

BEATRIZ BADIM DE CAMPOS

***CAMINHOS CRUZADOS*, DE ERICO VERISSIMO:
A LITERATURA EM CONTRAPONTO**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2012

BEATRIZ BADIM DE CAMPOS

CAMINHOS CRUZADOS, DE ERICO VERISSIMO: A LITERATURA EM
CONTRAPONTO

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em
Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(Cogeae) sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Rosa Duarte de
Oliveira.

SÃO PAULO
2012

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado ao contador de histórias Erico Verissimo, pela grandeza de sua obra e pelos ensinamentos em suas palavras que “se dissolvem no silêncio geral, mas ficam ecoando na mente.”

AGRADECIMENTOS

A **João Alfredo, Marilena e Isadora Campos**, minha família e porto seguro, razão da paz e motivação para realizar este trabalho;

À **profª Maria Rosa Duarte de Oliveira**, companheira de inestimável valor nesta viagem acadêmica e de vida;

A **Cyva Leite**, minha *amigavó*, grande incentivadora de meus estudos literários e musicais.

RESUMO

CAMPOS, Beatriz Badim de. *Caminhos Cruzados, de Erico Verissimo: a literatura em contraponto*. São Paulo, 2012, 82 p. Monografia de Conclusão do Curso de Especialização em Literatura. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Este estudo teve por objetivo compreender de que forma a técnica do contraponto, vinda da área musical, estrutura o romance *Caminhos Cruzados* (1935) de Erico Verissimo, o que, segundo a crítica, foi uma estratégia do autor para estruturar um novo modelo de romance no contexto neorrealista da década de 1930. A partir de um núcleo comum vinculado às personagens que faziam da literatura parte de sua vida, seja como escritor ou como leitor, construíram-se quatro linhas melódicas tendo a literatura por “leitmotiv”. Pelo embate entre as vozes de quatro dessas personagens – Clarimundo Roxo, Noel Madeira, Fernanda e João Benévolo – em cruzamentos por afinidade e oposição, pode-se reconstruir a arquitetura contrapontística do romance, que trouxe para dentro da literatura a técnica do contraponto e da polifonia na música. A partir dos conceitos de contraponto e polifonia advindos da teoria musical por autores como Lívio Tragtenberg e Artur Roberto Roman, e do conceito de polifonia na literatura por meio dos estudos de Bakhtin sobre o romance de Dostoiévski, pode-se distinguir a diferença entre eles: enquanto o contraponto musical é uma técnica derivada da polifonia pelo cruzamento entre linhas melódicas no plano vertical (harmonia), na concepção bakhtiniana de romance implica o diálogo interior de consciências que perpassa todas as personagens. A polifonia, no romance, é o grau máximo do discurso dialogal que acontece no desdobramento do diálogo no interior de cada palavra, de cada átomo do discurso, que inclui o discurso de outrem, dentro da personagem. O contraponto difere da polifonia em relação ao grau de interações dialógicas: os discursos das personagens dialogam em um cruzamento projetado para fora da personagem, na direção de um outro que está fora de seu discurso. Por meio dos cruzamentos entre as vozes das personagens que trazem as suas ideias sobre a literatura, do narrador e da voz autoral, concluiu-se que *Caminhos Cruzados* traz em seu bojo conflitos do

autor, evidenciando as forças que o dividiam e precisavam encontrar uma maneira de solucionar a sua grande questão: como integrar, na literatura, função estética e engajamento social no contexto do modelo neorrealista de 1930?, ao que a voz autoral responde com o procedimento do contraponto, por meio da descentralização e cruzamento das vozes das personagens, abrindo um espaço democrático de discussão entre os diversos pontos de vistas sobre a literatura.

Palavras chaves: Erico Verissimo; Caminhos Cruzados; contraponto; polifonia; romance neorrealista.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1. CAMINHOS CRUZADOS E OS RUMOS DA CRÍTICA	14
1.1 A crítica brasileira: dos anos 30 aos anos 70	15
1.2 A crítica norte-americana: anos 40	18
1.3 A crítica brasileira: dos anos 70 à atualidade	21
CAPÍTULO 2. CONTRAPONTO E POLIFONIA	27
2.1 Polifonia e contraponto na música	28
2.2 Polifonia e contraponto na literatura	33
CAPÍTULO 3. AS VOZES NARRATIVAS EM CONTRAPONTO EM	
<i>CAMINHOS CRUZADOS</i>	43
3.1 A voz das personagens: Noel Madeira, Clarimundo Roxo, João Benévolo e Fernanda	46
3.2 A voz do narrador	68
3.3 A voz autoral	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

Não se pode negar que o romance atravessa um momento de crise. Mas não será principalmente porque ele procura refletir um mundo também em crise? Reconheço que os ficcionistas chegaram à conclusão de que não podem competir com a vida em matéria de invenção, imprevisto, absurdo, violência, maravilhas e apocalipses. [...] De uma coisa, porém, estou certo, e isso me consola: eu morrerei primeiro que a ficção.

Erico Verissimo

A crise a que Erico Verissimo se refere nessas palavras proferidas em 1970 é ponto de partida para os desbravamentos de seu mundo literário. Para esse “contador de histórias”, como se intitulava, não há narrativa sem conflito assim como não há homem sem narrativa. E é nesse refletir um mundo em crise que está contido o gérmen da literatura de Erico Verissimo. Artesão da palavra, suas personagens ganham vida própria quando, depois de criadas, seguem seus caminhos conduzidas não pelas mãos de seu criador, mas pelas mãos de seus próprios conflitos. E deixando-as livres, sem traçar-lhes roteiros definitivos, deu também a seu leitor a possibilidade de pensar sobre sua própria história.

E foi essa liberdade de refletir um mundo em conflito por meio do romance que não enfrenta momentos de crise, mas que é um gênero em crise, que fez com que eu pudesse enveredar pela obra de Erico Verissimo. Entrei em seu universo literário pela porta dos fundos, ao revés, levada pelos ventos que me fizeram chegar à cidade imaginária de Antares. O primeiro contato com a obra de Erico Verissimo foi por meio de sua última obra de ficção, *Incidente em Antares* (1971) cujas intersecções entre realidade factual e ficcional me fascinaram, rendendo um trabalho acadêmico sobre o tema. O tempo de sua obra me fez questionamentos que impulsionaram o meu percurso de leitora a conhecer a gênese de sua literatura. Fui levada a *Caminhos Cruzados* (1935) que me colocou diante de uma turba de personagens cujas vozes em conflito descortinavam uma sociedade e uma literatura em crise, em tempos de grandes transformações, os anos 1930.

Outras leituras se deram, inúmeras personagens saíram de seu estado de criaturas ficcionais para fazerem parte da vida, mas as vozes de *Caminhos Cruzados* continuavam ecoando em minha mente. Chegado o momento de decidir sobre qual obra estudar para a realização do presente trabalho, resolvi dar ouvidos àquelas vozes já tão familiares e escolher *Caminhos Cruzados* como corpus. Reli o romance algumas vezes e a cada nova leitura as personagens iam me conduzindo a novas perspectivas do texto e a inúmeras possibilidades de interpretação.

Iniciei pesquisas sobre a obra e descobri que se tratava de um romance pouco explorado, mal compreendido pela crítica e que custou a Erico Verissimo alguns problemas com a Igreja Católica e a Polícia quando do seu lançamento. Considerada por alguns críticos como “obra menor” ou até mesmo cópia do livro *Contraponto* (*Point Counter Point*, 1928) do escritor inglês Aldous Huxley, *Caminhos Cruzados* vai muito além dessas interpretações rasas. É uma obra que abre veredas literárias no sentido de trazer à literatura da década de 1930 recursos de composição até então pouco ou nada utilizados na literatura brasileira, como a técnica do contraponto, com a qual Erico Verissimo entrou em contato por meio da obra de Huxley, e a fragmentação da estrutura do romance.

A técnica do contraponto, inovação que o escritor trouxe para a literatura nacional, possibilitou a composição dos discursos das personagens dentro de uma realidade criada literariamente, que reflete a dinâmica de funcionamento da sociedade dos anos 30. Esses discursos em contraponto colocam em discussão questões intra e extra-textuais como a composição do romance, o papel da literatura nessa época, as vozes que se cruzam tecendo uma ampla rede de significações dentro e fora do texto literário e a determinação das personagens por meio da estrutura social da qual fazem parte. Por essas razões, percebi que em *Caminhos Cruzados* havia questões literárias importantes a serem investigadas.

Um primeiro questionamento, porém assomou: como o contraponto das vozes narrativas converge para a construção do todo harmônico do romance? Aprofundando as investigações, percebi que esse primeiro questionamento se expandia uma vez verificado que o contraponto estava presente em toda a estrutura do romance, aproximando os focos sociais a partir do momento em

que cruzava cada núcleo de personagens, sem priorizar nenhum deles, constituindo, assim, os capítulos do livro. É a partir deste contraponto de discursos que se inicia “uma longa investigação que busca ver o homem na sua dinâmica social e o indivíduo na sua humanidade. É o termo duma luta em busca da expressão e o verdadeiro começo da trajetória dum ‘romancista de 30’.” (CHAVES, 2001, p.33)

E quem era esse Erico Verissimo, o “romancista de 30”? Outras questões, então, precisavam ser consideradas para a investigação de *Caminhos Cruzados*: em que cenário literário a obra foi concebida e quem era o escritor Erico Verissimo na década de 1930?

Nos anos 30, o país experimentou uma fase de tomada de decisão política, em que fascismo e comunismo eram duas bandeiras em pólos distintos e que definiam o indivíduo que escolhesse ou um ou outro lado da trincheira. Os intelectuais, escritores e artistas de modo geral, precisavam posicionar-se havendo, de certa forma, uma cobrança por esse engajamento ou tomada clara de posição política. O romance de 30, portanto, ganhava matizes de caráter ideológico. A ficção narrativa dessa época é marcada pelo neo-realismo, trazendo, em alguns casos, um caráter documental forte. A sociedade e o homem como peças dessa engrenagem eram as problemáticas principais da ficção nacional.

O romance de 30 trilhou caminhos diferentes. Se de um lado tínhamos o regionalismo, especialmente na literatura nordestina, que marcou mais fortemente esse período da literatura brasileira, de outro encontrávamos o romance social urbano ou romance neo-realista, que colocava as suas personagens como ativas no processo de transformação do mundo. Sem dúvida, Erico Verissimo fazia parte deste segundo grupo. Mas havia um problema que acabou sendo determinante para a construção de sua imagem como escritor frente à crítica: ele não aceitava filiar-se a nenhum partido político nem defendia correntes ideológicas que estavam em voga na época. Em suas palavras:

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

(Revista *Realidade*, 1966 in *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2003, p.35)

Erico Verissimo encontra-se em conflito nessa época uma vez que, à vista de outros escritores e da crítica, ele não se decide politicamente, sabendo-se, porém, que seu engajamento ocorre de uma forma mais profunda, por meio da construção literária cujo foco é o homem e a vida no seu mais alto grau. Erico Verissimo, na verdade, não se integra ideologicamente ao romance de 30, como afirma Flávio Loureiro Chaves: “ele ‘constitui’ o romance de 30 numa de suas tendências mais significativas ao trazer para a ficção rio-grandense a sua mais profunda renovação” (CHAVES, 2001, pp.28-29), e pode-se acrescentar que o escritor colocou o Rio Grande do Sul no cenário literário nacional apresentando um Brasil até então desconhecido para a maioria dos brasileiros.

Mas, mesmo defendendo o seu posicionamento, a sua forma de engajamento não foi compreendida. Exemplo dessa incompreensão é a visão de Oswald de Andrade sobre Erico Verissimo e sua obra. O paulista implicava com o gaúcho por esse, em sua opinião, ter dois defeitos detestáveis: um era não definir-se politicamente e o outro ser um romancista feliz demais. Em encontro com Lygia Fagundes Telles, Oswald indagou ferozmente: “... Mas é possível uma coisa dessas? Num momento como este que atravessamos, um escritor ficar indiferente? Apático?!” (TELLES, 1972, p.19) E completou:

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

Existe, portanto, um conflito sofrido pelo romance da década de 1930 no que tange a questão do literário nesse contexto. Uma vez que a produção dos romancistas era determinada politicamente, em que lugar estava o literário nesse cenário? Neste ponto, então, novos questionamentos surgiram, propiciando uma reflexão mais profunda sobre esta problemática: como é possível unir engajamento e forma estética em *Caminhos Cruzados* e como o procedimento contrapontístico pode configurar, literariamente, a crítica social do autor?

Na tentativa de responder a estes questionamentos, consideramos as seguintes hipóteses:

O contraponto é um procedimento literário que se caracteriza por combinar duas ou mais linhas melódicas simultâneas. Em *Caminhos Cruzados*, este é o procedimento de base a fim de colocar em cena as tensões sociais entre grupos distintos.

Um dos motivos destas vozes em contraponto é a literatura. Isto significa erigir, por meio das vozes de personagens que fazem da literatura o seu ofício ou o seu motivo de reflexão, uma discussão acerca do modelo neo-realista do romance de 30. Deste modo, o próprio autor, por meio de duplos seus, traz para cena a questão do engajamento social pelo estético-literário.

Sendo assim, faremos um recorte que considerará quatro personagens que viabilizam esta discussão: Noel Madeira, Professor Clarimundo Roxo, Fernanda e João Benévolo. São essas personagens que propiciam mais fortemente as reflexões em relação à literatura que serão estudadas neste trabalho.

Em *Caminhos Cruzados*, cada uma dessas personagens corresponde a uma linha melódica que se cruza, em um primeiro plano, em movimento horizontal, por meio da técnica do contraponto, relacionando por contraste e paralelismo conceitos e funções diferentes de literatura. O cruzamento, porém, dessas quatro linhas melódicas, em um movimento vertical (ou transversal, como sugere o próprio Erico Verissimo), confere harmonia ao romance *Caminhos Cruzados*: o núcleo da reflexão literária na sua duplicidade, engajamento e forma estética.

Assim temos as quatro linhas melódicas e seus cruzamentos:

1. **Clarimundo Roxo**: escritor de “O observador de Sírio”, romance que é escrito dentro de *Caminhos Cruzados*. Espelho do escritor na “torre de marfim” (se posta na janela de seu apartamento a observar a vizinhança; é personagem de seu próprio romance). Cruzamento contrastante com o romance de Noel.
2. **Noel Madeira**: escritor que migra da autobiografia ao romance; da literatura como alienação até à busca pelo engajamento na forma estética (conduzido pela personagem Fernanda). É autor de um romance sem título dentro de *Caminhos Cruzados* (romance dentro do

romance). Configura-se como duplo autoral, na perspectiva do autor em conflito.

3. **Fernanda:** duas perspectivas: a) papel do outro de Clarimundo Roxo – literatura como ferramenta de intervenção social; b) leitora crítica - ela apresenta a história de seu vizinho João Benévolo a Noel que serve de tema para a construção do romance deste.
4. **João Benévolo:** personagem duplo – inscreve-se como personagem no romance de Noel mimetizando as mesmas características do romance de Erico Verissimo. Literatura como fantasia e aventura; vive o que lê.

Para esse estudo, portanto, Mikhail Bakhtin será o norte teórico principal escolhido para fundamentar os conceitos que abrangem a questão da voz no romance, o homem que fala na ficção, a relação entre texto e contexto social, além da técnica de composição do romance que tem como elemento base o conflito de vozes, a polifonia. Serão utilizados *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2010) e *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance* (2010) para abarcar esses conceitos. *O romance e a voz: prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin* (1995) de Irene Machado conferirá mais argumentos a respeito da voz no romance e do papel desta na criação literária.

Para discutirmos a questão polifônica em sua gênese musical, será determinante artigo *O conceito de polifonia em Bakhtin: o trajeto polifônico de uma metáfora*, de Artur Roberto Roman. Este artigo também auxiliará na compreensão da técnica do contraponto, originária na música e que foi trazida para a literatura. Sobre esta técnica, serão utilizados ainda estudos de Lívio Tragtenberg e Gérson Werlang em *Contraponto: uma arte de compor* (2002) e *A música em Caminhos Cruzados e o Prisioneiro* (2006), respectivamente.

O estudo será dividido em três partes. Na primeira, será apresentada a fortuna crítica de *Caminhos Cruzados*, desde a época de seu lançamento até os dias atuais, bem como o que o próprio autor pensava sobre a obra. Na segunda, de caráter teórico, será estabelecido o conceito de polifonia na concepção de Bakhtin, bem como na área musical. Verificaremos como o contraponto, que é uma técnica polifônica, foi transportado da música para a literatura e em que esses dois conceitos se aproximam e se distanciam. Na terceira parte, de ordem analítica e interpretativa, buscar-se-á responder aos questionamentos propostos por meio de uma leitura de *Caminhos Cruzados*

focada nas vozes narrativas em contraponto a partir de uma tríplice perspectiva: a do grupo de personagens Noel Madeira, Clarimundo Roxo, João Benévolo e Fernanda, que têm a literatura como fonte de trabalho e reflexão (os dois primeiros são escritores, João Benévolo faz da literatura sua realidade vivendo o que lê e Fernanda busca uma utilidade social para a literatura), a do narrador que ora compartilha das ideias das personagens, ora rechaça as mesmas e, muitas vezes, exerce uma visão crítica sobre elas, e a do ponto de vista autoral, isto é, aquele que se inscreve ficcionalmente no procedimento contrapontístico como forma de materializar esteticamente a crítica ao modelo neo-realista do romance de 30.

A leitura de *Caminhos Cruzados* proposta por este estudo busca, portanto, dar o devido crédito à obra de Erico Verissimo, que dedicou uma vida inteira à literatura e que muitas vezes é colocado de lado pela academia e instituições de ensino sem nenhuma explicação. Aos leitores deste estudo, deixo uma possibilidade de verem, sob nova perspectiva, a obra deste contador de histórias “fascinado pelas pessoas e problemas humanos.”, como ele próprio se definia.

CAPÍTULO 1. CAMINHOS CRUZADOS E OS RUMOS DA CRÍTICA

Eu mentiria se dissesse que sou absolutamente indiferente aos críticos. [...] Mas a verdade é que eu estaria perdido se fosse levar a sério todos os críticos e recenseadores de livros do Brasil, principalmente os que sistematicamente me atacam ou ignoram. Veja bem como me coloco nessa questão: sou o que sou e como posso. [...] Não sou nem nunca procurei ser um *writer's writer*. Quero me comunicar com o maior número possível de leitores, dentro dos limites da dignidade literária.

Erico Verissimo

Escrito em algumas tardes de sábado, *Caminhos Cruzados* foi concebido em um momento de grande expansão na vida profissional de Erico Verissimo. Eram essas tardes os únicos momentos que o escritor tinha para dedicar-se à literatura e ir em busca de seu projeto de poder viver exclusivamente por meio dela, definido logo que saiu de Cruz Alta, sua cidade natal, por conta da falência da “Pharmacia Central” de sua propriedade, e mudou-se para Porto Alegre.

A partir de 1932, ele assumiu a direção da Revista do Globo (na qual já trabalhava desde 1930 como secretário de redação, o que garantia a sua subsistência e de sua família), a convite de Henrique Bertaso, gerente do departamento editorial da Livraria do Globo, atuando na sessão editorial da Revista na qual indicava os títulos que seriam publicados ou traduzidos (traduções a que ele se dedicava também). Foi o trabalho na sessão editorial que possibilitou o contato mais próximo de Erico Verissimo com obras de literatura estrangeira, principalmente norte-americana e inglesa. Leitor assíduo dessas literaturas, Erico Verissimo foi o responsável por traduzir durante a década de 1930 e 1940 obras de autores até então desconhecidos do público brasileiro como Edgar Wallace, Ernest Glaeser, Katherine Mansfield, Aldous Huxley, abrindo caminhos para a literatura estrangeira no mercado editorial nacional da época. E foi a tradução do livro de Huxley em 1933, *Point Counter Point* (1928), que conferiu novos rumos à carreira ainda iniciante do escritor gaúcho.

Erico Verissimo entrou em contato com a obra de Huxley por meio de Augusto Meyer, escritor também gaúcho e seu amigo. Ficou de tal modo

entusiasmado com *Point Counter Point* que sugeriu a Henrique Bertaso que a obra fosse traduzida para o português, o que de fato se deu (Erico Verissimo assina a tradução da obra) e que até hoje é reeditada com o título de *Contraponto*. Impregnado com a técnica do contraponto utilizada por Huxley, análoga à técnica homônima de composição musical, Erico Verissimo se viu diante de uma inovação literária: a combinação de diversas histórias que acontecem simultaneamente em que não se prioriza um núcleo central, colocando em discussão a questão do homem enquanto ser em conflito e da estrutura do romance enquanto gênero literário.

Foi dessa influência do romance de Huxley que nasceu *Caminhos Cruzados*. De natureza diferente de seu romance anterior, *Clarissa* (1933), em que a narrativa concentra-se na história da auto-descoberta e de descoberta do mundo pela perspectiva única de Clarissa, uma adolescente de quatorze anos, *Caminhos Cruzados* é como o avesso desse romance de adolescência cuja atmosfera estava impregnada com uma “adocicada fragrância de água-de-colônia.”, segundo o próprio autor. Em *Caminhos Cruzados* foi preciso empregar “um pouco de vinagre para quebrar a adocicada fragrância” e dar vez ao grotesco em lugar do sublime:

A vida não era uma sucessão de momentos de beleza poética como a história daquela adolescente parecia insinuar. Além do mais – disse eu para mim mesmo – sinto dentro de você um poeta e um satirista em conflito permanente. *Clarissa* foi a oportunidade do poeta. Por que não dar ao próximo livro carta branca ao satirista? As zonas sombrias da vida merecem também a atenção do pintor. Mude a técnica: use agora óleo em vez de aquarela. (VERISSIMO, 2005, p.21)¹

E de fato, Erico Verissimo não só logrou o seu intento de escrever sobre o “as zonas sombrias da vida” como experimentou, após o lançamento de *Caminhos Cruzados*, fazer parte desse nebuloso lado.

1.1 A crítica brasileira: dos anos 30 aos anos 70

¹ Essa fala de Erico Verissimo é parte do prefácio escrito pelo autor para a edição de 1964 de *Caminhos Cruzados*, prefácio esse que foi publicado, novamente, na edição de 2005, utilizada para este trabalho.

Deixando o poeta de lado e dando oportunidade de escrever ao satirista, *Caminhos Cruzados* foi lançado em 1935 sob aplausos e vaias da crítica e do público. Ao mesmo tempo em que o romance ganhou o prêmio anual de romance do ano de 1935, conferido no Rio de Janeiro pela Fundação Graça Aranha, Erico Verissimo foi intimado a depor no Departamento de Ordem Política e Social do Rio Grande do Sul (DOPS-RS), sob acusação de ter escrito um romance comunista, sendo fichado como tal: “Para essa classificação muito contribuiu o fato de ter eu, naquele ano de 1935, encabeçado as assinaturas dum manifesto antifascista [...]” (VERISSIMO, 1974, p.256). Erico Verissimo conta no primeiro volume de suas memórias, *Solo de Clarineta I*, como foi essa visita ao gabinete do DOPS e sobre a campanha da Igreja Católica contra seu romance:

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

Lançado também em Portugal, Estados Unidos, Inglaterra e Argentina, a crítica estrangeira de *Caminhos Cruzados* foi bastante divergente à crítica brasileira. Enquanto os críticos americanos e ingleses, principalmente, ficaram ao lado do romance brasileiro, a crítica nacional, em sua maior parte, tratou de massacrar ou ignorar a obra. Mas o porquê de tal contradição e divergência de opiniões é compreensível:

Caminhos cruzados é evidentemente um livro de protesto que marca a inconformidade do romancista ante as desigualdades, injustiças e absurdos da sociedade burguesa. Não é, pois, de admirar que seu autor tenha sido desde logo apontado por críticos e leitores primários como um agente da propaganda comunista. (VERISSIMO, 2005, p.21)

Os críticos gaúchos acataram a obra por todos os lados, bem como os setores sociais que se sentiram atingidos pelas críticas decorrentes do romance de

Erico Verissimo. No Rio Grande do Sul, se levantaram contra a obra e contra o romancista protestos liderados pela Igreja Católica, em primeiro lugar, seguida por políticos conservadores e membros da elite gaúcha que o tacharam de imoral, sem escrúpulos, comunista, subversivo aos valores morais cristãos. Em nota para a edição de 1966 de *Caminhos Cruzados*, Erico Verissimo incluiu algumas palavras tomando uma posição mais firme a esse respeito, citada em artigo de Flávio Loureiro Chaves:

Este romance coletivo – **Caminhos Cruzados** – chocou não só os conservadores da literatura como os da política. Foi considerado imoral, subversivo, solvente, tudo isso, imagino, porque não só ousava mostrar o medonho contraste entre os muito ricos e os muito pobres como também porque expunha as mazelas morais de certas camadas de nossa burguesia, naquele tempo – diga-se de passagem – muito menos graves que as de hoje. (VERISSIMO apud CHAVES, 1974, p.8)

Havia, por outro lado, a classe de críticos que condenava a obra sob o ponto de vista literário acusando o autor de ter feito uma cópia do livro de Aldous Huxley. Esse rótulo de “cópia” do romance de Huxley se manteve fortemente entre 1930 e 1970, influenciando opiniões e deixando o romance em segundo plano, como obra menor. Na avaliação de Maria da Glória Bordini, pesquisadora da obra de Erico Verissimo, a crítica dos anos 30 até início dos anos 70 assumiu essa postura de considerar o romance como reprodução de Huxley porque, segundo ela, imperava o “juízo fácil” na crítica brasileira, ou seja, uma vez atribuído determinado valor a uma obra esta permanecia como que encarcerada por esse rótulo, que era reproduzido pelos demais críticos em vez de ser repensado por eles. Erico Verissimo comentou em 1964 sobre essa crítica a *Caminhos Cruzados*:

É pois explicável que a influência de *Contraponto* se tenha feito sentir de maneira considerável na técnica de *Caminhos Cruzados*. Creio, entretanto, que essa influência não foi tão profunda como deram a entender os críticos brasileiros que se ocuparam com o meu novo romance. A semelhança é apenas de superfície. Parecem-se as receitas, mas diferem em natureza e qualidade os ingredientes que entraram na feitura do bolo. Deve-se ainda levar em conta que muitos dos críticos que insistiram na parença entre os dois livros leram *Point Counter Point* através do texto em português, no qual é explicável que se note um pouco a presença do tradutor. (VERISSIMO, 2005, p.20)

Essa assunção de Erico Verissimo frente às influências sofridas pelo romance *Contraponto* em vez de esclarecerem sobre a concepção de seu romance, alimentava ainda mais o rótulo de “cópia” atribuído pela crítica brasileira a *Caminhos Cruzados*. A crítica literária considerava muito mais o conteúdo, o contexto da obra e a trama do que o trabalho literário do romance. *Caminhos Cruzados* continuou fortemente seguido pela sombra de símile do romance de Huxley, por quase quarenta anos.

Apesar de “ignorado pelo academicismo e periodismo”, segundo Bordini, a obra foi encontrando os seus espaços de penetração e “vencendo as barreiras quase intransponíveis de uma classe média pouco educada.” Alguns escritores brasileiros viram em *Caminhos Cruzados* um romance que contribuía para definir a literatura do Rio Grande do Sul como produção expressiva e decisiva para a constituição da literatura brasileira. Encorajado por Dyonélio Machado a escrever *Caminhos Cruzados*, a quem Erico Verissimo confiou o projeto inicial do romance, foi Jorge Amado um dos primeiros que atribuiu o devido valor literário à obra de Verissimo após seu lançamento: “com esse romance você reabilita o Sul e o situa no movimento de romance que está se processando no Brasil.” (AMADO apud BORDINI, 1985, p.22)

Mas *Caminhos Cruzados* encontrou verdadeiro reconhecimento fora do Brasil, em um movimento inverso: conquistou seu lugar ao sol em outros países para, posteriormente, ser mais bem visto no seu país de origem. Enquanto era mal falado pela crítica brasileira ou simplesmente ignorado, o romance foi abrindo discussões literárias e fazendo com que a literatura brasileira se tornasse mais reconhecida no exterior.

1.2 A crítica norte-americana: anos 40

Lançado em 1943 nos Estados Unidos, pela editora Macmillan, *Caminhos Cruzados* despertou leitores e críticos para uma nova literatura brasileira. Sem deixar de fazer comparações com o livro de Huxley, a crítica norte-americana foi unanimemente favorável ao romance de Erico Verissimo. William Du Bois, crítico renomado da época, escreveu um artigo para o suplemento literário “The

New York Times Book Review”, um dos mais importantes dos Estados Unidos, em que dizia:

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

Já Bertram D. Wolfe, outro crítico norte-americano, comentou acerca da questão de Erico Verissimo ter sofrido influência da técnica do contraponto, não fazendo um juízo de valor da obra de Erico Verissimo em relação a de Huxley, mas apontando a importância do uso da técnica em *Caminhos Cruzados* e a renovação que Erico Verissimo conferiu ao uso do contraponto. Escreveu para o “New York Herald Tribune Books” as seguintes palavras:

Se ele tomou emprestada a Huxley a forma externa das vidas cruzadas, tangenciais, e uma certa nota de ironia filosófica, é muito menos ensaísta e muito mais romancista que o autor de *Contraponto*, de modo que todas as pequenas histórias tecidas no seu pseudo padrão contrapontístico vêm à vida como experiências e não como idéias, enquanto o comentário filosófico se dissipa em pequenas tiradas irônicas e contrastes satíricos.” (WOLFE apud BORDINI, 1985, p.26)

O que Wolfe comenta é justamente o contrário apontado pela crítica brasileira. Na concepção do romance, Erico Verissimo utiliza a técnica do contraponto de forma totalmente diferente da empregada na obra de Huxley: enquanto o inglês usava o contraponto como forma de pensar sobre as personagens e conflitos vividos por elas, o escritor gaúcho serve-se do contraponto para tecer a narrativa que envolve as personagens. Sendo o romancista o ser que narra, que conta uma história, percebemos que Wolfe, de certa forma, vê em Erico Verissimo uma melhor utilização da técnica contrapontística em sua obra do que na de Huxley, que escreveu um romance mais filosófico que literário.

Wolfe ainda considera outro aspecto de *Caminhos Cruzados* ignorado pela crítica brasileira, mas de extrema importância para a composição das personagens do romance: os elementos cinematográficos. Os pontos focais

delimitados pelos núcleos de personagens (close-up) e o distanciamento do foco em certos núcleos para a retomada de outro núcleo de personagens em determinado momento da ação narrativa (flashbacks) contribuíram para que a técnica do contraponto fosse mais bem adaptada à literatura tendo um aproveitamento amplo no romance de Erico Verissimo.

Uma desvantagem do método de vidas cruzadas é que é difícil examinar a fundo a vida de qualquer das pessoas. O autor é forçado a selecionar alguns poucos aspectos salientes e reiterá-los toda vez que a personagem reaparece -- uma técnica de caricatura antes do que de retrato. Todavia, se isso é feito com pinceladas suficientemente duras, temos a impressão de que realmente conhecemos os indivíduos envolvidos o suficiente para nos interessarmos por seus destinos, como acontece aqui. (WOLFE apud BORDINI, p.26)

Esses elementos cinematográficos negligenciados pela crítica brasileira e tão bem considerados por Wolfe conferem a *Caminhos Cruzados* características ainda mais inovadoras no romance brasileiro de 30. A utilização desses recursos cinematográficos na literatura era considerada por alguns críticos brasileiros como inabilidade para resolver as situações literárias presentes no texto, o que conferiu a Erico Verissimo o título de “escritor menor”, no entendimento de tais críticos. No início dos anos 1970, Erico Verissimo comentou acerca dessa questão:

No princípio da minha carreira de romancista eu construía meus romances conscientemente em termos de cinema. Era então chamado com desprezo por certos críticos de romancista cinematográfico, isto é, falso, sem importância literária. Ora, cinema ganhou foros de arte. Hoje em dia é elogio dizer que uma novela tem qualidade cinematográfica. Continuo a aprender boas lições com o cinema. Narrando uma estória, eu me porto muitas vezes (nem sempre, é claro) como uma câmera de cinema. A objetividade é uma de minhas paixões. Sou a negação do metafísico. (VERISSIMO, 1973)

Na visão do crítico norte-americano, não existe falta de habilidade do escritor brasileiro por tender para a caricatura das personagens do romance *Caminhos Cruzados*. O que Wolfe sustenta é que a escolha pela construção caricatural das personagens é uma opção estética coerente feita pelo escritor para representar as personagens dentro de um esquema narrativo construído pela dinâmica de vidas cruzadas. O crítico não se deteve em julgar se a

representação do cruzamento de histórias era verossímil com as vidas que se cruzam na realidade, ou se as possíveis ideias de Erico Verissimo sobre a sociedade, viabilizadas pelo romance, eram acertadas ou não. Ele considera o romance em seu trabalho literário mais profundo com a palavra e os sentidos que ela possibilita no resultado final da obra. A sensação de inacabamento do romance, a construção caricatural das personagens, a narrativa simples não são defeitos desse romance de Erico Verissimo, mas elementos necessários para sua construção verossímil.

A visão da crítica norte-americana foi responsável por expandir as perspectivas do trabalho da crítica brasileira que se concentrou em uma análise mais rigorosa e menos subjetiva de *Caminhos Cruzados* a partir da década de 1970.

1.3. Crítica brasileira: dos anos 70 à atualidade

Foi no início dos anos 70 que *Caminhos Cruzados* começou a ser devidamente lido e considerado pela crítica brasileira a partir de estudos mais rigorosos por parte de professores universitários do Rio Grande do Sul. A partir desse novo olhar para a obra, mais literário do que subjetivo, o romance de Erico Verissimo pode sair do círculo de giz² no qual estava preso. Com ajuda da Editora Globo, que reeditou muitos de seus romances, e do Círculo do Livro que divulgou as obras de Erico Verissimo, *Caminhos Cruzados* foi ganhando espaço nas prateleiras das livrarias e a atenção dos críticos, que começaram a escrever artigos que incluíam o romance como significativo na obra do escritor gaúcho.

Uma questão interessante precisa ser comentada. Apesar da crítica ser desfavorável a *Caminhos Cruzados* e a obra de Erico Verissimo até os anos 70, os leitores não deixavam de ler o que o escritor gaúcho produzia, sendo um dos escritores responsáveis pelo maior número de livros vendidos, nesse

² Círculo de giz é uma expressão usada por Erico Verissimo para exemplificar a falta de liberdade sofrida por algo ou alguém causada por uma força externa, quer seja um grupo determinado de pessoas ou uma circunstância específica. Utilizando a metáfora do peru que é privado de sua liberdade porque lhe desenham um círculo de giz em volta, este se vê e sente preso, impossibilitado psicologicamente de sair do círculo. Assim se encontrava a obra *Caminhos Cruzados* pela crítica brasileira. Círculo de giz foi o título de um dos capítulos do romance *Saga* (1940).

período, na Editora Globo. Mas essa popularidade do escritor, que parecia ser um ponto a seu favor, desfavorecia a sua imagem. Para a crítica brasileira da época, a popularidade de Erico Verissimo se devia a sua escrita simples, de linguagem quase cotidiana, que abordava temas triviais que acabavam atraindo os leitores. Mas a história se encarregou de mostrar que sua popularidade não era devida a essa aparente simplicidade de sua escrita, mas a um trabalho literário rigoroso.

Foi em 1972, por conta das comemorações de quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo, que *Caminhos Cruzados* teve o seu valor reconhecido de fato pela crítica brasileira. Naquele ano, foi lançado o livro *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*, publicado pela Editora Globo, uma organização de artigos assinados por renomados escritores e críticos brasileiros entre eles Lygia Fagundes Telles, Jorge Amado, Regina Zilberman, Antonio Candido, Flávio Loureiro Chaves, com organização deste último. E foi no artigo escrito por Antonio Candido, “Erico Verissimo de trinta a setenta”, que *Caminhos Cruzados* foi contemplado com algumas passagens de análise crítica séria, apesar do artigo não se deter ao romance especificamente, mas em um mapeamento da obra de Erico Verissimo ao longo de quatro décadas. Nele, Antonio Candido considera que a técnica do contraponto em *Caminhos Cruzados* foi empregada com maestria e que esse romance de Erico Verissimo foi determinante para o desenvolvimento da grande temática de seu projeto literário: o homem inserido em sua dinâmica social buscando a sua dimensão de indivíduo. A aproximação de *Caminhos Cruzados* com o *Contraponto* de Huxley foi feita de maneira científica, contemplando uma análise literária apropriada ao que Erico Verissimo propôs em seu romance:

Note-se [...] que, enquanto o seu modelo imediato, Aldous Huxley [...] usou o corte horizontal para descrever a vida de um grupo restrito das classes privilegiadas da Inglaterra, Erico o democratizou de algum modo, ajustou-o ao espírito de Trinta, incorporando tanto o pobre quanto ao rico e assim transformando-o de amostra em sondagem. [...] (CANDIDO, 1972, p.44)

Enquanto Huxley utilizou a técnica do contraponto para fazer um corte horizontal da sociedade, elegendo personagens de uma mesma classe elitizada da sociedade, Erico Verissimo fez um corte transversal da sociedade

de Porto Alegre aproximando ricos e pobres, membros da elite social e marginalizados por meio da democratização do uso da técnica do contraponto. Apesar de Erico Verissimo dizer que não sofrera influências apenas de Huxley para a composição de *Caminhos Cruzados*, antes dele já havia lido John dos Passos e Sinclair Lewis, que utilizaram em suas obras a simultaneidade de histórias e os recursos cinematográficos de *close-up* e *flashback*, mesmo assim a crítica brasileira, anterior a esse artigo de Candido, ainda trazia arraigada a visão de que o romance de Erico Verissimo era uma espécie de cópia do de Huxley. A isso o próprio Erico Verissimo comentava:

Creio que Aldous Huxley também nunca negou que seu *Point Counter Point* tivesse sofrido uma certa influência de *Lês Faux Monnayeurs*, de André Gide. E essa técnica do romance simultaneísta já havia sido tentada em 1910 por W. S. Maugham no seu *Merry-go-round* (Carrossel) (VERISSIMO, 1974, p.255)

O olhar de Candido para *Caminhos Cruzados*, refutando o rótulo de cópia do romance de Huxley, possibilitou a outros críticos que revissem as suas opiniões a respeito da obra do escritor gaúcho e, muitos deles, mudaram de rota e seguiram pela trilha aberta pelas considerações de Candido.

Na interpretação de Antonio Candido, ainda, está contido em *Caminhos Cruzados* o gérmen do projeto literário de Erico Verissimo. Foi desse romance de 1935 que o escritor transpôs o olhar do “indivíduo e a sua história pessoal; a interferência ou a coexistência das histórias pessoais; o grupo como trama de histórias pessoais; a história como destino dos grupos.” (CANDIDO, 1972, p.42), para as suas outras obras. Candido verifica que foi essa representação literária da busca pelo indivíduo dentro da coletividade em *Caminhos Cruzados* que culminou em sua obra magna, a trilogia de *O Tempo e o Vento* (1949-1962). Acerca das escolhas de Erico Verissimo para a composição de seu projeto literário, Candido afirma:

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

Sob este aspecto, Erico Verissimo é um escritor marcado pelo decênio de Trinta. Decênio onde ele se definiu como autor e os da

minha geração se definiram como seus leitores. Decênio a cujas inquietudes ele se manteve singularmente fiel, sem prejuízo de toda a evolução de sua arte [...] (CANDIDO, 1972, p.42)

De grande valia, portanto, foi esse artigo de Antonio Candido para a reviravolta na opinião da crítica brasileira sobre a obra de Erico Verissimo, que começou a encontrar, a partir de então, novos caminhos de análise.

Porém, as análises comparativas da obra de Erico com a de Huxley continuaram, mas com um tom diferente da de décadas anteriores. Daphne Patai, em 1974, considera que Erico Verissimo não utilizou apenas a técnica do contraponto influenciado por Huxley, mas também a micro visão dos núcleos de personagens representando uma macro visão da sociedade.

Além dessa visão comparatista da obra de Erico Verissimo, surgiu a classe de críticos e pesquisadores que iniciou suas análises no campo social da obra. Na relação entre literatura e sociedade, seguindo os passos de Antonio Candido, Flávio Loureiro Chaves, em conferência intitulada “O realismo social de Erico Verissimo”, pronunciada no II Seminário de Literatura do Rio Grande do Sul, promovido pelo Instituto Estadual do Livro, em 1974, aponta que

há em Erico Verissimo uma clara tomada de posição diante da realidade imediata e uma aguda consciência da função social da literatura. Quando comenta a sua própria obra e quando delega a palavra às personagens, o escritor assume inteiramente a responsabilidade de tornar o romance um preciso instrumento de observação e crítica da sociedade, julgando-a sob múltiplos aspectos. Assim, as personagens não podem ser compreendidas senão relacionadas ao contexto sócio-histórico em que se movimentam e este, por sua vez, é argüido através das histórias individuais que o revelam. [...] (CHAVES, 1974, p.8)

Essa corrente da crítica via na função social da literatura de Erico Verissimo uma explicação para o grande sucesso de público que sua obra tinha, apesar da crítica desfavorável a sua obra. A corrente que sustenta a função social como preponderante da obra de Erico Verissimo continua muito forte até hoje, e apesar de ter sido a responsável por expandir os horizontes da crítica literária brasileira em relação à obra de Erico Verissimo, também não dava conta de criticar profundamente *Caminhos Cruzados*. Nem a crítica comparatista, nem a de cunho social, conseguiram encontrar explicações para a permanência de *Caminhos Cruzados* que transcende a esses dois modelos. Ainda hoje a crítica

tende ou para um ou para outro lado na análise de *Caminhos Cruzados* e da obra como um todo de Erico Verissimo. Ainda falta investigar mais profundamente sua obra com um olhar que contemple o interior do texto e suas significações internas. Somente por esse olhar para a obra que se pode, posteriormente, especular sobre as significações extra-textos que ela possibilita.

Numa época de grandes transformações como foi a década de 1930, Erico Verissimo conseguiu escrever um romance com características transformadoras não apenas do que tange às técnicas utilizadas para a composição do romance, ou das significações extra-texto que ela possui, mas no sentido de transcender tudo isso, possibilitando a produção de novos significados a cada leitura. Talvez seja essa a resposta, após mais de setenta anos do lançamento de *Caminhos Cruzados*, que encontramos para a sua permanência: o leitor está diante de um texto literário. Uma obra verdadeiramente literária não segue o tempo cronológico dos homens, ou fica presa a épocas e tendências, ela é um novo texto quando se reinventa no olhar de diferentes leitores. Jorge Amado, relendo *Caminhos Cruzados*, afirmou em 1975: “Faz pouco mais de um ano que voltei a reler o romance de 1935 e ele se mantém inteiro, não envelheceu uma linha sequer.” (AMADO apud BORDINI, 1985, p.31) Com essa opinião de Jorge Amado, concorda Moacyr Scliar, em fala para a edição de *Caminhos Cruzados* de 2005:

Setenta anos depois de sua publicação, *Caminhos cruzados* continua a surpreender. E eu continuo fiel a essa obra encantadora e profundamente humana. Recentemente encontrei na internet um site em que eu aparecia falando sobre “os cinco livros que haviam marcado a minha vida”. Um deles era, claro, *Caminhos Cruzados*. Eu já não recordava de ter dado essa entrevista, mas, vendo-a, tive de admitir que continuava fiel a meu passado de leitor. O que, no caso de uma obra como *Caminhos cruzados*, é absolutamente compreensível.

Apesar da aparência superficial de *Caminhos Cruzados*, das personagens caricaturais, da sensação de inacabamento do romance, da ausência de início e de fim determinados, dos silêncios que o autor deixou para serem escutados, Erico Verissimo criou um romance sofisticado, de complexidade singular em que cada trivialidade dita por uma personagem é uma possibilidade para o leitor contemplar a profundidade do trabalho de composição do romance. Está

contido nesse ponto o grande segredo do autor de dar possibilidade do texto significar além de tempos e espaços. O contraponto foi a técnica escolhida pelo autor para construir o romance. A ele foram somados os recursos cinematográficos empregados pelo autor, a coexistência dos indivíduos dentro do mesmo espaço de atuação, os aparentes paradoxos existentes entre as personagens que mais as aproximam que as distanciam, a parca delimitação das personagens que necessita da inferência do leitor no processo de criação das mesmas; tudo isso com o objetivo de promover a comunhão entre autor, personagens e leitor na tessitura do texto.

Caminhos Cruzados, por todas essas imprecisões, sugestões e silêncios andou na contramão da estética realista de 1930 que buscava, por meio das técnicas literárias, uma forma de aproximação, no seu mais alto grau, entre a literatura e a sociedade. E foi caminhando na contramão que Erico Verissimo deu liberdade para o seu romance, não definindo destino certo para ele, mas deixando espaços vazios para serem preenchidos junto com quem ele mais gostava de se comunicar: os leitores.

CAPÍTULO 2. POLIFONIA E CONTRAPONTO

Nunca estamos livres do perigo de ver as palavras usadas não como um meio de comunicação entre o autor e o leitor, mas como peças dum jogo esotérico hermético e, portanto, um fim em si mesmas. Creio que o enigma da vida já é tão complicado que o escritor não deve criar em torno dele outro enigma, nem mesmo de natureza verbal. A poesia, sim, é o reino das palavras, o campo próprio para experiências imagísticas, metafóricas, em suma, para toda essa metafísica ou alquimia da linguagem. E há estados de alma que nem a poesia consegue descrever ou mesmo sugerir, e é esse ponto que a música pode ser chamada em seu socorro.

Erico Verissimo

Ao longo de seu projeto literário, desde o primeiro livro de contos *Fantoches* (1932), passando pelos romances *Caminhos Cruzados* (1935), *Música ao longe* (1936), pelas obras infanto-juvenis como *O Urso com Música na Barriga* (1938) até o último livro de memórias, *Solo de Clarineta* (1973), Erico Verissimo aproximou a música da literatura seja de forma mais sutil, por meio dos títulos das obras, ou pelos gostos musicais de suas personagens, seja de maneira mais profunda, como na própria estrutura do texto. O escritor gaúcho encontrou na música técnicas de composição determinantes para a elaboração de seus romances e que se tornaram marcas de sua obra, como é o caso do contraponto. Para a plena compreensão do contraponto, é necessário que se mencione a polifonia musical, uma vez que o contraponto é uma técnica em polifonia que cruza diferentes linhas melódicas. O termo “polifonia” foi utilizado em outras áreas como na Psicanálise, na Linguística e na Literatura. Nessa última, foi Mikhail Bakhtin o responsável por utilizar analogamente o termo “polifonia” para conceituar a grande inovação literária da construção do romance que excede as fronteiras da unidade monológica, trazida pela obra de Dostoiévski, que ampliou as perspectivas de estudo do romance enquanto

gênero literário. Outros autores como Kirpótin, Chklovski, Leonid Grossman, para citar apenas alguns, também estudaram a obra de Dostoiévski e se aproximaram, mas não chegaram ao cerne, da grande inovação que Dostoiévski trouxe à literatura e que Bakhtin chamou de “polifonia”.

2.1 Polifonia e contraponto na música

Muitas são as versões para a origem da polifonia na música, não havendo unanimidade dos estudiosos a esse respeito, porém, os estudos de teoria musical e história da música apontam a uma mesma direção quando consideram as raízes populares da polifonia assim como a sua oposição ao canto gregoriano, que era cantado em rituais da Igreja Católica.

O processo de transposição da homofonia à polifonia inicia-se por volta do século VII d. C. quando a Igreja Católica, durante o papado de Gregório I, determinada a impor a sua liderança em todo o território europeu, resolveu estender a sua hegemonia também ao canto da Igreja, segundo os padrões romanos. Unificando o canto seria mais fácil disseminar o Cristianismo conquistando mais fiéis e fortalecendo, assim, o poder da Igreja Católica. O papa Gregório I criou, então, um canto em uníssono (homofônico), que estendia as sílabas por diversas notas que partiam dos sons mais graves aos mais agudos nessa ordem, aludindo assim à procura do homem pela salvação, pela ascensão aos céus. Esse canto só recebeu o nome de “canto gregoriano” dois séculos mais tarde, quando Carlos Magno enfatizou essa unificação litúrgica por meio do canto em uníssono. Ele julgava que esse canto era o recomendado pelo papa Gregório, sendo chamado a partir de então de “canto gregoriano”. Além dos motivos políticos que levaram à criação do canto gregoriano e da analogia que esse tinha com a doutrina católica, ele produzia também um efeito catártico nos fiéis, pois ao mesmo tempo em que escutavam a liturgia podiam vivenciá-la por meio da performance do canto, criando um clima de emoção muito significativo. Por séculos, a única forma de composição musical foi o canto gregoriano, o canto homofônico, e Gregório I, com o intento de difundir e ensinar esse canto, criou a *Schola Cantorum* que se localizava nas abadias, onde, até hoje, o canto gregoriano é utilizado.

É interessante considerar que apesar da hegemonia do canto com fins políticos e religiosos, foi por meio do canto gregoriano que houve uma relação de integração entre palavra e som, em que a parte melódica era necessária para que a parte verbal fizesse sentido e vice-versa. Como explica Livio Tragtenberg em *Contraponto: uma arte de compor*, nem sempre essa relação aconteceu de forma tão integrada:

Nos primórdios da prática musical (música bizantina, judaica etc.), a melodia era um complemento na oralização dos textos sagrados, por isso é chamada de melodia prosódica. A relação entre texto e som desenvolveu-se passando pelo canto gregoriano, motetos, missa polifônica, cantata, *Lied*, ópera etc. (TRAGTENBERG, 2002, p.19)

Com o passar dos séculos, as questões entre corpo e alma começaram a ser levantadas por um homem que passou a não venerar somente a Deus, mas que canta, também, ao amor, à natureza, às decepções, às guerras, ou seja, ao próprio homem. A partir do século XII, com o crescimento da música profana, principalmente por meio da música trovadoresca e do canto popular, o canto gregoriano foi perdendo a sua força por não atender mais às formas de expressão do homem nesse contexto.

Antes disso, porém, datam do século IX documentos em que aparecem esboços de um canto em polifonia, na verdade, pode-se dizer tentativas de composição de canto em polifonia. Sabe-se que no Norte da Europa, em países escandinavos, eram criados cantos em que apareciam duas vozes e era chamado de *Organum*. No *Organum*, canto em uníssono, uma segunda voz era agregada. Dois cantores executavam o canto em que cada nota “é contracantada por uma única nota da voz superior. Essas melodias eram escritas na época sob a forma de pontos, daí o sentido original da palavra contraponto: ponto contra ponto.” (ROMAN, 1992, p.208)

Entre o final do século XII e o início do XIII, uma nova forma de canto inicia a sua trajetória: o moteto gótico. Surgido na Escola de Notre Dame, lugar de discussão e difusão de ideias sobre polifonia e fixada na Catedral de mesmo nome, na França, essa forma de canto era ligada à literatura e à poesia uma vez que a palavra moteto é formada pelo prefixo *mot* = palavra. Portanto, a palavra era ligada à música e a essas duas partes somavam-se também os gestos que conferiam uma expressão dramática ao canto. Os motetos podiam

tratar de assuntos religiosos ou profanos, o que abria a esse canto uma possibilidade de colocar o homem como ser ativo no processo de criação artística.

Com o aparecimento do moteto, a unificação do canto religioso começou a dar lugar à descentralização das vozes no canto, o que conferia às composições musicais um efeito estético elaborado. Em linhas gerais, o moteto gótico organizava o canto da seguinte forma: o *cantus firmus*³ apresentava-se em uma posição, geralmente no tenor, em que era cantado um texto religioso em latim ou executado de forma instrumental e as outras vozes se organizavam acima dele, com letra profana específica para cada uma das vozes e cantada em francês, na maioria das vezes. Havia, desse modo, um cruzamento entre religioso e profano criando uma tessitura entre textos e melodias em uma relação politextual e polifônica. Os motetos abriram possibilidades de criação até então impossíveis para o canto gregoriano. Artur Roberto Roman em *O Conceito de Polifonia em Bakhtin: o trajeto polifônico de uma metáfora* comenta a esse respeito:

Pelos meados do século XIII, as vozes dos motetos passam a se diferenciar, tanto rítmica como melodicamente. Essa independência das vozes vai permitir que não só uma melodia trovadoresca e um canto gregoriano apareçam simultaneamente numa mesma peça, mas também que uma das vozes cante um hino em latim, enquanto outra canta uma canção em francês. Essa ausência de identidade entre as linhas melódicas, que se cruzam constantemente, permite formar um verdadeiro trançado de linhas independentes, num claro contraste com a uniformidade e a planura do cantochão, o canto gregoriano. A individualização das partes, no que se refere ao texto, também vai se tornando mais acentuada. Há motetos em que uma voz canta um louvor a Virgem Maria, enquanto outra propaga as belezas de uma prostituta. Nessa politextualidade, linguagens diferentes se inter-penetraram, confrontando-se o erudito e o popular, o sacro e o profano. (ROMAN, 1992, pp.208-209)

A polifonia com essa característica mutável, inacabada, ativa, trazia não só uma inovação ao canto em uníssono, mas imprimia a nova forma do homem medieval relacionar-se com o mundo, ou seja, “oposta a qualquer idéia de acabamento e perfeição, que caracterizava o canto gregoriano”. (ROMAN, 1992-93, p.209). Cabe aqui, porém, uma observação. Quando falamos de

³ Do Latim “canto/melodia firme” é “uma melodia pré-escrita, que é a base melódica no exercício do contraponto vocal.” (TRAGTENBERG, 2002, p.21), para a composição de um novo arranjo polifônico.

polifonia musical nos referimos a uma técnica que abrange, basicamente, dois tipos de polifonia: a medieval gótica e a tonal. A polifonia medieval gótica, de caráter modal e inconcluso, é a forma musical que rompeu com os padrões do canto gregoriano, conferindo à composição um efeito inacabado, de obra aberta. A polifonia tonal, apesar de compreender várias vozes cantando textos diversos, caminha para um final conclusivo, em que, em algum ponto, todas as linhas melódicas se encontram. Porém, em ambos os casos, o termo “polifonia” mantém seu significado estrito de “várias vozes”.

A partir da efervescência do canto em polifonia nos séculos XII e XIII, a técnica se impôs e no século XIV, com o aperfeiçoamento do sistema de notação musical e da construção de instrumentos musicais mais elaborados, puderam-se criar composições polifônicas mais complexas e que se afastavam das construções polifônicas populares. Surgiu, então, a *Ars Nova Musicae* que se consolidou na França e foi um período de criação musical intensa com base na composição polifônica. A polifonia conquistou definitivamente seu lugar na música tanto que, no século XV, surgiram o canto *a capella* (estilo de canto polifônico vocal), composições polifônicas exclusivamente instrumentais e, inclusive, composições para instrumentos específicos, como o alaúde. Nos séculos que se seguiram, a polifonia serviu como base para a construção de outras composições musicais. No Barroco, auge das composições polifônicas e contrapontísticas, foram criados procedimentos orquestrais que privilegiavam um número específico de instrumentos ou instrumentos isolados combinados com a polifonia vocal que resultaram, posteriormente, nas óperas e também num estilo de arranjo em polifonia vocal chamado *fuga*, que consiste na repetição do tema musical principal por vozes que se reproduzem sucessivamente e parecem “fugir” umas das outras, efeito que deu origem ao nome desse tipo de arranjo vocal.

Foi no século XIV, no período de pré-Renascença, com a consolidação da polifonia, a expansão da *Ars Nova Musicae* e a nova maneira de pensar do homem que tendia para a manifestação da vida profana, que a técnica do contraponto surgiu. Nessa época, como vimos, as composições em polifonia ganharam ares de complexidade, com estilos matematicamente elaborados e esquemas melódicos e rítmicos engenhosos. Para o aperfeiçoamento da música e canto polifônicos, foram criadas técnicas de composição que serviam

como estratégias para o trabalho com a polifonia. Com isso deu-se a criação da técnica do contraponto utilizada largamente por compositores eruditos e populares. O contraponto possibilitou aos compositores o entrelaçamento das linhas melódicas (vozes), com andamentos diferentes e ritmos distintos em uma mesma composição musical. O efeito que a técnica do contraponto trazia à composição era o de vozes dialogando, conversando. A escolha do nome dessa técnica é significativa em relação à sua aplicação, pois

O termo contraponto deriva do latim *punctus contra punctum, nota contra nota*, ou ainda *melodia contra melodia*. Trata, portanto, de sons que se contrapõem simultaneamente. Basicamente, contraponto é direcionamento melódico. (TRAGTENBERG, 2002, p.15)

Em linhas gerais, a aplicação da técnica do contraponto servia para coordenar as vozes de uma composição polifônica, organizando as dissonâncias entre as linhas melódicas, ponto contra ponto, ou seja, combinando vozes melodicamente opostas, nota por nota. Ao mesmo tempo em que era executada uma nota mais grave, por exemplo, outra aguda era cantada ou tocada simultaneamente e outra, de tom intermediário, entrava no mesmo momento criando a dinâmica musical e, assim, as vozes iam se entrecruzando mantendo a independência de cada uma delas.

O número de vozes que entra em uma composição polifônica contrapontística não tem limites, porém, há regras bastante rígidas que o compositor deve seguir, como, por exemplo: “no contraponto a duas vozes se adiciona uma segunda linha melódica, mais grave ou mais aguda, ao *cantus firmus...*” (TRAGTENBERG, 2002, p.21). A escola flamenga, nos séculos XVII e XVIII, chegou a um nível tão apurado de compreensão da polifonia musical e de destreza na utilização da técnica do contraponto que chegou a construir “tramas polifônicas com até 32 vozes.” (TRAGTENBERG, 2002, p.19). Para que possamos conhecer alguns tipos de composição em contraponto, selecionamos apenas seis para verificarmos de que forma pode acontecer a aplicação da técnica: nota contra nota (utilização mais simples); duas notas contra uma; quatro notas contra uma; contraponto a três vozes; contraponto a quatro vozes; fuga. Os três primeiros estilos de composição em contraponto

são usados para a música instrumental enquanto que os outros três são para a aplicação em canto vocal.

Muitos tratados ensinando sobre a aplicação da técnica do contraponto foram escritos, porém, o primeiro deles - *Gradus ad Parnassum* (1725)-, elaborado pelo compositor austríaco Johann Joseph Fux, é o mais elucidativo servindo para compositores como Haydn, Mozart e Beethoven. Mas foi Johann Sebastian Bach quem utilizou a técnica do contraponto em sua expressão mais intensa, sendo considerado pelos estudiosos como “o maior contrapontista da história da música”. (MENDES apud TRAGTENBERG, 2002, p.13). Considera-se que com Bach obteve-se o equilíbrio entre contraponto e harmonia e o período que compreende do século XV ao século XVIII é chamado de “primeira fase do contraponto” por ter alcançado seu apogeu com o compositor alemão. A segunda fase é representada pelos compositores vienenses e pela música romântica do século XIX e a terceira, no século XX, é marcada por uma renovação do uso da técnica, não tão presa às regras teóricas.

No Brasil, temos em Villa Lobos o compositor que fez uso mais expressivo da técnica do contraponto, principalmente em arranjo vocal para coral e arranjos instrumentais com utilização de instrumentos de corda como o violão. Já Chiquinha Gonzaga, com o estilo musical Choro, utiliza a técnica do contraponto na sua primeira canção *Atraente* (1877). Pixinguinha, tempos depois, compõe temas contrapontísticos para flauta, saxofone e violão, como a *Sofres porque queres* (1919).

Apesar da consolidação da polifonia e da criação de técnicas de composição polifônica, como o contraponto, o canto homofônico não desapareceu. Ele continuou sendo utilizado nas abadias e com o Concílio de Trento, em 1583, no seio da Contra-Reforma, o canto gregoriano foi privilegiado pela Igreja por julgar que o canto polifônico, com várias vozes cantando simultaneamente textos diferentes, fazia com que as palavras não fossem inteligíveis em muitos momentos. Isso preocupava o clero, pois as cerimônias litúrgicas estavam perdendo “o sentido emocional dos textos musicados.” (ROMAN, 1992, p.209) A partir disso, os cantos homofônicos e polifônicos criaram cada qual seu espaço de atuação e sua forma de expandir-se ao longo dos séculos.

2.2 Polifonia e contraponto na Literatura

Foi por meio dos estudos de Mikhail Bakhtin que o conceito de polifonia foi teorizado depois de perceber que a obra de Fiódor Dostoiévski trazia inovações profundas à estética do romance. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin leva a cabo esse estudo que tem como núcleo a palavra dialógica como centro de ação polifônica (o dialogismo) e o herói enquanto discurso plenivalente (a polifonia). Por meio da investigação da relação autor-personagem (herói) no romance de Dostoiévski, Bakhtin verifica que, nessa relação, há uma independência de vozes, ou seja, o discurso das personagens não significa necessariamente a tradução das ideias do autor. Dessa forma, não só Bakhtin desenvolveu novas teorias para o romance como revolucionou a maneira de pensar sobre o gênero. Apesar de outros teóricos terem desenvolvido estudos anteriores aos de Bakhtin a respeito da obra de Dostoiévski, nenhum deles conseguiu, na opinião do filósofo russo, chegar à conceituação do que realmente era inovador e contribuía de fato para a teoria do romance e da linguagem, como a polifonia. Isso porque Bakhtin era “o único intérprete dostoiévskiano armado de uma teoria do discurso plenamente elaborada, ou seja, tão complexa quanto o próprio autor de *O Idiota*.” (CLARK e HOLQUIST, 2008, p.260)

Antes de entrarmos, porém, no conceito de polifonia é preciso abordar outros de fundamental importância e que serviram como caminho teórico para Bakhtin chegar a esse conceito. É imprescindível que consideremos o que significa discurso, voz e dialogismo, principalmente, na trajetória do pensamento bakhtiniano.

O princípio básico para o entendimento de como Bakhtin trilhou o seu pensamento teórico pode ser entendido pelas palavras do próprio autor:

A vida por sua natureza é dialógica. Viver significa participar de diálogo: interrogar, prestar atenção, responder, concordar etc. Neste diálogo, o homem participa todo e com toda a sua vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, o corpo todo, as ações. Ele se põe inteiro na palavra, e esta palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal. [...] Cada pensamento e cada vida vertem-se no diálogo inacabado. É inadmissível igualmente a coisificação da palavra: a sua natureza é também dialógica. (BAKHTIN apud SCHNAIDERMAN, 1983, p.102)

Em sua concepção, não existe vida sem diálogo, pois qualquer tipo de ação pressupõe a interação entre os seres, em uma relação de compartilhamento em que um ser só produz significados ao que procura e a si mesmo quando interage com o outro, em uma dinâmica que não se conclui porque é infinita. Por isso, sendo a língua um produto da interação humana em um meio social, é um organismo vivo e constantemente mutável, pois acompanha a própria evolução do homem.

Desta forma, chegamos ao conceito de discurso para Bakhtin. Se a palavra em sua natureza é dialógica, ou seja, necessita das relações com outros seres para produzir significados e a língua é um organismo vivo e mutável que acompanha a evolução do homem, temos, então, o que Bakhtin entende por discurso: a “linguagem em ação”: “O discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica.” (BAKHTIN, 2010 B, pp.88-89)

Bakhtin pondera que não existe discurso se não houver ao menos dois interlocutores que são, antes de tudo, seres sociais. Assim, podemos dizer que um discurso não é uma manifestação individual, não se pode considerar um discurso passivo em relação a outro. Todo discurso é uma reunião de outros discursos que vieram anteriormente e que, por sua vez, foram reelaborados a partir de discursos precedentes. Aqui encontramos a essência do que Bakhtin definiu como dialogismo, mas é preciso esclarecer que quando Bakhtin fala a respeito da interação entre interlocutores para que aconteça o diálogo entre os discursos, não é uma relação face a face entre eles, mas discurso a discurso, uma vez que o homem é um ser constituído de discurso, e cada discurso é composto por duas camadas: a do eu e a do outro.

A grande chave para o entendimento do dialogismo a partir dessa perspectiva de diálogo entre os discursos é a comunicação. “Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não poder, nem dever terminar.” (BAKHTIN, 2010 A, p.293). O caráter dialógico de qualquer interação discursiva é a essência da dinâmica em que a linguagem está envolvida e a comunicação é produto dessa dinâmica:

[...] Orientado para o seu objeto, o discurso penetra nesse meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se com outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico. (BAKHTIN, 2010 B, p.86)

Definimos, assim, dialogismo como a dinâmica de interação entre as enunciações constituintes de um discurso em um movimento orientado pela trajetória de um eu para um outro.

No texto literário, esse dialogismo é proporcionalmente oposto ao monologismo, em que prevalece um discurso único, que se comporta como definitivo dentro da dinâmica textual. Por meio do estudo da obra de Dostoiévski, Bakhtin definiu que dentro de um espaço literário em que prevalece o discurso monológico, as personagens não têm mais nada a dizer, são personagens acabadas, pois já disseram tudo o que lhes cabia por meio da voz do autor. Essa voz prepondera determinando o direcionamento das consciências das personagens e de suas ações. O autor coloca-se em uma posição distanciada, como se estivesse fora do texto, exercendo poder sobre a consciência das personagens, porque, no romance monológico, a imagem da personagem “se constrói no mundo do autor, [...]; a construção desse mundo, com seus pontos de vista e definições conclusivas, pressupõe uma sólida posição exterior, um estável campo de visão do autor.” (BAKHTIN, 2010 A, p.58)

No dialogismo, a partir do estudo das obras de Dostoiévski, a situação é inversa. Não existe uma voz dominante que exerce poder dentro do texto, mas os discursos do autor e das personagens são colocados como que lado a lado, em situação que resulta no choque entre vozes sociais. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin explica:

[...] nas obras de Dostoiévski não há um discurso definitivo, concluído, determinante de uma vez por todas. Daí não haver tampouco uma imagem sólida do herói [...] A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro. O discurso do autor não pode abranger de todos os lados, fechar e concluir de fora o herói e o seu discurso. Pode apenas dirigir-se a ele. [...] No mundo de Dostoiévski não há discurso sólido, morto, acabado, sem resposta, que já pronunciou sua última palavra. (BAKHTIN, 2010 A, pp.291-292).

Com isso, Bakhtin não quer dizer que o autor de romances dialógicos é um ser passivo diante de suas personagens, apenas selecionando e agrupando pontos de vistas alheios aos seus. O autor, como Dostoiévski, é um ser que abre seu discurso para que outros possam fazer parte dele em uma relação dialógica por excelência. Esse processo de abertura do discurso do autor se dá da seguinte forma:

O discurso do autor representa e enquadra o discurso de outrem, cria uma perspectiva para ele, distribui suas sombras e suas luzes, cria uma situação e todas as condições para sua ressonância, enfim, penetra nele de dentro, introduz nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um fundo dialógico. (BAKHTIN, 2010 B, p.156)

Foi essa mudança de paradigma do autor em relação ao romance que transformou a construção romanesca. Uma vez que o discurso do autor se abre para um reconhecimento da voz do outro dentro de seu discurso, não é mais possível verificar a figura do autor colocada do lado de fora do romance, manipulando a ação narrativa e a consciência das personagens, como no romance monológico, sendo, portanto, impossível encontrar o discurso do autor concentrado em uma personagem ou em um narrador servindo de porta-voz do discurso autoral. Esse discurso passa a não ser mais claramente identificável, pois está distribuído por todo o romance, mesclado aos discursos alheios ao próprio autor. Partindo desse princípio, a visão do autor sobre a personagem é a visão do seu discurso sobre o discurso dela. Por isso, não cabe ao autor falar sobre a personagem, mas falar com ela, em uma interação dialógica que se desenvolve no presente da ação narrativa. É como se a palavra do autor fosse a palavra sobre um ser presente e esse ser pudesse responder, com seu discurso, à palavra do autor. Por isso, autor e personagem não coincidem em um romance polifônico. A personagem está no exterior do autor, sendo, portanto, um outro para ele.

Desta forma, Bakhtin entende a personagem como um ser constituído de discurso e sua imagem é a imagem desse discurso. Isso é o que Bakhtin chama de “o homem que fala no romance”: “o principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o *homem que fala e sua palavra.*” [grifo do autor] (BAKHTIN, 2010 B, p.135). A

grande questão desse homem que fala concentra-se dentro da personagem e não fora dela. Uma vez constituída de discurso e esse discurso ser construído a partir de outros que se inscrevem em seu discurso interior, em uma interação dialógica interna, a personagem é a imagem do conflito entre os discursos que a constituem. Por esse motivo, a busca da personagem por sua autoconsciência é um processo sem fim e em constante tensão, pois é um processo de choque com os demais discursos que fazem parte dela. Na autoconsciência da personagem está compreendida a consciência do outro sobre ela e, por meio do conflito entre consciências, dá-se o desenvolvimento da consciência de si mesma. Por isso, a personagem vai se construindo no presente do texto por essas interações dialógicas internas que se apresentam em diferentes graus. Bakhtin deu o nome de “polifonia” ao grau máximo de interação dialógica, tendo como paradigma a obra de Dostoiévski. Bakhtin exemplifica:

[...] Suponhamos que duas réplicas do mais tenso diálogo, a palavra e a contrapalavra, ao invés de acompanharem uma à outra e serem pronunciadas por dois diferentes emissores, tenham-se sobreposto uma à outra, fundindo-se *em uma só* enunciação e *em um só* emissor. Essas réplicas seguiram em direções opostas, entraram em choque. Daí a sobreposição de uma à outra e a fusão delas numa só enunciação levarem à mais tensa dissonância. O choque entre réplicas inteiras – unas em si e monoacentuais – converte-se agora, dentro de uma nova enunciação produzida pela fusão, em interferência marcante de vozes contrapostas em cada detalhe, em cada átomo dessa enunciação. (BAKHTIN, 2010 A, p.240)

A partir dessas relações dialógicas que podem chegar ao seu mais alto grau na polifonia, cria-se, dentro do romance, um campo de forças conflitantes e ininterruptas que constituem o diálogo do romance como um todo. O diálogo interior das personagens (o que Bakhtin chama de “microdiálogo”), inseparável do diálogo exterior que tem como base esse diálogo interior, constrói o grande diálogo do romance que os reúne. Assim, “Bakhtin realiza um enorme salto entre o pensamento dialético, ou partitivo, que continua sendo presumidamente a norma universal, e o pensamento dialógico ou relacional” (CLARK e HOLQUIST, 2008, p.35). O substrato do romance polifônico está concentrado nesse campo de tensões e de imagens de discursos opostos que o constituem, no embate de forças centrípetas, “que se empenham em manter as coisas juntas, unificadas, iguais”, e centrífugas, “que se empenham em manter as

coisas variadas, separadas, apartadas, diferenciadas umas das outras” (CLARK e HOLQUIST, 2008, p.35). Nesse limite entre os campos de força, nessa sístole e diástole discursivas, está a dialogia e, portanto, a composição do romance.

O romance em essência é um gênero que traz inscritas diversas vozes em interação dialógica, pois “o romance se constitui de uma matéria verbal falante, que reúne e transforma várias modalidades discursivas que o gênero experimentou ao longo de sua história.” (MACHADO, 1995, p.159). Justamente por causa disso, o romance problematiza os outros gêneros, pois os coloca em discussão por meio da representação e recriação das imagens de suas linguagens. Em outras palavras:

O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo da suas formas de linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. (BAKHTIN, 2010 B, p.399)

Dessa forma, o romance trava uma luta com os outros gêneros e, conseqüentemente, consigo próprio, e é nessa luta que se encontra a sua natureza dialógica. É esse olhar para si por meio dos olhos dos outros gêneros, em um diálogo interior, no âmago de sua estrutura, que confere ao romance o seu caráter autocrítico que o define como gênero em constante formação. Por isso é que não se consegue delimitar as fronteiras precisas do romance, apenas particularidades que o distinguem, por causa dessa sua estrutura maleável e versátil de interação dialógica com os outros gêneros literários.

Por ser um gênero em formação, é o único que compreende a evolução dentro de si e “por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução” (BAKHTIN, 2010 B, p.400). O romance está em contato com o inacabamento próprio da evolução que se dá no presente em devir. O presente, em essência, é algo não acabado, pois necessita de uma projeção para o futuro para dar continuidade ao seu ser. O que evolui tem a sua orientação num presente voltado para o futuro. Assim acontece com o romance e assim acontece com o próprio homem. O homem vive em uma perspectiva constante para o futuro que lhe é proporcionado pela

vivência do presente. Portanto, o gênero literário que pode acompanhar a evolução do homem é o romance, pois está orientado sob a mesma perspectiva existencial humana. Isso quebra a distância entre o romance e o indivíduo e coloca o objeto a ser representado artisticamente na esfera da realidade inacabada. Daí a sua natureza dialógica de raiz.

É na obra de Dostoiévski que Bakhtin encontra as interações dialógicas dentro do romance trabalhadas em seu mais alto grau, por isso considera Dostoiévski como o criador do romance polifônico. Por meio do estudo de sua obra, Bakhtin verifica uma nova perspectiva para a composição do gênero: a voz do autor já não pertence mais a ele, mas faz parte da voz do outro no romance; as personagens não se mostram como receptáculos da voz autoral, mas sujeitos de seu próprio discurso; o narrador não se configura como portavoz do autor ou detém conhecimento pleno sobre as personagens: ele também é uma consciência e uma voz em diálogo com as demais. As interações dialógicas no romance polifônico vão se dando no texto como uma rede que se tece por meio de múltiplas vozes que se cruzam sem se fixarem em um ponto central. Este é o princípio do romance polifônico. Para Bakhtin,

[...] Os elementos sumamente incompatíveis da matéria em Dostoiévski são distribuídos entre si por vários mundos e várias consciências plenivalentes, são dados não em uma, mas em várias perspectivas equivalentes e plenas; não é a matéria diretamente mas esses mundos, essas consciências com suas perspectivas que se combinam numa unidade superior de segunda ordem, por assim dizer, na unidade do romance polifônico. (BAKHTIN, 2010 A, p.16)

A peculiaridade do romance polifônico de Dostoiévski se encontra, justamente, na multiplicidade de vozes que não se fundem, mas fazem parte umas das outras e, na plenivalência dessas vozes, constituindo uma autêntica polifonia. Por isso, a palavra no romance polifônico é bivocal, ou seja, ela está sempre voltada para a palavra do outro. Assim, o herói dostoiévskiano nunca coincide consigo próprio, pois está sempre em busca de seu próprio discurso e em contato com o inacabamento de seu ser.

Por isso, quando Bakhtin utiliza o termo “polifonia”, ele não está adaptando para a literatura o conceito musical, mas usando o termo figuradamente, como uma imagem. O ponto de contato que permite a analogia entre os dois conceitos de polifonia é a natureza das múltiplas vozes em tensão dentro da

obra. Porém, como vimos, o conceito de polifonia na literatura difere, substancialmente, do conceito de polifonia musical. Bakhtin explica que

[...] A comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurada. A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz. Mas as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada, à simples metáfora. Mas é essa metáfora que transformamos no termo *romance polifônico*, pois não encontramos designação mais adequada. (BAKHTIN, 2010 A, p.24)

Como vimos, a polifonia literária é o grau máximo do discurso dialogal no romance que acontece no desdobramento do diálogo no interior de cada palavra, de cada átomo do discurso que se desdobra em outro, dentro do discurso da personagem. Esse desdobramento não se desenvolve a partir de um *cantus firmus*, ou seja, de um ponto central, de uma base, como a polifonia musical, mas das interações dialógicas contínuas e inacabadas. Os conflitos entre vozes acontecem dentro de uma mesma personagem, em seu discurso interior que inclui o discurso de outrem. Dessa forma, o discurso da personagem é seu, mas também do outro, estando sempre no campo entre essas tensões. Não é possível, portanto, falarmos na combinação de linhas melódicas para representar a polifonia literária, pois ela acontece na teia (e não nas linhas) de diálogos entre os discursos.

Pelo mesmo princípio, o conceito de contraponto na música difere do contraponto na literatura. Na música, o contraponto é uma técnica de composição polifônica, portanto, o contraponto não existe sem a polifonia. Na literatura, o conceito de contraponto não está vinculado diretamente ao conceito de polifonia, mas à dialogia das vozes dentro do texto. O contraponto musical define-se por colocar nota contra nota, ponto contra ponto. Essa definição geral é o que possibilita a construção da imagem de contraponto na literatura. Para a composição de um romance contrapontístico é necessário que haja uma voz em contraposição direta à outra, ou seja, é preciso que exista um embate entre vozes diretamente opostas para que se cumpra o objetivo básico da técnica que é colocar ponto contra ponto, voz contra voz. Assim, pode-se representar cada personagem de um romance que utilize a

técnica do contraponto por uma linha que se cruza com outra em suas oposições, pois essas personagens são construídas em um grau de interação dialógica menor que o da polifonia. A relação dessas vozes em contraponto acontece em um movimento de projeção para fora da personagem, sua voz cruza com outra voz proporcionalmente oposta, na direção de um outro que está fora de seu discurso.

Se aproximarmos a técnica do contraponto com a polifonia na literatura, veremos que elas diferem no que tange ao grau de interações dialógicas. Na polifonia, não é possível identificar claramente a oposição direta entre as vozes porque elas, apesar de imiscíveis, fazem parte umas das outras para a construção de um discurso que é interno à personagem, portanto, encontra-se em um grau máximo dessa interação dialogal. No contraponto existe a necessidade de que seja clara esta oposição entre as vozes para que se identifique a voz que está diretamente oposta à outra e, para isso, o grau de dialogicidade entre as vozes é menor, o que permite a identificação mais clara de cada uma das vozes. Portanto, o contraponto literário necessita de relações dialógicas entre as vozes, mas em grau reduzido ao da polifonia. Por isso, Dostoiévski não desenvolve um romance contrapontístico, mas polifônico, sobre o que Bakhtin comenta:

Ao transpor da linguagem da teoria musical para a linguagem da poética a tese de Gilka segundo a qual tudo na vida é contraponto, pode-se dizer que, para Dostoiévski, *tudo na vida é diálogo, ou seja, contraposição dialógica*. De fato, do ponto de vista de uma estética filosófica, as relações de contraponto na música são mera variedade musical das *relações dialógicas* entendidas em termos amplos. [grifo do autor] (BAKHTIN, 2010 A, p.49)

Assim pudemos estabelecer os limites entre os conceitos de polifonia e contraponto na música e na literatura em um processo que, seguindo o preceito de Bakhtin, buscou ser o mais dialógico possível. Desta forma, voltamos às palavras introdutórias deste capítulo e corroboramos com a ideia de Erico Verissimo de que a importância de um romance está na oportunidade de comunicação que as palavras estabelecem entre autor e leitor construindo o grande diálogo do qual somos todos partícipes: a vida.

CAPÍTULO 3. AS VOZES NARRATIVAS EM CONTRAPONTO EM CAMINHOS CRUZADOS

Um verdadeiro romancista não fotografa, quero dizer, não retrata conscientemente as pessoas que conheceu. Mesmo que queira fazer isso, verá que não é de todo possível. Muitas vezes fiz planos para um personagem meu, e lá de repente ele começou a dizer e fazer coisas que não estavam previstas. Isso era um sinal de que tinha vida própria, estava vivo. O remédio sensato foi deixá-lo livre.

Erico Verissimo

A obra de Erico Verissimo está povoada pelas mais diversas gamas de personagens que, democraticamente, ganham voz no espaço literário de suas existências. Nela orquestram-se as vozes da criança à do prócere gaúcho; do desempregado à do comerciante que tem a cidade nas mãos; da prostituta à das senhoras religiosas da sociedade; dos otimistas a dos céticos; dos realistas a dos visionários; dos vivos às dos mortos. Sim, pois até os mortos se levantaram para serem escutados no último romance de Erico Verissimo, *Incidente em Antares* (1971).

Este caráter democrático de sua obra não se limita à esfera das personagens, mas está presente também na escolha dos elementos estruturais e técnicas composicionais da escritura de seus romances, que abarca técnicas de outras áreas, como do Cinema e da Música. Isto significa que, a literatura possibilita, dentro do espaço do romance, essas inferências extra-literárias que justificam o hibridismo e as fronteiras flexíveis do gênero. Por conseguinte, isso reafirma que o romance é, em sua natureza, dialógico, pois sua gênese está no diálogo com as demais áreas do saber, com os outros gêneros literários e daí não possuir fixidez que o vincule, inclusive, a um gênero específico na concepção de Bakhtin, que prefere o termo “romanesco” ao de romance, justamente para liberá-lo de uma categorização determinada.

Como vimos no primeiro capítulo, nas palavras do próprio Erico Verissimo, seus primeiros romances, que constituem o ciclo que se estende de *Clarissa* (1933) a *O resto é silêncio* (1943), foram construídos utilizando técnicas cinematográficas em que foram empregados esquemas de imagens panorâmicas em alternância com *close-ups* para criar um efeito que

representasse, de fato e por completo, a dinâmica das cidades e a simultaneidade das ações urbanas.

O capítulo inicial de *Caminhos Cruzados*, romance que faz parte do ciclo que tem Porto Alegre como centro dos acontecimentos, evidencia a utilização dessa dinâmica de composição. O olhar panorâmico do narrador sobre a cidade que desperta lentamente é, no início do capítulo, um procedimento eficaz para condensar tempo, espaço e ação em um mesmo plano evidenciando a simultaneidade de acontecimentos que fazem parte da vida urbana. Por meio desta representação panorâmica da cidade, o olhar do narrador, como a lente de uma câmera, vai, gradativamente, centrando seu foco em uma rua específica, a Travessa das Acácias (um dos centros de ação do romance), depois em uma parte dessa rua, com os moradores da vizinhança despertando, posteriormente no edifício onde reside o Professor Clarimundo Roxo, foco desse capítulo, e, finalmente, no quarto da personagem, onde a ação central se desenvolve. Assim se estrutura o texto:

Madrugada – a cerração empresta à Travessa das Acácias um mistério de cidade submersa. A ruazinha de subúrbio se desfigura. [...]

Cinco horas da manhã.

A carroça do padeiro passa estrondando, fazendo tremer a quietude da cidade afundada [...]

Agora nas fachadas escuras começam a brotar olhos quadrados e luminosos. D. Veva acendeu o lampião e vai acordar o marido, que tem de tomar o primeiro bonde. No mercadinho de frutas, Said Maluf abre a porta dos fundos para apanhar a garrafa de leite. [...] Fiorello já abriu a sapataria e, enquanto ferve a água para o café, o italiano bate sola, bate sola, bate sola [...]

Quase invisível dentro da névoa, um gato cinzento passeia sobre o telhado da casa da viúva Mendonça. Debaixo desse telhado fica o quarto do prof. Clarimundo. A umidade desenha figuras indecifráveis nas paredes caiadas. [...] A cabeça descansando no travesseiro de fronha grosseira, o prof. Clarimundo Roxo dorme de ventre para o ar, ronca e bufa, procurando uma sincronia impossível com o tique-taque do relógio. (VERISSIMO, 2005, p.25)

Essas imagens panorâmicas e em *close-ups* permeiam todo o texto criando um movimento dinâmico que compõe um ambiente verossímil de recriação da cidade, onde a ação de cada personagem é fundamental para o funcionamento da engrenagem urbana. E é por meio desse procedimento cinematográfico que a técnica do contraponto encontra suporte para tecer a combinatória alternada entre as histórias a partir das vozes das personagens, do narrador e do próprio

autor, para que a tessitura do texto se dê de forma coesa e harmônica. Neste sentido, literatura, música e cinema são indissociáveis na gênese e na estrutura de *Caminhos Cruzados*.

Nesse breve olhar sobre como se organiza a narrativa do romance *Caminhos Cruzados*, vale a pena entrarmos, também, no terreno do engajamento de que Erico Verissimo falava, que está contido em um nível mais profundo de seus textos, em sua própria estrutura, na abertura ao diálogo com técnicas de outras vertentes artísticas, na possibilidade de exercer a liberdade de escolha que o romance propicia dentro de sua estrutura aberta à criação. É esta liberdade literária que Erico Verissimo defendia e é por ela que se encontrava em conflito com seus pares, na década de 1930.

Caminhos Cruzados coloca em discussão, também, o papel da literatura dentro da sociedade de 30. Descobrir em que lugar está o literário nesse contexto e como se pode exercer essa postura política sem ser partidário, eis aí os questionamentos profundos de *Caminhos Cruzados*. E o romance só encontra possibilidade de resposta a esses questionamentos quando faz uma autocrítica e se volta para si próprio, para a sua estrutura.

Caminhos Cruzados, em um primeiro plano, narra o cotidiano da cidade de Porto Alegre de 1935, por meio dos pontos de vista de suas personagens que constituem um painel diversificado de tipos sociais. O que podemos aventar é que se existe uma personagem como foco central do texto, esta é a própria cidade de Porto Alegre como um microcosmo do Brasil. É por meio de suas personagens e de seus múltiplos pontos de vista que Porto Alegre se desenha, ou seja, a natureza da cidade recriada no romance é dialógica, pois abarca todas as vozes que a constituem.

As personagens divididas “em dois grandes blocos – a burguesia urbana e os outros, os que estão embaixo” (CHAVES, 1972, p.72) vão sendo construídas por meio do olhar de umas sobre as outras, compartilhando suas histórias direta ou indiretamente. O que está em pauta, nesse primeiro plano, é a questão social na qual as personagens estão envolvidas; as mazelas e acontecimentos que vão escrevendo suas histórias. A realidade de vidas opostas vai entrando em conflito quando uma se relaciona com a outra e, nessa teia de interrelações emergem os jogos de interesses, as injustiças sociais, as falsas promessas, a aparência em detrimento do humano, a busca

do indivíduo dentro da coletividade que equaliza os seres. Sobre esse primeiro plano do romance, a crítica de abordagem sociológica dos textos de Erico Verissimo se debruçou de forma consistente e elucidativa.

O que nos interessa, porém, se concentra desse primeiro plano, está em uma segunda camada do romance, isto é, a reflexão sobre a informação estética inscrita num romance de um período em que a literatura brasileira se voltava para questões sociais e políticas. Tendo por objeto de investigação aquelas personagens cujas vozes em contraponto têm por *leitmotiv* a discussão sobre o ser literário, a análise se concentrará nos cruzamentos entre elas, seja horizontal, seja verticalmente, a fim de trazer à tona a grande discussão sobre o modelo neorrealista do romance de 30, materializando os conflitos do próprio autor.

É por essa vereda que trilharemos os caminhos cruzados do texto de Erico Verissimo aceitando o convite codificado do próprio romance: dar ouvidos às múltiplas vozes que o constituem para ampliar nossos horizontes de percepção do mundo e de nós mesmos.

3.1 A voz das personagens: Noel Madeira, Clarimundo Roxo, João Benévolo e Fernanda

O importante é a personagem. Repito que a intriga é apenas o veículo. E pode ser também a maneira melhor de retratar um ambiente. Não compreendo a má vontade da crítica e de certos leitores esnobes para com a estória. Quem quiser evitar essa 'forma inferior de arte' que escreva poesia ou ensaio. Os que enchem a boca com a palavra História, com um imenso agá, esquecem-se de que ela é feita de estórias, intrigas, enredos.⁴

Erico Verissimo

Categórico em sua opinião de que a personagem é o centro a partir do qual o romance se inscreve e se escreve, Erico Verissimo construiu uma obra em que a voz de suas personagens servia-lhe como guia, muitas vezes suplantando a sua própria voz de autor, outras vezes servindo-lhe como porta-voz e, outras tantas, como seres que dialogavam consigo. O escritor gaúcho

⁴ *Revista Manchete*, 1973. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2003, p.33.

tinha por costume desenhar cada uma de suas personagens antes da escritura de um livro para ir, de certa forma, familiarizando-se com elas, porque sabia que uma vez que ganhassem voz, adquiriam liberdade para seguir seus próprios caminhos dentro da narrativa.

Se observarmos o painel de personagens de todo seu projeto literário, encontramos, ao invés de personagens isoladas, uma grande árvore genealógica na qual personagens de um romance migram para outros, dando continuidade a suas histórias. Por isto, podemos considerar a obra de Erico Verissimo como um sistema literário que foi sendo elaborado na medida em que as personagens foram se construindo e se aperfeiçoando no decorrer de sua jornada narrativa. É o que acontece, por exemplo, com duas das personagens focalizadas em nosso trabalho - Noel Madeira e Fernanda-, cujo nascimento se dá em *Caminhos Cruzados*, desenvolvendo-se ao longo de dois outros: *Um lugar ao sol* (1936) e *Saga* (1940).

Por isso, Erico Verissimo entusiasmou-se com a técnica do contraponto, pois encontrou nela a possibilidade de ir combinando as vozes de suas personagens não só dentro de um mesmo romance, mas entre vários eles. Além disso, o contraponto foi o recurso que o autor utilizou para descentralizar a narrativa, dando oportunidade para experimentar um outro modelo de romance, sem personagem central.

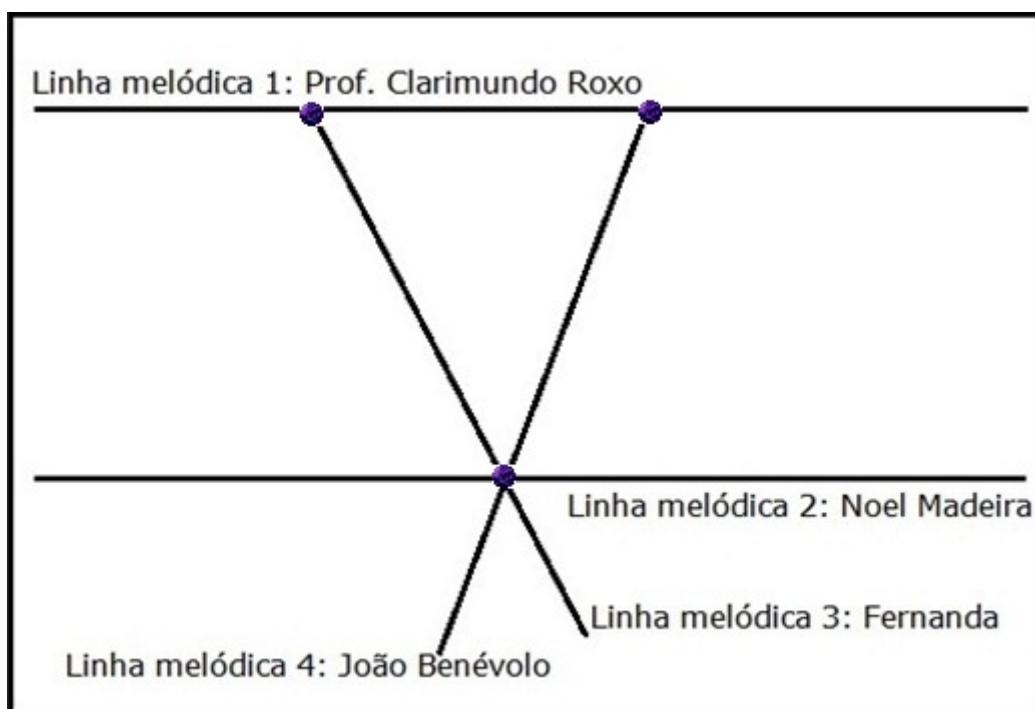
Em *Caminhos Cruzados*, somos apresentados a um painel de mais de vinte personagens que aparecem de forma tipificada no romance. Elas não apresentam densos discursos interiores, como as personagens de Dostoiévski por exemplo, mas cada uma mantém o seu discurso defendendo seus pontos de vista por meio de cruzamentos contrapontísticos mais exteriores do que interiores. Isso lhes confere um grau mais reduzido de dialogicidade em comparação ao mais alto grau alcançado pelo romance polifônico estabelecido por Bakhtin, tendo por paradigma a obra de Dostoiévski. Por isto, podemos representar cada personagem do romance de Erico Verissimo como uma linha melódica, termo que usamos analogamente à expressão das linhas de uma pauta musical, pois cada personagem mantém o seu discurso, mesmo que com pequenas alterações, durante todo o romance.

Viabilizando a discussão acerca da literatura, as personagens Noel Madeira, Fernanda, João Benévolo e Clarimundo Roxo trazem a *Caminhos*

Cruzados suas vozes dissonantes sobre literatura, que irão estabelecer uma combinatória contrapontística horizontal e verticalmente na estrutura do romance.

O cruzamento destas linhas melódicas, porém, não acontece de forma sequencial, ou seja, um capítulo não apresenta imediatamente depois a voz oposta ao capítulo anterior, como seria a estrutura da *fuga* musical, por exemplo. A estruturação dos capítulos se dá de forma contrapontística: as vozes que se opõem se encontram disseminadas em capítulos não sequenciais. As linhas melódicas, portanto, estão partidas dentro do romance e cabe ao leitor a recolha dessas partes a fim de colocá-las em sequência para a composição da personagem e de sua voz.

Na tentativa de representar graficamente essas linhas melódicas e seus cruzamentos, estabelecemos o seguinte esquema:



O professor Clarimundo Roxo representa a linha melódica número um: é ele quem inicia e encerra o romance e abre quatro das cinco partes em que o texto está dividido; coloca-se como o observador a partir do apartamento onde mora, localizado no ponto mais alto do edifício, o que lhe dá visão de todos os moradores da Travessa das Acácias. Representa a imagem do escritor em sua “torre de marfim”, que possui um projeto literário bem definido e acredita deter

todo o conhecimento, vivendo distanciado dos outros homens. A literatura, para Clarimundo, é o espaço em que “ciência e fantasia se combinam”, tanto que as linhas melódicas das outras personagens estabelecem com a dele pontos de contato e não propriamente cruzamentos mais profundos com a sua voz.

O duplo oposto do Professor Clarimundo é Noel Madeira, portanto, sua linha melódica é a de número dois. Isto acontece, também, na estrutura do texto, pois imediatamente depois do capítulo primeiro do romance, que tem como foco Clarimundo, é Noel Madeira aquele que está no centro do segundo capítulo. A literatura para Noel é o seu grande conflito, pois, ao mesmo tempo em que é refúgio do mundo real, é também a porta que se abrirá na tentativa de livrar-se do medo de enxergar as imperfeições do mundo e das pessoas que o cercam; é a perspectiva de uma nova vida. A transição deste mundo imaginário para o mundo dos homens é feita com o auxílio de Fernanda, que lhe mostra a possibilidade de uma nova vida por meio de sua visão de literatura engajada ao social.

É na linha melódica de Noel que as linhas melódicas de Fernanda e de João Benévolo cruzam diretamente com ela num ponto: Fernanda oferece a Noel a história de João Benévolo, seu vizinho, como tema para um novo romance que ele deve escrever em chave mais realista.

Fernanda, portanto, é a terceira linha melódica de nosso esquema. Ela representa a imagem da leitora crítica, da co-autora dos textos literários, por isso intervém ativamente no romance de Noel. A literatura para ela é uma ferramenta de ação social e de engajamento com o mundo. O ponto de contato com a linha do professor Clarimundo se faz por oposição, por suas visões dissonantes acerca do literário.

João Benévolo, vizinho do andar de baixo de Clarimundo Roxo, representa a linha melódica quatro. O cruzamento de sua linha com as de Noel e Fernanda já foi explicitado, porém, sua história possui também um ponto de contato que a aproxima da do professor Clarimundo Roxo. Ambas as personagens se recriam nos romances de Noel e no do próprio Clarimundo, ambos inscritos em *Caminhos Cruzados*.

Por meio desta visão panorâmica das vozes das personagens e cruzamentos entre elas, verificaremos, a seguir, como se dá a composição

contrapontística entre estas quatro linhas melódicas que compõem o romance de Erico Verissimo.

Linha melódica 1: professor Clarimundo Roxo

Esta linha se constrói ao longo de catorze capítulos não sequenciais. Ele é a única personagem que traz, acompanhado de seu nome, a sua função: a de professor. Na representação desta imagem já está contida uma série de valores que a predeterminam como: conhecimento e sabedoria, que são fundamentais para a composição da personagem. O seu nome é, também, muito significativo: Clarimundo é a combinação do adjetivo *claro* com o substantivo *mun-do*. A cor roxa é comumente associada à esfera do raciocínio, estando ligada à sabedoria. Portanto, o significado do primeiro nome da personagem se reforça no segundo e os dois se complementam refratando seus significados no seu discurso:

Clarimundo ajusta os óculos e, religiosamente, como tem feito todas as manhãs de sua vida, vai ao calendário arrancar a folhinha. Sorri. Sorri porque sabe que o Tempo realmente não é o que a viúva Mendonça ou o sapateiro Fiorello pensam... Existirá mesmo o Tempo? Como foi que disse Laplace? “*Le temps est pour nous*” (Clarimundo pronuncia mentalmente as palavras, com um refinamento inocentemente pedante) [...] Vinte dois séculos antes, Aristóteles tinha afirmado quase a mesma coisa... (Clarimundo olha da folhinha para o relógio). A gente vive escravizada pelo Tempo. Ele, por exemplo, vivia assombrado pelo relógio e pelo horário. [...] (VERISSIMO, 2005, pp.27-28)

Essas características conferidas à personagem por meio de seu nome são matéria de composição de sua imagem como escritor em sua “torre de marfim” e, por sua vez, do discurso decorrente desta imagem:

Clarimundo debruça-se à janela... então tudo isso existia antes, enquanto ele passava as horas às voltas com os números e teorias e cogitações, tudo isso tinha realidade? (Esse pensamento é de todas as tardes à mesma hora: mas a surpresa é sempre nova.) E depois, quando ele voltar para os livros, para as aulas, para dentro de si mesmo, a vida ali fora continuará assim, sem o menor hiato, sem o menor colapso? [...] Clarimundo ali está como um deus onipresente que tudo vê e ouve. A impressão que lhe causam aquelas cenas domésticas leva-o a pensar no seu livro. (VERISSIMO, 2005, p.59)

É essa representação do escritor que tudo vê e ouve distanciada da sociedade, que constrói a imagem do seu discurso e de sua visão sobre o literário. A vida para ele não tem “as harmonias, os encantos e as surpresas da matemática.” Os discursos que constituem o seu são os de grandes pensadores por possuírem o conhecimento de forma plena. É desta natureza o projeto de seu romance - *O Observador de Sírio* - que é a expressão de sua visão de mundo e de sua concepção sobre a literatura.

Assim como ele, que vive no ponto mais alto de sua rua – “a janela que está mais perto do céu é a do prof. Clarimundo” (VERISSIMO, 2005, p.194) – a personagem central de seu romance é um homem que, de um ponto distante da Terra, a estrela Sírio, terá uma visão privilegiada do planeta e dos seres que o povoam. Este homem de Sírio, no alto de sua sapiência e cultura, irá dizer a verdade sobre os homens que povoam o planeta. Esta é a projeção da própria imagem de Clarimundo refletida em seu romance:

A sua obra... Agora ele já não enxerga mais a paisagem. O mundo objetivo se esvaeceu misteriosamente. Os olhos estão fitos na fachada amarela da casa fronteira, mas o que ele vê agora são as suas próprias teorias e idéias. Imagina o livro já impresso... Sorri, exterior e interiormente. O leitor (a palavra leitor corresponde, na mente de Clarimundo, à imagem dum homem debruçado sobre um livro aberto: e esse homem – extraordinário! – é sempre o sapateiro Fiorello) – o leitor vai se ver diante dum assunto inédito, diferente, original. Tomemos por exemplo uma estrela remotíssima; digamos... Sírio. Coloquemos lá um ser dotado da faculdade do raciocínio e senhor de um telescópio possante com o auxílio do qual possa enxergar a Terra... Como seria a visão do mundo e da vida surpreendida do ângulo desse observador privilegiado? Igual à dos habitantes da Terra? Igual à da viúva Mendonça ou mesmo à de Paul Valéry? Clarimundo antegoza as coisas novas que há de dizer na sua obra. Porque naturalmente o seu Homem de Sírio há de fazer revelações assombrosas. Ele mesmo agora não sabe com clareza que revelações possam ser... tem apenas uma vaga idéia... Adivinha-se assim como, às vezes, em dias de tempestade a gente entrevê o sol brilhar além das nuvens carregadas. Que orgia embriagadora para o espírito! Que grandes paisagens desconhecidas e raras! Clarimundo sorri, admirado da própria audácia... Mas um Ford antigo passa pela rua, estertorosamente, produzindo um ruído desconjuntado de ferros velhos. Clarimundo acorda para o mundo real, com a impressão de que caiu de Sírio... Vertigem. (VERISSIMO, 2005, pp.59-60)

A literatura para Clarimundo define-se, portanto, pela representação do mundo pelos olhos de um autor que está distanciada da realidade. O livro que escreve se constrói única e exclusivamente pela visão do autor, o que justifica a criação

de uma personagem central que seja a sua própria imagem e semelhança. Clarimundo vê a literatura como a possibilidade de criação de novas experiências já que a vida se configura para ele como a monotonia de dias e situações iguais:

A vida é chata e igual. [...] Aquela casa ali da frente, por exemplo, é uma prova impagável da chatice da vida. A fachada? Invariavelmente amarela, invariavelmente nua, irremediavelmente feia. As criaturas que habitam a casa? Sempre as mesmas. A moça bonita, a velha de preto, o menino estabonado. (Clarimundo não vai além desses característicos gerais, jamais desce a detalhes.) A vida ali é sempre igual. [...] (VERISSIMO, 2005, p.60)

Em outro momento, a escolha de Clarimundo pela reclusão em seu mundo em detrimento da relação com os outros indivíduos fica mais evidente:

...Ele não sabe nem quer saber quem é João Benévolo. Essas coisas triviais da vida não têm para ele existência real. O que importa é cumprir o horário, dar as lições honestamente, compreender Einstein e levar para adiante aquele projeto grandioso de escrever o livro em que o habitante culto de Sírio vai descrever a Terra e a vida vistas do seu ângulo. O mais... (VERISSIMO, 2005, p.111)

Em todas as tentativas que Clarimundo se propõe a estabelecer diálogo com outras pessoas que não fazem parte de seu mundo, ele não logra sucesso. Ao tentar explicar, por exemplo, o que é a lei da gravidade a um funcionário do restaurante que lhe serve refeição, ele se espanta por perceber que o conhecimento que julga necessário para a compreensão do mundo, passa despercebido e não é fonte de interesse de grande parte das pessoas. Elas não percebem que “tudo na vida tem a sua ciência”, como costuma dizer.

O mundo de Clarimundo não está aberto ao outro pelo simples fato de que este outro possui uma voz dissonante da sua. Seu mundo só se abre para vozes que compartilham com a dele, ou seja, só está aberto para a voz da ciência. Este princípio é determinante para a construção da imagem do escritor recluso, que vive algemado à sua verdade pessoal.

Clarimundo vai maturando a ideia de seu projeto literário ao longo do romance, organiza-o mentalmente, estrutura as suas partes, escolhe as palavras que julga melhores, enfim, representa aquele escritor que concebe a criação como trabalho artesanal, elaborado em cada detalhe. Ele vive em

função deste projeto literário, pois nele está a forma de sobrepor a sua voz à dos demais, o que ele não consegue na realidade objetiva:

O professor pensa em seu observador de Sírio. Entre ele e os habitantes da Terra haverá a mesma incompreensão, mas separada por uma distância incomparavelmente maior... Se o homem de Sírio cuspiisse água para a Terra, os habitantes de nosso planeta naturalmente se voltariam para o alto e diriam nomes feios... O professor está contente com a comparação. Fica a pensar no livro. Qualquer dia vai começar. Naturalmente escreverá um prefácio. É preciso explicar... Entrar de repente assim no assunto pode chocar o leitor. [...]

Para que se não me confira a pecha de fantasista descabelado... – ou melhor: Para que se não diga que sou um desvairado engendrador de ficções.

Clarimundo sorri interiormente.

Bom início para um prefácio. [grifo do autor] (VERISSIMO, 2005, p.141)

Para Clarimundo, a literatura vai além da invenção de histórias ficcionais; ela deve compreender as teorias que devem fazer sentido para o escritor a fim de viabilizar a sua ideia. O leitor, neste contexto, é um ser passivo, porque o autor lhe dá todas as explicações necessárias, sem deixar lacunas que exijam sua participação ativa.

É vital para Clarimundo que ele teste a sua superioridade intelectual a todo o momento, por isso lhe satisfaz dialogar com personagens que, a seu ver, estão em nível intelectual mais baixo do que o seu. No diálogo entre Clarimundo e o sapateiro italiano Fiorello, por exemplo, o professor explica ao sapateiro que a visão de sua personagem dará um novo rumo à História:

- Tudo está errado, seu Fiorello. E sabe quem é que vai aclarar a história? É o meu homem de Sírio.

- O sírio?

Clarimundo sorri com benevolência.

- Não, homem. Não. Eu explico. Estou escrevendo um livro...

- O senhor mesmo?...

- Sim, eu. Trata-se dum homem que lá de Sírio... O senhor sabe o que é Sírio? É uma das estrelas mais brilhantes do firmamento. Pois, como eu dizia, trata-se dum homem que lá de Sírio, por meio dum telescópio mágico, olha a Terra e descobre a verdade das coisas.

- Veja só...

- Essas histórias todas de Mussolini, de crise econômica, de comunismo, tudo isso vai aparecer sob um aspecto novo.

- *Giá...*

- O meu homem de Sírio fará revelações sensacionais...

- O senhor já botou tudo no livro?

- Ainda não. Qualquer dia destes eu começo a escrever o prefácio da obra...

Prefácio. Fiorello não entende, mas sacode a cabeça, numa aquiescência.

Clarimundo aproxima-se da janela, com um ar satisfeito e sereno fica contemplando o céu, como se fosse proprietário de todas as estrelas, de Sírio e das outras. (VERISSIMO, 2005, p.195)

É somente no último capítulo de *Caminhos Cruzados* que vamos acompanhar a escritura do romance de Clarimundo, pois é no término do romance que o prefácio de “O Homem de Sírio” se inicia, ou melhor, o “antelóquio”, que “é menos vulgar e fica mais sonoro”:

A vida, prezado leitor, é uma sucessão de acontecimentos monótonos, repetidos e sem imprevisto. Por isso alguns homens de imaginação foram obrigados a inventar o romance.

O Homem, na Terra, nasce, vive e morre sem que lhe aconteça nenhuma dessas aventuras pitorescas de que os livros estão cheios. Debalde, os romancistas tentam nos convencer de que a vida é um romance. Quando saímos da leitura de uma história de amor, ficamos surpreendidos ao nos encontrarmos na vida real diante de pessoas e coisas absolutamente diferentes das pessoas e coisas das fábulas livrescas.

[...]

Foi depois de muito observar e meditar que eu cheguei à conclusão de que um observador colocado num ângulo especial poderá ter uma visão diferente e nova do Mundo.

Daí a ideia de escrever esse opúsculo. Nele ciência e fantasia se combinam. [...]

Pois eu te vou contar, leitor amigo, o que o meu observador de Sírio viu na Terra. (VERISSIMO, 2005, pp.299-300)

É interessante notar que no “antelóquio” do romance de Clarimundo, existe quase que uma representação da imagem da linguagem dos prefácios de romances de Machado de Assis, quando esse se reporta ao leitor, por exemplo, no prólogo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “A obra em si mesma é tudo: se te agrada, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agrada, pago-te com um piparote, e adeus.” Temos, então, a imagem da linguagem de Machado de Assis recriada pelo discurso de um escritor-personagem que, por sua vez, foi criado pelo autor de *Caminhos Cruzados*. Desta forma, o “escritor na torre de marfim” cumpre seu projeto literário, conduzindo sua voz pelo rumo seguro de seu saber.

Linha melódica 2: Noel Madeira

A linha desta personagem se dispõe em onze capítulos não sequenciais. Noel direciona o seu discurso no sentido de construir a imagem do autor em conflito entre dois mundos: um que está ligado às imagens de sua infância trazidas pelas lembranças dos contos de fadas e o outro que representa o mundo dos homens, a realidade objetiva, pontilhada por imperfeições.

Noel funciona como uma voz em contraponto à de Clarimundo Roxo e, num outro plano, é, também, um duplo do próprio Erico Verissimo, que se encontrava em conflito com o modelo neorrealista do romance de 30, na época da escritura de *Caminhos Cruzados*.

Noel está envolvido no véu do “final feliz” dos contos de fadas e o seu conflito reside nesta impossibilidade de transpor o espaço da imaginação para a realidade objetiva. A figura de tia Angélica, a criada que lhe contava as histórias de fadas, é a representação do narrador da tradição oral, que tem o poder de tirar a criança do mundo real e transportá-la para o da ficção. A criada tornou-se o seu referencial de mundo pelo poder que exercia sobre Noel por meio das palavras:

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

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

Com a morte da criada, Noel se vê perdido no reino da imaginação sem encontrar porta de saída e, por este motivo, acaba fechando-se cada vez mais nesse mundo. Além dos contos de fadas da infância, Noel encontra no diário de Katherine Mansfield e nas composições musicais impressionistas de Debussy as referências para seu mundo adulto e as personagens das histórias que lê acabam se transformando em companheiras e únicas conselheiras:

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

Depois que a guerra lhe matou o irmão, Katie escreveu no diário: Por que não recorro ao suicídio? Porque sinto que tenho um dever a cumprir com relação ao tempo tão bonito em que nós dois estávamos vivos. Quero falar desse passado; ele queria que eu lhe falasse. [...]

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

Debussy.

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

Agora estamos em pleno reino das fadas. Noel se perde na *Wonderland*. A infância ressurgue. As flores e os bichos falam. Tudo encontra expressão. [...] Madrinha Angélica surge com a sua cara preta, lustrosa e feliz contando histórias.

[...]

A melodia é um rio transparente que corre ao sol numa preguiça adormecedora.

[...]

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

Na re-escritura de um trecho do diário de Katherine Mansfield, estamos diante, uma vez mais, da essência do romance enquanto gênero, uma vez que o diário se recria pela imagem de sua linguagem no romance de Erico Verissimo. Além disso, observamos, também, a inscrição da imagem da linguagem musical de Debussy por meio dos efeitos contrapontísticos na estrutura de *Caminhos Cruzados*.

Evidenciamos nesses trechos como Noel refugia-se no mundo da literatura e da música como fuga da realidade imperfeita do mundo dos homens. O que Noel vê da realidade está em consonância com os pontos de vista de Clarimundo Roxo, já que para ambas as personagens: “A realidade não é maravilhosa como a poesia, mas também não tem o melodramático das desgraças dos romances. A vida é simplesmente chata e sem cor. Simplesmente.” (VERISSIMO, 2005, p.150).

Impregnado por esta concepção literária, Noel decide escrever o que chama de uma autobiografia. É interessante a escolha deste tipo de texto, uma vez que é a possibilidade de tornar literária a sua história e, por meio dela, poder libertar-se de seus fantasmas. Mas, ele não consegue lograr escrever a autobiografia, graças à interferência de Fernanda, personagem cuja linha

melódica se constrói em torno de uma outra concepção da literatura como engajamento social.

Noel e Fernanda compartilham quatro capítulos em que suas vozes, colocadas lado a lado, estabelecem um diálogo contrapontístico por meio de pontos de vista dissonantes sobre a questão do papel do literário na vida. Ao contemplarem uma mesma paisagem, Noel a define como “um céu de sonho, de contos de fadas” e Fernanda pondera que “no entanto é um céu de verdade...” (VERISSIMO, 2005, p.147).

É Fernanda quem mostra a possibilidade de um texto literário ser concebido pela matéria viva da realidade objetiva, pelo material humano que a compõe, o que, para Noel, é algo imprensado e quase impossível, porque, em seu ponto de vista, o trabalho artístico está contido na perfeição das formas ficcionais nas quais não há lugar para as imperfeições da vida:

- E o romance? – pergunta Fernanda.
 - Como sempre. Parado.
 Noel tem um velho projeto: escrever um romance.
 - Por quê? Por que não trabalhas?
 Por mais que se esforce [...] Noel não encontra nenhum tema, fora da autobiografia.
 [...]
 O que vai para o papel é uma história sem força, sem carne, sem sangue, é como que um conto de fadas de outro conto de fadas, uma mentira de outra mentira.
 Fernanda sorri e olha para o amigo:
 - Eu te ofereço um assunto, e esse assunto será o teu primeiro passo na direção da vida...
 - Qual é?
 - Toma ao caso de João Benévolo. Tem mulher e filho e está desempregado. Eis uma história bem humana. Podes conseguir com ela efeitos admiráveis.
 [...]
 - Mas isso é horrível... Não me sinto com capacidade para tirar efeitos artísticos dessa história.
 Fernanda responde rápida:
 - Tira efeitos humanos. É mais legítimo, mais honesto.
 Para Noel a história do homem que perdeu o emprego só tem uma face: a da chatice descolorida e baça do cotidiano. [...]
 - Por exemplo – insiste Fernanda -, um dia falta a comida... Podes começar a história nesse ponto. O herói olha para a mulher e pergunta: O que é que vamos comer? [...]
 - Não me sinto com forças para escrever esse romance... – confessa Noel. (VERISSIMO, 2005, pp.151-152)

É interessante verificar que as duas personagens travam uma discussão acerca do literário que acaba refratando o posicionamento de Erico Verissimo

sobre o papel do literário na década de 1930. Fernanda, sustentando a necessidade de se abordar o humano e o social no romance, como a estética neo-realista do período, e Noel, ao contrário, dando destaque ao trabalho artístico com um fim em si mesmo. Este era o conflito em que se debatia o próprio autor.

Noel, por outro lado, tenta levar a cabo a proposta de Fernanda, porém, isto não significa um passo em direção a uma nova percepção do mundo e, em especial, da literatura, mas é uma forma de estar mais próximo de Fernanda, por quem estava apaixonado:

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

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

[...]

Um nome para o herói. Flávio? Não serve. Muito romântico. Deve ser um nome simples, para dar ao leitor a impressão de verdade. Pedro? Ou José? José Pedro. O nome está escolhido.

[...]

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

Escreve a primeira frase:

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

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

A escrita do romance é uma tarefa que ele cumpre como forma de mostrar a Fernanda que está envolvido por suas ideias, mas ela sabe que isto não é suficiente para transformar o seu fazer literário:

- [...] Quantas páginas escreveste?

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

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

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

[...]

- E o mais alarmante – prossegue Noel – é que o meu homem se negava a reconhecer a sua condição de desempregado, relutava em

ver a sua necessidade. Até a fome para ele era uma ilusão...
(VERISSIMO, 2005, p.203)

Observamos, na passagem acima, que Noel molda o tema fornecido por Fernanda a partir de seu ponto de vista. A personagem de seu romance refugia-se na literatura como forma de se proteger do mundo real. José Pedro é o duplo de João Benévolo, personagem-leitora inscrita em *Caminhos Cruzados* que faz da ficção sua vida real e cuja linha melódica cruza com a de Noel. Trata-se, pois, da recriação da imagem de uma personagem por meio de um romance escrito dentro do romance de Erico Verissimo. Podemos aproximar esta construção do que Bakhtin considera como a problemática própria do romance que implica “a reinterpretação e a reavaliação permanentes.” (2010 B, p.420)

É nesse ponto que está concentrada a essência do conflito sofrido pela personagem Noel: seu exterior ruma para uma direção e seu interior para outra. Ele começa a se mover pelo discurso de Fernanda, encontra nele o mesmo refúgio que tinha nos contos de fadas ou no diário de Katherine Mansfield. O discurso da amiga lhe dá a falsa sensação de liberdade e de novos rumos, mas é, apenas, um novo ponto de refúgio para sua imaginação:

Um dia ele e Fernanda poderão ter um bangalô assim.
Talvez mesmo um garoto louro brincando sobre a grama...
Um garoto que há de ser alegre e vivo como ele não foi. [...] Sim,
Fernanda há de dar-lhe uma educação exemplar.
[...]
Há de ter forças para suportar o escritório, as faturas, as cartas comerciais, os algarismos e os assuntos áridos. Por amor de Fernanda, por amor de si mesmo. Fará o possível para descobrir a vida pura, sem as mentiras literárias, a poesia e a aventura de que Fernanda lhe falou. (VERISSIMO, 2005, p.284)

No último capítulo, essa posição do discurso de Noel é evidenciada:

Com as cabeças encostadas, silenciosos e comovidos, os dois ficam olhando para o pedaço de rua que a porta enquadra. Mas cada um vê uma paisagem diferente.
Noel tem a impressão de que está pairando no ar, liberto da condição humana. Tudo parece um sonho. Pela primeira vez a vida se parece com os contos de fadas de sua infância, as histórias maravilhosas que terminavam assim: “E os dois se casaram, tiveram muitos filhos e viveram felizes longos anos...”
Fernanda deixa-se ficar passivamente sob o abraço leve e tímido de Noel. Sente-se ao mesmo tempo feliz e apreensiva. Compreende

que as suas responsabilidades maternas agora vão ficar maiores. De hoje em diante terá mais um filho para cuidar. [...] É o seu destino. (VERISSIMO, 2005, pp.298-290)

A linha melódica de Noel e sua voz não se encerram em *Caminhos Cruzados*, mas tem continuidade num romance posterior de Érico Veríssimo chamado *Um lugar ao sol* (1936). Nele, Noel e Fernanda de fato constroem uma vida juntos, se casam, têm uma filha e Noel finaliza o projeto de escritura de seu romance às custas da ajuda de Fernanda. É ela quem praticamente cria todas as situações e problemáticas que envolvem o romance, além de ser a responsável por sua publicação. Noel, por outro lado, não logra uma mudança de ponto de vista acerca de literatura, tanto é que não consegue escrever seu romance sozinho, certamente porque, de fato, o discurso não lhe pertence. Temos nessa interação dialógica entre os romances a engenhosidade do projeto literário de Erico Verissimo cujos romances vão sendo tecidos pelo cruzamento dos fios discursivos de suas tramas, ou como diz Bakhtin, por meio de “um diálogo de linguagens.” (BAKHTIN, 2010 B, p.101)

Linha melódica 3: Fernanda

Erico Verissimo define esta personagem da seguinte forma: “Fernanda é mais uma ideia do que uma pessoa.” (2003, p.33). Partindo desta perspectiva, a linha melódica de Fernanda é construída com base na representação do ideário literário de Erico Verissimo, que concebia a literatura como forma de humanização pela arte: “Considero-me dentro do campo do humanismo socialista, mas note-se – voluntariamente, e não como prisioneiro.” (2003, p.35). Fernanda é a única personagem feminina que compartilha das ideias do autor dentro do romance; é justamente nela que o escritor gaúcho deposita a confiança para defender o seu posicionamento literário e existencial.

Interessante observar que, na obra de Érico Veríssimo, são as personagens femininas que possuem ideais intensos pelos quais lutam, mobilizando as pessoas que as cercam. Assim acontece com Olívia, em *Olhai os Lírios do Campo*, com Bibiana e Maria Valéria em *O Tempo e o Vento*, por exemplo. São personagens que direcionam suas vidas por meio da força de suas ideias, em oposição às personagens masculinas, que concentram a sua fortaleza em seus

atributos físicos. O posicionamento humanista de Erico Verissimo diante da literatura está inscrito nessas personagens que trazem o contraponto entre a delicadeza de sua aparência física e a fortaleza de sua luta existencial.

O ponto de vista de Fernanda acerca da literatura inscreve-se no campo do engajamento social e humano. Assim, a sua voz está posicionada diretamente contra as de Clarimundo Roxo e de Noel Madeira. Ao longo de treze capítulos, a linha melódica de Fernanda vai edificando o seu ponto de vista sobre a função social da literatura como meio de reflexão crítica sobre os problemas que assolam a sociedade. Por isso, Fernanda vê no romance de Noel a oportunidade de colocar em ação a sua concepção de literatura:

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

O que diferencia as duas personagens e, conseqüentemente seus discursos dentro do romance, é que Noel direciona a sua vida e o seu olhar sobre a literatura por meio de suas leituras e Fernanda por meio de suas vivências. Por este motivo, as duas personagens, em sua gênese, já estão polarizadas, renunciando uma interação contrapontística entre elas.

O olhar de Fernanda está sempre voltado para o ser social, refletindo sobre as mazelas sofridas pelo homem na sociedade, ao invés de se fixar na paisagem natural, tal qual ocorre com Noel:

Enquanto ele [Noel] fala, Fernanda pensa em sua rua cinzenta, em Maximiliano e seu quatro pobre, nos filhos de Maximiliano, em João Benévolo e sua gente...

[...]

Mas Noel está ouvindo mentalmente Debussy. Fernanda não ouve nem Noel, nem Verdi, nem Debussy: está vendo com os olhos interiores um dia indiscutível em que o esforço dos homens de boa vontade, sem violência nem fanatismo, possa igualar as diferenças sociais. (VERISSIMO, 2005, p.153)

Em diálogo com Noel os dois discutem sobre isso:

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

- Mas é que eu procuro convencer-me e não consigo...
 - Outra ilusão: não procuras. Alimentas a tua mentira com outra mentira, com livros, música, coisas que te distanciam do mundo de verdade. É preciso que te convenças de que tia Angélica te contava histórias de *mentira*...
 - Mas eram histórias bonitas...
 - A vida é uma história bonita. Uma aventura, eu já te disse, em que a gente nunca sabe o que vai acontecer depois. Não é sensacional? A incerteza do amanhã, as diferenças de temperamento, os choques, os conflitos, o amor e até mesmo o ódio... Não é magnífico?
- Noel se lembra do entusiasmo de Fernanda no tempo em que, no colégio, ela defendia suas idéias. (VERISSIMO, 2005, p.204)

Esta é uma perspectiva literária que dialoga com o modelo neorrealista de 30, em que a literatura tinha que tornar realizável as críticas aos grandes problemas sociais e o que não estivesse nessa direção estaria à margem, como, de fato, uma grande mentira.

É interessante perceber, porém, que a voz de Fernanda, apesar de defender o engajamento literário, encontra momentos de afinidade com a perspectiva literária de Noel quando busca refugiar-se de seus problemas na vida plácida da personagem do romance que está lendo:

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

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

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

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

Verificamos que os comentários que ela faz acerca do romance, no entanto, buscam uma reflexão engajada, apesar do narrador nos trazer uma informação importante, mais à frente, quando nos mostra o anseio de Fernanda por se

envolver com a história de Olívia como forma de poder viver, através dela, as felicidades que não possui na realidade.⁵

Depois da leitura, Fernanda sente os efeitos da experiência de entrar em contato com a vida de Olívia, a vontade de ser como ela, de poder recriar a sua realidade pela força da imaginação:

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

Impregnada por esta atmosfera ficcional, a sua história se aproxima mais fortemente da de Noel, tanto que seu direcionamento é de uma vida partilhada com ele, ambos aproximados pelo amor que um sente pelo outro. É interessante perceber que esta aproximação afetiva ocorre também no plano da parceria literária, que envolve a ambos no projeto de escrita do romance de Noel.

As linhas melódicas de Fernanda e Noel seguem em romances posteriores de Erico Verissimo, como vimos anteriormente, culminando no romance sem brilho que Noel escreve conduzido pelas mãos e ideias dela, em *Um lugar ao sol* (1936). Mas é em *Saga* (1940) que sua linha melódica ganha um acabamento mais forte, quando, ao lado do amigo jornalista Vasco Bruno, que conheceu em *Um lugar ao sol*, vai ajudá-la na publicação do romance de Noel. Aí, sua ação no mercado editorial (a edição de uma revista literária) faz da literatura uma causa a favor da humanização e da intervenção social.

Linha melódica 4: João Benévolo

Dentre as personagens focadas em nosso estudo, João Benévolo é a mais caricatural delas. Sua linha melódica, construída em dezessete capítulos não

⁵ Aqui cabe uma curiosidade: Olívia, personagem do romance que Fernanda lê, é personagem de *Olhai os lírios do campo* (1938), de Erico Verissimo. Neste romance, Olívia, assim com Fernanda, é uma das representações da fortaleza da figura feminina criada pelo escritor gaúcho. Olívia tem a sua luta humanista voltada para o plano social, tal qual ocorre com Fernanda.

sequenciais, traz um ponto de vista sobre a literatura centrado na fantasia e na aventura como matéria-prima para a construção de uma realidade ideal.

A benevolência trazida pelo seu nome é uma de suas características, pois ele é uma personagem pacífica que busca, por meio da literatura, uma forma de fuga e de sobrevivência, via imaginação, de uma realidade que o oprime. A cada romance que lê, constrói novas imagens para si: ora é um rei, ora um cavaleiro, ora um grande capitão e chega ao ponto de identificar-se de tal forma com as personagens, que passa a ser uma delas, substituindo a realidade pela ficção.

Dentre os romances que lê, estão os de cavalaria, como *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, e os de aventura como *As mil e uma noites*, de tradição popular oriental, *Vinte mil léguas submarinas*, de Júlio Verne e *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson. O seu ponto de vista sobre o literário está em contraposição aos de Fernanda e Clarimundo Roxo, mas se aproxima do modo como Noel concebe o literário: vivem a literatura e têm nela o seu refúgio da realidade objetiva.

Ao ler o romance *Os três mosqueteiros*, por exemplo, João Benévolo é transportado para o nível da ficção e leva a cabo o que Bakhtin propõe de substituir a vida particular pela a da ficção inserindo-se no romance: "... é possível introduzir-se a si próprio no romance. Daí, a possibilidade de fenômenos tais como a substituição da vida particular pela leitura imoderada de romances ou por sonhos à maneira romanesca [...]" (BAKHTIN, 2010B, p.421):

Opera-se a transposição mágica. João Benévolo salta da vida real e se projeta no domínio da ficção. Já não está mais em Porto Alegre, num sábado de maio, na Travessa das Acácias. Agora ele se encontra em plena Paris de 1626. O seu corpo fica aqui na salinha acanhada e pobre – pequenino, anguloso, fraco, ombros encolhidos, pele amarela – e o seu eu sonhador, o seu ideal, livre das contingências humanas, vai se encarnar em D'Artagnan. João Benévolo se sente ágil, flexível e rijo como um florete. Desapareceu dele aquela sensação deprimente de ser fraco, de tudo temer e nada ousar. Agora ele está vivendo uma grande aventura. (VERISSIMO, 2005, pp.61-62)

A aventura que vive no espaço-tempo do romance de Dumas mostra, ao contrário da imaginação transfiguradora exigida pela cumplicidade de um leitor ativo (um co-autor), a deformação que o leva a extrapolar os limites do texto e

imaginar um narrador que descreve simples ações de seu cotidiano, como o corriqueiro caminhar da personagem pelos cômodos de sua casa:

...A imaginação de João Benévolo põe-se a trabalhar. E ele pensa em terceira pessoa:

E o bravo mancebo penetrou na masmorra. Duma pequena janela gradeada que se abria no alto da parede de pedra, vinha um fio fino de luz que incida sobre o chão em que se vislumbrava um vulto...

- Janjoca!

- Que é, Tina? - responde a voz macia do homem abalado pelo soco da realidade, do homem que não é nem João Benévolo nem o mancebo heróico do romance, mas sim uma mistura muito estranha das duas personagens. (VERISSIMO, 2005, p.64)

Verificamos outro exemplo desta questão quando João Benévolo lembra de um dos contos de *As mil e uma noites* ao andar pelas ruas da cidade, a fim de fugir da realidade sofrida de sua casa:

João Benévolo dobra a primeira esquina e sobe rumo da parte alta da cidade. [...] o Edifício Imperial se recorta contra o céu da noite: em cima dele o grande letreiro luminoso brilha – num apaga-e-acende vermelho e azul – diz: FIQUE RICO. LOTERIA FEDERAL.

João Benévolo caminha e vai aos poucos esquecendo Ponciano, a mulher, o seu drama. O letreiro colorido evocou-lhe um conto das Mil e uma noites. Agora caminha por uma rua de Bagdá. O perfil das mesquitas se desenha contra o céu oriental. Ele é Aladim, que achou a lâmpada maravilhosa. Sim. Fique rico. Basta esfregar a lâmpada, o gênio aparece. Eu quero um palácio, eu quero um reino, eu quero muito ouro, escravos e odaliscas.

João Benévolo agora é feliz. E como não tem outro meio para exprimir o seu contentamento, põe-se a assobiar com bravura o *Carnaval em Veneza*. (VERISSIMO, 2005, pp. 93-94)

A música também está presente para a vivência desse mundo recriado literariamente. Em quase todos os capítulos que servem para a construção de sua linha melódica, João Benévolo assobia *Carnaval de Veneza*. Esta música, composta pelo italiano Niccòlo Paganini no século XIX, é muito significativa em *Caminhos Cruzados* tendo em vista que Paganini foi um dos principais compositores românticos italianos a utilizar maciçamente em suas obras musicais a técnica do contraponto, que colocava em oposição as vozes que compunham a canção. Assim, ao assobiar *Carnaval de Veneza*, João Benévolo evoca, indiretamente, a composição estrutural do romance do qual faz parte e por meio do qual a sua vida se estrutura: o contraponto.

Carnaval de Veneza é evocada por João Benévolo sempre que procura sair da realidade ou para afugentar um problema e entregar-se a melhores pensamentos ou quando sente um contentamento advindo de uma nova experiência de leitura:

João Benévolo olha para fora e começa a assobiar. E sua raiva foge para a rua com o assobio, transformada num trecho de *Carnaval de Veneza*. O assobio se mistura no ar com a valsa do gramofone do vizinho e sobem juntos para o céu. Para a lua? Para as estrelas? Lua, estrelas... A imaginação de João Benévolo começa a trabalhar. [...] João benévolo vai explorar a lua, dentro dum foguete fantástico. Na lua não há credores, nem miséria, nem Poncianos. (VERISSIMO, 2005, p.164)

João Benévolo nega-se a lutar contra sua miséria assumindo uma postura acomodada diante da realidade objetiva. Se retomarmos o romance escrito por Noel, veremos que é justamente essa a postura de seu herói, José Pedro, que se recusa a escrever sua história de miséria dentro do romance. A personagem José Pedro é, portanto, a imagem em espelho de João Benévolo, num jogo de alternância contrapontística entre ambas, posicionadas em planos diferentes: uma personagem dentro de outra e um romance dentro de outro como a estrutura de encaixes lúdicos das bonecas russas.

A imagem do discurso de João Benévolo é recriada pela imagem do discurso do herói de Noel. Temos, assim, a autocrítica do romance, realizada dentro de seus próprios limites, refletindo sobre a criação de uma personagem romanesca e os rumos de sua existência literária.

João Benévolo encara a sua vida como a escritura de um romance. Todos os caminhos que trilhou, do casamento, à escolha do nome do filho, foram guiados pela fantasia de suas leituras. Casou com Laurentina pelo simples fato de encontrar nela a possibilidade de transformar sua vida em uma grande novela, pois “era uma aventura que estava em seu alcance, da qual ele poderia ser o herói.” Enfrentou as tias da moça como um bravo guerreiro, pois “não há herói sem perigo, nem aventureiro sem aventura. Lutou e venceu.” (VERISSIMO, 2005, p.168) Casou-se com Laurentina e com ela teve um filho, Napoleão, cujo nome foi escolhido por conta das aventuras que viveu ficcionalmente ao lado de Napoleão Bonaparte. Da mesma forma, o filho é a

continuação de sua imagem e semelhança porque, tal como o pai, vive a infância substituindo a dura realidade pelos sonhos fantasiosos:

Napoleão desenha uma casa com a chaminé a fumar. Um coqueiro do lado. Tom Mix chega, bate na porta... (As figuras continuam imóveis, mas na imaginação de Poleãozinho elas ganham movimento, voz, vida.) Pan-pan-pan! Quem é lá? Aqui é Tom Mix! Abra a porta senão meto bala!

[...]

- Pai, o Tom Mix tem dois revólveres?

- Tem, meu filho.

- De quantos tiros?

- De seis cada um.

- Por que não é de vinte?

- Porque não é.

Napoleão volta para o mundo de Tom Mix. João Benévolo ancora seu iate em Xangai. (VERISSIMO, 2005, pp.212-213)

João Benévolo, como Dom Quixote, deixa-se dominar completamente pela fantasia, até chegar ao ponto máximo de exilá-lo da realidade objetiva. A imagem, deformada pelos desvarios de uma imaginação descontrolada pela ânsia projetiva, já não mais lhe pertence; ela, agora, é território de outros heróis que povoam as suas leituras:

João Benévolo esquece a infância e a realidade presente e projeta-se num outro mundo. Viaja pelas florestas virgens da África, à caça de diamantes. O cachorro morto à flor da água é um hipopótamo. Então, o heróico explorador leva seu rifle à cara e faz pontaria...

Dois moleques que passaram ficam rindo daquele homem que fala sozinho e levanta as mãos assim com jeito de quem está dando um tiro de espingarda... (VERISSIMO, 2005, p.265)

Se ficar na rua, no outro dia os jornais falarão no desaparecimento, dando os sinais: baixo, magro, encolhido, cara de menino medroso, malvestido, barba de dois dias... É assim que a notícia do jornal vai dizer. Mas não é assim que ele se vê, não é assim que ele *realmente* é. Não! [grifo do autor] (VERISSIMO, 2005, p.279)

A imagem de apagamento de João Benévolo – “baixo, magro, encolhido, medroso, malvestido, barra de dois dias” - já prenuncia o final de sua linha melódica, quando, sem sentidos, cai na calçada:

Sem força, João Benévolo cai de joelhos sobre a calçada, com ambas as mãos apertando o estômago. Depois vai se estirando no chão de mansinho. E a última impressão que ele tem antes de

perder os sentidos é a do contato gelado das pedras. (VERISSIMO, 2005, p.286)

É a imagem do fim da comunicação, do término da interação dialógica entre ficção e realidade; é a incapacidade de ser, pois, retomando a ideia de Bakhtin, a natureza do existir é a capacidade de comunicar-se; ser é comunicar-se.

3.2 A voz do narrador

Verificamos como a técnica do contraponto viabiliza as interações dialógicas entre as quatro personagens e suas linhas melódicas em conflito dentro do texto. Uma vez que as interações dialógicas se dão fora das personagens e não dentro delas, este é um dos motivos de atribuímos a *Caminhos Cruzados* um grau dialógico reduzido face ao do romance polifônico na concepção de Bakhtin.

A grande diferença entre um romance polifônico e outro que não atinja tal grau de dialogia máxima, é, de um lado, o lugar do autor como ser que dialoga com os demais discursos inscritos dentro do seu e, de outro, a figura do narrador, cujo ponto de vista perante o narrado está intimamente ligado às visões de mundo das personagens e do próprio autor. Neste campo de forças em duplo movimento de concentração e distensão, no contexto do romance polifônico de Dostoiévski, podemos pensar numa personagem sem biografia construída por um outro que não ela mesma, isto é, um narrador que está fora de sua consciência, conduzindo-a por meio de seu passado e presente projetado num futuro. Assim, Bakhtin comenta que para Dostoiévski:

...aquilo que tem sentido apenas como “antes” ou “depois”, que satisfaz ao seu momento, que se justifica apenas como passado ou como futuro, ou como presente em relação ao passado e ao futuro e secundário pra ele e não lhe integra o mundo. Por isso as suas personagens também não recordam nada, não têm biografia no sentido do ido e do plenamente vivido. Do seu passado recordam apenas aquilo que para elas continua sendo presente e é vivido como presente: o pecado não redimido, o crime e a ofensa não perdoados. (BAKHTIN, 2010 A, p.32)

Por isso, nos romances de Dostoiévski não há explicações acerca das personagens ou ações que se sucedem pela dinâmica da causalidade advinda de sua biografia, veiculada por meio da voz de um narrador. A personagem do romance polifônico está sempre em busca de sua autoconsciência que se faz no diálogo simultâneo entre consciências constituindo o seu discurso interior. Nisso reside o inacabamento da personagem, pois seu discurso está localizado totalmente no presente, no diálogo entre consciências.

Em *Caminhos Cruzados*, a figura do narrador é bastante forte e decisiva para a composição da linha melódica de cada personagem e para realizar o cruzamento entre elas. O fato de termos um narrador que se coloca fora das personagens, trazendo dados sobre a biografia delas que auxiliam na compreensão de suas histórias, é mais um indício de que o romance de Erico Verissimo não é polifônico. Apesar disto, *Caminhos Cruzados* manifesta uma estrutura dialógica, mesmo que em grau mais reduzido, pelo fato de termos vozes interagindo por meio da técnica do contraponto.

O narrador em *Caminhos Cruzados*, predominantemente onisciente, intervém, com seu ponto de vista, em cada linha melódica e acompanha as características principais de cada uma delas. Este comportamento se altera, no entanto, em momentos nos quais, pelo discurso indireto livre, cria um campo ambivalente entre as fronteiras de sua voz e a da personagem com a qual entra em parceria, mantendo, neste caso, a presença de duas vozes em contraponto dialógico.

Na linha melódica de Clarimundo Roxo, por exemplo, personagem que representa a imagem do escritor em sua “torre de marfim”, o narrador assume um olhar mais descritivo, que se integra, em panorâmica sobre a cidade, com o ponto de visão da personagem, posicionada, como um observador privilegiado, no alto de sua janela: “A ruazinha de subúrbio se desfigura. A luz dos combustores, que a névoa embaça, sugere vagos monstros submarinos. Todas as formas parecem diluídas.” (VERISSIMO, 2005, p.25). Esta névoa vai se dissipando, pouco a pouco, na medida em que o narrador centra seu foco de observação sobre a figura de Clarimundo Roxo:

Da sua janela, ponto culminante da Travessa das Acácias, o prof. Clarimundo viaja o olhar pela paisagem. No pátio de d. Veva um cachorro magro fuça na lata do lixo. Mais no fundo, no pomar com

bergamoteiras e laranjeiras pontilhadas de frutos dum amarelo de gemada. [...] Na frente da sapataria do Fiorello dois homens conversam em voz alta. A fileira de acácias se estende rua afora. [...] O céu está levemente esfumaçado e a luz do sol é de um amarelo oleoso e fluido. [...] (VERISSIMO, 2005, p.58)

Há aí sinais do discurso indireto livre, indefinindo as fronteiras entre a visão do narrador e a da personagem; de qualquer forma, o narrador não se apodera da voz da personagem, nem detém o poder de onisciência sobre ela, mas assume a parceria ao posicionar-se, contrapontisticamente, “com” e não “sobre” ela.

...tomar o bonde é perigoso. Estamos esperando o veículo elétrico muito sossegado e de repente parra um automóvel maluco e nos joga longe. A cabeça bate contra o poste – bumba! Fratura na base do crânio. Era uma vez uma vida! O progresso mecânico é horrível, pois significa bondes, automóveis, gramofones, rádios, máquinas, máquinas e mais máquinas! A admiração de Clarimundo pela ciência que tornou possíveis todas essas engenhocas fica limitada aos domínios da teoria. (VERISSIMO, 2005, p.170)

Pelo uso do “nós”, o narrador deixa ambígua a propriedade do discurso, não se sabe exatamente de quem é a voz neste trecho, pois as vozes de narrador e personagem são duas, porém, enunciadas ao mesmo tempo, como ocorre na técnica do contraponto.

O mesmo ocorre, na linha melódica dois, na relação entre o narrador e a personagem Noel. A narrativa se constrói entre idas e vindas do passado ao presente da personagem, entremeada pela voz do narrador, ora condutor, ora parceiro de uma narração que se alterna entre o distanciamento e o canto a duas vozes, porém, mantendo a diferença entre os enunciadores posicionados em planos diversos dentro do campo discursivo, mantendo a composição contrapontística em pauta:

Noel sentiu um abalo tremendo. Não. Tia Angélica não podia morrer... Era uma espécie de fada, um gênio da floresta encantada, não podia acabar assim daquele jeito, como uma criatura vulgar...
Quando levaram o corpo da negra para o cemitério, o muro que separava Noel da vida caiu. Ficou, porém, a sombra dele, e Noel continuou na ilusão de que ainda era prisioneiro.
Ao entrar para a academia, um ano mais tarde, sentiu-se desamparado e sofreu. A vida não era, como ele esperava, um prolongamento daqueles contos de fadas em que o lobo mau no fim era sempre castigado, ao passo que a menina do capuz vermelho continuava a viver feliz por muitos anos em companhia de sua avó.

Noel encontrava a vida povoada de lobos maus. [...] [grifos nossos] (VERISSIMO, 2005, p.32)

.....

[...] E no silêncio do seu gabinete, Noel decide que é preciso dar um novo rumo à sua vida. [...] O tempo passa e é urgente fazer alguma coisa positiva. Escrever um livro talvez. Conseguir uma posição na sociedade. A troco de quem há de ser diferente dos outros? A troco de que deve considerar vergonhoso os desejos da carne? Tudo o que se sente é legítimo. No fim de contas ele tem dentro de si grandes coisas em potência, uma energia adormecida. [...] Noel caminha de um lado para o outro. É preciso sair dessa prisão, voar para o ar livre. (VERISSIMO, 2005, p.219)

É possível perceber no trecho em destaque a divisão das vozes entre dois enunciadores – o narrador e a personagem Noel - atuando em contraponto por meio do discurso indireto livre. Todavia, no parágrafo seguinte, a posição do narrador se altera e ele passa a conduzir a personagem, tomando a palavra de forma a defini-la. Por conta dessa explicação biográfica trazida pela voz do narrador, pode-se desenhar a linha melódica de Noel tendo como base esse direcionamento: a sua inadaptação ao mundo dos homens é consequência de uma infância vivida recluso no mundo da fantasia. Desta forma, o caráter tipificado da personagem fica mais evidente por meio da construção de sua imagem fora dela, a partir da visão de um outro – o narrador - que tem a chave interpretativa de sua vida.

Tal definição acaba por criar um elo que acolhe e determina a causa do conflito da personagem, como observamos no fragmento seguinte, de modo que o contraponto entre a voz do narrador e a de Noel, que seria potencializada pelo discurso indireto livre, se vê reduzido pelos elos de causalidade que o narrador imprime à narrativa.

Isto ocorre também com as demais personagens de *Caminhos Cruzados*, que são mais tipos sociais do que personagens em busca de sua autoconsciência. Por isto, apesar de estarem em conflito, os embates não chegam a dilacerá-las até o ponto de não coincidirem mais consigo próprias, como acontece no caso de uma personagem de natureza dialógica com alto grau de autoconsciência.

Em contrapartida, há uma tênue modificação do posicionamento narrativo na linha melódica de Fernanda. Uma vez que ela é a personagem que viabiliza ideias humanistas e engajadas sobre a função da literatura, o narrador partilha

desta visão mais crítica, o que é um diferencial em comparação com as linhas melódicas anteriores:

Fernanda lança um olhar para o diploma que está pendurado na parede, num quadro (idéia da mãe porque ela não liga para essas coisas...). Sorri. De que lhe serve aquilo? Anos e anos de estudo e de sonhos. Sustos: nas vésperas dos exames, vigílias ansiosas, olhos cansados, palidez. Pedagogia, álgebra, psicologia, física... quanta coisa mais! Para quê? Para acabar taquigrafando as cartas idiotas de Leitão Leiria [...] (VERISSIMO, 2005, p.54)

Por meio das indagações, a voz do narrador e a de Fernanda se cruzam em contraponto. Quando o narrador indaga “para quê?” e logo depois se segue a explicação que traz a voz da personagem expressando criticamente a sua opinião, temos ambas as vozes em uníssono, como acontece, também, no trecho abaixo:

- Fernanda, você já aprontaste aquela carta para o diretor do *Correio do Povo*?
Fernanda se voltou, contrariada. Não *aprontaste*. Vai fazer agora. Senta-se à mesa.
Quando acabará essa situação? Não se terá direito nem a um pouquinho de felicidade? (VERISSIMO, 2005, p.281)

O verbo “aprontaste”, que aparece em forma destacada, retoma a indagação feita pela personagem, porém com uma entonação diferente que lhe confere um sentido novo, de crítica ao emissor desta fala. Esta entonação nova aparece num espaço intervalar entre a voz de Fernanda e a do narrador, que assume o tom da personagem e recria a imagem de sua linguagem crítica.

Assim é que o narrador tem, em *Caminhos Cruzados*, uma função significativa na composição do cruzamento das vozes narrativas em contraponto por meio do modo como se desloca entre o canto a duas vozes, potencializado pelo discurso indireto livre, e o canto a uma só voz, detentora da interpretação da linha melódica de cada personagem no que se refere à sua concepção de literatura; é aí que ocorre o risco da tipificação.

Vista verticalmente, no entanto, a arquitetura do romance nos revela um outro aspecto importante a ser considerado, isto é, o de que por trás do relato do narrador encontramos, segundo Bakhtin, “o relato do autor sobre o que narra o narrador” (2010B, p.119), É este o nível que precisamos acessar agora para termos, de forma mais plena, o todo do romance.

3.3 A voz autoral

O autor se faz presente num romance por meio de suas escolhas e combinatórias, desde o léxico até a construção das personagens, do enredo, do ponto de vista do narrador, das relações espaço temporais, etc. Este ser que está disseminado no todo do romance e que constitui a voz autoral, não é a representação do autor biográfico, mas a de um ser ficcional que utiliza máscaras, atuando em diferentes papéis dentro do romance. O próprio Erico Verissimo comenta a esse respeito:

Meus livros estão longe de serem memórias disfarçadas. Uso neles as minhas vivências. Aqui e ali o inconsciente me atraíça. Estou um pouco até nas velhas de *O tempo e o vento*. O meu sócia espiritual é Floriano, de *O Arquipélago*. Trata-se de um retrato psicológico. Mas que nada tem de autor-biográfico no que diz respeito a atos e fatos. (Caderno de Literatura Brasileira, 2003, p.28)

Neste sentido, o autor, por meio dos papéis que representa, cria consciências que se afastam de seu ser biográfico no sentido de colocar-se do lado de fora de si próprio para observar-se a si mesmo pelos olhos do outro. De acordo com Bakhtin, “o romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua (ou convencionalmente) incontestável e peremptória. A linguagem é dada ao romancista estratificada e dividida em linguagens diversas.” (2010 B, p.134)

O objetivo do autor biográfico é representar o mundo por meio do romance, e, para tal, precisa criar uma “persona” autoral inscrita no texto literário de forma a possibilitar a reconfiguração do mundo pela narrativa. A presença desta voz, no entanto, só pode ser percebida pelo leitor que media a dinâmica deste contraponto entre visões de mundo diferenciadas, porém, sincronizadas no espaço narrativo.

A voz autoral em *Caminhos Cruzados* se desloca também, tal qual o narrador, da descentralização em vários núcleos de personagens por meio da técnica do contraponto, até a centralização, que vai na direção oposta, rumo à concepção caricatural de suas personagens que, simbolicamente, representam “ideias de literatura”, caras à discussão que o autor trava consigo próprio

dentro do ideário neorrealista com o qual mantém uma relação conflitante de amor e ódio, simultaneamente.

Caminhos Cruzados traça, sob essa perspectiva, um quadro sobre as diferentes maneiras de encarar a literatura, investindo na construção em contraponto entre a “persona” do escritor culto, recluso em sua “torre de marfim” e alheio à interação social, na figura de Clarimundo Roxo; Noel, que é a máscara do escritor jovem, que está em conflito entre a literatura como alienação e engajamento social; Fernanda é a representação da leitora crítica, que busca na literatura uma forma de intervenção social e, finalmente, João Benévolo, que também é um leitor, porém, em direção oposta a Fernanda, faz da leitura uma atividade passiva de mera identificação.

Em síntese, o que se configura, nesta arquitetura contrapontística, é a representação da imagem do autor e do leitor dentro do romance, concentrando a reflexão acerca do literário nessas duas instâncias. No entanto não visa atingir uma resposta única para esse questionamento, que tem no contexto do modelo neorrealista da literatura da década de 1930, um forte componente estruturador do sentido. Não é a toa que a refração da voz autoral se faz audível, em várias passagens do romance, seja em diálogos das personagens, seja em colocações do narrador.

Um dos exemplos desta situação ocorre quando Clarimundo Roxo inicia a escritura do prefácio de seu romance e nela ressoa o posicionamento autoral acerca da literatura, especialmente daquela que se coloca como ideal para a concepção neorrealista de 30: “[...] Nenhum acontecimento romântico quebra a calma desta rua e de seus habitantes. Onde os dramas de que falam os romancistas? Onde as angústias que cantam os poetas?” (VERISSIMO, 2005, p.299).

A voz autoral se faz presente, ainda, de forma mais visível, na linha melódica de Noel Madeira como forma de inserir no romance nova perspectiva acerca da literatura por meio da imagem do autor em conflito entre a alienação e o engajamento literário: “Um homem não pode viver eternamente só. Precisa libertar-se do mundo dos fantasmas e entrar definitivamente no mundo dos vivos. [...]” (VERISSIMO, 2005, p.219). Este tom discursivo funciona quase que como um conselho da voz autoral para a personagem, trazendo ecos da voz de

Fernanda, de suas ideias humanistas que, por sua vez, refratam, indiretamente, as ideias do autor biográfico.

A disposição entrecruzada das linhas melódicas de Clarimundo Roxo, Noel, Fernanda e João Benévolo propicia a inserção da voz autoral, que as transpassa verticalmente. *Caminhos Cruzados*, por não possuir um núcleo temático, mas várias pequenas histórias que transcorrem em diferentes lugares da cidade de Porto Alegre, consegue abarcar as vozes de um painel de mais de vinte personagens, inaugurando, no contexto do romance modernista brasileiro, o chamado “romance urbano descentrado”. A voz autoral não privilegia nenhum núcleo de personagens, não toma partido de nenhum deles, fazendo com que romance esteja afinado com o inacabamento característico do gênero.

Assim, a presença do autor em *Caminhos Cruzados* é percebida pela voz da *persona* do autor no romance e também pelas escolhas que ele faz para a construção do texto literário. Por isso, a discussão sobre o literário na obra de Erico Verissimo se dá de forma totalmente dialogada entre as vozes das personagens, do narrador e do autor em uma relação contrapontística que revela as interações dialógicas entre elas e, também na estrutura do texto, que descentraliza as vozes das personagens abrindo o romance para a possibilidade de dialogar consigo próprio pela recriação da imagem da sua linguagem. Tanto que as personagens de *Caminhos Cruzados* não possuem uma conclusão narrativa, o enredo que as envolve sugere que suas linhas melódicas continuarão seguindo seus caminhos cruzados como um moto-contínuo de suas vozes.

Desta forma, *Caminhos Cruzados* não traz uma conclusão fechada sobre o lugar do literário dentro da literatura da década de 1930, até porque esse não é o seu intuito. O romance, por meio dos cruzamentos dos pontos de vista sobre o literário dentro do romance, volta-se para si próprio, estabelecendo uma discussão com o leitor: será que o literário está no engajamento social e humano, como pensa Fernanda? Ou será que se concentra na aventura descompromissada pelo imaginário, ou ainda no conhecimento científico que sustenta a composição, como pensa Clarimundo? A voz autoral não decide por nenhum desses pontos de vista, pelo contrário, dá lugar para que todos se entrecruzem no campo contrapontístico de *Caminhos Cruzados*.

O romance de Erico Verissimo, ao mesmo tempo em que atende às exigências de um modelo literário neorrealista no qual o plano social deve ser incorporado ao romance, busca fazer isso, porém, sem descuidar da forma estética, que deve reconfigurar o material com os recursos que a literatura oferece, liberta de um mimetismo ingênuo. Por isto, o seu neorrealismo tem outro teor, em comparação ao de outros escritores da mesma geração, como comenta Maria da Glória Bordini:

...se vale de uma forma literária talhada para expressar a cidade, a das vidas cruzadas em contraponto, e lhe acrescenta, de uma parte, procedimentos típicos da arte cinematográfica [...] e, de outra, lança mão de artifícios da música erudita, como a divisão em movimentos das sinfonias e concertos, os andamentos alternadamente prestos e adágios, a polifonia de vozes, que tornam seus textos tecnicamente mais modernos do que os da mesma época. (Cadernos de Literatura Brasileira, 2003, p.155)

Assim, o escritor gaúcho desenvolve a sua concepção de romance contrapontístico, que tem em *Caminhos Cruzados* a sua primeira experiência mais densa no campo do hibridismo das formas composicionais. Por adotar esta visão, coloca o leitor em uma posição ativa frente à juntura das diferentes linhas melódicas da narrativa, numa função de co-autoria do traçado, que se estrutura em dupla direção: horizontalmente por meio da combinatória das situações que constituem cada uma das linhas e verticalmente pela relação entre as linhas, que é onde o contraponto é percebido na sua dinâmica de alteridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se, por um lado, acredito na necessidade de todos os escritores e artistas terem uma consciência política e social que os torne responsáveis – e, portanto, merecedores da liberdade –, por outro lado estou cada vez mais convencido de que não cabe ao romancista apresentar *soluções* para as crises econômicas, políticas e sociais que nos atormentam.

Erico Verissimo

Ao longo de nosso estudo, percorremos os caminhos do projeto literário do escritor gaúcho para verificar as inovações estético-literárias que realizou em *Caminhos Cruzados*, que inaugura, na literatura brasileira, o romance de narrativa descentrada por meio da técnica do contraponto, de origem musical, trazendo uma outra configuração para o modelo de romance no contexto neorrealista da década de 1930.

A crítica brasileira, quando do lançamento de *Caminhos Cruzados*, em 1935, não foi favorável a ele, apesar do sucesso de público, por considerá-lo cópia do romance de Aldous Huxley, *Point Counter Point* (1928), que utilizava a técnica do contraponto em sua estrutura. Anos mais tarde, na década de 1970, a crítica nacional atentou para a singularidade da composição contrapontística do romance, cujos efeitos se distanciavam do de Huxley e que Antonio Candido, em 1972, definiu como a “democratização da técnica do contraponto” devido ao cruzamento de personagens de diferentes níveis sociais.

A análise da construção contrapontística inscrita no romance nos levou a perceber a diferença em relação ao uso desse procedimento no universo musical. Neste, a técnica do contraponto é indissociável do canto polifônico, de origem popular, que deu subsídios para o trabalho da polifonia na música erudita. Trata-se de uma técnica de composição que executa uma combinatória de vozes em oposição, nota contra nota, entre cada linha melódica.

Já o conceito de polifonia na literatura, elaborado por Bakhtin à luz do romance de Dostoiévski, segue em outra direção. Implica uma construção dialógica, em tensão permanente entre forças de concentração e de dispersão, de modo que as personagens são constituídas internamente por discursos seus e de outrem, em profunda interação dialógica e busca por autoconsciência. Estes discursos em diálogo, quando atingem o grau máximo

de interação, envolvendo cada átomo da palavra, constituem o sentido pleno de polifonia para Bakhtin.

O contraponto, por outro lado, enquanto conceito musical, não está diretamente relacionado com o romance polifônico na concepção de Bakhtin, mas implica, também, interações dialógicas, quando utilizado como procedimento literário, como acontece em *Caminhos Cruzados*. No entanto, o que constatamos no decorrer da análise, é que a arquitetura contrapontística do romance de Veríssimo revela um grau menor de interação dialógica se comparado à polifonia bakhtiniana, uma vez que cada linha melódica corresponde, ponto por ponto, a cada uma das perspectivas das 4 personagens _ Clarimundo, Noel, Fernanda e João Benévolo – envolvidas com o universo da literatura, seja como escritores, seja como leitores.

Assim, *Caminhos Cruzados* foi analisado e interpretado tendo em vista as vozes narrativas das personagens em oposição 2 a 2 (Noel escritor X Clarimundo escritor; João Benévolo leitor X Fernanda leitora; ou ainda, Noel: literatura como fantasia X Fernanda: literatura como engajamento social), num típico confronto contrapontístico, por meio do choque de seus pontos de vista sobre o mundo e a literatura, mas aquém do campo dialógico do romance polifônico no qual não há lugar para cruzamentos “ponto a ponto”.

O contraponto dessas vozes em conflito insere a discussão acerca do papel do literário no centro do romance e oferece ao leitor a possibilidade de, por meio de um romance que não privilegia núcleos específicos de personagens, refletir sobre a literatura e seu trabalho com a palavra.

Nesse campo contrapontístico, consideramos, também, a figura do narrador, que, ora distanciado, ora ao lado da personagem, acaba sendo o condutor de cada linha melódica, em parceria com a voz autoral, que, para levar a cabo o seu ponto de vista sobre o literário, representa-o em personagens tipificadas.

Esta questão problemática da tipificação é a responsável por colocar cada “ideia de literatura” em oposição por meio dos discursos das personagens construídos fora delas, para que haja a clara diferenciação entre as vozes opostas, possibilitando seus cruzamentos no romance. Desta forma, o grau de dialogicidade entre os discursos se reduz , distanciando-se do conceito de romance dialógico em chave polifônica, conforme Bakhtin. No romance

polifônico, como vimos, o grau de dialogicidade está potencializado pelas interações dialógicas entre consciências dentro de uma mesma personagem, fazendo com que esta esteja em busca constante de autoconsciência por meio das tensões estabelecidas entre o seu discurso e o do outro.

Em *Caminhos Cruzados*, no entanto, cada linha melódica tipifica uma personagem em torno de sua ideia sobre o literário – Clarimundo Roxo representa a imagem do escritor em sua “torre de marfim”; Noel Madeira a imagem de um escritor conflitante entre a alienação e o engajamento na forma estética; Fernanda a representação da imagem da leitora que compreende a literatura como ferramenta de engajamento e intervenção social; João Benévolo a imagem do leitor que percebe a literatura como fantasia e vive do que lê.

Isto significa que elas refratam a ideologia autoral, fazendo de cada personagem porta-voz de seus próprios conflitos, evidenciando as forças que o dividiam e para as quais precisava encontrar uma solução: como integrar, na literatura, função estética e engajamento social, no contexto do modelo neorrealista de 1930? A este questionamento, a voz autoral responde com o procedimento do contraponto, por meio da descentralização e cruzamento das vozes das personagens, abrindo um espaço democrático de discussão entre os diversos pontos de vistas sobre a literatura.

Por ser inovador, *Caminhos Cruzados* sofreu o julgamento desmedido de uma crítica que ainda não estava preparada para ele; apresentou um painel de personagens que constitui o cenário urbano de Porto Alegre por meio de suas vidas cruzadas, evidenciando suas aflições, injustiças, anseios, criticando uma organização social movida pelo poder político e econômico e, em seu cerne, propôs uma discussão profunda sobre a questão literária em tempos de engajamento político. Por meio da técnica do contraponto, Erico Verissimo pode exercer o engajamento social com o qual estava comprometido, configurando-o por meio de uma forma estética descentrada e aberta às diferenças da alteridade.

Pode-se dizer então que o verdadeiro engajamento de Erico Verissimo se faz com a própria literatura e é nela e com ela que convida o leitor a refletir sobre a sua condição no mundo, quando possibilita, no âmbito de seu texto, a

discussão do homem consigo próprio a fim de recriar-se a cada nova leitura, assim como o romance se recria acompanhando a evolução do homem.

Para finalizar, esperamos que, com este trabalho crítico, possamos ter lançado novos pontos de vista sobre a obra deste contador de história gaúcho, irmanando-nos às palavras de Mário Quintana, nesta comovente “Carta ao Erico”:

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

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

Além de tantos personagens,
como soubeste criar amigos,
Erico da gente!
Por isso é que
Ana Terra, o capitão Rodrigo e eu
Hoje te enviamos esta carta-poema.

(QUINTANA apud CHAVES, 1972)

REFERÊNCIAS

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

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 6ª edição. São Paulo: HUCITEC, 2010 B.

BORDINI, Maria da Glória. *Caminhos Cruzados e a Crítica*. Revista Travessia, nº11. Jul/ Dez. Ed. Universidade/UFRGS, 1985.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Erico Veríssimo. Nº 16. São Paulo: Instituto Moreira Salles. Nov. 2003.

CANDIDO, Antonio. Erico Verissimo de Trinta a Setenta. In: *O Contador de Histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Organização de Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Globo, 1972.

CHAVES, Flávio Loureiro. Erico Verissimo e o mundo das personagens. In: *O Contador de Histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Organização de Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Globo, 1972.

CHAVES, Flávio Loureiro. *O Realismo Social de Érico Veríssimo*. Porto Alegre: Jornal Correio do Povo. Caderno de Sábado, edição de 26 de outubro de 1974.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001. 254p.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008. 384p.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Imago, 1995. 348p.

ROMAN, Artur Roberto. *O conceito de polifonia em Bakhtin: o trajeto polifônico de uma metáfora*. Revista Letras. Número 41-42. Curitiba: Editora da UFPR, 1992. p. 207-220.

SCHNAIDERMAN, Boris. Dialogismo, Consciência, Obra Literária. In: *Turbilhão e Semente: ensaios sobre Dostoievski e Bakhtin*. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

TELLES, Lygia Fagundes. Meu querido Erico. In: *O Contador de Histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Organização de Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Globo, 1972.

TRAGTENBERG, Livio. *Contraponto: uma arte de compor*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2002. 275p.

VERISSIMO, Erico. *Caminhos Cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 312p.

VERISSIMO, Erico. *Solo de Clarineta: memórias*. Vol. I. Porto Alegre: Globo, 1974. 349p.

WERLANG, Gérson. *A música em Caminhos Cruzados e O Prisioneiro*. Revista Literatura e Autoritarismo: Cinema, Música e História (Universidade Federal de Santa Maria – Rio Grande do Sul). Santa Maria, nº 7. Janeiro/Junho de 2006. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num07/art_02.php>