalece nas obras anteriores de Erico Verissimo.

Pela presença ou pela ausência, pelo prazer, pela agressão ou pela deterioração, o corpo converte-se neste romance em espaço discursivo, onde se inscreve o histórico e o

individual e de onde emanam ou se manipulam sentidos políticos. Assim, os tribunais populares revolucionários tornam-se uma mensagem pelo simples amontoamento de "*mais de cinco mil corpos humanos em plena combustão*" (EMB, 396). E Erico Verissimo foi sensível para perceber já naquele momento que os corpos no espaço público convertem-se pelo tratamento midiático, em signo a serviço da *espetacularização*, mais uma modalidade discursiva cujos dispositivos, uma vez desvendados, relativizam a noção de verdade:

O produtor do programa de televisão que ia transmitir o espetáculo ao vivo prometia desde a véspera uma "cobertura dramática e realista da execução". Ia dar aos senhores telespectadores a oportunidade de ver, na mesma tela dividida ao meio, as imagens de duas câmaras. Uma delas mostraria em *long shot* o pelotão de fuzilamento no instante preciso de disparar seus fuzis e a outra, graças a uma lente telescópica, daria um primeiro plano da cara do condenado no momento exato em que as balas lhe penetrassem o corpo! (EMB, 422)

O contraponto dessa manipulação do real com finalidade sensacionalista reside na arte popular, apresentada na narrativa como *autêntica*, de mestre Natalício, o artista analfabeto e pobre que se negava a industrializar seus bonecos de argila, perdendo com isso a oportunidade de juntar fortuna:

Havia (me contaram) em Soledad del Mar um delegado de polícia cruel que costumava maltratar os prisioneiros. Maestro Natalício fez em argila uma caricatura do homem, apresentando-o com um chicote na mão a açoitá-lo um homem do povo, cujo torso lanhado sangrava. A aparência do boneco com o delegado era tamanha, que a estatueta correu de mão em mão, na vila, como uma espécie de boletim clandestino.

É importante notar que no momento em que deve reorientar-se em termos de identidade, Pablo aproxima-se em dois sentidos – o racial e o artístico – de mestre Natalício, o artista sacramentinho de pele "cor de barro" que faz a arte autenticamente popular e espontaneamente "engajada" que Pablo tanto admira, centrada na representação de corpos, fantasiosos ou baseados na realidade. O processo de crise e redefinição identitária de Pablo é todo pontuado por referências a mestre Natalício e seus bonecos, de modo a

indicar o reencontro do jovem diplomata com raízes autênticas de sua cultura e sua chancela à denúncia dos problemas de seu país.

A questão da autenticidade também funciona no romance como um potente dispositivo que relativiza o caráter negativo do embaixador Gabriel Heliodoro. Ele é, desde o início da narrativa, um estranho naquele ninho da embaixada sacramentenha em Washington, mobiliada e decorada no tempo do "civilizado" D. Alfonso Bustamante – o primeiro embaixador de Juventino Carrera nos Estados Unidos – numa colagem de estilos europeus. Tal ecletismo marca, no discurso arquitetônico da embaixada, a perpetuação da dependência cultural latino-americana, mesmo que sob a ambígua forma de arremedo⁴⁶, e sobretudo o recalque de qualquer traço de cultura nativa:

Através das vinte e tantas salas e alcovas da mansão da Massachusetts Avenue, Don Alfonso homenageou vários Luíses de França, sem contudo deixar de pagar expressivos tributos à sua admiração pelo Renascimento italiano e sem olvidar seus deveres culturais e sentimentais para com *Madre España*, terra de seus maiores. (*EMB*, 107)

Gabriel Heliodoro é nesse ambiente o elemento dissonante, representando a resistência à assimilação cultural. Sua "face acobreada cujos traços lembram um pouco certas esculturas maias" (*EMB*, 34), a aversão aos protocolos, a inaptidão para aprender o inglês, mantendo-se um crônico monolíngue, a moral sexual heterodoxa e a simpatia e carisma fazem do personagem símbolo positivo de autenticidade no contexto do imperialismo, servindo de contrapeso a todos os problemas éticos que o tornam detestável. Seguro de si, o embaixador possui, assim, um trunfo identitário – a autenticidade não comprometida – que Pablo Ortega tem de conquistar ao longo do romance pela experiência do choque

⁴⁶ Homi K. Bhabha defende que a imitação da cultura da metrópole pelo colonizado é uma forma de resistência que marcaria a necessária *diferença* na apropriação do que pertence ao outro, quebrando-lhe o estatuto de universal porque resulta em algo "quase igual, mas não totalmente". A mistura desordenada de estilos na decoração da embaixada descrita pelo narrador talvez possa remeter a essa perturbação da autoridade do colonizador, mas a ausência do elemento autóctone nesse espaço que representa o nacional pode, penso eu, remeter às perdas, e não aos ganhos, desse ato de "macaquear" o europeu. Cf. KUMAR, Sanjiv. Bhabha's notion of 'mimicry' and 'ambivalence' in v.s. Naipaul's *A bend in the river*. *Journal of Arts, Science & Commerce*. v. 2, n. 4, p. 112-122, Oct. 2011.

cultural, para então assumir com todas as letras o compromisso político pelo qual, antes disso, não podia se decidir.

Quando na última parte do romance ("A montanha") Pablo retorna a Sacramento para colaborar com o movimento revolucionário, luta, acima de tudo, por uma justiça livre de arbitrariedades, aceitando – apesar dos riscos que isso pudesse trazer aos olhos do novo poder instituído – defender publicamente Gabriel Heliodoro num tribunal de fachada que basicamente havia decidido *a priori* pelo fuzilamento do réu. Pablo, em linhas gerais, corresponde ao intelectual "inassimilável em todos os lugares", conforme comentou Jean-Paul Sartre a respeito do intelectual burguês que, afastando-se criticamente de sua classe, não pode contudo ser confundido com as classes populares⁴⁷. E, falando desse "lugar nenhum" do intelectual, Pablo vai até o fim na defesa do direito de expressão, exatamente como Erico Verissimo fazia em carta ao ministro brasileiro de justiça, Juracy Magalhães, no mesmo ano em que publicava *O senhor embaixador*:

[...] sinto-me no dever de apresentar a V. Excia. o meu protesto de velho liberal contra a prisão dos escritores brasileiros que, por ocasião da Conferência da O.E.A. no Rio de Janeiro, fizeram uma demonstração de protesto contra a nossa atual forma de governo. [...]

Não duvido da honestidade e das boas intenções do Exmo. Sr. Presidente da República no seu empenho de livrar o Brasil da corrupção e do caos, e de promover seu desenvolvimento econômico e social. Lamento, porém, e com profunda decepção e tristeza que, para "salvar a democracia" o atual governo tenha achado indispensável agredir de maneira tão brutal as liberdades civis e os direitos humanos.⁴⁸

No caso do personagem Pablo Ortega, que já havia publicado livros de poesia e de ensaios e que era um "semipintor", a opção pela vida pública rumo à ação revolucionária e à atuação prática na esfera pública implicou abandonar pelo caminho não apenas o conforto de seu posto na embaixada e as garantias, inclusive afetivas, de seu vínculo

⁴⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Plaidoyer pour les intellectuels*. Paris: Gallimard, 1980. p. 77.

⁴⁸ VERISSIMO, Erico. [Carta] 20 nov. 1965, Washington D.C. [para] Juracy Magalhães. ALEV 02a0188-1965.

familiar. Pablo afasta-se simultaneamente da prática da pintura e da literatura, mais uma vez tomando o sentido inverso em relação ao personagem Vasco Bruno. Arte e literatura aparecem neste romance primariamente como refúgio contra a realidade histórica, especialmente em sua dimensão conflituosa. Sobre suas pinturas, Pablo diz:

Seu assunto predileto era a vila e seus habitantes – as casas caiadas na encosta do morro, suas ruas estreitas e tortuosas onde tantas vezes vira o desfilar de procissões ou enterros. Eram quadros em que o pitoresco e o decorativo predominavam [...] aos poucos, as figuras humanas foram desaparecendo de seus quadros (sim, e também de seus versos, que antes haviam seguido o mesmo tema das telas) e ele entrara na sua fase abstrata. Lidava então apenas com cores, e suas pinturas, como lhe lembrara um crítico, pareciam labirintos, ao mesmo passo que "em seus poemas se repetia o tema do dédalo, em áridos e contorcidos corredores verbais num espécie de caos sonoro, sem a mais remota esperança duma saída para o ar livre da dimensão humana..." (EMB, 279)

O trecho faz menção à poesia que Pablo praticava e que consistia em haicais que trocava com Kimiko Hirota. Pablo e Miss Hirota encontram-se para conversar sobre "poetas, samurais, borboletas, pintura em seda e a arte de arranjar flores", na mais assexuada das relações. Assim, em comparação a *Caminhos cruzados*, *Um lugar ao sol* e *Saga* (com o personagem Noel), *O resto é silêncio* (com Tônio Santiago) e *O tempo e o vento* (com Floriano Cambará)⁴⁹, desaparece em *O senhor embaixador* a figura do escritor – ou, mais especificamente, do romancista – em permanente debate sobre suas opções estéticas, suas funções sociais e sua responsabilidade ética. A palavra e a reflexão sobre seu poder refugiam-se em gêneros outros, principalmente naqueles de feitiço referencial e pragmático: os textos jornalísticos de Bill Godkin; as conversas e documentos diplomáticos; as conferências e artigos de jornal de Leonardo Gris; os papéis forjados por Gabriel Heliodoro para informar um suposto esquema para assassiná-lo; a tese acadêmica de Glenda Doremus a respeito da história política de Sacramento; a biografia que Jorge Molina escrevia sobre Don Pánfilo Arango y Aragón, o arcebispo primaz do Sacramento.

⁴⁹ Cf. MORAES, Anita de. *A ética do escritor - Noel, Tônio e Floriano: trajetórias distintas na obra de Erico Verissimo*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH/USP, São Paulo, 2011, p. 88.

Parte desses textos parece servir ao conjunto de propósitos validados pela narrativa: Godkin e Gris usam a palavra no intuito de problematizar a realidade e divulgar a "verdade". Godkin tem plena consciência dos limites de sua atuação, já que trabalhava em uma agência de notícias, a Amalgamated Press, para a qual "o que era bom para a United States Steel, para a Dupont, para a Esso e para a Alcoa, teria de ser necessariamente bom para Deus e para o Universo" (*EMB*, 221). No mais, a palavra escrita está constantemente sob o risco de falsidade ou falsificação. A tese acadêmica de Glenda é, segundo Pablo Ortega, equivocada por assumir uma perspectiva desde os Estados Unidos, desconhecendo o que exatamente se passava em Sacramento. A biografia do arcebispo sacramentino está eivada de uma visão triunfante e laudatória, que tem de encobrir o caráter oportunista e elitista do biografado.

Pode-se ver nisso mais um sinal daquela desconfiança de Erico Verissimo em relação à linguagem, apontada na análise de *A volta do gato preto*, e também o testemunho da conexão de Erico Verissimo com o debate sobre os rumos do romance que surgiram no pós-guerra. Foi praxe então questionar o papel e até mesmo o cabimento ou possibilidade do fazer artístico depois do trauma mundial com a destruição atômica e o holocausto, em face de uma situação política e econômica mundial de grande tensão e diante da revisão das instituições, práticas e valores burgueses que marcou a década de 1960. Isso não quer dizer que o escritor de Cruz Alta tenha efetivamente perdido a fé na atividade que já vinha realizando com sucesso havia mais de trinta anos. Ainda em 1962, por ocasião de um discurso de formatura, Erico Verissimo, na qualidade de intelectual atuante na esfera pública, procurava encorajar a nova turma de biblioteconomistas, afirmando que o livro ainda era o melhor instrumento para "neutralizar e finalmente banir de maneira definitiva a Bomba"⁵⁰. Mas, no fazer literário de Erico Verissimo, Floriano Cambará, de *O arquipélago* (1961), terá sido a última aparição de um personagem romancista. Em *O senhor embaixador* a literatura parece ser, como o intelectual de Sartre, algo

⁵⁰ VERISSIMO, Erico. O livro e a bomba. ALEV 01j0084-62.

inassimilável. Nas últimas páginas do romance, Pablo ainda ensaia um haikai que Godkin levaria para Miss Hirota:

Jardineiro insensato

Passou a vida

A cultivar sem saber

a flor da morte (EMB, 414)

A realidade histórica tentava adentrar, assim, a literatura a mais inefável, trazendo-a para o plano do aqui e agora, mas em uma formulação ainda bastante distante da referencialidade. Provavelmente por isso, Pablo Ortega rasga o papel onde escreveu o poema e decide que não tem nada a dizer a Miss Hirota: "Washington é hoje para mim um mundo fictício. Como os outros mundos em que vivi antes..." (EMB, 414). Intimamente reconectado com seu país, Pablo corta a comunicação com a metrópole. Se aceitamos que o corpo é também um texto pleno de significados que intermedeia a interação entre o social e o indivíduo⁵¹, não é só coincidência que a crise da escrita venha a reboque da crise identitária, sob o influxo da desconfiança generalizada de Pablo na estabilidade e eficiência dos discursos, sejam eles inscritos no papel, no corpo ou na ação revolucionária. O gesto de rasgar o haikai é mais um sinal de que, na ficção tardia de Erico Verissimo, o imperativo ético que leva o ser humano a atuar na realidade é uma conquista (o encontro com o real, a consciência de uma identidade) que exige, no entanto, rupturas (inclusive com a autoimagem) e pode, eventualmente, fazer calar a arte e a literatura. Talvez porque não se vislumbre no horizonte do possível uma via alternativa de efetivação dos valores humanistas que Erico Verissimo tanto prezava, de modo que "revolução" e "capitulação", "resistência" e "alienação" constituam falsas oposições e, no fundo, opções igualmente estereis.

⁵¹ "[...] o corpo é sempre mais que um objeto tangível, físico, corpóreo [...] o corpo é também um enorme receptáculo de sentidos da maior importância, tanto para o indivíduo quanto para a sociedade". WASKUL, Dennis, VANNINI, Phillip. *Body/Embodiment: symbolic interaction and the sociology of body*. Hampshire (UK)/Burlington (USA): Ashgate, 2008. p. 3.

4.3. *O prisioneiro*: ficção de calabouço

Com *O prisioneiro*, Erico Verissimo radicalizará sua experiência de ambientação internacional do romance, levando seus personagens para as lonjuras do sudeste asiático. Evitando nomear claramente países e nacionalidades (e confundindo, portanto, *identidades*), o jogo parece feito para ser descoberto: é fácil concluir que se trata do Vietnã, onde um coronel, um major e um tenente norte-americanos (nenhum personagem recebe nome próprio) enfrentam a difícil situação de uma guerra não convencional contra o inimigo local, que, em sua mortal tática de guerrilha e terrorismo, desorienta a lógica "ocidental" de combate e torna improvável a vitória dos estrangeiros sobre as facções comunistas. Abordando o conflito em sua extensão histórica, o romance deixa clara a crítica à longa série de práticas coloniais que em essência se mantiveram invariáveis, apesar da rotatividade das metrópoles que lá deitaram seu poder (franceses, japoneses, norte-americanos). A descrição do *Hôtel du Vieux Monde*, para onde vão os oficiais do exército norte-americano solteiros ou desacompanhados das esposas é página excepcional, tratando o prédio "cor de osso" como um fóssil que guardasse em suas moléculas a história de uma silenciada hecatombe:

Era um prédio cor de osso, de aspecto um tanto pesado. Tinha seis andares e uma *porte cochère* com um frontão grego, à entrada principal. O tempo e a intempérie haviam reduzido a uma pálida tonalidade de jade as venezianas, outrora vivamente verdes, de suas duzentas e cinquenta janelas. Na sacada central, no segundo piso, haviam já tremulado as bandeiras de três nações conquistadoras. Agora uma quarta, a dos aliados de além-mar, ali estava, tão enrolada, murcha e imóvel no ar estagnado, que parecia a meio pau, como em homenagem a algum morto ilustre.

O saguão, no rés-do-chão, era amplo, bem fenestrado, e decorado de maneira tão incaracterística e neutra, que poltronas, sofás, mesas, consolos, tapetes e quadros pareciam sumir-se mimeticamente no ambiente. Avultavam, porém, aqui e ali, as grandes escarradeiras e cinzeiros de latão, e folhagens que cresciam com agressiva exuberância em potes de barro, aos cantos. A planta que mais despertava a curiosidade dos estrangeiros, como um símbolo daquela terra misteriosa e bárbara, era a que, quando no escuro, luzia com uma verde fosforescência fantasmal. [...]. Entre 1910 e 1930 ali costumava reunir-se à tardinha e à noite a escassa colônia europeia da cidade, numa busca de convívio

e divertimento, isolada que vivia da sociedade local, exclusivista, impenetrável e olímpica, em que havia descendentes de antigos imperadores e mandarins. [...]

Havia menos de um ano o Exército da potência aliada de além mar requisitara ao Governo local o Hôtel du Vieux Monde para nele instalar seus oficiais solteiros e os casados que para ali tinham vindo sem suas esposas. O prédio, agora conhecido pela sigla A. O. S., era administrado por oficiais da Independência do Exército estrangeiro. O *maître* e o *chef* europeus haviam sido conservados, bem como grande número de camareiros e camareiras nativos, depois de submetidos à rigorosa investigação. Uma das primeiras iniciativas da administração militar foi a de colocar, no foyer, vendedores automáticos de cigarros, bebidas não alcoólicas e goma-de-mascar. Dizia-se que em breve o edifício seria dotado de uma instalação de ar condicionado. (PRI, 41-42)

Estão sintetizados nesse espaço físico os bem conhecidos lances da apropriação e expropriação do jogo colonial: os homens desacompanhados que vão acabar buscando o sexo com as mulheres nativas; a formação e isolamento de uma elite estrangeirada ("isolada que vivia da sociedade local"); a submissão da população local humilde a uma hierarquia que resguarda privilégios para os de fora ("camareiros e camareiras nativos"), de acordo com uma triagem de identidades "que interessam" ("depois de submetidos à rigorosa investigação"); a disseminação sem critérios de padrões "internacionais", "cosmopolitas", replicando no planeta uma mesmice sem alma ("decorado de maneira tão incaracterística e neutra"); a redução do outro ao exótico fascinante-repulsivo ("excessiva abundância", "símbolo daquela terra misteriosa e bárbara"); a instalação da infraestrutura que permita a exploração econômica pela implantação do capitalismo internacional e pela intromissão de hábitos metropolitanos ("vendedores automáticos de cigarros, bebidas não alcoólicas e goma-de-mascar"); a manipulação do dado autóctone (no caso, o clima) pela ciência, pela técnica, em nome da civilização, do progresso, do conforto, da saúde, da moralidade etc. ("seria dotado de uma instalação de ar condicionado").

A bandeira a meio pau, "como em homenagem a algum morto ilustre", faz lembrar que aquele edifício era apenas a fachada mais ou menos estável e circumspecta de uma situação explosiva, que colocava o entorno em polvorosa. O projeto civilizatório

(neo)colonial, que sempre escamoteou interesses econômicos e políticos, gerava, sem mais disfarces possíveis, a barbárie. Frente a ela, o tenente afro-americano:

[...] queria livrar-se o quanto antes daquela terra demoníaca que lhe atacava os nervos, daquele clima quente e viscoso e, acima de tudo, daquela guerra cruel. Sentia-se sujo, por dentro e por fora, sujo das violências e morticínios que presenciara. Às vezes, durante dias, andara com a podridão dos cadáveres como que entranhada nas roupas, na pele e, pior ainda, na memória. (*PRI*, 47)

Erico Verissimo escrevia, assim, a denúncia dos efeitos do neocolonialismo, assumindo com essa escolha temática posição de ponta no debate dos assuntos internacionais dos anos 1960. O escritor adota neste romance uma perspectiva francamente engajada e, como diz a personagem da professora, que é uma das porta-vozes do autor nesta narrativa, "nestes nossos tempos, a neutralidade não é possível. Não existem mais esconderijos físicos ou psicológicos no mundo. É a hora do compromisso" (*PRI*, 138). Essa investida do escritor foi, uma vez mais, alvo de críticas. Interessa comentar especialmente a condenação à obra por parte de Wilson Martins, que inverte os termos de antiga queixa contra a "neutralidade" política de Erico Verissimo. Martins parece ter se incomodado com a tomada de decisão de Erico Verissimo na denúncia do imperialismo norte-americano, desejando o crítico que *O prisioneiro* "fosse um grande romance que nos transmitisse o horror da guerra – e não o horror dos americanos"⁵². O crítico e tradutor francês Jean Roche, por sua vez, entende exatamente o contrário de Martins, afirmando que o romance não é absolutamente antiamericano, antissoviético ou antivietnamita, mas "um ato de protesto contra a guerra, o racismo, a idiotice e o crime que os militares e políticos cometem contra o homem"⁵³. Roche, assim como outros comentadores, empolgaram-se com o livro, que acabou rendendo mais uma consagração na carreira de Erico Verissimo: em 1968, *O prisioneiro* garante-lhe o prêmio Juca Pato de

⁵² MARTINS, Wilson. Morrer por Saigon. *O Estado de S. Paulo*, 10 fev. 1968. Suplemento Literário, p. 4.

⁵³ ROCHE, Jean. *O Senhor Embaixador* by Erico Verissimo; *O Prisioneiro* by Erico Verissimo. *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, Toulouse, n. 10, p. 141, 1968.

intelectual do ano⁵⁴. E, uma vez mais, a despeito das controvérsias, Erico Verissimo pôde comemorar o êxito de vendas: "*O prisioneiro* é o *national best-seller* número um. [...] O romance é curto, 205 páginas, e talvez a melhor coisa que tenho feito *en mi puta vida*, deixado de lado, naturalmente o primeiro volume de *O tempo e o vento*, e assim mesmo por se tratar de um livro de assunto completamente diferente"⁵⁵.

A ação narrativa, concentrada no tempo, no espaço e no número de personagens, apresenta a situação de guerra *in media res*, como em *Saga*, dispensando a lenta tomada de decisão que levou Pablo Ortega ao conflito, em *O senhor embaixador*. Ninguém em *O prisioneiro* opta pela guerra por convicção. Do ponto de vista dos estrangeiros que lá estão, há os que a defendem, há os que a criticam, mas todos – talvez com exceção da professora – estão cumprindo uma função ou buscando uma fuga para problemas pessoais. São peças, pois, da engrenagem neocolonial, que os ultrapassa e que de alguma forma dispensa engajamento ideológico por parte do indivíduo. E, se neste romance o narrador não apresenta o percurso que leva os personagens até o campo de batalha, tampouco revela o percurso de volta, como ocorria em *Saga*. Espacialmente, os personagens estão encerrados num mundo sem idealismo, sem escapatória, sem transcendência e que pode, a qualquer instante, ir pelos ares. Daí não espantar que, desde as duas primeiras páginas, o cenário seja insistentemente descrito em termos de degradação e clima sufocante: *organismo intumescido, sufocar à míngua de oxigênio, maleita, atmosfera morta, decomposto, bafio, ar variolado, vermes, monstros antediluvianos*. Mais à frente, o coronel "teve de súbito a sensação de estar encerrado a afogar-se num boião cheio de óleo quente" (*PRI*, 21).

Em *Solo de clarineta*, Erico Verissimo menciona que lhe marcaram a infância as reportagens sobre a Indochina que viu nas páginas de *L'Illustration* e que o teriam

⁵⁴ Cf. BERNARDES, Lourdes. Juca-Pato é de Erico. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro. n. 214, fev.-mar. 1968. Caderno Paulista. ALEV 09e0276-68.

⁵⁵ VERISSIMO, Erico. [Carta] 11 jan. 1968, Porto Alegre [para] Ralph Dimmick. ALEV 02a2509-68.

inspirado na composição de *O prisioneiro*, tantas décadas depois: "é por causa de fatos como esse que não canso de repetir que nenhum adulto, por mais que se esforce, jamais conseguirá livrar-se completamente do menino que um dia foi" (SOL1, 86). A dar crédito ao comentário do escritor, talvez outras lembranças da infância possam igualmente ter sido reativadas mais tarde, recobrando força durante a escrita do penúltimo romance de sua carreira. As repetidas cenas de violência física e de abuso corporal em *O prisioneiro*, as referências a cheiros e abafamento, tudo faz lembrar as memórias dos enfermos, acidentados e moribundos os quais frequentavam a farmácia, a sala de cirurgia e a enfermaria do pai do romancista, onde o Erico Verissimo criança pôde assistir ao espetáculo tenebroso de ferimentos e vísceras expostas. Em trecho em que narra sua atuação improvisada como ajudante, segurando a lâmpada elétrica durante uma cirurgia, Erico escreve:

A primeira coisa que me chamou a atenção foi um polegar decepado, que se mantinha pendurado à mão esquerda da vítima apenas por um tendão. O ferimento mais horrível de todos era o talho, provavelmente de navalha, que rasgara uma das faces do caboclo numa comissura dos lábios até à orelha. Tinha-se a impressão de que o homem estava sorrindo de tudo aquilo. Seus olhos conservavam-se abertos e de sua boca não saía o menor gemido. Um golpe, provavelmente de adaga, lhe havia descolado parte do couro cabeludo. Pelo talho do ventre escapava-se a madrepeírola viscosa dos intestinos. Foi essa a primeira vez na vida que senti de perto o cheiro de sangue e de carne humana dilacerada. (SOL1, 64)

A brutalidade desse episódio foi associada, no momento da fatura de seu texto memorialista publicado em 1973, à justificativa do ato de escrita, o que nos faz aventar a hipótese de que, especialmente em sua fase tardia, a motivação da escritura de Erico Verissimo e a necessidade de manter alerta sua consciência ética estavam intensamente conectadas ao sofrimento físico, à mutilação carnal e a degenerescência corporal:

Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a ideia de que o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. (SOL1, 65)

Física e moralmente, *O prisioneiro* – romance que "doeu escrever", segundo se lê na dedicatória (*PRI*, 9) – apresenta um ambiente de desintegração e opressão. É expressivo o conjunto de personagens cronicamente doentes neste romance, assim como em *O senhor embaixador*: eles sofrem dores de cabeça (Pablo Ortega, o tenente), incômodos de estômago (Glenda Doremus, o major) e úlceras gástricas (o coronel); mastigam compulsivamente aspirinas (Pablo, o tenente) e tomam comprimidos tranquilizantes (Pablo, Pancho Vivanco, o coronel); o major também sofria de uma "pronunciada exoftalmia" (*PRI*, 27). Mais ainda, são inúmeras as cenas em *O prisioneiro* que exploram a escatológica morbidez das carnes expostas, como a que segue:

Segundo o relato do único sobrevivente do massacre, famílias inteiras haviam sido queimadas vivas dentro de suas palhoças. Dera-se, porém, aos maiores da povoação um "tratamento especial". Tinham sido primeiro castrados e depois decapitados, e seus órgãos genitais pendurados nos galhos de uma árvore. Moscas enxameavam ao redor dos cadáveres, cujo fedor pútrido empestava o ar. Numa das extremidades de uma lança de bambu, enfiada no ânus de um dos corpos, estava presa uma tabuleta com algumas palavras escritas na língua da terra: "Este é o fim que espera todos os que colaboram com os imperialistas brancos e seus lacaios." (*PRI*, 31)

A estratégia adotada no romance para explorar esse mundo que dói, arde e sangra foi, como em *O senhor embaixador*, a de entrelaçar a questão política e propriamente bélica à prospecção psicológica ou especificamente psicanalítica, de forma a revelar o denominador comum entre os desarranjos pessoais e a dimensão histórica. Assim, os dramas pessoais tendem a ultrapassar o âmbito estritamente familiar e burguês, apontado por Guilhermino César como marca da literatura de Erico Verissimo:

Observei mais de uma vez que os romances de Erico Verissimo são a radiografia moral de nossa tradição burguesa. Pai, mãe, filhos – que urdidura afetiva de teimoso poder constringente! Não há quem não se veja acompanhado, fiscalizado, espionado pelos seus familiares. O tenente de *O prisioneiro* vive sentimentalmente agarrado ao pai negro e à mãe branca; o Major, às reações da ex-esposa; o Coronel, ao pai, um "moralista austero"; até a pobrezinha da K.,

prostituta por necessidade, não se desprega da sua gente, dos seus arrozais nativos; o médico judeu revolve em pensamento as tribulações do velho gueto.⁵⁶

Dentre os personagens principais, ao menos para o tenente, para a professora francesa, sua amiga, e para a prostituta K., as mais fundas dores pessoais podem ser também relacionadas com a situação (neo)colonial, extrapolando a esfera privada e falando assim tanto do "eu" quanto do "mundo", ou melhor, de um eu destroçado pelo mundo. No caso da professora, filha de família de europeus que haviam emigrado para o país asiático, ela perdeu seus pais em decorrência da violência da invasão japonesa na ex-colônia francesa durante a II Guerra Mundial. A moça, internada então em um campo de concentração, sobrevive, mas sofre seguidos estupros por parte de soldados. Salva pela Cruz Vermelha, a professora vai viver e estudar em seu país de origem, mas acaba por voltar:

- Dizem que o criminoso acaba sempre voltando ao lugar do crime. Mas eu lhe [ao tenente] asseguro que às vezes a vítima também volta. Mas, falando sério, por mais absurdo que pareça, senti uma certa nostalgia desta terra, desta gente e até mesmo deste clima. *Na pátria de origem de meus pais eu me sentia como uma peça solta num mecanismo complicado.* E, depois, não queria correr o risco de ser pelo resto da vida uma dessas almas penadas que vagueiam à noite pelos cafês e bulevares... (*PRI*, 70, grifo meu)

Tudo em sua história se relaciona com os deslocamentos e transferências possibilitados pela expansão neocolonial, que soa como uma experiência de desajuste e desorientação, inclusive para o colonizador, representado aqui pela professora e sua família. No processo, o estrangeiro arrisca seu corpo, perde as referências de pertencimento, compromete sua subjetividade e, no limite, sua identidade. Tendo engravidado quando violada, a professora decide por um aborto, apesar de sua forte crença cristã, e arca com a consequência de sua *autoexcomunhão*: "não me arrependia do que tinha feito, logo o padre não me poderia dar a absolvição. E sem essa absolvição era inútil comungar. Assim, eu mesma me condenei à excomunhão e isso para mim foi uma espécie de agonia crônica" (*PRI*, 70).

⁵⁶ CESAR, Guilhermino. Erico Verissimo e o espelho burguês. In: CARVALHAL, Tânia (Org.). *Notícia do Rio Grande*. Porto Alegre: IEL; UFRS, 1994. p. 161.

O caso da prostituta K. replica a mesma situação, a partir da perspectiva do colonizado: com doze anos é violada por um soldado francês, à época da tentativa de restabelecimento do poder metropolitano sobre o Vietnã. Quando o tenente conta essa história para a professora, ela – outra vítima do neocolonialismo – imediatamente desvenda a conexão de sentidos entre o trauma pessoal e a história coletiva: "- E você não pensou na analogia que existe entre K. e esta terra? Hoje não serão vocês os violadores?" (*PRI*, 78). Subjugada pelo proxeneta, usada sexualmente – inclusive pelo próprio tenente – K. é, como mulher e como parte das *commodities* locais que se oferecem ao estrangeiro, o corpo que sofrerá ainda uma última agressão gerada pela condição neocolonial: acabará destruído pela explosão de uma bomba no *Café Caravelle*, onde trabalha, num ato de terrorismo contra o invasor estrangeiro. Carbonizada, K. terá então o mesmo destino da jovem que, naquele mesmo dia, havia atado fogo a seu próprio corpo, como forma de protesto contra o governo apoiado pelos norte-americanos. A vítima desavisada (K.) ou a mártir da resistência (a jovem que se imola) encontram um mesmo destino: a mutilação corporal e o desaparecimento.

As chamadas que no presente da narrativa consomem os corpos no país asiático estabelecem o vínculo entre processos coloniais distantes no tempo e no espaço, mas coesos e coerentes em seus efeitos devastadores. A imolação em praça pública de um bonzo leva o major a lembrar-se de uma cena de infância, conectando o suicídio do monge budista ao assassinato de um negro no sul dos Estados Unidos:

- Isso me faz lembrar uma das cenas mais impressionantes da minha infância. Na minha cidade natal, um dia uns dez ou doze brancos pegaram um negro, amarraram-lhe braços e pernas e o jogaram numa fogueira cuidadosamente preparada num terreno baldio. Eu, que vinha voltando do colégio, assisti à cena, entre horrorizado e fascinado - talvez motivado por essa curiosidade inocentemente perversa da criança. Ora, o negro, que não era bonzo nem queria suicidar-se ritualmente, soltava urros de desespero e dor. Quando a polícia apareceu, com um atraso muito suspeito, o preto já estava morto, horivelmente queimado. Lembro-me de que alguém me explicou que o homem de cor fora castigado por ter "atacado sexualmente" (jamais esqueci a expressão) uma mulher branca. Eu devia ter uns nove ou dez anos... (*PRI*, 33)

Justamente pela questão racial, o tenente experimenta sua parcela de sofrimento devido à máquina colonial e sua pressão sobre os sujeitos. Não é à toa que ele também estabeleça correlação entre o protesto por suicídio de budistas no Vietnã e o assédio da Ku Klux Klan contra sua família, em cena na qual, uma vez mais, o fogo assume poder de símbolo:

Mais tarde ele [o tenente] compreendera o sentido da cruz de fogo. Era uma advertência, um sinal de protesto, porque naquela casa vivia uma mulher branca casada com um homem de cor. Sim, essa era a dura realidade. Sua mãe era branca pura e seu pai, um negro. O casal provocava escândalo aonde quer que fosse. Os brancos não suportavam aquela situação. E os pretos nunca chegaram a aceitar completamente em seu meio aquela mulher de pele clara e olhos azuis. Era por isso que eles viviam duplamente segregados a mudar-se de uma cidade para outra, como ciganos... (PRI, 48)

O tenente vive, assim, a instabilidade de um mestiço num país – os Estados Unidos – que tradicionalmente repudiou e em parte ainda repudia o cruzamento inter-racial e que, na artimanha de uma lógica racista, *inscreve* e *lê* no corpo do outro qualquer traço de sangue negro, mesmo que escondido sob um fenótipo branco, como havia ocorrido com Pablo Ortega, em *O senhor embaixador*. Ao informar a sua amiga professora que sua esposa é uma "quadrarona", a francesa se surpreende:

- Quê?
 - Uma pessoa que tem um quarto de sangue negro.
 - Ridículo! Você mesmo faz o jogo dos "brancos" avaliando as pessoas de acordo com os valores deles. Porque usar essa nomenclatura absurda e deprimente? (PRI, 75)

O resultado é, uma vez mais, uma profunda desorientação de identidade mesmo naquele que presentemente está, como o tenente, no papel do colonizador, mas que arrasta em sua ascendência os traumas do colonizado escravizado e expatriado e que, como tal, experimenta rechaço e incorpora a lógica do colonizador, transformando-se em agente do mesmo preconceito de que é vítima. Em seu caso, a mestiçagem compromete, pois ele não encontra bem o seu lugar em uma sociedade em que, como o narrador de *A volta do gato preto* já havia assinalado, são identificados como negros aqueles que no Brasil seriam considerados "morenos" (VOL, 305). Daí advém para o tenente não só o

sentimento de não pertencimento – parecido ao que ocorreu com Pablo Ortega –, mas também um violento processo de autorrejeição e um esforço de *desidentificação* ou *alienação*:

O ponto crucial de meu problema é que eu não quero ser negro. Não me sinto negro a não ser quando uma palavra ou um ato discriminatório de um branco me lembra disso. Sei que poderia passar por branco em qualquer país latino-americano... Mais ainda: não estimo a minha gente, não gosto do... do seu cheiro, dos seus traços fisionômicos, do seu jeito de falar... Envergonho-me do sangue que me corre nas veias. É duro ter que admitir tudo isso, mas é o que sinto, o que sou. (PRI, 72)

O tenente, para *ser o que é*, deve, como numa autoimolação, mutilar parte de sua herança genética e cultural, chegando mesmo a cometer um parricídio simbólico, renegando o pai e a raça que ele representa. Franz Fanon observou, recorrendo à noção de inconsciente coletivo de Carl G. Jung, que não surpreende que o negro antilhano fosse negrofóbico, uma vez que se educara pelos mesmos parâmetros do europeu, incorporando os arquétipos de seu colonizador⁵⁷, o que permite a Fanon concluir que "O Negro quer ser como o Branco. Para o Negro, há um só destino. E esse é branco. Há muito tempo atrás, o negro admitiu a superioridade indiscutível do Branco, e todos os seus esforços tendem a realizar uma existência branca"⁵⁸. Entende-se, então, o grande trauma de fundo ético do tenente, que, em criança, abandonara seu pai negro no momento em que ele era agredido por um grupo de brancos. Mais tarde, quando seu pai se suicida, o dilema moral se reinstala, dado o alívio que o filho sente com a morte do "marido de sua mãe":

Eu estava de mãos dadas com minha mãe, que ainda chorava, mas mal podia reprimir a minha alegria, que agora, mais do que nunca, sinto que era egoísta, malvada... Naquele momento entrou no cemitério um enterro puxado a jazz-band, com bandeiras, gente alegre a dançar e a cantar. Era uma música marcial, cheia de júbilo, com a qual o meu sentimento reprimido se identificou.

Foi então que tive um pensamento que até hoje me arde como uma queimadura na memória. Agora que ele morreu, minha mãe e eu podemos viver como brancos. (PRI, 74)

⁵⁷ FANON. Frantz, *Pele negra, máscaras brancas*. Porto: A. Ferreira, s/d. p. 218 *et seq.*

⁵⁸ Idem. p. 262.

Flávio Loureiro Chaves já havia percebido a centralidade em *O prisioneiro* da questão identitária⁵⁹, mas, até porque o compara a *Noite*, texto de feição introspectivo, o autor privilegia o forte vínculo entre perda de identidade e esboroamento de sentido do homem no mundo em uma perspectiva predominantemente filosófica. Para Chaves, o romance trata do "Horror Moderno": "[...] simultaneamente a violência e a impotência dos homens transformados em número, que perderam a 'linguagem' e já não têm um passado"⁶⁰. Isso é seguramente verdade, mas vale a pena insistir em que o jogo de deslocamento, rejeição e alienação que perfaz o drama identitário em *O prisioneiro* e que chega a comprometer a integridade física dos indivíduos apoia-se nitidamente sobre uma condição histórica determinada, produtora de sujeitos específicos que, mesmo involuntariamente, pagam o ônus de se destruírem na relação conflituosa com o outro no contexto neocolonial.

Também por isso não me parece acertado afirmar, como fez Alfredo Grieco em resenha demolidora, que Erico Verissimo "insere de vez em quando mulatos que prefeririam ser brancos"⁶¹, como se essas discussões fossem adendos gratuitos e oportunistas de assuntos da moda. Bem ao contrário, é potente fator de coesão no romance o tema do preconceito, da fobia contra "o outro" e da violência justificada em nome de valores que supostamente deveriam prevalecer entre opções binárias claramente hierarquizadas (colonizador/colonizado, o mesmo/o diferente, o civilizado/o bárbaro, o ocidental/o oriental, o lógico/o fanático etc.). Tudo no fundo se conecta com um sistema internacional que dividiu o planeta entre zonas metropolitanas e zonas "colonizáveis" e que, em nome do valor abstrato da *civilização*, criou cinicamente um complexo arcabouço a serviço da opressão, da espoliação e da tentativa de aliciamento. Nos anos 1960, Erico Verissimo parece não se convencer, como em larga medida o fez à época do pan-americanismo, do discurso de *ajuda mútua* e de *cooperação internacional*, face ao

⁵⁹ CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001. p. 126 *et seq.*

⁶⁰ Idem. p. 130.

⁶¹ GRIECO, Alfredo. *O prisioneiro – Romance*. ALEV 09b0367–67.

contato deliberadamente beligerante, intermediado por gás napalm e outras armas químicas e convencionais. Duas décadas antes, em *Gato preto em campo de neve*, o contato cosmopolita no navio *Argentina*, na *International House* de Nova Iorque ou na Quinta Avenida proporcionavam uma coexistência sem litígios, expressa na imagem da "colcha de retalhos" a formar o todo da nação norte-americana, sob o sonho de "igualdade, liberdade e fraternidade" (*GAT*, 441-442). Funcionou de maneira semelhante a camaradagem entre os combatentes da Brigada Internacional que o personagem Vasco conheceu durante a Guerra Civil Espanhola, em *Saga*: o inimigo estava do outro lado da trincheira, mas entre os internacionais que idealisticamente haviam se prontificado a lutar em defesa da democracia grassava o espírito de grupo. O mesmo se pode dizer ainda do convívio desprovido de tensão do vizinho anarquista espanhol, da alemã Anneliese e do conde austríaco Oskar, em *Um lugar ao sol*, e dos estrangeiros de *Clarissa*, os quais estão tão integrados, que se dissolvem no coro de vozes do cenário urbano.

Agora, a colorida e sedutora multiplicidade cosmopolita é substituída por afastamento, desentendimento e confronto. Já em *A volta do gato preto*, o narrador está sensibilizado, por exemplo, para a tensão racial, escrevendo que "os conflitos entre pretos e brancos ocorrem de tempos em tempos. São represálias, desabafos, diferenças, irritações..." (*VOL*, 306). Em *México*, o país visitado é em grande parte apresentado como produto do choque violento e destruidor entre civilizações, de modo que o narrador comenta que "por onde quer que voltemos os olhos nestas cidades e *pueblitos* mexicanos, vemos vestígios de tragédias" (*MEX*, 140). Em *O senhor embaixador* é perceptível que, nas festas da embaixada, a comunhão de um mesmo espaço social institui apenas a superficialidade diplomática, e o diálogo, na babel de línguas, não se estabelece de fato, até porque a "parte submersa do *iceberg*" da diplomacia não deve nunca vir à tona. Mais importante ainda, a rejeição de Glenda Doremus em relação a Pablo Ortega, como já comentei, produz uma ruptura decisiva na economia da narrativa, definindo – e opondo – identidades nacionais e raciais, a contrapelo do que define o gesto cosmopolita. Por fim,

em *O prisioneiro*, é evidente o retrato desiludido dos encontros internacionais, quando o contato com o outro só a custo mascara o intuito intervencionista e arbitrário por parte dos que geram o sistema imperial no planeta. Não se sustenta mais a retórica das trocas culturais, em nome de entendimento e tolerância, nem mesmo a ambiguidade de uma "aliança para o progresso", expressão usada naquele momento da Guerra Fria para batizar programas de relações internacionais do governo norte-americano⁶². Nesse sentido, o major desempenha, junto com a professora, a função de desmontar os cínicos argumentos do imperialismo. De forma radicalmente irônica, o major expõe a hipocrisia do gesto assistencialista:

Estamos ajudando o mundo a atravessar a rua da pobreza e do subdesenvolvimento rumo da outra calçada onde se enfileiram as deslumbrantes lojas que vendem os nossos rádios, os nossos condicionadores de ar, os nossos televisores, os nossos automóveis... os cinemas onde passam nossos filmes em que brilham os nossos heróis, flores da raça humana. (*PRI*, 122)

Frente a isso, soa sempre mal colocada no romance a voz do capitão, que sai em defesa da ação norte-americana na Ásia e que corrobora a observação de Sartre de que "toda guerra é um maniqueísmo"⁶³:

- [...] Não aceito a ideia de que sejamos dragões destruidores e sanguinários. Na minha opinião, nosso país tem no mundo uma missão civilizadora. É isso que me dá esperança e força para lutar. Está ao nosso alcance salvar da miséria, da doença e da ignorância este e outros países do mundo igualmente subdesenvolvidos. Veja bem, em meio desta guerra traiçoeira estamos construindo escolas, hospitais, ambulatórios... Ensinaamos técnicas agrícolas aos camponeses. Depois de aniquilado o invasor comunista, entregaremos esta nação ao seu próprio destino. – Calou-se, *sentindo que não estava muito certo de acreditar nas coisas que dizia*. (*PRI*, 30, grifo meu)

Ressurge então, até mesmo para esse porta-voz das justificativas coloniais, a desconfiança sobre um tipo de discurso de boas intenções que emana dos centros hegemônicos quando se colocam em contato com o outro (o "oriental", o "latino", o "africano", o "exótico", o

⁶² PRADO, Maria Lígia Coelho. Davi e Golias: as relações entre Brasil e Estados Unidos no século XX. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *A viagem incompleta (1500–2000): a grande transação*. São Paulo: Senac-SP, 2000. p. 342 *et seq.*

⁶³ SARTRE, Jean-Paul. *Op. cit.* p. 59.

"subdesenvolvido", o "fanático", o "terrorista" etc.). Como se não bastasse essa desconfiança do próprio coronel, o major é quem vai, uma vez mais, ajudar a desconstruir a lógica maniqueísta que explica o mundo em termos de um "nós" e um "eles" absolutamente contrastantes. Como resposta a observações do coronel que definiam os vietnamitas como "ambíguos", "fanáticos" e "amorfos", o major observa irônico que "nós, os ocidentais, sabemos também ser ambíguos quando isso nos convém". E completa: "- Já pensou, coronel, na ideia que essa gente deve fazer de nós? Com que bicho nos compararão? Talvez com um dragão que masca chicle, toma sorvete de baunilha e defeca bombas incendiárias gelatinosas..." (PRI, 29).

A capacidade de colocar-se no lugar do outro, redefinindo a autoimagem a partir dele, é um gesto que de alguma forma inverte a posição de poder do "olho colonizador", que enquadra, classifica e define o outro que lhe está submetido. A atitude do major mantém, contudo, a dualidade "nós"/"eles", que será de alguma forma superada ao final do romance, quando se evidencia uma comunhão perversa, uma *fraternidade na tragédia*, que engloba os sujeitos em uma "comunidade de fracos" em que todos saem perdendo e na qual faz menos sentido distinguir um "nós" de um "eles". Isso se dá quando é preso um vietnamita que, tendo participado da ação que resultou na explosão do *Café Caravelle*, preparava um novo ataque terrorista. Ele confessara também que outra bomba-relógio havia sido instalada e explodiria em um local que ele se recusava a informar. O coronel incumbe então o tenente de interrogar o vietnamita, usando os recursos necessários para obter a informação que poderia evitar a morte de um número desconhecido de vítimas potenciais.

A situação de hierarquia entre colonizador e colonizado não poderia ser mais evidente e opressiva do que em um interrogatório no qual, segundo sugere o capitão, as leis internacionais podem ser esquecidas porque não se trataria propriamente de um prisioneiro de guerra, mas de um "terrorista". Importante ressaltar que o interrogatório

ocorrerá no andar inferior do quartel-general, de modo que, se em *O senhor embaixador* o movimento de descida dos revolucionários da *Sierra de la Calavera* ganhava um significado político positivo, em *O prisioneiro* a descida ao porão retoma a simbologia já convencional da irracionalidade, que Gaston Bachelard analisou em seu *A poética do espaço*⁶⁴. Construindo um mapa simbólico da casa, Bachelard escreve que o porão "é em primeiro lugar o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas"⁶⁵. No caso, não se trata de uma moradia, mas de uma instituição militar e a "irracionalidade das profundezas" ganha necessariamente contornos políticos. É no porão que é abolida a racionalidade civilizacional – *pari passu* com as leis internacionais e os direitos humanos –, instituindo a barbárie. Nesse contexto extremo, os limites entre criminoso e inquisidor se esvaem, assim como se inverte o par civilizado-bárbaro, permitindo paradoxalmente que interrogador e interrogado identifiquem-se numa humanidade compartilhada:

Podia quase *ver* as batidas do coração do prisioneiro. Seus mamilos eram pardos. O umbigo sugeria grotescamente um clitóris. A todas essas, ele evitava encarar o rapaz. Houve, porém, um momento de reconhecimento mútuo em que os olhares de ambos se encontraram e então o tenente, perturbado, viu a própria imagem refletida nas pupilas de K., agora metidas no fundo das órbitas do minúsculo guerrilheiro. Havia entre K. e seu assassino uma aparência que não era propriamente de traços fisionômicos, mas de clima - uma espécie de ar de família.

O prisioneiro sorriu, e isso aumentou a confusão do tenente. Não era um sorriso ativo de desafio ou desdém, nem mesmo um ricto de indiferença. Havia naquele mal definido movimento de lábios, algo de patético. Uma mensagem em código? O sinal de que tinha instintivamente reconhecido no soldado estrangeiro moreno um secreto aliado? Era possível que o nativo tivesse logo intuído sua origem racial? (*PRI*, 110-111)

Vítima e assassino (K. e o vietnamita) assim como interrogador e interrogado (o tenente e o vietnamita) se confundem, num jogo obsceno ("o umbigo sugeria grotescamente um clitóris") que é atravessado pela ideia de raça, uma "fragilidade" comum que pulsa nos

⁶⁴ Cf. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.199-221. (Col. Os pensadores)

⁶⁵ Idem. p. 209.

corpos dos subalternos coloniais, o negro e o vietnamita: "era possível que o nativo tivesse logo intuído sua origem racial?". Talvez possamos aplicar nesta situação o que Kevin McSorley comenta a respeito do encontro de inimigos nos campos de batalha:

Como enfatizam numerosos relatos de experiência de guerra, é quando ocorre a presença corporal simultânea que as fronteiras entre animosidade e amizade podem-se turvar, e alternativamente pode surgir um reconhecimento empático de humanidade, frequentemente baseado na fragilidade corporal e na vulnerabilidade mútua. A corporeidade então permite a contingência de compartilhamento de experiências sensoriais e afetivas que pode minar as oposições binárias que a guerra promove.⁶⁶

Efetivamente, o que parece ocorrer aqui é o vislumbre de uma identidade enfim compartilhada, a despeito de todas as mutilações físicas e psicológicas provocadas pelo processo (neo)colonizador, ou melhor, justamente em função delas. "Imaginei ver os pensamentos dele: 'Esse negro é um poltrão, um fraco...' " (*PRI*, 131), diz o tenente, supondo que o fragilizado prisioneiro vietnamita reconhecesse nele uma fraqueza que os irmanasse. Mas, incapaz de obter a confissão do jovem interrogado, o tenente permite que lhe seja aplicada a tortura, o que repõe os personagens em campos opostos:

Os cadáveres carbonizados no asfalto. K., de olhos vidrados, metade do corpo queimada. A estudante budista em chamas. Seu pai surrado na rua por três homens parecidos com o sargento... o prisioneiro olhava para ele - sentia o tenente - e parecia esperar dele uma palavra, um gesto, qualquer coisa... (*PRI*, 123)

O suplício acaba por matar o jovem guerrilheiro, evento que produz nova crise de consciência para o tenente, que não pode mais recusar sua responsabilidade na série de ações violentas que pontuam sua biografia moral. O resultado é tão avassalador para ele que, ao fim da narrativa, ele não pode reconectar-se impunemente à sua vida pregressa: na iminência de voltar para casa, o seu crime o transforma em mais um dos agentes-vítimas das circunstâncias, de forma que se converte num réu, primeiro de si mesmo e, eventualmente, de um tribunal militar. O título "o prisioneiro" ganha então força como

⁶⁶ McSORLEY, Kevin. War and the body. In: _____ (Ed.). *War and the body: militarization, practice and experience*. Abingdon /New York: Routledge, 2013. p. 7.

símbolo de um drama ecumênico, aplicando-se a todos que estão, de uma forma ou de outra, atolados na situação neocolonial, ou, como explica a professora para um atormentado tenente que a visita depois da morte do vietnamita, "você é, antes de mais nada, uma vítima da Engrenagem" (*PRI*, 134). Essa "engrenagem" que a todos mói está representada na narrativa por um labirinto de identidades que, num jogo de espelhos, faz com que todos se pareçam, pois todos são em alguma medida culpados, criminosos, terroristas e, portanto, prisioneiros em potencial:

[...] vivemos sob o terrorismo generalizado e permanente, e que a nossa vida e a nossa morte dependem de um punhado de "terroristas" que operam sob os mais variados "disfarces"... Defensores da Civilização Ocidental... da Cultura... do Proletariado... da Fé Cristã... da Liberdade... do Comunismo Internacional, etc. ... (*PRI*, 137)

O ponto último desse percurso é a perda sem remissão da identidade humana. Nas páginas finais de *O prisioneiro*, o tenente acompanha o médico judeu ao hospital, onde chegavam os mortos e feridos de uma ação equivocada da marinha norte-americana: "o soldado queimado por napalm *havia 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 feição, a carne já com um aspecto purulento" (*PRI*, 149, grifo meu).

Face a tamanha desfiguração, a ficção de Erico Verissimo chega então a extremos, "imolando" pela segunda vez seu protagonista⁶⁷. Atordoado pela cena horrenda, o tenente sai cambaleando pela rua e é abordado por um soldado da Polícia Militar: "– Por obséquio – pediu –, seus papéis de identidade" (*PRI*, 150). O pedido, atingindo de chofre o centro do problema, potencializa sua desorientação identitária e deflagra uma reação alucinada de desrecalque:

⁶⁷ Da mesma forma como havia acontecido com Gabriel Heliodoro, em *O senhor embaixador*, se bem que lá, como procurei argumentar, o protagonista me parece ser apesar do título do romance, Pablo Ortega.

Mas o que chegou à consciência do tenente foi uma frase que a memória enferma lhe enviou, uma frase antiga, temível e carregada de injustiças e ameaças. "Agarra o negro!", "Agarra o negro!", "Agarra o negro!".

Uma fúria rebentou-lhe o peito. Ah não! Desta vez não!

Precipitou-se sobre o soldado, arrebatou-lhe a metralhadora das mãos e derrubou-o com um pontapé na boca do estômago. Recuou dois passos e gritou "Foge, papai, foge!". Destravou a arma, apontou-a para os holofotes, puxou no gatilho e com uma descarga estilhaçou e apagou os olhos do monstro. (*PRI*, 150)

O texto reserva ainda uma última ironia, uma vez que o tenente é em seguida morto por um soldado negro, que herda do tenente a mesma espécie de culpa: "Mas por que tinha de ser eu... logo eu? Não vê que ele é de minha raça?" (*PRI*, 151). *O prisioneiro* estabelece, assim, um ciclo infernal de transferência de responsabilidades, sem que se avance na direção de uma saída. Nem no plano divino – o tenente buscou ajuda de um padre e nada encontrou em resposta a seu desespero –, nem no plano sexual – depois de um "orgasmo sem prazer", o tenente só pôde murmurar "perdão" e ouvir a resposta da professora: "– Não há mais nada, nada mesmo, que eu possa fazer por você" (*PRI*, 140).

O humanismo esperançoso de Erico Verissimo estava completamente silenciado. A tal ponto, que *O prisioneiro* é uma narrativa não só desprovida de personagens escritores, mas também de textos escritos: não se escrevem haicais nem romances; as cartas que o coronel compõe são apenas *mentalizadas* e, assim, não estabelecem comunicação:

Minha letra está piorando, não espero que a consigas decifrar, o que não tem a menor importância, pois esta carta jamais chegará às tuas mãos, ó queridíssima! Assim posso abrir diante de ti a minha alma e o meu ventre, numa espécie de confissão a uma sacerdotisa invisível, amém, amém, amém...

Releu a carta, soltou um risinho convulsivo de garganta, e depois rasgou-a em pedaços. (*PRI*, 94)

Silviano Santiago observou que "Erico é certamente o escritor brasileiro que mais fez suas personagens lerem livros"⁶⁸. Mas neste romance de Erico os livros estão fechados ou destruídos:

Ela [a professora] se sentou junto do sofá, na poltrona sobre um de cujos braços jazia um livro fechado, com uma das páginas marcadas por um corta-papel de marfim. (PRI, 134)

Uma multidão de fanáticos enfurecidos atacou e incendiou o Centro, destruindo não só vidas humanas como também os dez mil e tantos livros que nosso Governo havia doado à sua biblioteca. (PRI, 39)

Ou então, no curso extraordinário dos eventos contemporâneos, o lugar do livro está ocupado pelo combustível usado pelo suicida:

Que trazia ela nas mãos? Talvez uma bolsa com livros... Não. Uma lata. Caminhou até ao centro do passeio, sentou-se no chão à maneira oriental, abriu a lata, ergueu-a sobre a cabeça e despejou todo o seu conteúdo líquido sobre os cabelos, os ombros, o torso, os braços e as pernas. Ele achou estranho o cerimonial. E quando de súbito compreendeu o que ia acontecer, era tarde demais. A estudante havia já riscado um fósforo e de seu corpo brotou uma labareda [...]. (PRI, 45)

Ainda quando usado como metáfora, o livro é indecifrável e não oferece redenção:

Era como se tivessem guardado em alguma parte recôndita de seu ser, um livro fechado e lacrado contendo as instruções de Deus, cujo texto completo ninguém parecia conhecer de primeira mão. Um dia, digamos... agora, neste nosso século alucinado, resolveram abrir o livro e verificaram que continha apenas páginas em branco. (PRI, 68)

No arco que vai de *Saga* a *O prisioneiro*, o cenário internacional dos romances de Erico deixou de ser um espaço do horror do qual se pode fugir porque lá se foi buscar apenas uma aventura, satisfazendo uma necessidade de justificar-se pela ação. Então, era possível empenhar-se em projetos alternativos, apostando em propostas – inclusive patrocinadas por iniciativas governamentais e diplomáticas – que detivessem as ameaças, já patentes, de um mundo em crise. Agora, a ação é que não se justifica, tendo perdido o

⁶⁸ SANTIAGO, Silviano. *Op. cit.* p. 156.

seu sentido num mundo de palavras a serviço da mistificação e da opressão. Palavras extraídas à força, palavras que classificam o outro e o colocam num lugar que, desfigurando sua identidade até o limite do possível – a identidade humana –, permite que possa ser vilipendiado, controlado, explorado e, por fim, silenciado. Erico Verissimo foi muito longe para falar desse lugar intolerável onde lhe pareceu que a literatura se fazia especialmente necessária. Mas, paradoxalmente, o escritor não podia mais naquela altura fazer propaganda de uma crença que lhe era cara, que talvez ele conseguisse manter para si, mas que já não poderia ingenuamente comunicar para o mundo: a de que a literatura pudesse, de fato, fazer alguma diferença.

Considerações finais

Saga, *O senhor embaixador* e *O prisioneiro*: que outro escritor brasileiro tem em seu portfolio três romances ambientados, total ou parcialmente, em países estrangeiros? Seria esse um trunfo que aumenta ou diminui as possibilidades de um autor nacional entrar na correnteza das traduções e desembarcar no cobiçado território das línguas de prestígio internacional? Por que um autor traduzido como Erico pôde ir perdendo espaço nos Estados Unidos, até deslizar para um semiesquecimento? Ser traduzido equivale ser lido e "lembrado"?

Há na literatura brasileira um importante precedente que pode jogar luz nesta discussão. Em 1926, Monteiro Lobato acreditava ter encontrado uma galinha dos ovos de ouro. Achou que um romance que tratasse da tensão racial nos Estados Unidos seria certamente traduzido naquele país (importante: não os contos que normalmente escrevia, mas o romance, certamente o mais *internacionalizável* dos gêneros literários). Imaginou que tal obra lhe renderia bom dinheiro, dado o teor explosivo, controverso do assunto. Mas, conhece-se a história: nada disso aconteceu, porque o livro foi considerado ofensivo pelos editores norte-americanos e até hoje não houve jeito de encontrar alguém que aceitasse publicar *O choque das raças* ou *O presidente negro* em língua inglesa¹. À época da publicação da obra no Brasil, muitos resenhistas rejeitaram a audácia de Lobato tratar de uma realidade estrangeira, com ressalvas parecidas àquelas feitas a propósito de *Saga*, quinze anos depois. Mas Nestor Vitor, em resenha de 1927 sobre o romance de Lobato, exultou e teceu comentários muito lúcidos sobre as relações entre sistemas literários nacionais. Com o vocabulário da época, Nestor Vitor trata de questões absolutamente contemporâneas nos estudos literários:

¹ Estas informações constam de artigo recém-escrito por mim intitulado "Engenharia reversa em *O choque das raças*", que fará parte de volume coletivo sobre a obra adulta de Monteiro Lobato, organizado por Marisa Lajolo. Ainda sem editora ou data de publicação.

Curioso o intuito com que o ilustre autor de *Urupês* escreveu este seu último livro [...]. Escreveu-o sobretudo para ser traduzido em inglês e abrir mercado na América do Norte.

É um sintoma dos tempos.

Até há pouco a suprema ambição dos nossos homens de letras era chegarem a ser lidos em francês e alcançarem boas críticas dos jornais de Paris. Ambição de "Glória Mundial", sem mais nada. Como se ela consistisse de fato nessa coisa relativamente fácil. Ela depende, como se sabe, não tanto de grande mérito, mas de boas relações naquele meio. [...] Glória mundial alcança unicamente o autor cuja obra se incorpora no pensamento mundial. Isso ninguém alcançou no Brasil, a não ser no terreno científico.

Melhor, portanto, é tentar o que agora Monteiro Lobato tentou.

Nova York não pode ainda desbancar Paris no que se chama a hegemonia literária. A França continua a fazer reputações mundiais. Ai, porém, dos próprios franceses, cujas obras repugnem hoje ao sabor dos "yankees". Do ponto de vista do lucro, entenda-se. A razão principal de estarem tirando uma centena de edições autores de França que ainda são mal conhecidos entre nós vem do consumo extraordinário que eles têm atualmente nos Estados Unidos. A pletora de ouro em que estes voluptuosamente se debatem e a baixa assustadora do franco até outro dia, criaram tal situação. Os norte-americanos estão absorvendo livros como nunca, tanto mais quanto a lei seca ainda não foi abaixo. Sente-se na própria literatura francesa da vanguarda que alguns dos seus escritores, e dos considerados de primeira ordem, produzem de olho atento em Tio Sam, embora fingindo pensarem automaticamente em francês.

Monteiro Lobato foi de um processo mais direto: *O Choque das Raças* é pensado e processado em "yankee", sem disfarce nenhum.

Os norte-americanos atulham-nos os cinemas e os cinemas atulham-nos a cabeça com fitas que nos vão americanizando muito mais rapidamente, sem comparação, do que os seus missionários protestantes. Pois agora que vejamos por um livro nosso se não lhes temos aprendido as lições. Não gastem só nosso café; comprem-nos também romances, tanto mais quando, como *O choque das raças*, eles façam concorrência aos de Welles, de gênio menos inglês que americano. Talvez que por lá, na superabundância de negócios que os deve estar até embaraçando, muitos dos seus fabuladores tenham deixado de escrever para atirarem-se a empreendimentos ainda mais polpudos, e assim nos permitam inserir um autor nosso entre seus autores de ficção.²

² VICTOR, Nestor. Romances. *O Globo*, mar. 1927. FCRB, documento NV j 1.

Vale a pena repassar o trecho, sublinhando as ideias que nos interessam de perto. Primeiramente, surpreende a naturalidade com que Nestor Vitor aceita a tendência de mercantilização da literatura, na esteira do próprio Lobato e antecedendo a postura de Erico Verissimo de que vender livro não é vergonha. Em seguida, o autor assinala a transferência, via tradução, do eixo de gravidade do mundo das letras, da França para os Estados Unidos, processo pontuado por uma tensão entre prestígio cultural (ou poder simbólico, para falar como Pierre Bourdieu³) e recompensa financeira. Isso é especialmente importante para o autor "excêntrico" (isto é, periférico), para quem, conforme propõe Pascale Casanova, "a tradução é a grande instância de consagração específica do universo literário"⁴.

Mas Nestor Vitor lembra ainda que o mero fato de ser traduzido e comentado pontualmente quando do lançamento da obra em país estrangeiro não é prova de verdadeira inserção na "literatura mundial", porque, para além de textos impressos, a "glória" viria de uma respeitabilidade intelectual mais difícil de alcançar: a incorporação no "pensamento mundial". Ou seja, é preciso que o texto seja divulgado, debatido, glosado, citado ao longo do tempo. Um indício desse êxito seria o fenômeno da *retradução*, isto é, a promoção de traduções em outras línguas sob impulso de uma primeira circulação internacional em língua de prestígio. Esse fenômeno depende não só da obra em questão, mas do poder de certas línguas hegemônicas, como inglês, francês e alemão, de atingir políglotas que estabeleçam pontes com outras culturas do planeta⁵, ampliando a abrangência e multiplicando a frequência com que o nome do autor e os títulos de suas obras marcam presença simultânea em diversas comunidade(s) interpretativa(s)⁶ mundiais, tornando-se uma espécie de *commodity* cultural.

³ Cf. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 188.

⁴ CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução: Maria Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p.169.

⁵ Cf. HEILBRON, Johan. Towards a sociology of translation: book translations as a cultural system-world. *European Journal of Social Theory*, v. 2, n. 4, p. 435, Nov. 1999; Cf. BELLOS, David. *Op. cit.* p. 215.

⁶ Cf. FISH, Stanley. Interpreting the *Variorum*. *Critical Inquiry*, v. 2, n. 3, p. 474 *et seq.*, Spring 1976.

Comunidades – e também pragmáticos agentes de mercado – que exercem sua influência não apenas nas obras *já escritas*, mas igualmente naquelas *a serem escritas*: "produzem de olho atento em Tio Sam", diz Nestor Vitor. Note-se a relevância do comentário que borra os limites entre o fato "extraliterário" e a composição literária de um modo que costuma erroneamente ser associado apenas a procedimentos oportunistas da cultura massificada. Na verdade, Nestor Vitor confirma que a escrita ficcional não paira acima do mundo concreto, mas depende de papel, tinta, máquinas de impressão, funcionários e pagamentos; sofre influência da existência ou ausência de políticas públicas e apoio institucional; por fim, os livros que essa indústria faz circular, custam um preço e se vendem ou então encalham nos estoques das editoras. Não deve surpreender que, marginal ou centralmente, esse substrato da produção literária também determine o feitio de obras cuja razão de ser só se completa francamente quando cai na mão dos leitores, que também têm sua fatia de participação na obra, segundo explica Jean-Paul Sartre:

O público intervém, com seus costumes, sua visão de mundo, sua concepção da sociedade e da literatura no seio da sociedade; cerca o escritor, investe-o, e suas exigências, imperiosas ou sorradeiras, suas recusas, suas fugas, são os dados de fato a partir dos quais se pode construir uma obra.⁷

Por fim, para Nestor Vitor, o livro de Lobato, pensado diretamente em *yankee*, seria uma revanche contra a americanização de hábitos e mentalidade dos brasileiros: teríamos aprendido a lição "cosmopolita" e agora a recitávamos de cor, chegando mesmo a concorrer com os modelos estrangeiros, tudo de acordo com as leis do livre mercado que eles mesmos inventaram. O resenhista não apresenta a obra como gesto inventivo de transculturação, produzido na "zona de contato" entre metrópole e colônia⁸, na melhor tradição da antropofagia cultural modernista, nem como adaptação de um gênero literário europeu às "matérias locais", como propõe Franco Moretti com seu "sistema mundial de

⁷ SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989. p. 62.

⁸ Cf. PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: travel writing and transculturation*. London/New York: Routledge, 1992. p. 5-7.

variações" do romance⁹. No julgamento de Nestor Vitor, o livro de Lobato é cópia, e das legítimas, em mais de um sentido da palavra.

Se todas essas percepções de Nestor Vitor parecem acertadas, é útil seguir com seu raciocínio e tirar-lhe algumas consequências, para depois voltarmos ao caso de Erico Verissimo. Pode ser que um escritor francês naquela época tivesse trânsito fácil no mercado das traduções dos Estados Unidos, mas parece que essa transação nunca foi tão volumosa assim. De qualquer modo, trazendo a questão para o presente, estimativas de 2008 indicam que apenas 0,6% dos novos títulos lançados no mercado norte-americano eram primeiras traduções de obras escritas em outras línguas¹⁰. O professor e tradutor David Bellos estudou números mundiais e chegou a conclusão semelhante: 80%¹¹ de todas as traduções têm o inglês como língua de partida, mas apenas 8% são traduções *para* o inglês¹². Por várias razões, é de se supor que, dentre esse número quase residual de traduções para o inglês, mais chances haverá de encontramos traduções de obras francesas ou alemãs, do que obras, digamos, brasileiras, angolanas ou coreanas, a começar pelo histórico prestígio internacional e volume de produção dessas duas culturas e línguas europeias, a potência da indústria editorial e de toda a economia dos dois países "ocidentais", os laços intelectuais, artísticos e institucionais de longa data com Inglaterra e Estados Unidos, a reboque das relações diplomáticas e econômicas, intensificadas inclusive pelos programas de reconstrução do continente europeu no pós-Segunda Guerra.

⁹ Cf. MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. *Novos Estudos Cebrap* n. 58, p. 177, nov. 2000.

¹⁰ 2008 Translations -- Final Numbers? Three percent -- a resource of international literature at the University of Rochester. Disponível em: <http://www.rochester.edu/College/translation/threeppercent/index.php?id=1379>. Acessado em: 1 mar. 2013.

¹¹ Esses números não se referem exclusivamente a traduções de obras literárias. Além disso, Johan Heilbron chama atenção para que os dados internacionalmente coletados apresentam várias deturpações, dadas as diferentes definições de "livro" ou "título" que são usadas por aqueles que fornecem os dados Cf. HEILBRON, Johan. *Op. cit.* p. 433.

¹² BELLOS, David. *Is that a fish in your ear?: translation and the meaning of everything*. New York: Faber and Faber, 2011. p. 204.

A recusa de *O choque das raças* indica que reproduzir o figurino literário nos melhores moldes dos centros culturais hegemônicos nada garante em termos de recepção no(s) centro(s) da república mundial das letras. Romance internacional não é simplesmente aquele que fala dos Estados Unidos ou da Europa, talvez até o contrário. Pascale Casanova descreve como o "surpreendente" e o "convencional" são percebidos e manejados pela indústria editorial nas capitais da literatura mundial:

A ambiguidade é tão grande que logo os editores, principalmente americanos, procuram nessa moda do exotismo o segredo do novo *best-seller* internacional para um público internacional. O sucesso programado do romance do escritor indiano Vikram Seth, *A suicidal boy*, ilustra à perfeição o fenômeno. A crítica – tanto inglesa como francesa – apresentou o livro como sinal indubitável de uma renovação da literatura de língua inglesa e até de uma "revanche" do Império colonial britânico, enquanto o romancista emprega instrumentos literários ao mesmo tempo tipicamente ingleses e até em grande parte caducos.¹³

A receita seria então uma dose de exotismo misturada a uma certa impressão de renovação de linguagem, confeitando estruturas literárias rotinizadas? Sem um pouco de "cor local" nada vai adiante para o escritor periférico? Esse também não parece ser sempre o caso. Casanova, ao estudar os sucessivos critérios empregados pelo outorgadores do Prêmio Nobel, entende que o prêmio sueco historicamente consagrou obras desprovidas de demandas políticas radicais, nacionalismo muito marcado e caráter hermético, privilegiando a comunicação com o grande público em nome de um "universal" acessível (consumível?) por todos. Escreve ainda a autora sobre o controle do "exotismo":

O universal é de certa forma uma das invenções mais diabólicas do centro: em nome de uma negação de estrutura antagonista e hierárquica do mundo, sob o pretexto da igualdade de todos em literatura, os detentores do monopólio do universal convocam a humanidade inteira a se dobrar à sua lei. O universal é o que declaram adquirido e acessível a todos, contanto que se pareça com eles.

A partir disso, o caso de Lobato torna-se compreensível: *O choque* espantou a moral dos editores norte-americanos, a "correção" política que sempre existiu naquela sociedade,

¹³ CASANOVA. Pascale. *Op. cit.* p. 156.

pondo o dedo em feridas – como os traumas do racismo nos Estados Unidos – de forma inadmissível para os padrões e circunstâncias de então (e de ainda hoje!). Pela mesma época, *Ulisses*, de James Joyce, e, décadas depois, *Lolita*, de Vladimir Nabokov, conheceram inicialmente sina literária semelhante em língua inglesa.

Retomemos Erico Verissimo, mantendo ao fundo essas observações e as questões não respondidas. Cito três trechos de cartas, de épocas diferentes:

Falei para um total de mais de 20.000 pessoas, e fiz 41 conferencias. Viajei 9.000 quilômetros: trem, ônibus e avião. [...] Falei para os protestantes do sul – puritanos, vagamente racistas, secos e sérios. Falei para católicos, batistas, cristãos, mórmons, adventistas, episcopais. Para alunos de cursos elementares e para universitários. O auditório às vezes tinha gente de 6 a 80 anos.¹⁴

Fui a Cincinnati [...]. Tomei parte numa discussão interamericana, na qual também falaram professores de universidade, dois embaixadores, dois diretores de banco, um líder trabalhista e centenas de mulheres. (O que me fez lembrar as odiosas mesas pan-americanas, única mancha numa tarde inesquecível.) Bom. Numa manhã dei três entrevistas de jornal, 3 de rádio e uma de televisão. [...] E agora estou aqui de volta, louco para escrever alguma coisa, mas demasiadamente ocupado com assuntos burocráticos, administrativos e, desgraçadamente, sociais.¹⁵

Quanto a *O senhor embaixador*, nada fiz. Estruturei o livro, o plano, estudei as personagens, tomei muitas notas, mas quanto a escrever mesmo, nada. Agora é que vou retomá-lo. Minha vida é um pequeno inferno. Há dias em que irrompem cinquenta estudantes de Curitiba que me querem ver e falar. Recebo-os no escritório lá em cima e a coisa acaba em conferência. Morre uma personalidade importante do mundo e os jornais me dão a notícia pelo telefone e querem imediatamente uma frase a respeito. Chovem convites para conferências, para prefaciar livros. Raro é o dia em que não aparece alguém que me quer conhecer. Ora, tudo isso é teoricamente agradável, mas praticamente embaraçoso. Não há tempo que chegue.¹⁶

Essa notoriedade que Erico Verissimo alcançara no Brasil até o final de sua vida e que tinha sido relativamente verdade também nos Estados Unidos até uma década antes, dada

¹⁴ VERISSIMO, Erico. [Carta] 19 maio 1945, Los Angeles. ALEV 02a0015-45.

¹⁵ VERISSIMO, Erico. [Carta] 18 jan. 1956, Washington [para] LEMOS, Lara de. FCRB, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 77.3149.

¹⁶ VERISSIMO, Erico. [Carta] 9 jan. 1963, Porto Alegre [para] DIMMICK, Ralph. HL, MS Port 31.

sua presença significativa em determinado nicho da vida intelectual e diplomática norte-americana e, em certa extensão, latino-americana, torna ainda mais intrigante o paulatino apagamento do escritor e de suas obras traduzidas naquele país, como lamenta Gerald Moser em artigo já mencionado neste trabalho¹⁷. Além dos fatores relativos ao complexo regime comercial a que está submetida a literatura num mundo em que também o entretenimento responde aos imperativos da globalização, proponho que algumas pistas desse esquecimento podem residir em certos atributos propriamente literários dos romances de Verissimo, em conexão com particularidades do contexto artístico e político por volta da metade do século XX. Acredito que Erico Verissimo "internacionalizou" o seu romance – do ponto de vista da geografia e dos temas –, mas o fez em certa medida de forma a desfavorecer, paradoxalmente, a inserção desses romances no mercado internacional. O trunfo era afastar-se de uma matriz radicalmente plantada no solo da mãe pátria; o desabono era adotar, a despeito das discussões de prementes assuntos contemporâneos, uma dicção discursiva, quase professoral, que talvez não entusiasmasse o suficiente tradutores, editores e leitores internacionais fornidos de vastas opções literárias. A situação política do pós-guerra e a sempre louvável, mas nem sempre favorável postura de Verissimo como um "socialista apartidário" também têm, creio eu, sua parcela no problema que nos interessa aqui.

Antes de prosseguir, note-se que em nenhum momento quero sugerir que Erico artificialmente adicionasse uma pitada de cosmopolitismo em sua ficção, tendo em vista exclusivamente o mercado internacional, até porque se esse desejo existisse – e seria lícito que existisse –, ele não se transformou em matéria recorrente de reflexão em seus depoimentos, cartas e memórias, até onde pude conferir. Tampouco se sugere neste trabalho que a tradução, publicação e reconhecimento internacionais tenham de ser entendidos necessariamente *valores* em si mesmos, prova de qualidade literária, o que significaria compactuar acriticamente com a dinâmica, talvez incontornável mas não

¹⁷ Ver p. 40. MOSER, Gerald. Erico Verissimo and the United States. *Hispania*, v. 59, n. 2, May 1976.

obrigatoriamente satisfatória, do jogo de hegemonia planetária por meio da literatura que às vezes se efetiva por uma literatura "universal" que acolhe todos, "desde que se pareçam".

A complexidade e variedade psicológicas que adensam os personagens em *O senhor embaixador* e em *O prisioneiro* são alguns dos pontos em que se apoia o *olhar desconfiado* desenvolvido pelo escritor de Cruz Alta nas últimas décadas de sua carreira e que eu procurei apontar ao longo deste estudo. Essa perquirição psicológica aparece na prosa de Erico Verissimo a serviço de uma representação decididamente realista, que se manteve a tônica das obras do escritor gaúcho, tendo sido parcialmente abandonada apenas em *Noite* (1954) e em seu último romance, *Incidente em Antares* (1971). *O senhor embaixador* e *O prisioneiro*, explicitando as relações causais entre motivações psicológicas e o *modus operandi* dos personagens, mantinham a literatura de Erico Verissimo inserida numa certa tradição artística, aos moldes do romance do século XIX. Anatol Rosenfeld, em ensaio sobre a crise do romance psicológico, descreve essa modalidade textual nos seguintes termos: "as motivações e 'paixões' do indivíduo, por irracionais que sejam, são acessíveis ao raciocínio, é possível dar 'une idée claire et précise des mouvements du coeur' (Stendhal)".¹⁸ Contudo, pelo menos desde o início do século XX, com Marcel Proust, Virginia Woolf, Franz Kafka, William Faulkner e outros, essa abordagem estava sendo colocada sob suspeita no campo da teoria e da produção da literatura (e das artes em geral)¹⁹. Como se sabe, a vinculação mais evidente entre arte e verdade vinha sendo paulatinamente abandonada por muitos escritores que, com técnicas e propósitos diversos, trabalhavam no sentido de romper com a representação mimética, com a apresentação realista do enredo e com a exposição dos liames explicativos para ações e atitudes dos personagens, produzindo em alguns casos aquele tipo de literatura a que Erico provavelmente se referiria como "escafandrismo psicológico".

¹⁸ ROSENFELD, Anatol. À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico. In: _____. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 26.

¹⁹ Cf. GENETTE, Gérard. *Op. cit.* p. 67-69.

Resumindo o argumento, pode-se pensar que, ao atenuar a estrutura *descentrada* – efetivamente mais "moderna" – de textos como *Caminhos cruzados* e *O resto é silêncio*, adensando a dimensão psicológica e moral de seus personagens e escolhendo um caminho intermediário entre o romance "de herói(s)" e a formulação contrapontística sem núcleo principal, Erico Verissimo ia em sentido contrário à tendência de dissolução da perspectiva realista que se dava pelo mergulho no caos da consciência, ou pelo abandono de qualquer tentativa de prospecção interna dos personagens²⁰ e/ou ainda pela radicalização do experimentalismo formal, tanto no nível "micro" da sintaxe da frase como no nível "macro" da estrutura, montagem e até apresentação visual do texto do romance. Nesse sentido, Erico Verissimo estava localizado no polo oposto a uma escritora como Clarice Lispector, cuja reflexão metalinguística, antirrealismo e fragmentação narrativa a aproximavam de tendências contemporâneas (e que ainda assim não foram suficientes para garantir por si a fácil e rápida inserção de sua obra no mercado internacional²¹).

Essa linha "conservadora" ou "convencional" da literatura verissimiana talvez ajude a compreender o progressivo esquecimento do nome de seu autor nos Estados Unidos e o diminuto impacto que, até onde se pode medir, seus livros, inclusive os dois penúltimos romances, produziram no público leitor estadunidense. É preciso sublinhar a coincidência temporal do surgimento de *O senhor embaixador* e *O prisioneiro* e o *boom* da literatura latino-americana (verdadeiramente "hispano" e não "latino"), com seu apelo localista refratado por um "realismo mágico" que, de modo geral, desafiava a notação realista tradicional e tendia a adotar um distanciamento irônico, um tom lúdico e uma abordagem paródica que são marcas registradas do romance pós-moderno. Em muitos desses aspectos, Jorge Amado, por exemplo, estava muito mais apto a confundir-se com o

²⁰ Cf. ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 93 *et seq.*

²¹ Cf. BRAGA-PINTO, César. Clarice Lispector and the Latin American *Bang*. In: KERR, Lucille; HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro. *Teaching the Latin American Boom*. NY: MLA. p. 288-320. No prelo.

paradigma do realismo mágico do que Erico Verissimo, basta lembrar a presença pós-morte de Vadinho em *Dona Flor e seus dois maridos* e o trecho de *A morte e a morte de Quicas Berro Dágua*. Começava com o *boom* a serem estabelecidos na república mundial das letras um cânone e um panteão da América Latina que granjearam traduções e alta vendagem de certas obras e também intensa exposição midiática de alguns escritores. Pascale Casanova lembra que o "efeito do rótulo", componente midiático importante para o sucesso do *boom*, "é uma das estratégias editoriais e críticas mais eficazes para legitimar a 'novidade' de um projeto literário"²². Em contrapartida, pode-se presumir que esse fenômeno editorial/literário tenha jogado na sombra outro conjunto de obras e escritores que pouco ou nada se articulavam com o perfil relativamente limitado a que, inclusive por interesses do mercado editorial, foi reduzido o "novo romance latino-americano". Assim, é notável que um artigo do *New York Times* de 1966²³ que comemora a variedade de títulos de literatura latino-americana nos Estados Unidos abra um parágrafo para tratar dos autores brasileiros traduzidos e nem mesmo mencione Erico Verissimo, referindo-se tão somente ao grupo de escritores que "iluminam o povo e o costumes da grande região nordestina do Brasil" (José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz).

Esse grupo de escritores vinha já sendo valorizado nos Estados Unidos desde os anos 1940, pela voz do crítico de esquerda norte-americano Samuel Putnam, que escreveu o ensaio "The Brazilian social novel (1935-1940)"²⁴. Em 1954, em livro intitulado *Brazil's new novel*, ainda que o apresentador da obra mencione Erico Verissimo como um desses brasileiros que "de vez em quando vem em pessoa para os Estados Unidos para contar aos norte-americanos o encanto de sua literatura"²⁵, o autor Fred P. Ellison examina

²² CASANOVA, Pascale. *Op. cit.* p. 155.

²³ YATES, Donald. Latin America. *The New York Times*, New York, p. 34 e 36, June, 5th 1966.

²⁴ Cf. SADLIER, Darlene. Lendo Graciliano Ramos nos Estados Unidos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 54, p. 34, set.-mar. 2012.

²⁵ TORRES-RIOSECO, Arturo. Foreword. In: ELLISON, Fred. P. *Brazil's new novel*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1954. p. vii.

exatamente esse mesmo grupo de quatro escritores do nordeste, justificando sua seleção com base nos resultados da bem conhecida enquete sobre o romance brasileiro levada a cabo pela *Revista do Brasil* em 1941²⁶. Ou seja, uma vez mais, um rótulo – o regionalismo – vem dar visibilidade internacional a parcela da literatura, sob o custo, talvez, de projetar sombra sobre outros escritores, como Erico Verissimo. Jorge Amado, ao escrever em favor de *Incidente em Antares*, ressalta o êxito internacional de Erico, sublinhando a raridade entre os escritores brasileiros dessa transposição de fronteiras, mas, adotando uma lógica que pode ser aplicada a sua própria obra, insiste em que esses escritores impunham a um público estrangeiro um "conhecimento do Brasil", concluindo com a famosa tautologia "quanto mais brasileiro o escritor, mais universal será ele"²⁷. Em seus comentários, Amado tem de forçar a nota e encontrar brasilidade até mesmo em romances como *O senhor embaixador* e *O prisioneiro*, em verdade irredutíveis a seu argumento.

O artigo de 1966 mencionado anteriormente privilegia também a literatura "intelectualizada, imaginativa e fantasiosa" de Cortázar e Borges (e nenhum brasileiro é citado nesta categoria), exatamente como Pascale Casanova faz em seu livro, já que para a estudiosa francesa os escritores periféricos que conseguem garantir sua "visibilidade literária" no espaço mundial das letras para além do sopro comercial de curto fôlego são em especial os "revoltados", isto é, aqueles que não só rompem com os respectivos nacionalismos e localismos, mas também instituem renovação de linguagem que possa angariar simpatia e prestígio nos centros. No caso do *boom*, como aponta o editor catalão Carlos Barral²⁸, figura-chave na promoção mundial da literatura hispano-americana nesse momento, os escritores da América Latina reivindicaram um *terceiro-mundismo* que,

²⁶ TORRES-RIOSECO, Arturo. *Op. cit.* p. xi.

²⁷ AMADO, Jorge. Erico Verissimo pelo mundo afora. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 30.

²⁸ BARRAL, Carlos. Placer y decadencia. *Almanaque*. Valladolid: Cuatro, 2000. p. 122, *apud* CATELLI, Nora. La élite itinerante del *boom*: seducciones transnacionales en los escritores latinoamericanos (1960-1973). In: ALTAMIRANO, Carlos (Org.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires/Madrid: Katz, 2010. p. 715.

pode-se dizer, pensando na proposta de Casanova, é a síntese pela qual o local supera seu isolamento, posicionando-se vis-à-vis o universal: quem pensa em "terceiro" pressupõe "primeiro".

Dessa maneira, o fato de *O senhor embaixador* focalizar a América Latina e suas vicissitudes político-sociais tinha potencial para despertar interesse naquele preciso momento histórico de florescimento da contracultura, quando um latino-americanismo ganhava espaço dentro dos Estados Unidos²⁹ e quando surgiam os primeiros sinais de internacionalização de sua literatura, pouco antes da publicação de *Cien años de soledad*, de García Márquez, e do Nobel concedido a Ángel Miguel Asturias, em 1967. Vale assinalar que *El señor presidente*, uma das mais célebres obras do escritor guatemalteco laureado, que trata justamente de uma ditadura latino-americana, mas numa abordagem antirrealista, havia sido pouco antes traduzido em Londres (1963) e em Nova Iorque (1964)³⁰. A aproximação entre a obra de Asturias e de Verissimo não passou despercebida do escritor Nereu Corrêa: "Miguel Asturias procura mostrar, em termos de transposição artística, o que é uma ditadura num país sul-americano. É esse mesmo filão que Erico Verissimo explora em *O senhor embaixador*, agora em 2a. edição (e 4a. impressão), o que comprova a acolhida que logrou entre o chamado grande público³¹.

O senhor embaixador também foi traduzido nos Estados Unidos em 1967, dois anos depois de seu lançamento no Brasil, mas foi o último trabalho original de Erico publicado na América do Norte desde então. Nessa época, Erico mostrava-se insatisfeito com sua representação nos Estados Unidos e, quando terminou *O senhor embaixador*, comentou em carta a John Dos Passos:

²⁹ ROSTAGNO, Irene. *Searching for recognition: the promotion of Latin American literature in the United States*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997. p. 62 *et seq.*

³⁰ CLASSE, Olive. *The encyclopedia of literary translation into English*. London/Chicago: Fitzroy Dearborn, 2000. p. 84, v. 1.

³¹ CORRÊA, Nereu. *O senhor embaixador* – uma abertura para o romance ecumênico. *Correio do Povo*, 27 jul. 1968. Caderno de Sábado. ALEV 09b0064-68.

Macmillan tem uma opção sobre seus direitos de tradução. As condições que sempre me fizeram eram de tal maneira miseráveis, que eu lhes escrevi dizendo que não queria mais saber de negócios com eles. Responderam, amáveis, que a firma tinha mudado de proprietários, e que eles insistiam na opção e prometiam condições melhores. Acontece que Knopf está também interessado, e eu prefiro Knopf por mil e uma razões.³²

Erico nunca chegou a ser editado por Knopf. Em vez disso, em 1969, a editora Greenwood Press, de Nova Iorque, que nasceu com a missão de reeditar obras esgotadas, deve ter adquirido os direitos de *Crossroads*, *The rest is silence* e *Consider the lillies of the field* e fez uma última reedição norte-americana de cada uma dessas obras³³. *His excellence, the ambassador* nunca teve uma segunda edição nos Estados Unidos. Sobre essas negociações e a impossibilidade de ver traduções para o inglês de seus últimos dois romances, Erico deixa transparecer alguma frustração em 1970: "não conseguiram [os da Macmillan] vender *O Prisioneiro* e *Incidente em Antares*. Prestam-me conta duns centavos que vêm da Greenwood Press, que fez uma edição pequena de velhos livros"³⁴.

O fato de nem mesmo *Incidente em Antares* encontrar tradução para o inglês é muito significativo da falta de interesse nos Estados Unidos a que a obra de Erico parecia fadada, dado o distanciamento irônico adotado na obra e o enredo que poderia facilmente ser adicionado ao rol do "realismo mágico". Esse suposto desinteresse tampouco se explicaria pela recepção de público e também de parte da crítica no Brasil em relação aos últimos romances de Verissimo:

[...] é Carpeaux mesmo que assinala a nova fase do escritor em *O senhor embaixador*, quando "o romancista enfrenta a realidade latino-americana de hoje com realismo corajoso e assumindo suas responsabilidades". Com esse livro, vendeu 72 mil exemplares. De *Incidente em Antares*, lançado em 1971, já

³² VERISSIMO, Erico. [Carta] 8 fev. 1965 [para] DOS PASSOS, John. UVL, Box 11.

³³ Cf. CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. xxv-xxviii.

³⁴ VERISSIMO, Erico. Nada mais tenho a ver com The Macmillan Co. ALEV 01i0063-70.

perto de 50 mil volumes foram consumidos, ligando definitivamente o escritor ao sucesso.³⁵

Seria Erico Verissimo, a partir do final dos anos 1960, carta fora do baralho no cenário norte-americano? E por quê? Voltemos a *O senhor embaixador*, a *O prisioneiro* e a um breve apanhado da recepção crítica de suas traduções nos Estados Unidos.

A dicção literária que Erico adotou em seu romance que trata da diplomacia e da guerrilha latino-americana pode não ter contribuído para conquistar, já não digo diretamente o público norte-americano, mas, antes dele, as instâncias avaliativas, como a crítica jornalística, que ajudam a controlar as comportas do mercado de livros. Houve, sim, algumas avaliações positivas que até sublinhavam uma marca mais contemporânea e talvez mais próxima do humor que foi detectado em vários textos do *boom*:

Gabriel Heliodoro, esse filho do sol, olhando para a sisuda embaixada britânica, tem pensamentos cômicos sobre o embaixador britânico e sua mulher, respeitosa e deitando-se lado a lado a noite inteira. Com efeito, o contraste entre o temperamento da América do Norte e o da América Latina é um dos traços mais edificantes desse excelente romance.³⁶

Mas a tendência geral foi outra. Uma resenha, assinada pelo romancista e professor de literatura Lester Goran, adota um tom francamente desfavorável, afirmando que "o romance, apesar de todo sexo, violência e considerável conhecimento que o autor tem da América Latina, de alguma forma jamais emerge como uma boa história"³⁷. Relativizando o tipo de associação que às vezes os responsáveis pelo *marketing* das editoras estabelecem entre escritores estrangeiros e autores nacionais de prestígio – como a Macmillan havia feito entre Erico Verissimo e Theodore Dreiser para o lançamento de *Crossroads* – o autor do artigo coloca pingos nos is: "Verissimo gosta de ideias e às vezes

³⁵ GORGA FILHO, Remy. Erico, a admiração mais que merecida, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1973. ALEV 09b0362-73.

³⁶ TYLER, Dorothy. This Latin Ambassador has a message for us, *The Detroit News*, Detroit, Apr., 9th. 1967. ALEV 09g0018-67.

³⁷ GORAN, Lester. Some devious doings: His Excellency, the Ambassador. *Chicago Tribune*, Chicago, p. L4, Apr., 2nd. 1967.

as expressa bem, mas ninguém o tomará por Aldous Huxley"³⁸. Em artigo sobre *Crossroads*, Walter A. Bara dizia, num tom bastante ambíguo, que o livro era testemunho de uma imitação "quase perfeita" de técnicas narrativas desenvolvidas por D. H. Lawrence e depois empregadas por Huxley³⁹. O articulista também denuncia o peso das ideias na prosa de Verissimo, resultando em personagens "desprovidos de carne" e que dificilmente ficariam na memória dos leitores, ainda que atribua esses fatos à técnica escolhida pelo escritor. Sobre *O senhor embaixador*, John A. Page escreve que como romance político a obra fica bem aquém do que se poderia esperar: "nem ilumina nem penetra a complexidade da América Latina. Talvez Verissimo tente fazer muito dentro de uma moldura estreita demais"⁴⁰. A respeito de *Consider the lillies of the field*, um crítico, logo depois de um breve sumário do enredo, escreve que "boas intenções, infelizmente, não fazem bons romances" e conclui: "para o meu gosto, o material de Verissimo é muito difuso, a moral é muito pesada"⁴¹. Outra resenha sugere que *Consider the lillies* lembra um sermão de igreja, comunicando o que tem a dizer, sem refinamento de análise ou profundidade psicológica. O resultado, segundo o resenhista, é um cartão postal de um bom quadro, vendido na loja de um museu: "as linhas gerais de uma obra de arte estão lá, mas em grau menor"⁴². *The rest is silence* tampouco saiu ileso de críticas, como no artigo de Isa Kapp, que assinala que as ideias do romance não estão a serviço de esclarecer o que é complexo, mas querem apenas explicar ao público o que o autor pensa⁴³. Uma curta nota sobre a tradução de *O resto é silêncio* no *The Washington Post* explica a estrutura de composição da obra apenas para sentenciar: "Verissimo empregou um procedimento já testado, mas parece não ter funcionado bem para ele"⁴⁴. Até mesmo a prata da casa, ao

³⁸ Idem.

³⁹ BARA, Walter A. A Brazilian satirist. *The Washington Post*, Washington D.C., p. 15, Jan., 31st. 1943.

⁴⁰ PAGE, Joseph A. "El Sacramento" too similar to Cuba. *The Denver Post*. Denver, Apr., 2nd. 1967. ALEV 09g0017-67.

⁴¹ ROGERS, W. G. Literary guidepost. *Geneva Daily Times*, New York, p. 4, Apr., 16th. 1947.

⁴² BARR, Donald. The Doctor's Dilemma. *New York Times Book Review*, New York, p. 20, Apr., 20th. 1947.

⁴³ KAPP, Isa. Death in Porto Alegre. *New York Times Book Review*, New York, p. 3, June, 23rd. 1946.

⁴⁴ A girl's death. *The Washington Post*, Washington D.C., p. B6, June, 30th. 1943.

deitar voz lá fora, estabeleceu um retrato indeciso da qualidade literária da obra de Erico Verissimo. É difícil de acreditar que fossem exatamente estimulantes para o leitor do jornal palavras como as de Antônio Callado, publicadas no *New York Book Review*, pouco antes do lançamento de *The time and the wind*:

Eu não acredito que Verissimo seja o maior escritor vivo brasileiro, mas de todo modo sua técnica tem a facilidade da dos mestres e ele tem grandes méritos. Ele trabalha incansavelmente e escreve com naturalidade, destruindo então dois mitos ainda bastante em voga no Brasil: o de que escrever é pura "inspiração" e o de que não vale a pena escrever a não ser que se tenha produzido algo do calibre de *Hamlet*.⁴⁵

A literatura de Erico, a despeito de todo seu humanismo mais politizado da década de 1960 e apesar de tocar em temas fundamentais da pós-modernidade, como a questão da *identidade* e do *corpo* como entidade política e semiótica, parecia ter "saído de moda". Não conseguiu concorrer com aquela veia pulsante que a crítica na Europa e depois nos Estados Unidos encontrou e estudou nos textos dos escritores hispano-americanos. Quanto à "qualidade da linguagem" ou do "estilo", Verissimo amargou com Jorge Amado e como ocorre hoje com Paulo Coelho – cada um a sua maneira e em diferente medida – certo despreço por parte da crítica em relação à ausência de ousadia experimental e repetição de fórmulas. O curioso desta comparação entre autores é que ela complica o raciocínio, porque se o "defeito" é o mesmo, o resultado de vendas é muito diferente. O acadêmico Paulo Coelho é caso conhecido, com seus mais de 115 milhões de exemplares vendidos pelo mundo. Jorge Amado, segundo dados de 2008 do *Index Translationum* da UNESCO coletados por Camila Werner⁴⁶, é o terceiro entre os sessenta escritores de língua portuguesa mais traduzido, com 400 registros, vindo atrás apenas de Paulo Coelho (639) e de José Saramago (403). Erico Verissimo aparece na lista no 43o. lugar, com 23

⁴⁵ CALLADO, Antônio. A Literary Letter From Brazil. *New York Times Book Review*, New York, p. 15, June, 10th. 1951.

⁴⁶ WERNER, Camila. *Literary translation flow from Brazil to abroad: six case studies*. Thesis (Master of Arts in Book and Digital Media Studies) – Universiteit Leiden, Leiden, 2009, p. 10. Disponível em: http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=39272&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acessado em: 13/01/2012.

traduções registradas⁴⁷. Como lembra a autora da análise, depois de certo ponto, o número de traduções é muito similar e, na verdade, só podem ser considerados *best-sellers* os dez primeiros colocados da lista.

No caso de *O prisioneiro*, poderíamos inicialmente supor – já que não existem resenhas nos Estados Unidos, uma vez que o romance não foi traduzido para o inglês – que o tema da guerra no Vietnã, que galvanizou a esquerda norte-americana *antiestablishment* e círculos intelectuais no mundo todo, também tinha apelo potencial. Mas seria aceitável para editores e para o público dos Estados Unidos que as críticas à posição norte-americana viessem de um estrangeiro que não era sequer uma voz autêntica do sudeste asiático? Ou, passados exatos quarenta anos, Erico estaria pagando o mesmo preço de Monteiro Lobato, pois teria errado ao associar as bombas de napalm àquela outra bomba doméstica, a segregação racial nos Estados Unidos? Ou ainda: seria aquela vontade excessiva do autor de explicar o que pensam os personagens do romance o que já não encantava nem convencia?

Por outro lado, pode-se argumentar em acordo com Piers Armstrong que mesmo quando a qualidade da literatura brasileira chama atenção internacional – como no caso de Machado de Assis, Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Clarice Lispector – ela normalmente "se mostra incapaz de sustentar uma audiência"⁴⁸. Armstrong acredita que nada indica que essa ausência de público internacional para a literatura brasileira seja um processo fortuito; seria, ao contrário, sistemática. Parece-lhe que, aos olhos do leitor estrangeiro, falta na literatura desses autores o aspecto marcadamente sociológico, emblemático de uma nacionalidade ou região, que inclusive pode soar mais "radical" que

⁴⁷ Os registros numéricos, é bom que se insista, são escorregadios. Em relação a Erico Verissimo, na lista que consta dos *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicada ao escritor constam muito mais edições: 54 ou 57, dependendo se se incluem os títulos duas vezes traduzidos para uma mesma língua. Cf. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 16, p. 160-164, nov. 2003.

⁴⁸ ARMSTRONG, Piers. *Third world literature fortunes: Brazilian culture and its international reception*. Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press; London: Associated University Presses, 1999. p. 211.

um alegado "conservadorismo" e "europeísmo" atribuído aos autores que trabalham num nível de sofisticação estética "universal"⁴⁹. Nesse último aspecto, Erico Verissimo poderia se encaixar no grupo de autores que Armstrong cita com razoável adequação.

Mas é preciso considerar outro conjunto de forças que pode ter contribuído para colocar Erico Verissimo no escanteio "da república mundial das letras": sua reconhecida independência, mas nunca apatia, política. Ou seja, não somente sua literatura, mas sua colaboração como intelectual, decisiva nos rumos de sua carreira de escritor, paradoxalmente pode ter representado um tropeço em sua trajetória internacional. É queixa geral que, depois do final da II Guerra Mundial, os programas de intercâmbio e incentivos econômicos, técnicos e culturais entre Estados Unidos e América Latina minguaram. O próprio Erico anota o fato em entrevista: "[...] Nós não fazemos nada, embora tenhamos mais coisas a mostrar que a maioria dos países do Continente. Depois do fim da última Guerra, o interesse pelo estudo do português diminuiu assustadoramente nas universidades dos Estados Unidos. Está hoje quase a zero⁵⁰. Mas a situação se transformou com a Guerra Fria e a revolução cubana, conforme indica Darlene Sadlier:

O conflito dos superpoderes durante a Guerra Fria foi acompanhado por um espírito de internacionalismo nos EUA. Por razões de segurança nacional, surgiu a necessidade de se manter o país informado sobre as diferentes regiões e línguas do mundo. Em 1958, após o lançamento soviético do Sputnik, o governo norte-americano fez aprovar o *National Defense Education Act Title VI*, a fim de apoiar o estudo de línguas estrangeiras e a formação de centros de pesquisas regionais nas universidades. O estudo do Português recebeu fundos e, pelo país inteiro, foram criados institutos para o estudo do Brasil e da América Latina. Três anos mais tarde, em 1961, o Congresso aprovou a Lei Fulbright-Hays, que subsidiava a pesquisa de alunos de pós-graduação no Brasil e em países do mundo inteiro.⁵¹

⁴⁹ Idem. p. 236 *et seq.*

⁵⁰ Somos os culpados pela ignorância dos americanos quanto ao Brasil. *Clarim*, Porto Alegre, 14 dez. 1955. ALEV 03e0010-55.

⁵¹ SADLIER, Darlene. *Op. cit.* p. 41.

A conjuntura parecia ser, novamente, favorável, especialmente para um artista que havia sido pouco antes incorporado ao sistema de política cultural das Américas, via União Pan-Americana, e a um certo círculo oficial norte-americano. Entretanto, em relação aos Estados Unidos, ao capitalismo e ao imperialismo, Erico havia desenvolvido uma visão bem mais crítica e desiludida, de modo que talvez seu nome na década de 1960 não inspirasse já tanta confiança, dada a atmosfera de cruzada anticomunista naquele início da Guerra Fria. Foi profunda então a ambiguidade das ações norte-americanas, que zelavam pela "adequação" ideológica dos artistas e intelectuais latino-americanos cooptados para sua causa, ao mesmo tempo que parte da *intelligentsia* doméstica e do setor editorial saudavam uma literatura – a do *boom* – que muitas vezes denunciaria a história de exploração colonial e sua continuidade sob as asas afoitas do imperialismo *yankee* :

Este é, então, um dos maiores paradoxos do período: políticas de restrição evitaram que entrassem nos Estados Unidos muitos escritores que deram suporte à revolução [cubana] ao mesmo tempo que o aumento de apoio financeiro para o estudo da América Latina e de sua literatura ajudou a disseminar suas obras nos Estados Unidos e justificar sua visita ao país, isto é, quando vistos podiam ser obtidos.⁵²

Para confundir ainda mais o panorama da América da época, não foi apenas a CIA, fundações como a Fulbright e a Ford que passaram a jogar no tenso cenário de um mundo ideologicamente bipolarizado. De sua parte, Cuba também procurou agenciar a integração latino-americana sob sua área de influência. Entre outras ações, a *Casa de las Américas*, por meio de sua *Revista*, congregou escritores de toda a América Latina. Inicialmente aberta a formas experimentais de literatura, a partir de 1965, teria, segundo Emir Rodríguez Monegal, endurecido as exigências ideológicas: "esse endurecimento, convém recordar, não é apenas da *Revista*, mas de toda a política cultural cubana"⁵³. Monegal, na outra ponta do espectro ideológico, acusa o *boom* que vai se desenvolver a partir dessa sinergia interamericana de ser produto "de uma esquerda culturalmente poderosíssima

⁵² COHN, Deborah. *The Latin American literary boom and U.S. nationalism during the Cold War*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2012. p. 34.

⁵³ MONEGAL, Emir Rodríguez. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972. p. 19.

dentro do continente⁵⁴. Para David Viñas, em contrapartida, a questão foi sobretudo mercadológica e resultado de uma "ideologia do êxito" que teria seduzido os escritores hispano-americanos⁵⁵. Gonzalo Aguilar desideologiza a análise, mas coincide em essência com a avaliação de Monegal: "[a Revolução Cubana] *continentalizou* o discurso crítico ao inseri-lo em espaços transnacionais através de certas instituições ou de práticas que iam desde as revistas e os concursos literários da *Casa de las Américas*, até as solicitações de apoio à Revolução e as viagens à ilha"⁵⁶. Isso basta para imaginar em que pé poderia Erico Verissimo participar desse momento de integração continental proposta ou por intelectuais e artistas de um amplo espectro da esquerda latino-americana, ou então pela fobia norte-americana contra o inimigo vermelho:

Discordo da política do *State Department*. Essa gente jamais aprenderá. Falta-lhes tato diplomático, *savoir faire*, experiência. Simpatizo com a causa desse pequeno país [Guatemala] que procura sair da sua triste Idade Média. Está claro que é perigoso fazer aliança com os comunistas, mas o maior perigo não é esse e sim a formação de mais uma ditadura direitista nas Américas com o beneplácito de Washington. Disgusting!⁵⁷

No âmbito nacional, Erico já sentia a pressão da prevalência da esquerda no campo intelectual brasileiro:

Cedo comecei a sentir os efeitos da situação política, pressões de todos os lados, principalmente do setor da extrema esquerda, que pedia, exigia minha colaboração. A ideia de que um homem do calibre moral e intelectual de certo grande poeta brasileiro se tivesse filiado ao Partido Comunista e já estava produzindo 'poesia popular' deixava-me desconcertado. (SOL1, 262-263)

No contexto interamericano, Erico não podia agradar a gregos e troianos, mas podia, sim, desagradar a ambos. Sem conseguir se identificar com nenhuma corrente do espectro político, Erico deseja novamente uma saída idealista, pouco definida e ainda menos

⁵⁴ Idem. p. 22.

⁵⁵ VIÑAS, David. Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana. In: _____. *Mas allá del boom: literatura y mercado*. Cidade do México: Marcha, 1981. p. 29 *et seq.*

⁵⁶ AGUILAR, Gonzalo. Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativa de identidad. In: ALTAMIRANO, Carlos (Org.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires/Madrid: Katz, 2010. p. 687.

⁵⁷ VERISSIMO, Erico. [Carta] 29 jun. 1954, Washington [para] CARO, Herbert. ALEV 02a0064-54.

viável, ecoando, por mais paradoxal que isso possa parecer, a voz ingênua de Vasco Bruno ao final de *Saga*: "precisamos urgentemente de uma terceira força, dum regime que coloque a pessoa humana acima da máquina, acima do Estado, acima do lucro e acima até da própria Humanidade. De onde virá? Quando? Como?"⁵⁸.

Para rastrear esse impasse sob a perspectiva da progressão biográfica de Erico Verissimo, em 1949 o escritor recusava nos seguintes termos o convite de Caio Prado Júnior para participar da revista *Fundamentos*:

Seu convite muito me desvanece, mas ao mesmo tempo me coloca numa posição desagradável, que é a de dizer não a um homem que admiro e respeito. Eu poderia fazer alguns rodeios a fim de não lhe dizer os motivos de minha recusa, porém acho melhor falar claro. *Fundamentos* quer reunir as figuras representativas do pensamento progressista brasileiro. A ideia é ótima em princípio, mas acontece que *progressista* é uma palavra meio dúbia e ultimamente vem servindo para designar todo cidadão que ameaça Washington com o punho cerrado da mão direita ao mesmo passo que acaricia Moscou com os dedos da esquerda. Em última análise: é todo aquele que grita contra o imperialismo *yankee* mas faz vista grossa ante a ditadura comunista, que suprime a liberdade de palavra, de culto, de pesquisa científica e de orientação artística. Ora, tenho todos os motivos para crer que *Fundamentos* não se afastará um milímetro da velha "linha justa".⁵⁹

A carta reafirma um posicionamento de Erico Verissimo que foi absolutamente constante, a sua aversão inegociável ao totalitarismo e à censura. Ainda nesse capítulo, alguns anos depois do episódio de *Fundamentos*, houve duas situações que colocaram Erico Verissimo e Pablo Neruda em campos contrários. A primeira envolve o Congresso Continental de Cultura, organizado pelo escritor chileno e que se realizou no Chile em março de 1953⁶⁰. Um ano antes, inicia-se um quiproquó envolvendo a participação de

⁵⁸ VERISSIMO, Erico. [Carta] 2 jan. 1960, Arlington [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 82.35.

⁵⁹ VERISSIMO, Erico. [Carta] 25 jan. 1949, Porto Alegre [para] PRADO JR., Caio. ALEV 02a0252-49.

⁶⁰ Cf. SCHIDLOWSKY, David. *Neruda y su tiempo: las furias y las penas*. Santiago do Chile: Ril Editores. v. 2 (1950 – 1973), p. 887. Disponível em: <http://books.google.com/books?id=VjddzvXigqkC&pg=PA877&lpg=PA877&dq=Congreso+Continental+de+Cultura+1952+santiago+chile&source=bl&ots=B7VZ61mAjH&sig=Nb2lxOk0amKr2t23QBhsC9ytbhM&hl=en&sa=X&ei=b8I0UbqqOabX0QHauoD4Bw&ved=0CD8Q6AEwAg#v=onepage&q=Congreso%20Continental%20de%20Cultura%201952%20santiago%20chile&f=false>. Acessado em 2 mar. 2013.

alguns brasileiros, entre eles Erico. Em carta de 1952, Jorge Amado insiste para que Erico aceite participar do evento:

Recebi de Paulo Cavalcanti uma carta dizendo que, ao passar por Porto Alegre, esteve contigo e conversou sobre o Congresso Continental de Cultura, com o qual estarias em princípio de acordo.

Ao mesmo tempo, recebo de Maria Rosa Oliver uma cópia em espanhol do apelo de convocação do dito congresso, pedindo que te envie uma cópia para que o leias e o assines caso estejas, como penso, de acordo com os seus termos. Traduzi-o em português (uma tradução praticamente literal) e te envio as duas cópias.

Maria Rosa pensa em lançar este apelo de convocação até o dia 15 deste mês, no continente. Por isso pede-me obter de ti uma resposta a mais rápida possível. Assim eu te peço que, além de me devolveres as cópias com a tua assinatura, me passes um telegrama ao receber esta carta dizendo se estás ou não de acordo. Não necessito dizer-te quanto eu espero que estejas neste apelo. Este é um Congresso de Cultura realmente, sem nenhum carácter partidário ou mesmo político – pelo menos no sentido imediato da palavra já que, sob outro aspecto, a cultura é a melhor forma de verdadeira Política. Mas o que quero dizer é não possuir ele nenhuma característica de ordem política, como essa palavra é entendida. Teu nome daria ao Congresso sua verdadeira posição e lhe traria sem dúvida grande apoio seja intelectual seja popular. Sabes que não te faço elogios, constato uma verdade que tão bem conheces.⁶¹

Um mês depois, notícias de jornal anunciam posições indignadas de Erico Verissimo e de Jorge de Lima, que tinham sido anunciados por jornal chileno como "comunistas militantes". Vejam-se duas respostas de Erico a jornais brasileiros:

- Fui realmente convidado para o Congresso e assinei o manifesto a que se refere *El Mercurio*. Apenas, não percebi desde logo que se tratava de manobra comunista para atrair maior número de intelectuais ao Congresso. Não sou e nunca fui comunista. Detesto qualquer tipo de ditadura.⁶²

Tudo indica que alguns escritores liberais caíram em mais uma armadilha sectária, sendo levados a fazer o papel de "inocentes úteis". Não permitirei que usem o meu nome em benefício de qualquer manobra política, seja ela burguesa

⁶¹ AMADO, Jorge [Carta] 6 jul. 1952, Rio de Janeiro [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1827-52.

⁶² Jorge de Lima e Erico Verissimo não assinaram o manifesto comunista. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1952. FCRB, Acervo Jorge de Lima, doc.JL j 25- 5b

ou comunista. Reafirmo que detesto qualquer espécie de ditadura. Nenhuma arte digna e grande pode florescer num clima de opressão.⁶³

A recusa pública de Erico punha certamente por terra uma das vantagens aventadas por Jorge Amado, a de que o congresso pudesse revelar a "verdadeira posição" política do escritor gaúcho e lhe trouxesse "grande apoio seja intelectual seja popular". Pois sem dúvida Erico Verissimo acabou por mostrar qual era sua posição política, mas de uma forma que Amado provavelmente não pressupunha. O prestígio e poder simbólico de um escritor e intelectual como Pablo Neruda, agraciado naquele mesmo ano de 1953 com o Prêmio Stálin da Paz e que ganharia o prêmio Nobel em 1971, crescia na década de 1950. Ainda que eu não tenha localizado documentos que estendessem o assunto do Congresso Continental⁶⁴, é possível supor que a imagem de Erico Verissimo no campo intelectual latino-americano tenha sofrido um arranhão nesse episódio. Para complicar a situação, logo em seguida Neruda recusou-se a autorizar que seus poemas constassem de uma antologia de literatura ibero-americana publicada por incentivo da União Pan-Americana:

Sr. Erico Verissimo

Diretor do Departamento de Assuntos Culturais da Organização dos Estados Americanos

Washington

Estimado senhor:

Recebi sua carta convidando-me a participar de uma antologia da Poesia Iberoamericana, dirigida pelo sr. Federico de Onís e que será publicada pela Organização dos Estados Americanos.

Peço-lhe que não inclua nenhuma de minhas obras em tal publicação.

Para os povos latino-americanos e, em especial para o povo chileno, a instituição em que o senhor trabalha representa um instrumento da política do

⁶³ Vítimas os escritores de manobra comunista. *Diário Carioca*, 6 ago. 1952. FCRB, Acervo Jorge de Lima, doc. JL j 25- 24a.

⁶⁴ Em *Solo de clarineta*, Erico é sucinto em seu comentário sobre o fato: "Não me parecia, pois, lícito denunciar Truman e silenciar sobre Stálin. Recusei comparecer ao Congresso de escritores que ia realizar-se no Chile naqueles dias" (*SOL*1, 263).

Departamento de Estado de Washington. Eu não poderia explicar a meu povo minha colaboração com os que friamente extorquem nossa economia, planejam a repressão, destroem a liberdade no continente, escravizam a Porto Rico, perseguem a Paul Robeson, desterram Chaplin, criador do cinema norte-americano, e assassinam ao casal Rosenberg.⁶⁵

O episódio não consta de *Solo de clarineta*, mas em sua correspondência Erico comenta mais de uma vez a atitude do colega latino-americano:

Recebi um recorte com "a pedido" do *Correio do Povo*, a transcrição da minha carta ao Neruda e a do Neruda a mim. Besta, não achas? Eu não defendo os Estados Unidos dos crimes que o poeta imputa (com perdão da má palavra) a este país. Mas um comunista, um adorador da Rússia soviética não tem direito de falar em liberdade de expressão e em justiça.⁶⁶

O caso Neruda não me surpreendeu. Admiro nele o poeta. Quanto ao homem, é um farsante. Uma vez *inventou* um exílio, ao tempo em que era senador no Chile. Tirou retratos dramáticos: esfarrapado, descalço, sentado numa caixa de querosene (vazia, claro) A legenda? "O poeta Pablo Neruda, nas agruras do exílio". Puro teatro. É que o homem continuava recebendo seus honorários de senador. É um sibarita, antes de mais nada. E o mais espantoso é que se acha com autoridade para criticar os Estados Unidos, ele que apresenta a Rússia soviética como um modelo de democracia e liberdade. É claro que não quero nem pretendo defender os Estados Unidos das acusações que o poeta lhe faz na famigerada carta. Os americanos não são inocentes. Mas a verdade é que aqui – como você sabe – ninguém é obrigado a pendurar na parede de sua casa ou de seu escritório o retrato de Eisenhower. É possível falar contra o governo, atacar o McCarthy, defender Chaplin e Robenson e fazer na frente da Casa Branca um *picket* no dia em que os Rosenbergs foram levados à cadeira elétrica. Outra coisa: nosso convite a Neruda significa que nossas antologias não obedecem ao critério político. E é possível que no dia em que comunismo e fascismo estiverem quase esquecidos as melhores poesias de Neruda – as não políticas – sejam ainda recitadas com admiração.⁶⁷

É difícil medir o quanto esse tipo de embate possa ter prejudicado o fluxo das obras de Erico Verissimo no contexto internacional ou mesmo especificamente interamericano. Mas é um fator a ser levado em consideração, em um tipo de problema literário – o da

⁶⁵ NERUDA, Pablo. [Carta] 19 nov. 1953, Santiago do Chile [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1069-53.

⁶⁶ VERISSIMO, Erico. [Carta] 30 dez. 1953, Washington [para] CARO, Herbert. ALEV 02a0058-53.

⁶⁷ VERISSIMO, Erico. [Carta] 30 dez. 1953, Washington [para] LEMOS, Lara. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 77.3156.

circulação internacional de obras literárias – em que regras gerais são desmentidas por casos particulares e em que – é preciso que se reconheça – às vezes se confundem fenômenos afins mas distintos: a mera existência de traduções; a sua efetiva e duradoura *repercussão* no debate cultural, literário, político etc. de outro(s) país(es); o índice de *retradução* para outras línguas; e, selando e justificando todos esses aspectos, o reconhecimento e adesão de um público leitor internacional. Em todos esses níveis ou círculos, um único elemento – exotismo ou cosmopolitismo, convencionalismo ou experimentalismo, correção política ou contestação, "esquerda" ou "direita" – parece não ser suficiente para determinar a capacidade de obras literárias superarem fronteiras nacionais. Muito menos o empurrão oficial e artificial de "políticas culturais", como as postas em serviço nos anos do pan-americanismo e que, em verdade, foram grandemente responsáveis não só pelo fenômeno inusitado das traduções dos romances de Erico Verissimo nos Estados Unidos, como por toda a série de experiências norte-americanas que foram moldando o seu cosmopolitismo artístico e intelectual.

Mais ainda: os vaivéns nesse processo de circulação internacional para sempre em aberto a partir do momento em que se publica uma obra em sua língua original obriga ainda a considerar como instável uma dada situação em um momento qualquer. Analisando o caso de Clarice Lispector, César Braga-Pinto aponta que graças à crítica Hélène Cixous, a escritora brasileira pôde, a partir dos anos 1980, ser percebida de um novo ângulo pela academia norte-americana e conquistar um novo espaço no discurso dos estudos literários dos Estados Unidos: "por volta do final dos anos 1980, Lispector deixou de ser uma existencialista, e quase uma latino-americana, mas passou a ser conhecida basicamente como uma mulher escritora (mais ou menos feminista)"⁶⁸.

A partir disso, não é impossível imaginar que um novo giro nos parâmetros acadêmicos, um novo interesse social, uma diferente configuração política, uma demanda do mercado

⁶⁸ BRAGA-PINTO. César. *Op. cit.* p. 313.

ou os câmbios dificilmente previsíveis de gosto dos leitores faça a literatura de Erico Verissimo recobrar forças no campo de sua circulação internacional, se é que, em tempo de multimeios e conexão banda larga, a "república mundial das letras" não deixará de fazer sentido. Seja, na melhor das hipóteses, pela multiplicação de "centros" a determinar vários meridianos que acertam os relógios dos fazeres literários, seja porque uma possível mesmice universal fará de qualquer troca cultural um "seis por meia dúzia". Em qualquer das hipóteses, a voz insubordinada de Erico Verissimo estará preservada em seus textos, pronta para soltar novamente o alerta contra a opressão, a desumanização e a barbárie, onde é que se manifestem. De forma latente, seus romances "internacionais" reafirmam o direito da literatura – e dos escritores – de terem voz, de falarem de tudo e de se meterem até mesmo onde não foram chamados. O cosmopolitismo afasta-se então de qualquer pose/prosa elitista para se converter em ferramenta para a liberdade e para a justiça, propondo um humanismo que já não é retórico nem conformista, porque aceita o confronto como necessidade histórica para aqueles que vivem sob o tacho de qualquer poder despótico.

Bibliografia

I. EDIÇÕES DAS OBRAS DE ERICO VERISSIMO CONSULTADAS

- VERISSIMO, Erico. *A volta do gato preto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Brazilian literature: an outline*. New York: Greenwood Press, 1969.
- _____. Breve história da literatura brasileira. São Paulo: Globo, 1995.
- _____. *Caminhos cruzados*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 1, p. 183-410.
- _____. *Clarissa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Crossroads*. Tradução de L. C. Kaplan. New York: Macmillan, 1943.
- _____. *Duas novelas e dois contos*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 2, p. 573-746.
- _____. *El Gato Preto en la Nieve*. Tradução Matilde de Elia Etchegoyen. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1947.
- _____. *Gato preto em campo de neve*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *His excellency, the ambassador*. New York: MacMillan, 1967.
- _____. *México*. Porto Alegre: Editora Globo, 1983.
- _____. *Música ao longe*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 1, p. 415-576.
- _____. *O prisioneiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O resto é silêncio*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 2, p. 269-567.
- _____. *O senhor embaixador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Saga*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 2, p. 17-262.
- _____. *Solo de clarineta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 2v.
- _____. *Um certo Henrique Bertaso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Um lugar ao sol*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 1, p. 583-876.

II. OUTROS TEXTOS DE ERICO VERISSIMO

- VERISSIMO, Erico. A backlands Juliet. *New York Times*, New York, p. 6 e 24, Mar., 4th. 1945.
- _____. "Certa vez, lendo os romances [...]". ALEV 01i0068-sd
- _____. Como combater o comunismo. ALEV 01i0045-sd.
- _____. Conferencia del Niño. ALEV 01j0089-55.
- _____. Discurso de lançamento de um navio construído nos EUA. ALEV 01ij0083-sd [provavelmente 1943].

- _____. First draft p. aentrevista dada a Visão. ALEV 01i0079-57.
- _____. Literary milestone in Brazil. *New York Times Book Review*, New York, p. 1 e 20, Feb., 6th. 1944.
- _____. O discurso do escritor Erico Verissimo. [Recorte de jornal] 10 mar. 1938; Álbum de recortes de Dona Purezinha, v.1, doc. 813. Biblioteca Monteiro Lobato, São Paulo.
- _____. O livro e a bomba. ALEV 01j0084-62.
- _____. O romance inglês. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 30 out.1937. ALEV 03a0908-37.
- _____. Prefácio. In: _____. *Clarissa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 13–15.
- _____. Prefácio a *Olhai os lírios do campo*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 1, p. 879-880.
- _____. Prefácio a *Caminhos cruzados*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 1, p. 179-182.
- _____. Prefácio a *Música ao longe*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 1, p. 413-581.
- _____. Prefácio a *Um lugar ao sol*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 1, p. 579-182.
- _____. Prefácio a *Saga*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 2, p. 13-15.
- _____. Nota liminar a *O senhor embaixador*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. v. 2, p. 749.
- _____. Saga – páginas não aproveitadas. Documento datilografado sem outras identificações. ALEV 01a0010-40.
- _____. Somos os culpados pela ignorância dos americanos quanto ao Brasil. *Clarim*, Porto Alegre, 14 dez. 1955. ALEV 03e0010-55.
- _____. Tragédia num aquário. *Folha da Manhã*, São Paulo, p. 6, 13 jun. 1936.
- _____. *O escritor diante do espelho: uma autobiografia compacta*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. p. 13-174.
- _____. *Viagem através da literatura americana*. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, s/d. IEB.

III. SOBRE ERICO VERISSIMO E SUA OBRA

- AGUIAR, Flávio. Erico Verissimo. In: SADER, Emir et al. (Coord.). *Latinoamericana: Enciclopédia contemporânea da América latina e do Caribe*. Rio de Janeiro: UERJ; São Paulo: Boitempo, 2006. p. 1265–1266.
- _____. Romance entre dois mundos. In: VERISSIMO, Erico. *Saga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ALVES, José Edil de Lima (org). *Erico Verissimo: provinciano e universal*. ULBRA, 2005.
- AMADO, Jorge. Erico Verissimo pelo mundo afora. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 29–34.

- ANDRADE, Mário. Saga. In: _____. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 255–261.
- ARBEX, Paula de Godoi. *Erico Verissimo, tradutor*. Tese (Doutorado em Letras) – FFLCH/USP, São Paulo, 2002.
- ATAHYDE, Tristão de. Erico Verissimo e o antimachismo. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 79-98.
- BAGGIO, Kátia Gerab. Magia e paixão: o México sob o olhar de Erico Verissimo. *Projeto História*, São Paulo, v. 32, p. 79-95, jan.-jun. 2006.
- BARRET, L. L.. Erico Verissimo's idea of the novel: theory and practice. *Hispania*, v. 34, n. 1, p. 30-40, Feb. 1951.
- BARROSO, Haydée M. Jofré. El posmodernismo. *Esquema histórico de la literatura brasileña*. Buenos Aires: Nova. ALEV 09f0277–59.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O Senhor embaixador: entre a ficção e a história. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre, v. 2, n. 3, p. 100-104, nov. 1996.
- BERTASO, José Otávio. Como era charmoso ser comunista, s/d, p. 6. ALEV 09c0609-sd.
- BORDINI, Maria da Glória. *A criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM; EDIPUCRS, 1995.
- _____. Do moderno ao pós-moderno. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. v. 16, p. 141-157, nov. 2003.
- _____. Erico Verissimo e a literatura brasileira nos Estados Unidos. *Brasil/Brazil*. Porto Alegre; Providence, v. 13, n. 23, p. 45-54, 2000.
- _____. Erico Verissimo, um intelectual independente. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 38, p. 8–12, jul. – dez. 2005. Disponível em: <http://www.fapa.com.br/cienciaseletras/publicacao.htm>. Acessado em 09/02/2012.
- _____. *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990.
- _____. Um contador da história da literatura. In: VERISSIMO, Erico: *Breve história da literatura brasileira*. São Paulo, Globo, 1995. p. 155-167.
- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. Erico, seus contemporâneos e pósteros. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). Anais do VI seminário internacional de história da literatura. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 89-92, 2006.
- BRICKELL, Herschel. Mirad los lirios del campo. ALEV 09i0292-sd.
- Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 16, nov. 2003.
- CAL, Ernesto G. da. O impacto da cultura brasileira nos Estados Unidos. *Agália*, Santiago de Compostela, n. 73–74, p. 207-222, 2003
- CANDIDO, Antonio. Agora é com a literatura. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. (Org.). *Erico Verissimo – o romance da história*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 19–22.
- _____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985. p. 104-138.

- _____. Romance popular. In: _____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 63-72.
- CARVALHO, Enildo Moura. *Formação cultural brasileira e norte-americana na ótica de Erico Verissimo e Vianna Moog*. Dissertação (Mestrado em História) – UNISINOS, São Leopoldo, 2006.
- CAVALHEIRO, Edgar. Erico Verissimo, o Padre Fritzen e ... o público. ALEV 09d0285–43.
- CESAR, Guilhermino. Erico Verissimo e o espelho burguês. In: CARVALHAL, Tânia (Org.). *Notícia do Rio Grande*. Porto Alegre: IEL; UFRS, 1994. p. 161-164.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.
- _____. (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. xxv-xxviii.
- _____. O narrador como testemunha da história. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 227-241.
- _____. Releitura de Clarissa. In: VERISSIMO, Erico. *Clarissa*. 4. ed. Porto Alegre, Globo, 1973;
- COSTA, Lustosa da. Um jovem piau-úcho. Disponível em: <http://escritas.paginas.sapo.pt/piauucho.htm>. Acesso em: 15 jul. 2012.
- DORNELLES, Maria Conceição Nunes. *Rumo ao sol – a fortuna crítica sobre Erico Verissimo (1930–1949)* Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – PUC-RS, Porto Alegre, 2004.
- FAURI, Ana Leticia. *Erico Verissimo: a epístola como expressão do literário*. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC-RS, Porto Alegre, 2001.
- _____. *O pensamento político de Erico Verissimo: questões de identidade e ideologia*. Tese (Doutorado em Letras) – PUC-RS, Porto Alegre, 2005
- FLORES DA CUNHA, Patrícia. *Erico Verissimo e Aldous Huxley: um caso de literatura comparada*. Dissertação (Mestrado em Literatura da Língua Portuguesa) – UFRS, Porto Alegre, 1984.
- FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- GOLÇALVES, António Aurélio. *Clarissa e a arte de Erico Verissimo*. *Claridade*, São Vicente, Cabo Verde, n. 4, p. 1–40 e p. 26–36, jan. 1947.
- _____. *Clarissa e a arte de Erico Verissimo*. *Claridade*, São Vicente, Cabo Verde, n. 5, p. 34–41.
- GONZAGA, Sergius. Erico e os modernos. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990. p. 37-39.
- HOHFELDT, Antonio. Terra de contrastes. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 16, p. 82-107, nov. 2003.
- INSTITUTO CULTURA BRASILEIRO NORTE-AMERICANO. *Livro Digital comemorativo aos 70 anos da fundação do Instituto Cultura Brasileiro Norte-Americano*. Disponível em: <http://www.culturanocultural.com.br/Livro70anos/Default.htm>. Acessado em: 14 fev. 2012.

- LAJOLO, Marisa. Uma trajetória rara na tradição cultural brasileira. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 129–142.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Tal campo, qual cidade – a fundação da regionalidade na obra de Erico Verissimo. *Nova Renascença*, Porto, v. XV, n. 57/58, p. 299–337, 1995.
- LINS, Álvaro. E uma saga do Rio de Janeiro em termos de província-nação. In: _____. *Os mortos de sobrecasaca*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 269–278.
- _____. Sagas de Porto Alegre. In: _____. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 220–229.
- LUCAS, Fábio. O discurso avaliativo de Erico Verissimo. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 16, p. 125–140, nov. 2003.
- MANNA, Lucia Helena Sgaraglia. *Diários e ficção: as escritas entretecidas de Erico Verissimo*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- MARTINS, Cyro. Além dos limites. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990. p. 15–18.
- MAZZARA, Richard A. Structure and Verisimilitude in the Novels of Erico Verissimo. *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, New York, v. 80, n. 4, p. 453–454, Sep. 1965.
- MILLER, Marcela. *Andanças de um gato preto para além de um campo de neve: representações dos Estados Unidos e do Brasil na narrativa de viagem de Erico Verissimo*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- MONTEIRO, Lorena Madruga. O resto não é silêncio: a polêmica de Erico Verissimo com Pe. Leonardo Fritzen, SJ e a bipolarização do 'campo' intelectual na Porto Alegre dos anos 1940, p. 1–21. I Seminário de sociologia e Política da UFPR, 2009. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/site/evento/SociologiaPolitica/GTs-ONLINE/GT6%20online/EixoII/resto-nao-silencio-LorenaMonteiro.pdf>. Acessado em 19/12/2011.
- MORAES, Anita de. *A ética do escritor - Noel, Tônio e Floriano: trajetórias distintas na obra de Erico Verissimo*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH/USP, São Paulo, 2011.
- _____. *Os olhos do gato: o narrador de viagens Erico Verissimo*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – FFLCH/USP, São Paulo, 2005.
- MOSER, Gerald. Erico Verissimo and the United States. *Hispania*, v. 59, n. 2, p. 345–347, May 1976.
- MURICY, Andrade. Erico Verissimo. In: _____. *A nova literatura brasileira*. Porto Alegre, Globo, 1936. p. 256–266. ALEV 09a0271–36;
- ORNELLAS, Manoelito de. Erico Verissimo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 19–34.
- _____. Erico Verissimo. *Vozes de Ariel*. Porto Alegre: Globo, 1939. p. 29. ALEV 09a0270–39.
- PEIXOTO, Silveira. Erico Verissimo. In: _____. *Falam os escritores*. Curitiba: Guaíra, 1941. p. 321–342. ALEV 09a0303–41.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Editora da Universidade; UFRGS, 1999. p. 263–264.
- PETRÔNIO, Rodrigo. Um retrato de várias faces. In: VERISSIMO, Erico. *Clarissa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 9–11.
- PINHEIRO, Luciana Boose. *A recepção crítica de O resto é silêncio, de Erico Verissimo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUC–RS, Porto Alegre, 2002.
- REIS, Roberto. Mapa do Mapa-do-Mapa da Modernidade em Erico Verissimo. *Chasqui Revista de Literatura Latinoamericana*, v. 18, n. 1, p. 10-16, maio 1989.
- RIBEIRO, Leo Gilson. Brazil: between dogpatch and yoknapatawpfa III - Through foreign eyes. *The Kenyon Review*, v. 23, n. 3, p. 394-407, 1961.
- ROCHE, Jean. *O Senhor Embaixador* by Erico Verissimo; *O Prisioneiro* by Erico Verissimo. *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, Toulouse, n. 10, p. 141, 1968.
- RUFFATO, Luiz. O arquipélago Erico Verissimo. In: VERISSIMO, Erico. *O arquipélago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 11-16.
- SANTIAGO, Silviano. A estrutura musical do romance. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 140-158.
- SCHÜLER, Donaldo. Estados Unidos e México. *Travessia*, Florianópolis, v. 5, n. 11, p. 56-70, jul-dez.1985.
- SCLIAR, Moacyr. Um escritor que está em nós. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990. p. 69-71.
- SENNA, Homero. *República das letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996.
- TELLES, Lygia Fagundes. Meu querido Erico. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 16-25.
- TORRESINI, Elizabeth Rochadel. *História de um sucesso literário: Olhai os lírios do campo – Erico Verissimo*. Porto Alegre: Literalis, 2003.
- VELLINHO, Moysés. Erico Verissimo – o romancista. In: _____. *Letras de província*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1960. p. 84.
- VILLA, Marco Antônio. O retrato de Erico Verissimo. In: VERISSIMO, Erico. *O retrato*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 11-14.
- WASSERMAN, Renata. Ventos alísios: identidade e intercâmbios culturais em Erico Verissimo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 207-226.
- WERLANG, Gérson L.. *A música na obra de Erico Verissimo: polifonia, humanismo e crítica social*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2009.
- ZILBERMAN, Regina. A cidade na ficção sul-rio-grandense. IX Congresso da Brazilian Studies Association. Tulane University, p. 1-14, Mar., 25th. 2008. Disponível em: <http://www.brasa.org/congresses/abstractspapers.html>. Acessado em 12/11/2011.

- _____. Erico Verissimo: artista, intelectual e pensador brasileiro. *Revista Antares*, Porto Alegre, n. 3, p. 129-161, jan.-jun. 2010. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ucs.br%2Fetc%2Fvistas%2Findex.php%2Fantes%2Farticle%2Fdownload%2F423%2F374&ei=KIEzUfjFEqMB0QH8uID4Bg&usg=AFQjCNGdCpPHVBYfWDJtnT0FoyYD9kxUIg&bvm=bv.43148975,d.dmQ>. Acessado em: 11 nov. 2010.
- _____. O *flâneur*, de Baudelaire a Vasco, entre Benjamin e Verissimo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p. 243-258.

IV. TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA LITERÁRIAS E CULTURAIS

- ACHÚGAR, Hugo. "¿Existe un lugar para el intelectual latinoamericano?". In: REIS, Livia; FIGUEIREDO, Euridice (orgs). *América Latina – integração e interlocução*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Santiago, Chile: Usach, 2001. p. 15-28.
- AGUILAR, Gonzalo. Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativa de identidad. In: ALTAMIRANO, Carlos (Dir.); MYERS, Jorge (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires/Madrid: Katz, 2010. p. 685-711.
- ALMEIDA, José M. Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- ALTAMIRANO, Carlos. Intelectuales y pueblo. In: _____. *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005. p. 64-76.
- _____. Introducción general. In: _____(Dir.); MYERS, Jorge (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz, 2008. v. 1, p. 9-27.
- AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp; 34, 2003.
- ANDERSON, Amanda. *The Powers of Distance: Cosmopolitanism and the Cultivation of Detachment*. Princeton: Princeton UP, 2001.
- ANDRADE, Mário. A Raposa e o Tostão. In: _____. *O empalhador de passarinhos*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1955. p. 101-107.
- _____. O movimento modernista. _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1978. p. 231-255.
- ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ARCINIEGAS, Germán (Ed.). *The green continent – a comprehensive view of Latin America by its leading writers*. Tradução de Harriet De Onís e outros. New York: Alfred Knopf, 1944.
- ARMSTRONG, Piers. *Third world literature fortunes: Brazilian culture and its international reception*. Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press; London: Associated University Presses, 1999.

- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Pré-modernos, modernos e modernismo: gênese do campo literário no Brasil. In: PASSIANI, Enio. *Na trilha do Jeca – Monteiro Lobato e a formação do campo literário brasileiro*. Bauru, SP: EDUSC, 2003. p. 17.
- AUERBACH, Erich. Filologia da literatura mundial. In: _____. *Ensaio de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2007. p. 357-373.
- AZEVEDO, C. L. de; CAMARGOS, M.; SACCHETTA, V. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1998.
- BHABHA, Homi K. Da mímica e do homem. In: _____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 129-138.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 199-221 (Col. Os pensadores).
- BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. 6a. edição, São Paulo: Hucitec, 2010. p. 211-362.
- BAPTISTA, Abel Barros. Ideia de Literatura Brasileira com propósito cosmopolita. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.15, p. 61-87, 2009.
- _____. O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido. In: _____. *O livro agreste*. Campinas: Unicamp, 2005. p. 41-80.
- BELLOS, David. *Is that a fish in your ear?: translation and the meaning of everything*. New York: Faber and Faber, 2011.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, Havana, n. 25-28, p. 1-26, jan. 1989-dic. 1990. Disponível em: <http://educacion.deacmusac.es/practicaslegitimadoras/files/2010/05/bourdieuCampo.pdf>. Acessado em: 18/12/2011.
- _____. O capital social – notas provisórias. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Orgs.). *Pierre Bourdieu: escritos da educação*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 65-69.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- _____. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Orgs.). *Pierre Bourdieu: escritos da educação*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 71-79.
- BRAGA-PINTO, César. Clarice Lispector and the Latin American Bang. In: KERR, Lucille; HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro. *Teaching the Latin American Boom*. New York: MLA. p. 288-320. No prelo.
- BUENO-CHÁVEZ, Raúl. Mediaciones transculturales: traducciones. In: REIS, Livia; FIGUEIREDO, Eurídice. *América Latina – integração e interlocução*. Rio de Janeiro: 7Letras; Santiago, Chile: Usach, 2001. p. 76-81.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2006.

- CAMPBELL, Mary Baine. Travel writing and its theory. In: MANNING, Susan; TAYLOR, Andrew (Eds.). *Transatlantic literary study: a reader*. Baltimore: John Hopkins University, 2007. p. 316-328.
- CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 181-198.
- _____. De cortiço a cortiço. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 123-152.
- _____. Degradação do espaço. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 55-94.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 1.
- _____. Prefácio. In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 71-75.
- _____. Uma palavra instável. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, 293-305.
- CARPENTIER, Alejo. Problemática de la actual novela latinoamericana. In: _____. *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1967. p. 5-41.
- CARVALHO, Ronald de. *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Edição do Anuário do Brasil, 1924, 1a. série. p. 9-63. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00391200#page/1/mode/1up>. Acessado em 20 ago. 2012.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução: Maria Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- _____. Literature as a world. *New Left Review*, 31, p. 71-90, Jan.-Feb. 2005.
- CASTRO, Nils. Las izquierdas latinoamericanas en tiempo de crear. San Martín: UNSAM Edita, 2012.
- CATELLI, Nora. La élite itinerante del boom: seducciones transnacionales en los escritores latinoamericanos (1960-1973). In: ALTAMIRANO, Carlos (Dir.); MYERS, Jorge (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires/Madrid: Katz, 2010. p. 712-732.
- CLASSE, Olive. *The encyclopedia of literary translation into English*. London/Chicago: Fitzroy Dearborn, 2000. v. 1.
- COHN, Deborah. The Latin American literary boom and U.S. nationalism during the Cold War. Nashville: Vanderbilt University Press, 2012.
- CONTIER, Arnaldo D.. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 259-287.
- CORADINI, Odaci Luiz. As missões da "cultura" e da "política": confrontos e reconversões de elites culturais e políticas no Rio Grande do Sul". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 1-23, 2003.
- COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. v. 1.
- COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1968.

- CROSS, Cecil M. P. *Selection from Latin American belles-lettres in English translation*. São Paulo, 19 março 1945, NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 Books/3-1945.
- CUNHA, Teresa D. C. da. A literatura brasileira traduzida na França: o caso de Macunaíma. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis: UFSC, v.1, n. 2, p. 309–312, 1997.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DONOSO, José. *The boom in Spanish American literature: a personal history*. New York: Columbia University Press, 1976.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução S. Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2005.
- _____. *Ideologia*. São Paulo: Unesp; Boitempo, 1997.
- ECO, Umberto. Cultura de massa e níveis de cultura. In: _____. *Apocalípticos e integrados*. 5a. edição, São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 33-68.
- EGG, André. *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 2010.
- FANON. Frantz, *Pele negra, máscaras brancas*. Porto: A. Ferreira, s/d.
- FISH, Stanley. Interpreting the *Variorum*. *Critical Inquiry*, v. 2, n. 3, p. 465-485, Spring 1976.
- FLORES, Angel; POORE, Dudley (Eds.). *Fiesta in November – stories from Latin America*. Boston, Houghton Mifflin Co, 1942.
- FRANCA, Vanssa G. Nosso Jeca e nossa Emília vão ao exterior: as traduções das obras de Monteiro Lobato. *Miscelânea*, Assis: UNESP, v. 6, p. 40-47, jun.-nov. 2009.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *La literatura del Brasil*. Tradução de Raúl Navarro. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1945. (Las Literaturas Americanas v. V).
- _____. *Crítica social no romance brasileiro*. In: _____. *Ideia e tempo*. São Paulo: Cultura Moderna, 1939. p. 28-34. ALEV 09a0259-39.
- FUSCO, Rosário. *Política e letras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- GENETTE, Gérard. Frontière du récit. In: _____. *Figures II*. Paris: Editions du Seuil, 1969. p. 49-69.
- GNISCI, Armando. Uma história diversa: mapa da literatura mundial. Tradução: Maria Aparecida Rodrigues Fontes. *Revista Literatura e Cultura*, v. 2, n. 2, 2002. Disponível em http://www.litcult.net/revistaliticult_vol2.php?id=101. Acessado em: 23/01/2013.
- GOETHE, J. W von. *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret*. London: Smith, Elder, 1850, v. 1.
- _____. *Essays on Art and Literature*. New York: Suhrkamp, 1986, v. 3.
- GOMES, Renato Cordeiro. Rastros de uma tradição: cosmopolitismo e cultura nacional. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 33-40, out. 2006.
- GÔMEZ, Joel R.. Ernesto Guerra da Cal e o Brasil: um reconhecimento mútuo e frutífero. *Agália*, Santiago de Compostela, n. 73–74, p. 203-205, 1. semestre de 2003.
- GRANIER, James A.. *Latin American belles-lettres in English translation: a selective and annotated guide*. Washington: Library of Congress, 1943.

- GROSSMAN, Judith. *O espaço geográfico no romance brasileiro*. Salvador, Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 289-305.
- HEILBRON, Johan. Towards a sociology of translation: book translations as a cultural system-world. *European Journal of Social Theory*, v. 2, n. 4, p. 429-444, Nov. 1999.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979;
- HOLLINGER, David A. Ethnic diversity, cosmopolitanism, and the emergence of American liberal intelligentsia. In: _____. *The American province: studies in the history and historiography of ideas*. Baltimore: John Hopkins, 1989. p. 56-73.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- JAUSS, H.R. *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976, *apud* ZILBERMAN, Regina. Historicidade e materialidade da literatura, *Veredas: revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Santiago de Compostela, v. 10, p. 269-289, dic. 2008.
- KAZIN, Alfred. *On native grounds: an interpretation of modern American prose literature*. New York: Doubleday, 1956.
- KUMAR, Sanjiv. Bhabha's notion of 'mimicry' and 'ambivalence' in v.s. Naipaul's *A bend in the river*. *Journal of Arts, Science & Commerce*. v. 2, n. 4, p. 112-122, Oct. 2011.
- LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o modernismo em 30. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: 34; Duas Cidades, 2004. p. 55-71.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura do Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *A leitura rarefeita – livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LAMARÃO, Sérgio. Os Estados Unidos de Monteiro Lobato e as respostas ao "atraso" brasileiro. *Lusotopie*, p. 51-68, 1. semestre 2002.
- LANDERS, Clifford E. Translating and transnationalizing Brazilian literature and culture. *Brasil/Brazil – Revista de literatura brasileira*, Porto Alegre; Providence, v. 13, n. 23, p. 55-67, 2000.
- LEJEUNE, Philippe. Tenir un journal. Histoire d'une enquête (1987-1997). *Poétique*, Paris, n. 111, p. 359-381, Sep. 1997.
- LEVINE, Lawrence. *Highbrow/Lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1988.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da Literatura brasileira*. Rio: Livraria Agir, 1956.
- LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1972.
- LOWE, Elizabeth; FITZ, Earl E.. *Translation and the rise of Inter-American literature*. Gainesville, FL : University Press of Florida, 2007.
- LUKÁCS, George. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.
- MANN, Thomas. O artista e a sociedade. In: _____. *Ensaio*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 29-35.

- MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província*. São Paulo: 34, 2011.
- MARTINS, Wilson. *O modernismo (1916–1945)*, 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967. (Literatura Brasileira v. 6).
- McSORLEY, Kevin. War and the body. In: _____ (Ed.). *War and the body: militarization, practice and experience*. Abingdon /New York: Routledge, 2013. p. 1-39.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Martins, 1953. v. 7.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.
- MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- _____. *Atlas do romance europeu: 1800–1900*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- _____. Conjeturas sobre a literatura mundial. *Novos Estudos Cebrap* n. 58, p. 173-181, nov. 2000.
- _____. *The way of the world: the Bildungsroman in European culture*. London: Verso, 1987.
- NEME, Mário. *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Editora do Globo, 1945.
- NITRINI, Sandra. Da sedução à saudade literária (Literatura de Viagem na Belle Époque). *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 6, p. 224-238, 2001-2002.
- _____. Viagens reais, viagens literárias: escritores brasileiros na França. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 3, p. 51-61, 1998.
- ONÍS, Harriet de (Ed.). *The golden land – an anthology of Latin American folklore in literature*. New York: Alfred Knopf, 1948.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Tradução: Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2001.
- PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado). In: _____. *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 25-38.
- PAZ, Octavio. La búsqueda del presente. Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html. Acessado em 20/01/2010.
- PEASE, Donald. E. National narratives, postnational narration. In: MANNING, Susan; TAYLOR, Andrew (Eds.). *Transatlantic literary study: a reader*. Baltimore: John Hopkins University, 2007. p. 39-43.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RAMA, Ángel. El "boom" en perspectiva. In: VIÑAS, David et al. *Mas allá del boom: literatura y mercado*. Cidade do México: Marcha, 1981, 51-110.
- ROSENFELD, Anatol. À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico. In: _____. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 21-32.
- _____. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

- ROSTAGNO, Irene. *Searching for recognition: the promotion of Latin American literature in the United States*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997.
- ROUANET, Sergio Paulo. O Nacional-burrismo. *Revista Veja*, São Paulo, n. 1886, 5 jan. 2005. Acessível online: http://veja.abril.com.br/050105/p_078.html. Consultado em 7 dez. 2011.
- RUBIN, Joan Shelley. *The making of middlebrow culture*. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press, 1992.
- SAID, Edward W. *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1993.
- _____. *Representations of the intellectual: the 1993 Reith lectures*. London: Vintage, 1994.
- _____. Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors. *Critical Inquiry*, v. 15, n. 2, p. 205-225, Winter 1989.
- SANTIAGO, Silviano. A presença do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 94-123.
- _____. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.
- _____. O intelectual modernista revisitado. In: _____. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 165-175.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Plaidoyer pour les intellectuels*. Paris: Gallimard, 1980.
- SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: BORNHEIM, Gerd et al. *Tradição/Contradição*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Funarte, 1987. p. 91-110.
- SEGALEN, Victor. *Essay on exoticism*. Durham/London: Duke University Press, 2002. p. 21.
- SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- _____. *Storia della letteratura brasiliana*. Torino: Einaudi, 1997.
- STRICH, Fritz. *Goethe and World Literature*. London: Routledge, 1949.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- THREE PERCENT – a resource of international literature at the University of Rochester. 2008 Translations -- Final Numbers?. Disponível em: <http://www.rochester.edu/College/translation/threeppercent/index.php?id=1379>. Acessado em: 1 mar. 2013.
- TOOGE, Marly D' Amaro Blasques. *Traduzindo o Brasil: o país mestiço de Jorge Amado*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários em Inglês) – FFLCH/USP, São Paulo, 2009.
- TORRES-RIOSECO, Arturo. Foreword. In: ELLISON, Fred. P. *Brazil's new novel*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1954. p. vii-ix.
- TORRES, Alberto. *O problema nacional brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

- VANNINI, Phillip. *Body/Embodiment: symbolic interaction and the sociology of body*. Hampshire (UK)/Burlington (USA): Ashgate, 2008.
- VIÑAS, David. Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana. In: _____ et al. *Mas allá del boom: literatura y mercado*. Cidade do México: Marcha, 1981. p. 13-50
- WERNER, Camilla. *Literary translation flow from Brazil to abroad: six case studies*. Thesis (Master of Arts in Books and Digital Media Studies) – Universiteit Leiden, Leiden, 2009. Disponível em: http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=39272&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acessado em 13 jan. 2012.
- ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- ZILBERMAN, Regina. *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.
- ZILCOSKY, John. Writing travel. In: _____ (Ed.). *Writing travel: the poetics and politics of modern journey*. Totonto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2008. p. 3-21.

V. PANAMERICANISMO, RELAÇÕES CULTURAIS, HISTÓRIA E SOCIEDADE DO BRASIL E DO MUNDO

- ARENDT, Hannah. Não mais e ainda não. In: _____. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 187-191.
- ARNDT, Richard T. *The first resort of kings: American cultural diplomacy in the twentieth century*. Washington D.C.: Potomac Books, 2005.
- BAGGIO, Katia Gerab. *A "outra" América: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas*. 1998. Tese (Doutorado em História) – FFLCH/USP, São Paulo. 1998.
- BEGHETTO, Lorena. O pesadelo comunista e o *American dream*: política e entretenimento nas Revistas Seleções. In: GRUNER, Clóvis; DENIPOTI, Cláudio. *Nas tramas da ficção: História, Literatura e Leitura*. São Paulo: Ateliê, 2008. p. 255–278.
- BERABA, Ana Luiza. *América aracnídia: teias culturais interamericanas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BRENNAN, Timothy. Cosmopolitanism and internationalism. *New Left Review*, n. 7, p. 75-84, Jan.-Feb. 2001.
- BRETT JR, George P. et al. *The role of books in Inter-American relations*. New York: The Book Publishers Bureau, 1943.
- BURNS, Bradford. A working bibliography for the study of Brazilian history. *The Americas*, v. 22, n. 1, p. 54-88, July 1965.
- CAL, Ernesto Guerra da. O impacto da cultura brasileira nos Estados Unidos. *Agália*, Santiago de Compostela, n. 73–74, p. 207-222, 1. semestre de 2003

- CANDIDA-SMITH, Richard. *Tradução e outros obstáculos para a cultura interamericana*: Erico Verissimo nos Estados Unidos. Rio de Janeiro, PUC-Rio, palestra proferida 30 jun. 2010, p. 8. Disponível em: http://www.puc-rio.br/catedrafulbright/atividades-extras_2010.html. Acessado em: 06 set. 2011.
- CAPELATO, Maria Helena. O "gigante brasileiro" na América Latina: ser ou não ser latino-americano. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *A viagem incompleta (1500–2000)*: a grade transação. São Paulo: Senac-SP, 2000. p. 285–316.
- CARNEIRO, Maria Luiza. O Estado Novo, o Dops e a ideologia da segurança nacional. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p. 327-340.
- COLLIER, Nina P.; SACHS, Marjorie. *Preliminary survey of inter-American cultural activities in the United States*. New York: The National Committee of the United States of America on international intellectual cooperation, Sep., 25th. 1939. p. 109-110. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015070237519>. Acessado em: 3 fev. 2012.
- CRAWFORD, William Rex. *Memorandum on Brazilian books in 1944*. Rio de Janeiro, Jan., 23rd. 1945, National Archives and Record Administration (NARA), General Records of the Department of State (GRDS), Register Group (RG) 59, 810.42711 Books/I-2945.
- DAVIS, Watson. *Translated Books for and from Latin America*. Recorte impresso, sem identificação de página, data ou veículo. SIA, Record Unit 7091, Series 16, Box 419, Folder 1.
- DEPARTMENT OF STATE. Cooperation in the Americas – report of the Interdepartmental Committee on Scientific and Cultural Cooperation, July 1946–June 1947.
- _____. Minutes of meeting of February 2 and 3, 1940. Temporary continuation committee conference on Inter-American relations in the field of education. Washington. p. 21. Acessível em: <http://ufdc.ufl.edu/AA00002850/00001/1j>. Acessado em 13 ago. 2012.
- _____. *The cultural-cooperation program 1938-1943*. Washington: United States Printing Office, 1944.
- EATON, Charles E. *The man from Buena Vista*. New York/London: Cornwall Books, 2001.
- ELLISON, Fred P. Portuguese in the first fifty years of the AATSP. *Hispania*, v. 50, n. 4, p. 860–871, Dec. 1967.
- FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930 – historiografia e história*. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- FLEET, Allison Elaine. *Visions for peace: American educationists, the State Department and the creations of UNESCO*. 1999. Thesis (Master of Arts in History) – University of New Brunswick, Canada. Aug. 1999. Disponível em: <http://dspace.hil.unb.ca:8080/xmlui/handle/1882/42740>. Acessado em: 10 ago. 2012.
- GARCIA, Othon M. The place of Brazil in the American commonwealth. *Revista Interamericana*, Gainesville, Florida, v. 1, n. 2, p. 12, May 1940.
- GERTZ, René. Intelectuais gaúchos e o Estado Novo brasileiro (1937-1945). *História: Debates e Tendências*, Passo Fundo, v. 13, n. 1, p. 19-32, jan.-jun. 2013. Disponível em: <http://www.upf.br/seer/index.php/rhdt/article/view/2998>. Acessado em: 12 mar. 2013.

- HANKE, Lewis. Report on the project to assist the translation of United States books into Spanish and Portuguese and their publication in Latin America. 1942. p. 19. SIA, Record Unit 7091, Series 16, Box 419, Folder 11.
- _____. *Suggested modification to the letter to Cosío Villegas*. SIA, Record Unit 7091, Series 16, Box 419, Folder 2.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos – o breve século XX (1914–1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LEVINE, Robert M. *The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor, 1940–1942*. Durham, NC: Duke University Press, 1998.
- List of books being translated under contract of the Coordinator*. June, 30th. 1943. SIA, Record Unit 007091, Series 16, Box 419, Folder 1.
- List of certain Latin-American books published or to be published in English translation. NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 Books/7-945.
- LOY, Jane M. The Present as Past: Assessing the Value of Julien Bryan's Films as Historical Evidence. *Latin American Research Review*, v. 12, n. 3 p. 103-128, 1977.
- LUCKEY, Robert E. Materials for a course in English on Portuguese and Brazilian literature and culture. *The Modern Language Journal*, v. 34, n. 6, p. 421–432, Oct. 1950.
- MAGNOLI, Demétrio; BARBOSA, Elaine Senise. *O mundo em desordem*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- MAUD, Ana Maria. Geneviève Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, n. 49, p. 43-75, 2005.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE. *Livros norte-americanos a traduzir*. SIA, Record Unit 7091, Series 16, Box 20, Folder 26.
- MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. *Brasil – Estatísticas, recursos, possibilidades*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1936.
- _____. *Brasil 1943–1944 – Recursos, possibilidades*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1944.
- _____. *Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1955.
- MOSER, Gerald. Contemporary Portuguese scholarship in North America, *Luso-Brazilian Review*, v. 1, n. 1, p. 19–42, Summer. 1964.
- MOTA, Carlos Guilherme. Cultura e política de boa vizinhança: dois artistas norte-americanos no Brasil. In: COGGIOLA, Osvaldo (Org.). *Segunda guerra mundial: um balanço histórico*. São Paulo: Xamã; FFLCH/USP, 1995. p. 489-501.
- NINKOVICH, Frank. *The diplomacy of ideias: U.S. foreign policy and cultural relations, 1938–1950*. New York: Cambridge University Press, 1981.
- OFFICE OF INTER-AMERICAN AFFAIRS. *Neighbors, a self portrait: the other American republics as their own writers see them*. Washington: U.S. Government Printing Office, 1944.
- OFFICE OF THE COORDINATOR OF INTER-AMERICAN AFFAIRS (OCIAA). *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, Washington: U.S. Government Printing Office, 1947.

- PANE, Remigio. Two hundred Latin American books in English translation – a bibliography. *The Modern Language Journal*, v. 27, n. 8, p. 593–604, Dec. 1943.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. Davi e Golias: as relações entre Brasil e Estados Unidos no século XX. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *A viagem incompleta (1500–2000): a grande transação*. São Paulo: Senac-SP, 2000. p. 318-347.
- PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: travel writing and transculturation*. London/New York: Routledge, 1992.
- PRUTSCH, Ursula. Americanization of Brazil or a pragmatic wartime alliance – the politics of Nelson Rockefeller's Office of Inter-American Affairs in Brazil during World War II. *Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 181-216, maio-ago. 2010.
- PUTNAM, Samuel. *A marvellous journey: a survey on four centuries of Brazilian writing*. New York: Knopf, 1948.
- QUINTANEIRO, Tânia. Cinema e guerra: objetivos e estratégias da política estadunidense no Brasil. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 41-69, maio-ago. 2005.
- RAYMONT, Henry. *Troubled neighbors: the story of US-Latin American relations from FDR to the present*. Cambridge, Mass: Westview, 2005.
- REID, John T. *Spanish American images of the United States 1790-1960*. Gainesville: The University Presses of Florida, 1977. SADLIER Darlene J. *Americans all: good neighbor cultural diplomacy in World War II*. Austin: University of Texas Press, 2012.
- SADLIER, Darlene J. *Good neighbor cultural diplomacy in World War II: the art of making friends*. In: The Arts Diplomacy Festival 2012: Cultural Diplomacy in Practice do Institute for Cultural Diplomacy, Berlin, Mar., 25th. 2012. Disponível em: <http://www.culturaldiplomacy.org/academy/content/pdf/participant-papers/2012-03-cdp/Good-Neighbor-Cultural-Diplomacy-in-World-War-II-The-Art-of-Making-Friends--Dr-Darlene-J-Sadlier.pdf>. Acessado em: 10 ago. 2012.
- _____. Lendo Graciliano Ramos nos Estados Unidos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 54, p. 31-52, set.-mar. 2012.
- SCHIDLOWSKY, David. *Neruda y su tiempo: las furias y las penas*. Santiago do Chile: Ril Editores. v. 2 (1950 – 1973), p. 887,. Disponível em: <http://books.google.com/books?id=VjddzvXigqkC&pg=PA877&lpg=PA877&dq=Congreso+Continental+de+Cultura+1952+santiago+chile&source=bl&ots=B7VZ61mAjH&sig=Nb2lxOk0amKr2t23QBhsC9ytbhM&hl=en&sa=X&ei=b8I0UbqqOabX0QHauoD4Bw&ved=0CD8Q6AEwAg#v=onepage&q=Congreso%20Continental%20de%20Cultura%201952%20santiago%20chile&f=false>. Acessado em 2 mar. 2013.
- SCHOULTZ, Lars. *Beneath the United States: a history of U.S. policy toward Latin America*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1998.
- SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra; FGV, 2000.
- SKIDMORE, Thomas. *O Brasil visto de fora*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- SMITH, Joseph. *Unequal giants: diplomatic relations between the United States and Brazil, 1889-1930*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1991.
- SMITH, Peter H. *The talons of the eagle: the dynamics of U.S.-Latin America relations*. New York/Oxford: Oxford University Press, 2000.

SPELLACY, Amy. Mapping the metaphor of the good neighbor: geography, globalism, and pan-americanism during the 1940s. *American Studies*, v. 47, n. 2, p. 39-66, 2006.

_____. *Neighbors north and south: literary culture, political rhetoric and inter-American relations in the era of the Good Neighbor policy, 1928-1948*. Dissertation (PhD in English) – University of Iowa, Iowa City, 2006, p. 94. Disponível em: http://books.google.com/books?id=qBqv_j4xND4C&pg=PA96&lpg=PA96&dq=%22thornton+wilder+good+neighborhood&source=bl&ots=cI3iqxb7Vm&sig=NBjkeTwDURJINe7nxFr9H935yvw&hl=pt-BR&sa=X&ei=0cv2UN6cKKT-0gGUxIHIDw&ved=0CEAQ6AEwAg#v=onepage&q=provincialism&f=false.
Acesado em: 16 jan. 2013.

THOMSON, Charles A.. The Cultural-Relations Program of the Department of State. *Journal of Educational Sociology*, v. 16, n. 3, p. 135-138, Nov. 1942.

TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Os americanos*. São Paulo: Contexto, 2009.

TRUEBLOOD, Edward. Recent developments in the field of Inter-American cultural relations: cooperation between government and private interests. *The American Foreign Service Journal*, v. 18, n. 1, p. 5-8 e 47-51, Apr. 1941.

UGARTE, Manuel. *El destino de un continente*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1923.

UNITED STATES. *The budget of the United States government for the fiscal year ending june 30 1942*. Washington, D. C.: United States Government Printing Office, 1941. Disponível em: http://archive.org/stream/budgetofunitedst1942unit/budgetofunitedst1942unit_djvu.txt.
Acessado em: 12 dez. 2012.

WARFEL. *Memorandum*, Aug., 26th. 1944. NARA, GRDS, RG 59, 810.42711.

WHISNANT, David E. *Rascally signs in sacred places: the politics of culture in Nicaragua*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995.

VI. ARTIGOS DE JORNAL E REVISTAS, ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

A girl's death. *The Washington Post*, Washington D.C., p. B6, June, 30th. 1943.

A liberdade será sempre a minha causa. Depoimento a Jorge Andrade. Revista *Realidade*, fev. 1972, *apud Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 16, p.39, nov. 2003.

An interview with Erico Verissimo. *Books Abroad*, v. 16, n. 2, p. 146-147, Spring, 1942. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40082567>. Acessado em 14 out. 2010.

ANDRADE, Oswald. Aqui foi o sul que venceu. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 4, 2 set. 1943.

Anúncio publicado em 24 de janeiro de 1943 no *New York Times*, New York. Disponível em: <http://search.proquest.com/hnpnewyorktimes/docview/106533193/13B0EDCBA694201E602/6?accountid=10422>. Acessado em 10 fev. 2011.

As atividades de Erico Verissimo. *Revista Acadêmica*, v. III, 3. fase, n. 28, p. 85, out. 1940.

- As atividades do Eixo na América Latina. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, p.1, 7 e 32, 31 dez. 1941.
- ATKINSON, Brook. The fifth column. *New York Times*, New York, p. 131, Mar., 17th. 1940.
- BARA, Walter A. A Brazilian satirist. *The Washington Post*, Washington D.C., p. 15, Jan., 31st. 1943.
- BARBOSA, Rolmes. A semana e os livros. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 jul. 1965. Suplemento Literário, p. 4.
- BARR, Donald. The Doctor's Dilemma. *New York Times Book Review*, New York, p. 20, Apr., 20th. 1947.
- BENTO, Horácio. O romance brasileiro I. *O educador*, Lisboa, 25 set. 1946. ALEV 09g0071-46.
- BERNARDES, Lourdes. Juca-Pato é de Erico. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro. n. 214, fev.-mar. 1968. Caderno Paulista. ALEV 09e0276-68.
- BLOEM, Ruy. Um caçador de almas. *Folha da Manhã*, São Paulo, p. 4, 22 jul. 1942.
- BOIS, William du. Drama of a city. *New York Times Review of Books*, New York, p. 6, Jan., 24th 1943.
- Book notes. *The New York Times*, New York, p. 20, Apr., 10th. 1938.
- Brazilian soccer team here. *New York Times*, New York, p. 27, Jan., 21st. 1941.
- BRICKELL, Herschel. Deep Brazilian roots. *Saturday Review of Literature*, Sep., 22nd. 1951. ALEV 090g0349-51.
- Bridge to good neighbors. *New York Times*, New York, p. 14, Dec., 30th. 1939.
- CALLADO, Antônio. A Literary Letter From Brazil. *New York Times Book Review*, New York, p. 15, June, 10th. 1951.
- CAMPOS, Paulo Mendes. Retrato de corpo inteiro. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 28-33, 7 set. 1957.
- CARPEAUX, Otto Maria. Erico Verissimo e a técnica novelística. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1953.
- CARVALHO, Paulo de. Carta aberta a Erico Verissimo. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 247, p. 2, 11 mar. 1939.
- CAVALHEIRO, Edgar. Leitores & livros. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 60, sem indicação de número de página, maio 1942.
- CESAR, Amândio. História de uma viagem. *Jornal de Letras*, p. 15, abr. 1958. BN, localização PRC-SPR 05.
- CESAR, Guilhermino. Da arte de narrar. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 mar. 1960. Suplemento Literário, p. 4.
- CESAR, Guilhermino. Erico Verissimo e a Historicidade, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 jan. 1976. ALEV 09b0126-1976.
- CESAR, Guilhermino. O romancista e a incorporação do terrunho. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 dez. 1975. Caderno de Sábado, p. 5. ALEV 09b0141-75.
- Chegou ontem a esta capital o diretor da fundação hipânica da Biblioteca do Congresso, de Washington. *Folha da Manhã*, São Paulo, p. 7, 21 set. 1941.
- Como Erico Verissimo viu os Estados Unidos. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 23 abr. 1941.

- CONDÉ, José. O espírito de grupo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19 maio 1946. FCRB, JLj 21-28-29a.
- Conferências. *Diário de Notícias*, p. 6, 16 maio 1942.
- CORRÊA, Nereu. *O senhor embaixador* – uma abertura para o romance ecumênico. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 jul. 1968. Caderno de Sábado. ALEV 09b0064-68.
- CROSSEN, Cynthia. Why Do Some Writers Disappear? *The Wall Street Journal*, New York, July, 10th. 2009. Disponível em: <http://online.wsj.com/article/SB10001424052970204556804574260451110396092.htm>
1. Acessado em: 3 fev. 2012.
- DANTAS, Macedo. Incidente em Antares, dois romances num só. *O Estado de S. Paulo*. Suplemento Literário. ALEV 09b0036-sd.
- DANTAS, Pedro. O romance brasileiro. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 49, maio 1940, sem indicação de número de página.
- _____. O romance brasileiro. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 51, set. 1940, sem indicação de número de página.
- Embaixador da arte americana no Brasil. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 13, 6 dez. 1942.
- Entrevista ao programa de rádio *At your service*. Sacramento (Ca.), 3 jul. 1944. ALEV 01i0053-44
- Entrevista concedida a Eloise Keeler, 3 jul. 1944. ALEV 01i0053-44.
- Erico Verissimo realizou sua última palestra em São Paulo. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 23 ago. 1940.
- Erico Verissimo vai aos Estados Unidos. *Folha da Manhã*, São Paulo, p. 8, 31 ago. 1939.
- Erico: novo romance. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 mar. 1965. Ilustrada, p. 2.
- ETCHEGOYEN, Matilde de Elía de. Impresiones sobre la novela *Mirad los lirios del campo*. ALEV 09i0295-sd.
- Exposição do livro norte-americano moderno. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 6, 6 ago. 1939.
- Exposição do livro norte-americano. *Revista do Livro*, n. 2, set. 1939, p. 1-3. NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 Books/158
- F.B. O bloquinho do elogio... *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 3, 12 nov. 1933.
- GENRO, Tarso Fernando. Erico: notícia ideológica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 3 jan. 1976. ALEV 09b0128-76.
- George Biddle fala de sua visita ao Brasil. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 18 fev. 1943.
- GONZAGA, Sergius. Tônio Santiago e o humanismo liberal. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 dez. 1975. ALEV 09b0133-75.
- GORAN, Lester. Some devious doings: *His Excellency, the Ambassador*. *Chicago Tribune*, Chicago, p. L4, Apr., 2nd. 1967.
- GORGA FILHO, Remy. Erico, a admiração mais que merecida, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1973. ALEV 09b0362-73.
- GOUVÊA, Sergio de. Livros e autores. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 3, 10 set. 1933.

- GOUVÊA, Sergio de. O sr. Erico Verissimo e o seu primeiro livro. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 11, 10 abr. 1932, *apud* DORNELLES, Maria Conceição Nunes. *Rumo ao sol – a fortuna crítica sobre Erico Verissimo (1930–1949)* Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – PUC–RS, Porto Alegre, 2004.
- GRIECO, Agripino. Agripino Grieco e o livro *Fantoches*. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 10 set.1932.
- GRIECO, Alfredo. *O prisioneiro* – Romance. ALEV 09b0367–67.
- ISGOROGOTA, Judas (Agnelo Rodrigues de Melo). O senhor embaixador. *A Gazeta*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1965. ALEV 09b0056–65.
- Jorge de Lima e Erico Verissimo não assinaram o manifesto comunista. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1952. FCRB, Acervo Jorge de Lima, doc.JL j 25- 5b
- JURANDIR, Dalcídio. A literatura e a palavra "imoral". *Diretrizes*. Rio de Janeiro, v. IV, n. 148, p. 15, 29 abr. 1943.
- KAPP, Isa. Death in Porto Alegre. *New York Times Book Review*, New York, p. 3, June, 23rd. 1946.
- L. Fantoches. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 abr. 1932.
- Livros americanos. *O Estado de S. Paulo*, Sep., 15th. 1939. NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 Books/160.
- Mais um livro sobre Hollywood. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 3, 22 ago. 1939.
- MARCON, Itálico. A obra romanesca de Erico Verissimo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 jun.1960. ALEV 09b0366–60.
- MARTINS, Wilson. Morrer por Saigon. *O Estado de S. Paulo*, 10 fev. 1968. Suplemento Literário, p. 4.
- MARTINS, Wilson. Romance catártico. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 dez. 1965. Suplemento Literário, p. 2.
- MARZOLA, Norma. Erico Verissimo falou e disse. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1026, p. 38-47, 18 dez.1971.
- MAUL, Carlos. O amigo da gente rica. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 3, 16 mar. 1927.
- MELLO, Arnon de. O Brasil em Cabo Verde. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, 13 set. 1939.
- MEYER, Augusto. Erico Verissimo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 3, 10 jun.1930.
- MONT'ALEGRE, Omer. A situação econômica do direito do autor. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, v. II, n. 18, p. 115-116, set. 1939.
- MOURA, Flávio. Caminhos cruzados Luis Fernando Verissimo. *Revista Cult*, São Paulo, n. 86, 12 mar. 2010. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/caminhos-cruzados/>. Acessado em 03 ago. 2011.
- MOUTINHO, Nogueira. Erico Verissimo ou "O senhor romancista". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 ago. 1965. Caderno Ilustrada, p. 9.
- Nada mais tenho a ver com The Macmillan Co. ALEV 01i0063-70.
- Não estamos sós. *Revista do Brasil*, v. III, 3. fase, n. 28, p. 67, out. 1940.

- Nazis and Italians taken from liner in Trinidad. *The Christian Science Monitor*, p. 2, Jan., 22nd. 1941.
- No futuro, a pintura pertencerá ao povo. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, p. 6, 10 dez. 1942.
- Novel brings \$ 110,000, *New York Times*, New York, p. 28, Oct., 25th. 1940.
- O Estado de S. Paulo*, p. 11, 23 ago. 1939.
- Olhai os lírios do campo* no cinema. *O Momento*, Caxias (RS), 2 jun. 1941.
- OLIVEIRA, Moacyr Félix de. Noites. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, p. 7, fev. 1955.
- Os "best-sellers" brasileiros. *Revista Acadêmica*, v. III, 3. fase, n. 26, p. 85, ago. 1940.
- PAGE, Joseph A. "El Sacramento" too similar to Cuba. *The Denver Post*. Denver, Apr., 2nd. 1967. ALEV 09g0017-67.
- PHILLIPS, Howard S. Mexico's Prize Novel. *Books Abroad*, v. 15, n. 3, p. 276, Summer 1941,
- PÓLVORA, Hélio. A geração de Erico Verissimo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 dez.1975. ALEV 09b0363-75.
- PONTIFEX, Ernesto. O novo romance brasileiro. *Revista Acadêmica*, n. 55, jun. 1941.
- PUTNAM, Samuel. *Books abroad*, v. 15, n. 3, p. 365, Summer 1941.
- REVERBEL, Carlos. Erico Verissimo trouxe a América no coração. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, p. 3, 12 jun. 1941.
- ROGERS, W. G. Literary guidepost. *Geneva Daily Times*, New York, p. 4, Apr., 16th. 1947.
- Romancista brasileiro, em visita a esta cidade, zomba duma revolta nazista em seu país: depoimento. Entrevista concedida a Reed Hynds. ALEV 01i0074-40.
- Saga. *Revista Acadêmica*, n. 51, Rio de Janeiro, set. 1940.
- SILVEIRA, Joel. Erico Verissimo não é funcionário público. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, v. IV, no. 82, p.2, 29 jan. 1942.
- SODRÉ, Nelson Werneck. Saga. *Correio Paulistano*, p. 6, 7 set. 1940.
- South American I: The continent. (Dec. 1937), sem indicação de página. In: *Seven articles on South America from Fortune Magazine*. New York: Time Club Bureau, [1940?].
- The New York Times Book Review*, New York, p. 20, June, 29th. 1952.
- Transitou ontem por Santos, camuflado, o pacote "Highland Chieftain". *Folha da Manhã*, São Paulo, p. 3, 16 set. 1939.
- TYLER, Dorothy. This Latin Ambassador has a message for us, *The Detroit News*, Detroit, Apr., 9th. 1967. ALEV 09g0018-67.
- VELLINHO, Moysés. Texto de editorial. *Província de São Pedro*. n. 1, p. 6, jun. 1945.
- Viaja para os Estados Unidos o escritor Erico Verissimo. *Folha da Noite*, São Paulo, p. 2, 31 ago. 1939.
- VICTOR, Nestor. Romances. *O Globo*, mar. 1927. FCRB, documento NV j 1.
- Vítimas os escritores de manobra comunista. *Diário Carioca*, 6 ago. 1952. FCRB, Acervo Jorge de Lima, doc. JL j 25- 24a.
- Vou conversar despreocupadamente sobre coisas de meu ofício: entrevista. [15 ago. 1940]. São Paulo: *Correio Paulistano*, p. 1-2.

Washington hails gifts to libraries, *New York Times*, New York, p 26, May, 1st. 1939.

WEINER, Samuel. A guerra: test do pan-americanismo. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, p. 3, 1 maio 1941.

YATES, Donald. Latin America. *The New York Times*, New York, p. 34 e 36, June, 5th. 1966.

Zero Hora, Porto Alegre, 21 dez. 1985.

VII. CORRESPONDÊNCIA

ACTING SECRETARY OF STATE. [Carta] 14 jun. 1945 [para] Office in charge of the American Mission, Rio de Janeiro, NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 Books/4-2645.

AITKEN JR, Thomas. [Carta] de 20 abr. 1945, s.l. [para] Davis, Watson. SIA, series 16, boxes 419–423.

AMADO, Jorge [Carta] 16 abr. 1935, Rio de Janeiro [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1861-35.

AMADO, Jorge [Carta] 6 jul. 1952, Rio de Janeiro [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1827-52.

AMADO, Jorge [Carta] 8 jul. 1935, s.l. [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b2026–35.

BALOS, Henry H. (Bruce Humphries Inc. – publishers) [Carta] 15 fev. 1941 [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1951-41.

BARBER, William A. [Carta] 16 jan. 1942, s.l. [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1946-42.

BRADDOCK, Daniel M. [Carta] 29 nov. 1940, Porto Alegre [para] VERISSIMO, Erico Verissimo. ALEV 02b1944–40.

BRADDOCK, Daniel M. [Carta] 7 jul. 1941, Porto Alegre [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1939-41.

CARR, Philip. [Carta] 12 dez. 1940, Rivera [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b2101-40.

CHASE, George H. [Carta] 10 fev. 1941, s.l. [para] FALCÃO, Idelfonso. ALEV 02c1432-41.

DRIGGS, Lydia [Carta] 30 ago. 1939, s.l. [para] HULL, Cordell. NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 BOOKS/142.

EMBAIXADA DOS ESTADOS UNIDOS NO RIO DE JANEIRO [Carta] 29 mar. 1945, Rio de Janeiro [para] DEPARTMENT OF STATE. NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 Books/3-2945.

KNOPF, Alfred [Carta] 19 dez. 1967, s.l. [para] VERISSIMO. HRHRC, Box 492, Folder 11;

LOBATO, Monteiro. [Carta] 15 jan 1942, São Paulo [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b875-42.

LOBATO, Monteiro. [Carta] 1943, s.l. [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b0877-43.

MELCHER, Frederic G. [Carta] 7 fev. 1941 [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b2270-41.

MUNRO, Dana G. [Carta], 22 set. 1939, s.l. [para] CHERINGTON, Ben. NARA, GRDS, RG 59, 810.42711 Books/153

NERUDA, Pablo. [Carta] 19 nov. 1953, Santiago do Chile [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1069-53.

- PUTNAM, Samuel [Carta] 1 dez.1944, s.l. [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1176-44.
- PUTNAM, Samuel. [Carta] 12 out. 1944, s.l. [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b1175-1944.
- QUEIRÓS, Eça. [Carta] 20 jul. 1873, Montreal [para] ORTIGÃO, Ramalho. In: QUEIRÓS, Eça. *Correspondência*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1983. v. 1, p. 82.
- ROCKEFELLER, Nelson. [Carta] 16 fev. 1943, s.l. [para] VERISSIMO, Erico. ALEV 02b.1221-43.
- VELLINHO, Moysés [Carta] 3 jan. 1969, s.l. [para] KNOPE, Alfred. HRHRC, BOX 529, Folder 4.
- VERISSIMO Erico. [Carta] 2 de jan. de 1959, s.l. [para] ALMEIDA, Lúcia Machado. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 82.35.
- VERISSIMO Erico. [Carta] 25 de ago. de 1953, s.l. [para] LEMOS, Lara. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 77.3158.
- VERISSIMO Erico. [Carta] 26 de mar. de 1956, s.l. [para] ALMEIDA, Lúcia Machado. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 82.28
- VERISSIMO Erico. [Carta] 28 de jul. de 1950, s.l. [para] ALMEIDA, Lúcia Machado.. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 82.16.
- VERISSIMO Erico. [Carta] s.d., s.l. [para] FRESNOT, Daniel, *apud* FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VERISSIMO, Erico [Carta] 1 dez. 1971, Porto Alegre, [para] DIMMICK, Ralph. HL, MS Port 31.
- VERISSIMO, Erico [Carta] 10 jan. 1942, Porto Alegre [para] BRAGA, Newton. ALEV 02a0036-42.
- VERISSIMO, Erico [Carta] 11 jan. 1968, s.l. [para] DIMMICK, Ralph. ALEV 02a2509-68.
- VERISSIMO, Erico [Carta] 16 nov. 1943, São Francisco [para] BERTASO, Henrique, BERTASO, José e ROSENBLATT, Maurício. ALEV 02a0009-43.
- VERISSIMO, Erico [Carta] 20 abr. 1943, Porto Alegre [para] MARTINS, Ivan. ALEV 02a0189-43.
- VERISSIMO, Erico [Carta] 20 fev. 1972, Porto Alegre [para] DIMMICK, Ralph. ALEV 02a2541-72.
- VERISSIMO, Erico [Carta] 27 jan. 1942, s.l. [para] LOBATO, Monteiro. ALEV 02a0178-42.
- VERISSIMO, ERICO [Carta] 8 nov. 1943, São Francisco [para] BERTASO, Henrique. ALEV 02a0008-43.
- VERISSIMO, Erico [Carta] 9 jan. 1942, Porto Alegre [para] KAPLAN. ALEV 02a0173-42.
- VERISSIMO, Erico. [Carta] 11 jan. 1968, Porto Alegre [para] Ralph Dimmick. ALEV 02a2509-68.
- VERISSIMO, Erico. [Carta] 11 jul. 1945, Mills College [para] BERTASO, Henrique. ALEV 02a0021-45.
- VERISSIMO, Erico. [Carta] 12 ago. 1947, Porto Alegre [para] PAWLEY, William Douglas. ALEV 02a0248-47.
- VERISSIMO, Erico. [Carta] 12 jan. 1942, Porto Alegre [para] Ted. ALEV 02a0186-42.

- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 13 jan 1943, Porto Alegre [para] Richard Pattee. ALEV 02a0246-43.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 13 jan. 1964, Porto Alegre [para] DOS PASSOS, John. UVL, Box 11.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 14 fev. 1945, Los Angeles [para] BERTASO, Henrique. ALEV 02a.0014-45.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 15 abr. 1955, Washington [para] FEIBLEMAN, James. SCRC, Box 96, Folder 8.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 15 abr. 1955, Washington [para] LEMOS, Lara de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 77.3153.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 15 jul.1954, s.l. [para] CARO, Herbert. ALEV 02a0065-54.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 16 nov. 1943, São Francisco para BERTASO, Henrique; BERTASO, José; ROSENBLATT, Maurício. ALEV 02a0009-43.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 17 abr. 1945, Forth Worth, Texas para BERTASO, Henrique. ALEV 02a0017-45.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 17 abr. 1957, s.l. [para] HOLANDA, Aurélio Buarque de. FCRB 226.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 18 ago. 1938, s.l. [para] RAMOS, Graciliano. IEB, Acervo Graciliano Ramos, GR-CP-032.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 18 jan. 1956, Washington [para] LEMOS, Lara de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 77.3149.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 19 maio 1945, Los Angeles. ALEV 02a0015-45.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 1o. jul. 1945, Los Angeles [para] BERTASO, Henrique. ALEV 02a0019-45.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 1o. jun. 1945, Los Angeles [para] BERTASO, Henrique. ALEV 02a0019-45.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 2 jan. 1960, Arlington [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 82.35.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 2 mar. 1945, Los Angeles [para] "Meus queridos amigos". ALEV 02a0015-45.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 20 abr. 1943, Porto Alegre [para] MARTINS, Ivan. ALEV 02a0189-43.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 20 abr. 1944, São Francisco (São Chico da Califa) [para] Henrique, José, Justino, Hamilcar, Mauricio. ALEV 02a0013-44.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 20 nov. 1965, Washington D.C. [para] Juracy Magalhães. ALEV 02a0188-1965.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 21 maio 1943, Porto Alegre [para] Richard Pattee. ALEV 02a0247-43.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 21 nov. 1941, Porto Alegre [para] CAVALHEIRO, Edgar. ALEV 03a0373-sd.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 25 jan. 1949, Porto Alegre [para] PRADO JR., Caio. ALEV 02a0252-49.

- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 26 mar. 1941, s.l. [para] Tio João e Iracema. ALEV 02a0256-1941.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 26 mar. 1956, Washington [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 82.28.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 27 jan.1942, Porto Alegre [para] MELO, João de Oliveira. ALEV 02a0192-42.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 27 jan.1942, s.l. [para] LOBATO, Monteiro. ALEV 02a0178-42.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 27 jul. 1954, Washington [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 82.24.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 28 abr. 1955, Washington [para] COLE, William. HRHRC, Box 177, folder 2.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 28 set. 1953, s.l. [para] CARO, Herbert. ALEV 02a0054-53.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 29 abr. 1955, Washington [para] FEIBLEMAN, James. SCRC, Box 96, Folder 8.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 29 dez. 1941, s.l. [para] PATTEE, Richard. ALEV 02a245-41.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 29 jun. 1954, Washington [para] CARO, Herbert. ALEV 02a0064-54.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 30 dez. 1953, Washington [para] CARO, Herbert. ALEV 02a0058-53.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 30 dez. 1953, Washington [para] LEMOS, Lara. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 77.3156.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 31 maio 1943, Porto Alegre [para] BARROZO, Mario. ALEV 02a0006-43.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 5 nov. 1941, s.l. [para], Ted (da editora MacMillan). ALEV 02a0182-41.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 6 abr. 1945, s.l. [para] BERTASO, Henrique. ALEV 02a0016-45.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 6 fev. 1956, Washington [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. FCRB, AML, pasta VERISSIMO, Erico, doc. 82.27.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 7 fev. 1963, Porto Alegre Carta [para] DOS PASSOS, John. UVL, Box 11.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 8 fev. 1965 [para] DOS PASSOS, John. UVL, Box 11.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 8 mar. 1943, Porto Alegre [para] MOE, Henry Allen. ALEV 02a0236-43.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 8 nov. 1943, São Francisco [para] BERTASO, Henrique. ALEV 02a0008-43.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 9 jan. 1942, Porto Alegre [para] Ted. ALEV 02a0185-42.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 9 jan. 1963, Porto Alegre [para] DIMMICK, Ralph. HL, MS Port 31.
- VERISSIMO, Erico. [*Carta*] 9 out. 1941, Porto Alegre [para] MENDES, Oscar. ALEV 02a0193-41.

- VERISSIMO, Erico. [Carta] maio 1943, Porto Alegre [para] WILDER, Thornton. ALEV 02a2005-43.
- VERISSIMO, Erico. [Carta], 17 dez. 1941, s.l. para MELCHER, Fredric. ALEV 02a0191-41.
- VERISSIMO, Erico. [Carta]. 13 nov. 1942, Porto Alegre [para] PERALTA, A. Jover. ALEV 02a0249-42.
- VERISSIMO, Erico. [Carta]. 28 set. 1953, Washington [para] CARO, Herbert. ALEV 02a0054-53.
- VERISSIMO, Erico. [Carta] 15 out. 1955 Washington D.C. [para] CALLADO, Antônio. FCRB, Antônio Callado, Correspondência pessoal.
- VERISSIMO, Erico. [Carta] 18 jul. 1954, Washington [para] ANDRADE, Carlos Drummond. FCRB, Carlos Drummond de Andrade, Correspondência 1768.
- VERISSIMO, Erico. [Carta] 20 nov. 1941, Porto Alegre [para] NATHAN, Robert. ALEV 02a0238-41.
- VERISSIMO, Erico. [Carta] 21 maio 1943, Porto Alegre [para] PATTEE, Richard. ALEV 02a0247-43.
- VERSSIMO, Erico. [Carta]. 20 mar. 1944, São Francisco (EUA) [para] Henrique, José, Justino e Amílcar. ALEV 02a0010-44.

VIII. MATERIAL AUDIOVISUAL

- BRIAN, Julian. *Americans all*. Documentário produzido sob o patrocínio do OCIAA e lançado no programa de distribuição de filmes para escolas em 1941. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=RX-qLyokkMU>. Acessado em: 13 dez. 2012.
- DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). *Cinejornal Brasileiro*, n. 169. Rio de Janeiro, 1942. Acervo da Cinemateca Brasileira, São Paulo, ID 014338.