

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: PÓS-COLONIALISMO E IDENTIDADES**

EDUARDO BELMONTE DE SOUZA

**DE GATO DO MATO A COMBATENTE EM TERRAS ESTRANGEIRAS:
O PONTO DE VISTA SOBRE VASCO BRUNO
NA OBRA DE ERICO VERISSIMO**

Porto Alegre

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: PÓS-COLONIALISMO E IDENTIDADES

EDUARDO BELMONTE DE SOUZA

**DE GATO DO MATO A COMBATENTE EM TERRAS ESTRANGEIRAS:
O PONTO DE VISTA SOBRE VASCO BRUNO
NA OBRA DE ERICO VERISSIMO**

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria da Glória Bordini

Porto Alegre
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Carlos André Bulhões Mendes

VICE-REITORA

Patrícia Pranke

DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Carmem Luci da Costa Silva

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Márcia Montenegro Velho

COORDENAÇÃO DA BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES

Fabiana Hennies Brigidi

CIP - Catalogação na Publicação

Belmonte de Souza, Eduardo
DE GATO DO MATO A COMBATENTE EM TERRAS
ESTRANGEIRAS: O PONTO DE VISTA SOBRE VASCO BRUNO NA
OBRA DE ERICO VERISSIMO / Eduardo Belmonte de Souza.
-- 2021.
121 f.
Orientadora: Maria da Glória Bordini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Erico Verissimo. 2. Ponto de Vista. 3. Narrador.
4. Autor Implícito. 5. História. I. Bordini, Maria da
Glória, orient. II. Título.

ATA PARA ASSINATURA Nº 1279

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Instituto de Letras

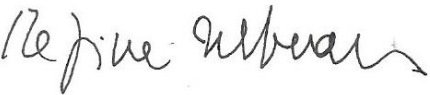


Programa de Pós-Graduação em Letras
LETRAS - Mestrado Acadêmico
Ata de defesa de Dissertação

Aluno: Eduardo Belmonte de Souza, com ingresso em 12/08/2019
Título: **De Gato do Mato a combatente em terras estrangeiras: o ponto de vista sobre Vasco Bruno na obra de Erico Verissimo**
Orientador: Profª Drª Maria da Gloria Bordini

Data: 18/11/2021
Horário: 14:30
Local: Banca Virtual

Banca Examinadora	Origem
Regina Zilberman	UFRGS
Cinara Antunes Ferreira	UFRGS
Gabriela de Lima Grecco	UAM

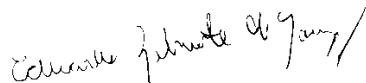
Porto Alegre, 18 de novembro de 2021

Membros	Assinatura	Conceito
Regina Zilberman		Aprovado
Cinara Antunes Ferreira		Aprovado
Gabriela de Lima Grecco		Aprovado

Conceito Geral da Banca: (A) Correções solicitadas: () Sim (x) Não

Observação: A banca recomenda unanimemente a publicação da dissertação.

Observação: Esta Ata não pode ser considerada como instrumento final do processo de concessão de título ao aluno.



Aluno



Orientadora

A Lorenzo, Bento e Maria Cecília, minhas 3 formas justas.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS pela confiança e apoio no desenvolvimento desta dissertação, bem como por resistir oferecendo efetiva educação gratuita e emancipadora, em um contexto de tentativas de descrédito dos serviços públicos e da cultura.

Igualmente, à Professora Maria da Glória Bordini, cuja objetividade e perspicácia delinearam as trilhas para a escrita deste trabalho. Às professoras Cinara Antunes Ferreira, Gabriela de Lima Grecco e Regina Zilberman pela leitura e avaliação deste trabalho.

Afetivamente, a meus familiares e amigos, por entenderem os momentos de distanciamento durante o processo de escrita. Especialmente, a Bruna Silva, por incentivar meu reencontro com o Instituto de Letras, e a Tainã Rosa, produtora cultural, escritora e amiga, por compartilhar suas epistemologias e afetos durante o Mestrado.

*Sei que seria possível construir o mundo justo
As cidades poderiam ser claras e lavadas
Pelos cantos dos espaços e das fontes
O céu o mar e a terra estão prontos
A saciar a nossa fome do terrestre
A terra onde estamos – se ninguém
[atraiçoasse – proporia
Cada dia a cada um a liberdade e o reino
[...]
Sei que seria possível construir a forma justa
De uma cidade humana que fosse
Fiel à perfeição do universo*

(Sophia de Mello Breyner Andresen)

RESUMO

Este trabalho tem como questão norteadora compreender de que modo, partindo do ponto de vista dos diferentes narradores dos romances *Música ao Longe*, *Um Lugar ao Sol* e *Saga*, de Erico Verissimo, é delimitada a identidade pessoal da personagem Vasco Bruno, associando-a ao conceito de *história* a ser empreendido e investigado nas 3 narrativas citadas. Para tanto, a presente pesquisa, de caráter bibliográfico, apoia-se nos estudos de Norman Friedman acerca do ponto de vista na narração e na categoria literária do autor implícito, delimitada por Wayne C. Booth. Em relação aos modos de compreensão do conceito de história nas narrativas, a dissertação ocupa-se das concepções de Walter Benjamin sobre o tema. O trabalho se divide em quatro momentos; sendo o primeiro uma retomada teórica de elementos relacionados ao campo conceitual da narratologia no século XX. Após, procede-se à análise dos romances. No capítulo correspondente a *Música ao Longe*, a partir dos pensamentos de Clarissa enquanto narradora-protagonista ou do narrador onisciente, recolhe de Vasco informações que põem em cheque as suas concepções de tradição, cultura e história, aspecto que se faz presente na organização do romance e no que diz respeito ao primo. No capítulo seguinte, estudam-se os efeitos da multiplicidade de narradores em *Um Lugar ao Sol*; em Porto Alegre, ele se encontra em uma posição de *limiaridade*: apresenta similaridades com o *flâneur baudelairiano* e dele se distancia em virtude de sua situação de desempregado, bem como das injustiças sociais presentes na capital gaúcha na primeira metade do decênio de 1930. Por fim, na análise de *Saga*, todo o material da narrativa se origina da mente de Vasco, que corresponde ao narrador-protagonista e percebe-se que a forma como ele rememora suas vivências em Jacarecanga, em Porto Alegre e na Espanha se atrelam ao conceito de história empreendido por ele e no romance em questão. Ao cabo, chega-se à consideração de que ao primo de Clarissa é indissociável a virtualidade de um “intelectual em contínua formação”, pois sua constante atitude de análise do espaço que o cerca, das pessoas e do pretérito, bem como seus deslocamentos geográficos, constituem atos estéticos através dos quais propõe dar continuidade à sua formação intelectual, de modo a, por meio de sua arte, empregar visibilidade aos fatos e pessoas negligenciados e negligenciáveis por uma vigente visão histórica conformista.

Palavras-chave: Erico Verissimo; Ponto de Vista; Narrador; Autor Implícito; História.

ABSTRACT

This paper has as a guide to understand how, starting from the point of view of the different narrators of the novels *Distant Music*, *A Place in the sun* and *Saga*, by Erico Verissimo, the personal identity of Vasco Bruno is defined, associating it with the concept of *history* to be undertaken and investigated in the 3 narratives cited. For this purpose, this bibliographic research is based on Norman Friedman's studies on the point of view in the narration, as well as on the literary category of the implicit author, delimited by Wayne C. Booth. Regarding the ways of understanding the concept of history in narratives, the dissertation is concerned with Walter Benjamin's conceptions on the subject. The work is divided into four moments; the first being a theoretical resumption of elements related to the conceptual field of narratology in the twentieth century. In subsequent moments, the novels are analyzed. In the chapter corresponding to *Distant Music*, from Clarissa's thoughts, by her sieve as narrator-protagonist or the omniscient narrator, she doubts of the conceptions of tradition, culture and history for her family, aspect that is present in the narrative conduction of the novel, especially with regard to the cousin. In the following chapter, we study the effects of the multiplicity of narrators in *A Place in the Sun*; meanwhile, after his arrival in Porto Alegre, he finds himself in a position of in the *liminality*, finding similarities with the baudelairian *flaneur*, he distances himself from it due to his unemployed situation, as well as the social injustices present in the state capital in the first half of the decade of 1930. Finally, in the analysis of *Saga*, all the material of the narrative originates in Vasco's mind, which corresponds to the narrator-protagonist, and it can be seen that the way he recalls his experiences in Jacarecanga, Porto Alegre and Spain are linked to the concept of history undertaken by him and in the novel in question. In the end, we arrive at the consideration that Clarissa's cousin is inseparable from the virtuality of an "intellectual in continuous formation", since his uninterrupted attitude of analyzing the space that surrounds him, the people and the past, as well as his geographic displacements, constitute aesthetic acts through which he proposes to give continuity to his intellectual formation, in order to, through his art, employ visibility to facts and people neglected and neglectable by a current conformist historical vision.

Keywords: Erico Verissimo; Point of View; Narrator; Implied Author; History.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	Justificativa	13
2	O PONTO DE VISTA NA NARRAÇÃO	13
2.1	As perspectivas de Kayser, James e Lubbock	13
2.2	A construção do ponto de vista	16
2.3	Pouillon e as visões da narrativa	19
2.4	As tipologias de Norman Friedman	21
2.4.1	<i>O ponto de vista do narrador</i>	22
2.4.1.1	NARRADOR ONISCIENTE INTRUSO	22
2.4.1.2	NARRADOR ONISCIENTE NEUTRO	24
2.4.2	<i>O ponto de vista das personagens</i>	25
2.4.2.1	NARRADOR TESTEMUNHA OU EU TESTEMUNHA	25
2.4.2.2	NARRADOR PROTAGONISTA OU EU PROTAGONISTA	27
2.4.2.3	ONISCIÊNCIA SELETIVA MÚLTIPLA	28
2.4.2.4	ONISCIÊNCIA SELETIVA	30
2.4.3	<i>A eliminação dos estados mentais – dramático</i>	32
2.4.3	<i>Câmera</i>	32
2.5	A focalização de Genette	33
2.6	Booth e o autor implícito	35
3	PELOS OLHOS DE CLARISSA: NARRAÇÕES EM <i>MÚSICA AO LONGE</i>	37
3.1	A arte de narrar	37
3.2	Narrações	39
3.3	Narração e engajamento	44
3.4	Por um entendimento não linear da história	49
3.5	As implicações das percepções de Vasco na narração	52
4	ÂNGULOS DE VISÃO: A MULTIPLICIDADE EM <i>UM LUGAR AO SOL</i>	55
4.1	De Jacarecanga a Porto Alegre	55
4.2	Pontos de vista	56
4.3	Dos pensamentos e sentimentos de Vasco	58
4.3.1	<i>Vasco: flâneur pela metade</i>	60
4.4	Olhares múltiplos	68

4.4.1 <i>Dr. Seixas e o ocaso dos jovens</i>	70
4.4.3 <i>Ainda, a "fúria"</i>	73
5 UM CENTRO FIXO: O NARRADOR-PROTAGONISTA EM SAGA	77
5.1 Literatura e história: uma constante aproximação	81
5.2 O autor implícito e a narração em primeira pessoa	83
5.2.1 <i>Cambrills e Tortosa</i>	87
5.3 Um sórdido interlúdio	94
5.3.1 <i>Permanências e, enfim, a "alegria dolorosa"</i>	96
5.4 Alguns caminhos rumo ao idílio amoroso	97
5.4.1 <i>Luta de classes</i>	101
5.5 Um herói em contínua formação	104
6 CONCLUSÃO	108
REFERÊNCIAS	113

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho alicerça-se na relação entre literatura, sociedade e história. Para tanto, foram escolhidas, como *corpus* literário, três obras de Erico Verissimo: *Música ao longe* (1935), *Um lugar ao sol* (1936) e *Saga* (1940), as quais constituem um rico *corpus* de memória cultural de distintos espaços sociais. Primeiramente, tem-se o interior do Rio Grande do Sul, representado pela fictícia Jacarecanga e, também, pelo colapso das oligarquias rurais e de seus valores em *Música ao Longe*. Igualmente, em *Um Lugar ao Sol*, há o paradoxo de Porto Alegre, cidade que, ao mesmo tempo em que prospera, revela uma face desagregadora por meio da violência urbana, da pobreza e do problema do desemprego. Por fim, em *Saga*, surge a memória de outro continente, junto com a percepção de Vasco de que a barbárie é inerente à espécie humana, pois, apesar de lutar nas Brigadas Internacionais¹, compreende a irracionalidade de os homens guerrearem entre si.

À luz da análise e estudo das mesmas, partindo do âmbito particular ao social, faz-se a investigação e delimitação do conceito de História que subjaz aos três romances e à personagem Vasco Bruno, por meio de sua trajetória nas obras. Nesse sentido, a pesquisa ocupar-se-á da identidade da personagem – da juventude em Jacarecanga ao retorno ao Brasil, após combater na Espanha - consoante o campo conceitual relacionado à *História*, de acordo com Walter Benjamin em seu texto *Sobre o Conceito de História*. Além disso, de modo que os três romances apresentam diferentes narradores, far-se-á necessário para estabelecer de modo mais efetivo a identidade pessoal de Vasco Bruno, bem como o conceito que ele empreende sobre a *História*, investigar as visões relacionadas a essa personagem a partir da teoria do *ponto de vista na narração*, que Norman Friedman, fazendo uso da distinção normativa de Lubbock entre *cena* e *sumário narrativo*, delimita as suas tipologias de *narrador* (LEITE, 2002, p. 27).

¹ As Brigadas Internacionais foram formadas por voluntários simpatizantes de 53 nações à causa republicana espanhola durante a Guerra Civil (1936-1939), os quais a consideravam mais que uma luta pela legalidade no país, mas um confronto contra o fascismo, que poderia se disseminar na Europa e no mundo. Inicialmente, organizaram-se em Paris, onde recebiam suporte para se dirigir à Espanha. Cf.: GIMÉNEZ, Esther Gambi. Brigadistas internacionales: brasileños en el frente durante la Guerra Civil Española. In: GUTIÉRREZ, Horacio et al. (Orgs.) **A Guerra Civil Espanhola e a América Latina**. São Paulo: PROLAM; EPAL; USP; Terceira Margem, 2018. p.59-68.

Levando em consideração que o narrador é um entre os distintos elementos com os quais a obra se articula (Idem, p. 87), estudar-se-ão também, associados à tipologia de Friedman, os problemas ideológicos e epistemológicos (Ibidem, p.87) que surgem nos três romances sob a égide do *autor implícito*, categoria de Wayne C. Booth a qual corresponde a uma projeção do autor real sobre os elementos de narrativa, a saber: a articulação entre os diferentes tempos (cronológico e psicológico), ordenação de fatos, espaço físico, foco narrativo e personagem (Op. cit., p.20).

As questões norteadoras do presente trabalho propõem compreender em que medida os diferentes narradores - e pontos de vista – em *Música ao Longe*, *Um Lugar ao Sol* e *Saga*, associados ao contexto social e histórico de cada um, permitem vislumbrar a identidade pessoal de Vasco Bruno. Outrossim, implicado a essa questão, busca-se responder qual o *conceito de História* nas narrativas das quais Vasco Bruno faz parte.

De modo que não apenas o relato, mas os canais de transmissão, o ângulo, as visões, a voz, o modo, a focalização e o componente ideológico veiculado pela obra literária, passando a participar da veiculação de uma história pelo narrador, faz-se necessário atentar a esse amplo campo conceitual, a fim de melhor perceber como a transmissão dos fatos da trama nela interferem. Nesse sentido, o capítulo intitulado “O Ponto de Vista na Ficção” propõe uma retomada dos principais construtos teóricos do século XX relacionados não apenas ao narrador, mas ao *ponto de vista*, a saber, a *particularização do narrador*, de Wolfgang Kayser; a possibilidade de haver uma *consciência refletora* das visões do narrador na trama, apontada por Henry James; o *contar* e o *mostrar*, de Percy Lubbock, em sua subdivisão entre *sumário* e *cena*; a relação entre narrador e personagem e as três possibilidades de *visões da narrativa*, de Jean Pouillon; a distinção entre *visão* e *voz*, concebida na *focalização*, de Genette; a associação entre as *visões*, de Pouillon, e os *modos* da narrativa, de Lubbock, na formulação teórica de Friedman sobre o *ponto de vista* na transmissão da história; os valores ideológicos existentes na obra, a partir da projeção da categoria literária do *autor implícito*.

No capítulo seguinte “Pelos olhos de Clarissa: narrações em *Música ao Longe*”, não se tem acesso à mente de Vasco. Ele é conhecido a partir das descobertas às quais Clarissa têm acesso sobre o primo, visto que se intercalam dois tipos de relato, conforme a tipologia de Friedman, o da *onisciência seletiva* e o do *narrador-protagonista*. Tendo como ponto de partida os ensaios *O Narrador* e *A Obra de Arte*

na *Era da Reprodutibilidade Técnica*, de Walter Benjamin, vislumbra-se como a perda da força no relato afeta a transmissão da história no romance, especialmente no que diz respeito à análise das visões sobre Vasco Bruno por ambos os narradores.

Em “Ângulos de visão: a multiplicidade em *Um Lugar ao Sol*”, obtêm-se maiores informações sobre as personagens, inclusive Vasco Bruno, visto que o ponto de vista uno de *Música ao Longe* cede lugar à *onisciência seletiva múltipla*, de Friedman. Sendo a trama narrada de diferentes perspectivas, são analisadas as visões das personagens femininas, como Fernanda e Clarissa, na cidade de Porto Alegre; bem como de Dr. Seixas, enquanto *personagem-contraponto* (CHAVES, 1972). À luz do pensamento de Benjamin, aproxima-se Vasco da figura do *flâneur baudelairiano*, em momentos nos quais o narrador onisciente *filtra* o material da história do ponto de vista do protagonista, quando esse percorre as ruas de Porto Alegre.

Em *Saga*, são *contadas e mostradas* as experiências de Vasco em solo estrangeiro, durante a Guerra Civil Espanhola², e em seu retorno ao Brasil. Aqui, as ações centralizam-se completamente no primo de Clarissa, já que, além de personagem principal, cabe a ele narrar os acontecimentos, constituindo-se como um *narrador protagonista*, de acordo com a classificação de Friedman. Em vista de o primo de Clarissa ser o único narrador da trama, pela primeira vez, tem-se acesso direto aos seus pensamentos e, por tais razões, analisar-se-ão os efeitos dessa centralidade não apenas ao relato, aos fatos narrados e à identidade pessoal de Vasco Bruno, como também à organização do romance, agora sob um único pensamento, no capítulo “Um centro fixo: o narrador-protagonista em *Saga*”. Aqui, será aprofundado o campo conceitual de Benjamin em suas teses sobre a *História*, bem como explorado o conceito de *alegoria*, da obra *Origem do Drama Barroco Alemão*, a fim de apreender o método pelo qual Vasco estetiza as suas experiências e concebe as suas acepções sobre as dinâmicas históricas e sociais - do passado e do presente.

Assim, ao relacionar literatura e os efeitos sociais do tempo histórico no qual as obras estão inseridas, esta dissertação também propõe que se possa mais que

² A adesão internacional aos ideais em defesa dos republicanos legalistas em detrimento a Francisco Franco foi tematizada em obras, como *Por quem os sinos dobram* (1940), de Ernest Hemingway; assim como George Orwell, que publicou suas recordações sobre o conflito em *Lutando na Espanha e recordando a Guerra Civil* (1938). No Brasil, durante os decênios de 1930 e 1940, além de Verissimo, outros autores repercutiram a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), como Graciliano Ramos, em *Terra de Espanha* (1936); Carlos Drummond de Andrade, em *Depois que Barcelona cair* (1938); Manuel Bandeira, no poema, *No vosso e em meu coração* (1948); Jorge Amado, no romance *Agonia da Noite* (1950); Guido Guerra, no conto *Faça-se desespero ou lembrança que embala a dor* (1981).

identificar a identidade pessoal de Vasco Bruno, verificando como o seu *trabalho intelectual* constitui, nos romances, fator indissociável de sua subjetividade ao lidar com as realidades que o circundam em suas vivências em diferentes espaços e épocas.

1.1 Justificativa

Um fator que motiva a escrever um trabalho no qual pudesse aprofundar os estudos acerca de Vasco Bruno foi o de conferir continuidade à pesquisa que, em 2011, teve como resultado a monografia de conclusão de curso de graduação³. Falta, contudo, a este texto uma análise da gênese da personagem Vasco Bruno, isto é, aspectos relacionados ao passado desse sujeito, os quais se encontram presentes em *Música ao longe*: as raízes de seu idealismo, a negação ao universo machista e a formação de sua personalidade inquieta que, em *Saga*, o levariam à Espanha.

Há profícuas contribuições de pesquisadores. Regina Zilberman (2005), por exemplo, aproxima-o da figura do *flâneur* de Baudelaire ao acompanhar as cores e as representações do espaço urbano. Flávio Loureiro Chaves (1978) considera o primo de Clarissa como uma testemunha humanista da história no artigo homônimo. Em 2011, por sua vez, foi defendida dissertação de mestrado de autoria de Maria Cristina Ferreira dos Santos intitulada *Vasco e a dialética do esquecimento*, na qual foi estudada a Memória Cultural da Guerra Civil Espanhola em *Saga*, sob o campo de visão da referida personagem. Bordini (1999) escreveu sobre as dificuldades vivenciadas pelas personagens Clarissa e Vasco, ao analisar *Um lugar ao sol* sob a égide da *ideologia do trabalho*.

Em vista do exposto, o presente projeto de pesquisa vem a suprir a necessidade acadêmica de complementar pesquisas anteriores acerca de Vasco Bruno, contemplando toda a sua trajetória, da gênese em *Música ao longe* ao desalento que o acomete ao final de sua jornada em *Saga*, quando retorna ao Brasil após o conflito armado na Espanha.

³ SOUZA, E. B. *Um lugar ao sol* e *Noite*: a cidade em Erico Verissimo. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/31911>

2 O PONTO DE VISTA NA NARRAÇÃO

2.1 As perspectivas de Kayser, James e Lubbock

Aplicando à literatura o conceito de arte enquanto imitação, pensado por Aristóteles, depreende-se que haverá imprecisões entre o real e aquilo que se constrói no texto de ficção para a (re)invenção de uma realidade. Assim, podemos conceber o texto literário como aquele que se propõe não a relatar fatos que aconteceram na realidade empírica, mas a organizá-los a partir de uma estrutura pautada por uma verossimilhança interna, coerente com a lógica da realidade mimetizada (ARISTÓTELES, 2008, p.74).

Entre as não correspondências entre o factual e o ficcional, talvez a maior delas se dê por uma desvantagem da literatura em relação ao *tempo*, visto que não há coincidência entre o tempo cronológico e o literário⁴. Tal problemática do texto literário é abordada por Genette, o qual afirma que

nenhuma narração, mesmo a da reportagem radiofônica, não é rigorosamente sincrônica ao acontecimento que relata, e a variedade das relações que podem guardar o tempo da história e o da narrativa acaba de reduzir a especificidade da representação narrativa. (2006, p.276)

Essa assincronia é percebida por Anatol Rosenfeld, o qual aponta que muitos dos romances do século XX se organizam a partir de uma circunscrição temporal na qual há uma espécie de rompimento do tempo cronológico em favor de uma articulação entre temporalidades distintas.⁵ Em outras palavras, a literatura, ao subverter a lógica entre passado e presente, os inter-relaciona, constituindo uma dinâmica que interfere na estrutura narrativa:

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 1969, p.82-83)

A estrutura de alguns romances do século XX abandona a cronologia dos fatos, relativizando o tempo, visto que, conforme Rosenfeld, o *Zeitgeist* desse período indicava uma dificuldade de as pessoas lidarem com o mundo empírico, fato que as

⁴ Para maiores esclarecimentos sobre esses conceitos, ler *Estudos sobre o tempo: o tempo na literatura*. In: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/estudo-sobre-o-tempo-o-tempo-na-literatura>.

⁵ Para maiores informações, ler o ensaio *Reflexões sobre o romance moderno*, de Anatol Rosenfeld.

artes e, nesse sentido, a literatura, captaram (1969, p.84). Um escritor brasileiro que permeou sua obra com a virtualidade de circunscrever essa dissolução do tempo na narração (e na estrutura narrativa) foi Erico Verissimo, que, em muitas de suas obras, mostra passado e presente se intercalando, o que acarreta uma articulação em que o diacrônico se dissolve no sincrônico (CANDIDO, 1972, p.41), em que “os atos dos homens se engrenam com o que veio antes e o que virá depois” (CANDIDO, 1972, p.41). Esse é o caso, por exemplo, da primeira parte de *Olhai os lírios do campo* (1938), da novela *Noite* (1954) e da trilogia *O tempo e o vento* (1949).

Procedimento comum a essas narrativas, os fatos vivenciados pelas personagens (ou por seus ascendentes) no passado esclarecem elementos do presente. Isso pode ser percebido por meio de uma espécie de *ilusão de simultaneidade* entre elementos do presente e do passado, evocados por meio de emoções e afetos, como aponta Rosenfeld:

O processo dessa atualização não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, amortiza, decompõe ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo de consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções reais. A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal. (1969, p.83)

No desenlace de *Um lugar ao sol* (1936), por exemplo, parece incidir essa possibilidade por meio da trajetória da personagem Vasco Bruno, quando, após silenciosamente declarar seu amor pela prima Clarissa, caminha, conforme descrição do narrador, “furiosamente” e, de súbito, o vento ou vozes que parecem de fantasmas evocam figuras as mais diversas que passaram pela vida do rapaz, numa sobreposição do presente com distintos elementos do passado, articulando diversas temporalidades como se estivessem em uma “simultaneidade”:

O ódio era a coisa mais sublime do mundo. – Gervásio cuspiu para as estrelas [...] – *Moinhos! Moinhos!* – O conde ajustou o monóculo, deu uma nota de cinquenta ao garçom, lavou as mãos e sorriu com tristeza na cama do hospital [...] – *O mundo é uma droga!* E o vento apagou o cigarro do Dr. Seixas [...]. Noel sacudiu a cabeça triste. *Nenhum de nós tem coragem. Você não segue o seu destino de fugir. Eu não tenho...* E o sol inundava o rio, o céu enfunava a vela do *cutter*. Anneliese, de maiô verde, contra a vela, berrando: *Mein selvagem!* – *Ma salta o risco de giz, non seja come o piru, Vasco.* O vento, sempre o vento levando para longe, para o mar, para Xangai, para Taiti, a fumaça do cachimbo de Álvaro, a voz cantante de Álvaro. (VERISSIMO, 1960, p.441)

Nesta passagem da obra, o narrador maximiza o recurso apontado por Cândido, comum em Verissimo, de o elemento diacrônico irromper no sincrônico. O passado move as ações do presente - e essa superposição de imagens (e figuras humanas) que se fizeram (e se fazem) presentes na vida de Vasco o auxilia a optar pela evasão, isto é, decidir sair de Porto Alegre e se aventurar pelo mundo. Gervásio, Conde Oskar, Anneliese, figuras importantes do passado recente da personagem na capital gaúcha, irrompem no momento presente, a partir da captação, pelo narrador, de uma perspectiva *subjetiva* de tempo, a qual, consoante Sponville, constitui-se por caracterizar que

[...] há um tempo para a espera e outro para a saudade, um tempo para a angústia e outro para a nostalgia, um tempo para o sofrimento e outro para o prazer, um tempo para a paixão e outro para a união, um tempo para ação ou para o trabalho, outro, ou vários, para o descanso [...] (2000, p.16)

Nessa ótica, o tempo *subjetivo*, na obra, aparenta interferir no *objetivo*, cronológico, indicando que as experiências de outrora ajudam a construir a identidade pessoal da personagem e a orientar suas decisões – eis aqui o que se pode conceber como a intervenção do passado nas ações do presente. Associando tal perspectiva à visão de Rosenfeld sobre o romance moderno, essa relatividade nas categorias da ficção é passada para o narrador, o qual expõe suas fragilidades ao efetuar o seu relato (1969, p.93).

Compreende-se que, para estudar Vasco e sua trajetória em *Música ao longe* (1934), *Um lugar ao sol* (1936) e *Saga* (1939), é preciso investigar as visões acerca dessa personagem: sua origem em Jacarecanga, suas vivências em Porto Alegre e a experiência na Guerra Civil Espanhola como combatente da Brigadas Internacionais. Tudo isso se dá a partir da figura do narrador.

Tendo em vista que essas três obras, cujo elemento comum é o relacionamento entre Vasco e Clarissa, apresentam vários narradores, depreende-se que a essa diversidade são indissociáveis pontos de vista distintos acerca das personagens e de suas vivências, categoria a qual, segundo Scholles e Kellog, constitui “um problema próprio da arte narrativa” (1977, p.169), cuja essência se encontra na relação entre a voz que conduz a trama e o relato, bem como no relacionamento do contador com o público (Idem, p.169)⁶.

⁶ Nesse mesmo estudo, Scholles e Kellog abordam a multiplicidade de narradores como elemento típico dos romances modernos e defendem que um dos possíveis efeitos disso é a adoção, por meio do narrador principal, de uma posição de *histor* (investigador), visto que tal fenômeno produz múltiplas

2.2 A construção do ponto de vista

Se a *percepção subjetiva* do tempo pelo narrador influi no relato, faz-se necessário compreender não só o seu papel, mas como o *ponto de vista* de quem narra a trama, em relação aos fatos, interfere na sua organização. Cabe, pois retomar questões de narratologia, tais como as limitações do narrador quando participa da história, tendo em vista um enquadramento das ações na sua consciência (FRIEDMAN, 2002, p.169), bem como o fator de a onisciência, por si só, constituir um *paradoxo*, de acordo com Scholes e Kellog; afinal, diferentemente do que acontece com Deus, o narrador está “limitado pelo tempo e pelo espaço” (1977, p.192).

Mieke Bal afirma que “a identidade do narrador, o grau e a maneira como essa identidade está indicada no texto, e as escolhas que estão implicadas garantem ao texto seu caráter específico” (1985, p.120). Desse modo, constata-se que o papel do narrador vai muito além do relato, já que ele pode emitir juízos, fazer digressões e penetrar na consciência das personagens.

Gilda Neves destaca que o início do século XX foi um período profícuo no que tange os estudos sobre o narrador, cuja figura adquire, nesse momento, novas centralidades (1999): perspectiva, ponto de vista, foco narrativo passam a ser ideias estudadas e teorizadas por pesquisadores os mais diversos.

Cabe destacar, nesse sentido, Henry James, cujas ideias acerca do ponto de vista na narração são posteriormente retomadas por Percy Lubbock. Antes de ambos, contudo, valem ser ressaltadas as contribuições de Kayser no que diz respeito à *individualização do narrador*, ao sustentar que, ao renunciar a uma posição dominadora, ele “abandona algumas de suas liberdades [...] não tem o privilégio de impor o seu tempo” (1958, p.338).

O fenômeno da “particularização” de Kayser traz uma diferença ao modo como se observa a personagem do romance em relação à epopeia (2002, p.13): nesta, o herói traz em si valores comunitários; no romance, por sua vez, são retratados problemas prosaicos, cotidianos – e a personagem não mais carrega em si as

versões acerca de um fato. Por isso, cabe a esse narrador, enquanto *investigador*, “descobrir a verdade pelas versões que se lhe contam” (1977, p.185).

vicissitudes de uma coletividade, mas as suas. Essa “individualização” é captada pelo narrador, o qual, ao relatar a história, parece trazer o leitor para perto dos atores e das situações vivenciadas por eles. Aplicando essa perspectiva à obra de Erico Verissimo, percebe-se essa menor distância entre narrador e leitor já em *Clarissa* (1933), com o despertar da personagem homônima, em sua transição da infância para a adolescência, em Porto Alegre:

Clarissa fica um instante a contemplar as árvores. Na sua mente se pinta de repente uma passagem familiar! A estância de papai. É de manhã, as vacas mugem no campo, as macegas fagulham [...] Papai, montado no seu brgado, vai percorrer as invernadas... Primo Vasco monta no petiço zaino. Que saudade! (VERISSIMO, 2011, p. 26)

A partir desse excerto, entende-se que uma das maneiras pelas quais ocorre a “individualização” apontada por Kayser é por meio de um narrador que traduz os pensamentos de seu protagonista, assumindo seu respectivo ponto de vista. Clarissa, nesse caso, não carrega consigo os dramas de uma coletividade, mas suas questões pessoais; especialmente, a saudade, os afetos relacionados à estância da família, em Jacarecanga. A individualização da personagem pelo narrador, nessa perspectiva, acaba denotando uma “interiorização” em que pequenos acontecimentos interessam e devem ser problematizados, em detrimento a grandes aventuras.

A relação entre narrador e ficção demonstra uma evolução conforme as histórias narradas pelos homens se complicam (LEITE, 2002, p.6) e, em consequência, essa complexidade é passada para o narrador, como apontado por Kayser em relação à problemática da individualização. A arte de relatar uma história encontra novos desdobramentos e refinamentos, como a possibilidade de o narrador se ocultar por trás de outras figuras. Esse aspecto é abordado por Henry James nos *prefácios*, publicados postumamente⁷, sobre os romances que escreveu. Neles, defende a ideia de a personagem “refletir” as visões do narrador, cuja “consciência deve ser dotada de uma extrema sensibilidade” (BITTENCOURT, 1994, p.110), de modo que sua voz apareça discretamente na narrativa. Por dar preferência a centralizar o relato na consciência de uma personagem, a crítica jamesiana defende a adoção de um ponto de vista único, que vá de encontro à adoção de uma perspectiva pautada pela onisciência:

⁷ Os prefácios aos romances de Henry James foram compilados na obra *The art of fiction and other essays*, ed. by Morris Roberts. New York: Oxford University Press, 1947.

James prefere uma única perspectiva a perspectivas múltiplas e insiste ainda que esta única perspectiva seja a de um personagem que se encontra dentro da moldura da ação e não a de uma presença desincorporada que se dirija ao leitor de fora da ação. (SCHOLLES; KELLOG, 1977, p.192)

Percy Lubbock, mais tarde, retoma as ideias de James e condena especialmente a adoção de mais perspectivas ao relato do que o necessário, considerando isso uma “falha artística” (Idem, p.192). As contribuições de Lubbock para a narratologia se deram por meio da crítica de grandes autores da literatura ocidental, como Tolstói e Flaubert. A partir dela, remonta aos conceitos de *mímesis* (apresentação) e *diegese* (narração)⁸, normatiza dois modos de apresentação do texto narrativo – a *cena* e o *sumário*, respectivamente, uma apresentação dramática e uma panorâmica. Esta consiste na “suposição de um autor onisciente que sobrevoa o seu tema e o apresenta ao leitor” (VAN ROSSUM GUYON, p.28); aquela, na apresentação da cena, em que os “acontecimentos são mostrados diretamente ao leitor” (Idem, p.28)

Essa distinção, na verdade, diz respeito à disposição do narrador em “contar” e em “mostrar”. Quanto mais o narrador intervém, ele “conta/narra” a história (sumário); por sua vez, quando ele se isenta, está a “mostrá-la” (cena).⁹ O “sumário” constitui o relato no qual são resumidos os acontecimentos (e tudo o que os envolve) de maneira *panorâmica* (FRIEDMAN, 2002, p.170), e a “cena” advém da dramatização de palavras e gestos (Idem, p.170).

Diferentemente da “sumarização”, em que muitas vezes um tempo significativo da história pode ser condensado em poucas páginas (LEITE, 2002, p.15), a “cena” constitui uma categoria da narração que se opõe a isso, detalhando, por exemplo, não só fatos, como cada ato e atitude da personagem durante o relato. Isso pode ser percebido, por exemplo, no início de *Música ao longe*:

Clarissa recua um pouco para olhar. O zunzum das conversas abafadas aumenta e diminui, como a música de um órgão. Estala um banco. Explode uma risadinha.

- Quietos! – exclama a professora, voltando a cabeça para os alunos. – Agora vejam bem o que eu desenhei na pedra. Prestem atenção!

Todos os olhares estão fitos no quadro-negro. Ergue-se um dedinho acima das cabeças. (VERISSIMO, 1978, p.1)

⁸ Os mesmos da *Poética*, de Aristóteles.

⁹ Nas duas primeiras obras, *Música ao longe* e *Um lugar ao sol*, o narrador, onisciente, resume o que relata, sobrevoando as ações e as atitudes das personagens.

Predominam aqui os sentimentos da personagem e suas falas, bem como a descrição das ações que envolvem o espaço físico no momento do relato e a voz; ficando, conseqüentemente, os sentimentos do narrador em segundo plano. Por tais razões, tem-se aqui um relato por meio de *dramatização*, uma *cena*. Percebe-se uma visão “por trás” da narrativa¹⁰, de modo que o narrador tem ciência de “onde parte e para onde se dirige, na narração, o que pensam, fazem e dizem as personagens” (LEITE, 2002, p.20-21), como no momento em que a fala de Clarissa é atravessada pelo narrador, indicando suas ações (“exclama a professora, voltando a cabeça para os alunos”).

No sumário, o *contar a história* prevalece por meio de uma generalização das ações das personagens e dos elementos da narrativa, como na passagem a seguir, do mesmo romance, em que o relato cabe à Clarissa, que surge como narradora da história:

Chove seguidamente. A cidade anda muito triste. O mês passado fui só uma vez ao cinema. De noite, fico em casa. Às vezes vou dar um passeio de tardezinha com Lia e Léa. Lia anda muito boba, só fala no namorado. Léa tem estado diferente, parece desconfiada não sei por quê. Que me importa? Saio com elas porque não tenho outras amigas. (Idem, p.153)

Aqui, diferente da *cena*, predomina o tom do narrador frente os acontecimentos e as pessoas envolvidas neles, como as impressões da narradora-personagem, Clarissa, em relação à cidade em que vive, ao seu cotidiano e às amigas, Lia e Léa. Por essa razão, os fatos são “contados” por um alguém, o qual participa da história e que, ao renunciar a uma visão sobre o todo (onisciência) da narrativa, tem um relato mais limitado, no qual o que “conta” sobre o outro constitui uma projeção, visto que seu olhar se dá por meio de uma visão “de dentro” da narrativa, de acordo com a perspectiva de Pouillon.

2.3 Pouillon e as visões da narrativa

Tzevetan Todorov entende que, em uma obra de ficção, as percepções são multifacetadas: de um lado, o leitor não percebe os fatos descritos na narrativa diretamente; de outro, o narrador apreende as ações relatadas de acordo com o seu

¹⁰ Em *O tempo no romance*, Jean Pouillon desenvolve sua teoria acerca das *visões na narrativa*, na qual estabelece diferentes formas de visão que abarcam a relação narrador-personagem.

“olhar” - e esse pode ser captado pelo leitor (2009, p. 246). Jean Pouillon sistematizou os diferentes tipos de percepção na obra *O tempo no romance*, denominando-os por “aspectos da narrativa” (Idem, p.246), cuja perspectiva teórica tem como epicentro a relação entre o narrador e a personagem e três são as possibilidades de mediação entre ambos, às quais delimita por “visões da narrativa” (LEITE, 2002, p.20).

A primeira possibilidade é a da “visão por trás”, a qual Todorov assinala como “narrador>personagem” (2009, p.246), pois, nela, o narrador sabe mais que a personagem sobre os fatos por ela vivenciados e pode demonstrar essa superioridade em digressões ou comentários sobre a consciência da personalidade retratada. O narrador aqui é onisciente, constituindo-se como uma espécie de Deus, que tem ciência de para onde se movimentam física e psicologicamente as personagens, como no conto “As Mãos de Meu Filho”, de Erico Verissimo:

D. Margarida olha com o rabo dos olhos para o marido. Ali está ele a seu lado, pequeno, encurvado, a calva a reluzir foscamente na sombra, a boca entreaberta, o ar pateta. Como fica ridículo nesse *smoking*. O pescoço descarnado, dançando dentro do colarinho alto e duro, lembra um palhaço de circo. (1997, p.219)

Percebe-se que a “visão por trás” possibilita ao narrador não só penetrar na consciência das personagens, como também entremear o relato pelo ponto de vista delas. Isso ocorre no excerto do conto de Erico, em que o narrador acompanha os pensamentos de D. Margarida, permeados pelo descrédito e depreciação à figura do marido. Esse fato indicia a superioridade do narrador sobre as ações, os fatos relatados e os pensamentos dos indivíduos envolvidos na ação.

Na “visão com”, o narrador renuncia à onisciência e seu conhecimento sobre os fatos é o mesmo que o da personagem. Essa talvez seja a razão de Todorov assinalar esse tipo de visão como “narrador=personagem” (2009, p.247). Aqui, a história pode ser conduzida na primeira pessoa, quando o narrador participa da trama enquanto personagem ou na terceira pessoa; mas nesse caso seguirá o mesmo ponto de vista que outro partícipe da história apresenta dos fatos (Idem, p.247). Por apresentar um saber limitado sobre os acontecimentos, na “visão com”, o narrador encontra-se numa posição mais frágil que na “visão por trás”, não podendo oferecer explicações acerca deles antes de esses ocorrerem. Pode-se perceber a “visão com” em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em que o narrador não só é personagem da história, como seu protagonista:

Não voltavam mais. Eu ficava à porta, esperando, ia até a esquina, espiava, consultava o relógio, e não via nada nem ninguém. Então, se aparecia outra visita, dava-lhe o braço, entrávamos, mostrava-lhe as paisagens, os quadros históricos ou de gênero, uma aquarela, um pastel, uma *gauche*, e também esta cansava, e ia embora com o catálogo na mão. (1998, p.245)

Na “visão de fora”, o narrador se encontra ainda mais limitado, pois renuncia não só ao seu saber, como ao que a personagem tem, limitando-se à descrição dos acontecimentos (LEITE, 2002, p.21). Falando de um espaço exterior, a narração aqui não permite que sejam adentradas nas emoções e nos sentimentos das personagens (Idem, p.21). Essa visão é assinalada por Todorov como “narrador<personagem”, o qual afirma que as narrativas desse gênero são mais raras que na “visão por trás” e na “visão com” e são demarcadas por se buscar uma objetividade que, muitas vezes, não é plenamente alcançada (2009, p.248).

2.4 As tipologias de Norman Friedman

A divisão entre “cena” e “sumário” abarcou novas possibilidades com Norman Friedman em 1967, que retomou a distinção estabelecida por Lubbock, formulando a sua teoria sobre os tipos de ponto de vista narrativo. Friedman teve como ponto de partida, para formular suas perspectivas, aquilo que considerava o problema do narrador: “a transmissão adequada da história” (BITTENCOURT, p.111), pela qual perpassam questões axiomáticas: quem “conta” a história - narrador que participa ou não dela? ; de que “ângulo” faz isso – do centro, de cima, da periferia, alternando?; que “canais” são usados para transmitir a história ao leitor - palavras, pensamentos, sentimentos?; a que *distância* relata ao leitor - distante, próximo, alternando? (FRIEDMAN, p.171-172)

Friedman, além de basear-se em Lubbock, alicerçou sua teoria também em Henry James, no que diz respeito à busca de uma centralidade na narrativa:

James, em seus prefácios (1907-09) nos diz que se encontrava obcecado pelo problema de encontrar um “centro”, um “foco” para suas estórias, o que foi solucionado, em larga medida, pela consideração de como o veículo narrativo podia ser limitado pelo enquadramento da ação na consciência de um dos personagens da própria trama. (Idem, p.169)

Sob esse viés, assinala-se que Friedman ressalta uma limitação da narração, de modo que o veículo de transmissão se dá por meio de uma consciência específica,

a qual pode captá-la por meio da “periferia”, de “dentro” ou de “fora” dos acontecimentos. Compreendendo o ponto de vista enquanto categoria literária relacionada não só à visão do narrador, como especialmente aos canais, ao ângulo e à distância a que o narrador fala, Friedman sistematizou sua tipologia de narração nas seguintes categorias: *narrador onisciente intruso*; *narrador onisciente neutro*; “eu” *testemunha*; “eu” *protagonista*; *onisciência seletiva múltipla*; *onisciência seletiva*; *modo dramático* e *câmera*.

Destaca-se, assim, a imagem do narrador, que, segundo Todorov, “nos faz ver a ação pelos olhos de tal ou tal personagem, ou mesmo por seus próprios olhos, sem que lhe seja por isto necessário aparecer em cena” (2009, p. 255). Todorov ressalta que a leitura de uma narrativa, na verdade, constitui uma percepção não apenas da história, mas da visão de quem a relata (Idem, p.246). Nesse sentido, para compreender a sistematização de Norman Friedman, os *aspectos* (“visão”¹¹) e os *modos* da narrativa (distinção entre “cena” e “sumário” narrativo) são fundamentais para a categorização das distintas maneiras de organizar a trama pelo ponto de vista.

2.4.1 O ponto de vista do narrador

2.4.1.1 NARRADOR ONISCIENTE INTRUSO

Por “onisciência”, Friedman compreende “um ponto de vista ilimitado – e, logo, difícil de controlar” (2002, p.173). Sua primeira categoria, *narrador onisciente intruso*, apresenta a vantagem de, por não participar diretamente dos eventos da trama, poder “ver” a história de qualquer ângulo – de apenas um ou de vários (de centro, de fora, de frente ou alternando as visões). Por essa razão, pode adotar um ponto de vista praticamente divino, por meio do qual transmite a história pelo predomínio de suas palavras, sentimentos e pensamentos acerca dos fatos e das personagens neles implicados (p.173).

Esse ponto de vista quase “divino” permite também ao narrador adentrar na interioridade de suas personagens, transmitindo ao leitor os seus sentimentos, ou seja, o ponto de vista de cada uma. Ademais, se o tom do narrador prevalece frente

¹¹ Aqui, o conceito de “visões da narrativa” é o de Jean Pouillon.

os fatos, por ele “intervir” na história usando suas colocações, há uma tendência à generalização das ações e dos elementos da narrativa. O modo de apresentação que predomina quando se tem um *narrador onisciente intruso* é o *sumário*. Contudo, Leite ressalta que o predomínio da apresentação panorâmica da narrativa nesses casos não exclui a possibilidade de, também, aparecer a *cena* (2002, p.26).

Como exemplo de apresentação panorâmica, com narrador intruso, há um trecho de *O alienista*, de Machado de Assis, no qual as intromissões do narrador destacam o olhar da sociedade em relação a D. Evarista, enfatizando no relato as convenções sociais do contexto da história, que exigiam todo tipo de atenção à esposa de um homem ilustre, como era Simão Bacamarte na trama:

Ela foi uma verdadeira rainha naqueles dias memoráveis; ninguém deixou de ir visitá-la duas e três vezes, apesar dos costumes caseiros e recatados do século, e não só a cortejavam como a louvavam; porquanto – e este fato é um documento altamente honroso para a sociedade de seu tempo – porquanto viam nela a feliz esposa de um alto espírito, de um varão ilustre, e, se lhe tinham inveja, era a santa e nobre inveja dos admiradores. (1998, p.4, grifo nosso)

A partir do excerto de *O alienista*, entende-se que há um narrador que alterna a distância a que se coloca do leitor: ora aproxima o relato dele, penetrando na consciência das personagens, sabendo seus pensamentos; ora afastando-se, por meio de digressões e comentários que tece acerca da sociedade de Itaguaí, não só informando ao leitor sobre uma “santa e nobre inveja” em relação a D. Evarista, esposa de Simão Bacamarte, protagonista da trama, como também expõe um ponto de vista irônico frente os sentimentos das personagens. Leite (2002) corrobora essa visão, ao afirmar que é virtualidade do narrador onisciente intruso um posicionar-se sobre a história e as pessoas nela envolvidas, como uma espécie de “ruptura de verossimilhança” (p.30), a qual pode ser pensada como “generalizações autorais sobre a vida os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão” (FRIEDMAN, p.173). Nesse sentido, o mesmo autor assegura que a onisciência intrusa pode ocorrer por meio de breves intromissões e comentários do narrador (como no caso do excerto de *O alienista*), bem como de ensaios que podem servir como capítulos da obra (Friedman, nesse caso, cita *Tom Jones* e *Guerra e paz*, de Fielding e Tolstói, respectivamente).

2.4.1.2 NARRADOR ONISCIENTE NEUTRO

Outra categoria elencada por Friedman é a do “narrador onisciente neutro”, cuja única distinção para o “intruso” é a “ausência de intromissões autorais diretas” (Idem, p.174). Predomina a voz do narrador frente os acontecimentos; contudo, cabe a ele relatá-los e informá-los ao leitor. Por essa razão, ele tende ao sumário no relato da história, que é transmitida de forma similar ao “onisciente intruso”, através dos mesmos canais, distância e ângulo. Pode-se perceber essa categoria, por exemplo, na novela *Noite* (1954), de Erico Verissimo:

A cidade parecia um ser vivo, monstro escaldante a arquejar e transpirar na noite abafada. Houve um momento em que o homem de gris confundiu as batidas do próprio coração com o rolar do tráfego, e foi então como se ele tivesse a cidade e a noite dentro do peito. (1975, p.2)

Aqui, percebe-se o relato de alguém que tem amplo domínio sobre o espaço, as ações que nele transcorrem e especialmente sobre os sentimentos da personagem, o homem de gris, cujas angústias são minuciosamente descritas pelo narrador. Esse, embora onisciente, não faz julgamentos nem conjecturas sobre o destino de seu personagem; por essa razão, pode-se entender que um narrador que se preocupe apenas em contar a história, sem nela intervir por meio de apreciações sobre os fatos que relata, seja considerado o ideal para uma narrativa, como a de *Noite*¹², tendo em vista o seu enredo, cujo epicentro é a errância de um protagonista que, desmemoriado, transita pelas ruas de uma cidade, cujas características lembram Porto Alegre, em uma busca de identidade e autoconhecimento. Nesse sentido, um narrador onisciente intruso, por exemplo, em uma narrativa de mistério, seria contraproducente, pois poderia tornar a personagem e as situações por ela vivenciadas menos enigmáticas – o que iria de encontro ao que Friedman considera essencial na escolha do ponto de vista: o tema da narrativa e o efeito que ela busca produzir em seus leitores (BITTENCOURT, p.111).

¹² Para maiores informações, cf.: MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Noite: a dissolução de fronteiras. Ciências e Letras*, Porto Alegre: FAPA, n. 38, p.105-114, 2005.

2.4.2 O ponto de vista das personagens

2.4.2.1 NARRADOR TESTEMUNHA OU EU TESTEMUNHA

Ao abordarem a “multiplicidade”, Kellog e Scholles parecem discorrer sobre uma espécie de “ilusão de onisciência”, pois essa categoria atribui ao narrador o “divino atributo da onipresença a ele relacionado” (1977, p.191), mas isso efetivamente não ocorre, pois sempre há esta ou aquela limitação para o “contar” ou “mostrar”. Nesse sentido, as classificações de Friedman corroboram essa visão. O narrador onisciente seletivo, por exemplo, ao emular a “voz” de uma personagem, relata sua história de um centro fixo, mesmo não participando dela. Assim, quando o narrador for personagem da trama, protagonista ou não, o ângulo de visão sobre os fatos há de ser ainda mais limitado, visto que a onisciência não lhe é permitida, por não poder ver tudo, apenas a sua mente (Idem, p.182).

Abandonando a mediação por meio de uma perspectiva exterior à história, a ação veiculada pode ser apresentada a partir desse “eu”, que vive os acontecimentos da narrativa enquanto personagem secundária (LEITE, 2002, p.38). Aqui, Friedman enquadra a narração partindo de um *eu testemunha*, alguém que relata os fatos de um espaço periférico na narrativa, não sendo personagem central: testemunha tudo o que vê e faz uso de hipóteses sobre quem e o que narra (Idem, p.38-39). No entanto, a despeito dessas limitações, essa “periferia nômade” (FRIEDMAN, p.175), denota ao narrador uma vantagem que beneficia o seu testemunho, atenuando as restrições quanto à sua apresentação das ações, por lhe ser possível:

[...] conversar com todas as personagens da estória e obter seus pontos de vista a partir das matérias concernentes [...]; particularmente, ele pode se encontrar com o próprio protagonista; e, por fim, pode arranjar cartas, diários e outros escritos que podem oferecer reflexos dos estados mentais dos outros (Idem, p.176).

A categoria de narração *eu testemunha* se dá pela égide das inferências e das projeções que esse “eu” faz sobre o “outro”. Associando tal perspectiva à abordagem sobre a *focalização*¹³, de Genette, por exemplo, o *narrador homodiegético*, ao testemunhar fatos, construirá uma *trama* em que os acontecimentos serão canalizados tendo como ponto de partida “sempre uma seleção ou escolha entre

¹³ Cf.: GENETTE, G. *Frontièresdurécit*. In: _____. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.

várias possibilidades de conteúdo daquilo que será narrado” (BITTENCOURT, p.122). Assim, os objetos através dos quais o narrador-testemunha desenvolve seu relato parecem se enquadrar dentro das possibilidades de projeção desse “eu” que “conta” ou “mostra” a trama.

Como exemplo, podem-se citar duas narradoras de duas obras distintas de Erico Verissimo: Clarissa, em *Um lugar ao sol*; e Olívia, em *Olhai os lírios do campo*. A primeira, outrora protagonista do romance homônimo e de *Música ao longe*, traz de volta o seu diário, usado no romance anterior; mas dessa vez relata da periferia das ações e projeta aquilo que pensa acerca de si, de sua realidade e das pessoas com quem convive:

Gosto de escrever, porque este é o único desabafo que tenho. Não sei o que vai acontecer amanhã. Ao redor de mim vejo tristeza e alegria misturadas. Fernanda é tão feliz com a filha e eu também sou feliz por ser madrinha de Anabela. Mas seu Orozimbo está muito doente e eles sofrem por causa de Lu, que é desobediente e desamorosa. [...] Meu Deus, por que será que as criaturas não se entendem? Era tão fácil... (1960, p.357)

Aqui, a narradora constrói uma apresentação panorâmica em seu relato, pois parece ocorrer uma condensação de diferentes personagens e situações que as envolvem. Em seu diário, Clarissa não tem acesso ao que pensam os seus pares, focalizando o seu “centro de interesse na narrativa” (BITTENCOURT, p.122) naquilo que projeta em relação a eles, mantendo a narração próxima do leitor, de modo que sintetiza a matéria narrada, oferecendo ao leitor mais informações sobre si do que sobre seus pares.

George Lukács, em sua *Teoria do romance*, afirma que o herói romanesco se fragmenta em uma sociedade degradada em que a tudo busca “dar forma” (2009, p.52). A isso, pode-se associar a construção da heroicidade em Erico Verissimo, que não se alicerça na aventura, mas na aproximação entre os seres que nunca se resignaram (CHAVES, 1972, p.77), como em *Olhai os lírios do campo*. Na segunda parte do referido romance, a narração é intercalada por uma focalização heterodiegética e outra homodiegética, sendo esta na voz da personagem Olívia, que se coloca como *testemunha*, ao confrontar seu par, Eugênio, em cartas póstumas deixadas a ele:

Procurar a nossa felicidade através da felicidade dos outros – aconselhava Olívia noutra carta, sem data – Não estou pregando o ascetismo, a santidade, não estou elogiando o puro espírito do sacrifício e renúncia. Tudo isso seria inumano, significaria ainda uma fuga da vida. Mas o que procuro, o que desejo, é segurar a vida pelos ombros e estreitá-la contra o peito, beijá-la na

face. Vida, entretanto, não é o ambiente em que te achas. As maneiras estudadas, frases convencionais, excesso de conforto, os perfumes caros e a preocupação com o dinheiro são apenas uma péssima contrafação da vida. Buscar a poesia da vida fora da vida será coisa que tenha nexos? (VERISSIMO, 2005, p.171)

Nesse caso, assim como nos diários de Clarissa em *Um lugar ao sol*, há um “eu” que *conta* a história por meio de seu testemunho e, também, de uma *periferia nômade* que parece beneficiar o seu relato, visão corroborada por Lígia Chiappini Leite, que coloca o testemunho de alguém como um relato mais verossímil e, por isso, provavelmente mais confiável, de modo que a busca, nesse caso, é a verdade ou a tentativa de fazê-la parecer como tal (p.38). Isso pode ser percebido pelo fato de o *narrador testemunha*, em *Olhai os lírios do campo*, ser aparentemente o responsável, através de suas cartas, pela mudança de atitude do protagonista, pelo resgate de sua “heroicidade”, pois ele se transforma gradualmente em um “médico humanitário e pai devotado, capaz de minorar as mazelas que a desigualdade social determina nos centros urbanos” (BORDINI, 2015, p.101).

2.4.2.2 NARRADOR PROTAGONISTA OU EU PROTAGONISTA

Praticamente presa às percepções e sentimentos do narrador, a outra categoria de Friedman, *eu protagonista*, assemelha-se à anterior, *eu testemunha*, nesses aspectos, bem como na limitação do ângulo de visão a um *centro fixo* e na possibilidade de a narração fazer uso de *cena* ou *sumário* (FRIEDMAN, p.177). Contudo, dessa se diferencia por estar centralmente envolvido na ação e, em decorrência disso, ainda mais limitado em suas possibilidades de mobilidade dentro da narrativa (Idem, p.176-177); como Vasco Bruno, que surge como narrador em *Saga* (1940), em meio ao conflito armado no qual luta ao lado das forças legalistas do governo da Espanha contra as forças golpistas, lideradas por Francisco Franco:

Um obus explode junto da porta do abrigo. Um estrondo ensurdecador. Caem sobre nós grandes torrões de terra. A vela se apaga. Custa-me crer que não estou ferido. Alguém começa a gemer aqui dentro pedindo socorro. Nova explosão, perto. Tento um movimento: tenho os membros felizmente desembaraçados, mas não consigo enxergar nada. (1987, p.119)

No excerto, o tom do narrador fica em segundo plano. As ações são diretamente *mostradas*, constituindo a *cena narrativa*. Por essa razão, e também, por

não estabelecer suposições ou digressões sobre o que vê ou sobre os outros, a narração se coloca mais distante do leitor, pois não temos acesso ao pensamento de outras personagens, somente ao do narrador-protagonista

2.4.2.3 ONISCIÊNCIA SELETIVA MÚLTIPLA

Não se pode empreender a narrativa literária como um elemento que toma forma a partir das construções estabelecidas pelo seu receptor. Kellog e Scholes, nesse sentido, advertem que o ponto de vista é um *modo de percepção* que controla aquilo que o leitor apreende da narrativa (p.193). Afirmar que essa categoria trata daquilo que o narrador pensa ou relata sobre a história seria um reducionismo; afinal, o ponto de vista também pode ser reconhecido como a forma pela qual “os acontecimentos e personagens são filtrados” (Idem, p.193). Assim, as ações podem ser mostradas “diretamente da mente das personagens” (FRIEDMAN, p.177), levando o narrador a – aparentemente – desaparecer e “traduzir” os sentimentos delas frente os fatos, que são relatados em detalhe através da voz de um alguém que “toma” partido de um ou de mais sujeitos que participam da trama. Portanto, tendo em vista um enquadramento em que aquilo que as personagens sentem deve ser sequencialmente “mostrado”, ocorre nesses casos o predomínio de “cena narrativa”.

Em primeiro plano, quando o relato se dá a partir de múltiplas perspectivas, com uma visão “de fora”, usando a teoria de Pouillon, Friedman enquadra o tipo de narração como “onisciência seletiva múltipla”. Nela, os “canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários”, visto que a voz do narrador pode se fundir não à de uma, mas à de múltiplas personagens (LEITE, p.49). A mesma autora adverte que esse é um recurso em que, a despeito da multiplicidade de perspectivas, pode haver uma que seja “dominante” para o relato das ações (p.54). Assim, ao fundir o discurso de algumas personagens ao seu, o narrador possibilita uma história em que vários fios se entrecruzam, sugerindo o modo como essas mesmas pessoas vivenciam uma determinada situação.

A onisciência seletiva múltipla pode ser apreciada na obra de Erico Verissimo. Por exemplo, em *Um lugar ao sol*, o narrador focaliza seu relato a partir da perspectiva de várias personagens; a saber, Vasco, Noel e Fernanda. Em relação aos dois últimos,

ambos adotam, a seu modo, uma posição de *raisonneur*¹⁴ em relação às privações do cotidiano e a como outras personagens as percebem. Em primeiro plano, Fernanda:

Fernanda olhou para o marido com ternura e passou-lhe as mãos nos cabelos de leve para não o acordar. [...] Às vezes ficava a pensar se tinha feito bem ou mal em arrancá-lo aos pais, trazê-lo para a vida, fazê-lo sofrer a fim de transformá-lo num homem completo... A mãe, para se livrar das responsabilidades da maternidade, entregara-o a uma negra carinhosa e despótica que criara o menino dentro dum mundo de fadas, superstições e carinhos excessivos. Como resultado disso, crescera sem conhecer a vida, tornando-se um homem inútil. *Coitado!* Agora sofria. (1960, p.234, grifo nosso)

Em segundo plano, Noel:

[...] examinava o passado, autoanalisava-se e surpreendia-se por chegar à conclusão de que sua compreensão límpida e fácil das coisas abstratas, dos livros, da humanidade dos romances, do mundo da arte, - de nada lhe servia na vida real. Ele se sentia só e desprotegido no meio da balbúrdia. Como um habitante da Terra em Marte. Como um peixe fora d'água. *Estaria completamente perdido se não fosse Fernanda, a sua solicitude de todas as horas, a sua dedicação...* (Idem, p.251, grifo nosso)

Os excertos selecionados mostram que, a partir de um contraponto de perspectivas frente um mesmo assunto (no caso, a dificuldade de Noel em adaptar-se a uma vida de privações socioeconômicas), o narrador constrói a história, permitindo ao leitor vislumbrar o dia a dia do par Fernanda-Noel, cruzando o ponto de vista de ambos. Esse recurso, cujo modelo imediato é Aldous Huxley, o contraponto de perspectivas, corresponde a um corte que permite “os panoramas sociais e o retrato complexo de grupos” (CANDIDO, 1972, p.44), bem como o olhar sobre trajetórias paralelas ou que se cruzam, realçando as ações e/ou aspectos psicológicos de duas ou mais personagens, levando-as ao seu desenvolvimento (BORDINI, 2015, p. 95). Dessa forma, as ações, os pensamentos e sentimentos apontados pelo narrador podem levar a uma melhor compreensão de como Fernanda e Noel percebem o seu cotidiano, situam-se e percebem-se nele, bem como as transformações de ambos com o decorrer da narrativa¹⁵.

¹⁴ Segundo Antonio Candido, é bastante comum nos romances de Erico esse tipo de personagem, cuja característica a ser destacada é uma personalidade intelectual com força para debater. Cf.: CANDIDO, Antonio. *Erico Verissimo de 30 a 70*. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972.

¹⁵ Para maiores esclarecimentos acerca de “personagem” em narrativas ficcionais e suas virtualidades, Antonio Candido, no texto “A personagem da ficção”, estabelece um panorama conceitual dessa categoria. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

A onisciência seletiva múltipla permite ao leitor perceber melhor como o aspecto do *discurso* influi na recepção da *história*. Assim, Todorov sinaliza que a maneira (discurso) como o narrador faz o leitor conhecer os acontecimentos (história) é importante (2009, p.220-221). Aplicando-se essa ideia à categoria da onisciência múltipla, pode-se supor que múltiplas perspectivas podem ser mais produtoras para conhecer melhor as personagens, bem como os muitos “fios” que a história reúne, alargando-se as perspectivas sobre dada realidade.

2.4.2.4 ONISCIÊNCIA SELETIVA

A onisciência pode também ocorrer a partir de um ângulo de visão único e, por essa razão, restrito a um centro fixo, em que “o leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens” (FRIEDMAN, p.178), categoria denominada por Friedman por “onisciência seletiva”. Essa é bastante semelhante à anterior: ocorre predomínio de “cena” em detrimento ao “sumário narrativo” e, apesar de se dar em relação a apenas uma consciência, mantém-se adesão ao discurso da personagem pelo narrador, que filtra e traduz seus pensamentos.

Lígia Chiappini Moraes Leite refere que, em relação a essa categoria, no Brasil, na obra de Clarice Lispector a onisciência seletiva se faz bastante presente, em relatos que se identificam às percepções de mundo de uma personagem feminina específica (p.56). É possível perceber isso no conto, “Os laços de família”:

A filha observava divertida. *Ninguém mais pode te amar senão eu*, pensou a mulher rindo pelos olhos; e o peso da responsabilidade deu-lhe à boca um gosto de sangue. Como se “mãe e filha” fosse vida e repugnância. *Não, não se podia dizer que amava sua mãe*. Sua mãe lhe doía, era isso. (LISPECTOR, p.50, grifo nosso)

Percebe-se no excerto do conto de Clarice que há um narrador que não participa da história, focalizando-a a partir de um centro fixo e transmitindo as ações a partir da tradução que faz das percepções de pequenos detalhes da consciência da protagonista, Catarina, no que diz respeito ao distanciamento afetivo relativo à mãe. A essa percepção de pequenos fragmentos do pensamento feminino por meio do narrador, Gilda Melo de Souza usa a expressão “olhar de míope”:

Não será difícil apontar na literatura feminina a vocação da minúcia, o apego ao detalhe sensível na transcrição do real, características que, segundo Simone de Beauvoir, derivam da posição social da mulher. Ligada aos objetos

e deles dependendo, presa ao tempo, em cujo ritmo se sabe fisiologicamente inscrita. [...] a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca. A visão que constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas próximas adquirem uma luminosa nitidez de contorno (1980, p.79)

Pode-se conceber esse “olhar de míope” como um direcionamento mais fundo na consciência de uma personagem e, associando tal perspectiva a Friedman, essa categoria permite o *fluxo de consciência*¹⁶, frente à possibilidade de “dramatizar os estados mentais da personagem”. Na obra de Erico Verissimo, a onisciência seletiva, em que pese a tradução de aspectos psicológicos das personagens, não se aprofundou em questões como “*fluxo de consciência*”. Isso talvez se tenha dado por a ficção de Erico ser caracterizada por um padrão “antes sociológico do que psicológico” (BORDINI, 2015, p.98), ou seja, as personagens são retratadas pelo narrador a partir de seu cotidiano familiar e social em que, por exemplo, como Flavio Loureiro Chaves apontou, se podem estabelecer conflitos entre o passado e o presente (1977, p.41) e a revolta contra uma ordem social que inviabiliza “a possibilidade de acordo justo entre opressores e oprimidos” (1972, p.72). Em *Olhai os lírios do campo* (1936), há dois narradores: um que participa e outro que não participa dos eventos da história; este parece focalizar as personagens e as situações vivenciadas por elas a partir da visão do jovem médico Eugênio, em um centro fixo único, em que a história se desenrola tendo a mente da personagem principal como seu ponto de partida e meio de transmissão:

Fica um instante parado, amassando o chapéu nos dedos nervosos. Sua mulher está lá embaixo, no jardim. Ela pode agora descobrir toda a verdade... Precisa inventar uma desculpa para aquela viagem precipitada. Mas Olívia está agonizante, seria monstruoso deixá-la morrer sem lhe dizer uma palavra de carinho, sem ao menos lhe pedir perdão. E, no instante mesmo em que formula este pensamento, Eugênio sente que o seu orgulho e a sua covardia não lhe permitirão esse gesto de humildade diante de estranhos. (p.4)

Percebe-se aqui uma narração em que todo o foco recai sobre o estado psicológico de Eugênio, seu receio de ver revelado o adultério com Olívia para a esposa, Eunice, a despeito da iminência da morte da primeira e da necessidade de vê-la – o que lhe causa agonia. Seus pensamentos são mostrados diretamente e

¹⁶ Possivelmente tal distinção tenha sido primeiramente discutida por Edouard Dujardin (LEITE, p.69), em *Les lauriers sont coupés*.

centralizam o relato, nesse caso, em sua angústia, captada pelo narrador heterodiegético.

2.4.3 A eliminação dos estados mentais – dramático

Eliminados autor e personagem, agora se eliminam os estados mentais (FRIEDMAN, p.178). Aqui, uma sucessão de *cenar* é o que delimita as ações da narrativa, a qual se constrói predominantemente por meio de diálogos. As informações ficam restritas às falas e aos atos das personagens, que são “mostrados” de um ângulo frontal e fixo. Por essas razões, o modo narrativo *dramático* é similar à apresentação de cenas do teatro, e as virtualidades das personagens são deduzidas, já que não há interferência de um narrador, no máximo “pequenas notações de cena amarrando os diálogos” (LEITE, p.59).

Norman Friedman cita como exemplos de narrativas que usam o modo dramático o conto “Colinas parecendo elefantes brancos”, de Hemingway, e “The Awkward Age”, de James Joyce. Reforça, também, que esse modo, embora empregado por Joyce no referido romance, dificilmente sustenta uma narrativa de longa extensão - visão corroborada por Leite, a qual afirma que em contos essa técnica pode apresentar melhor funcionamento (p.60).

2.4.4 Câmera

Segundo Leite, a última categoria de Friedman significa o “máximo de exclusão do autor”, em que há um ponto de vista onisciente, absoluto, o qual, tal como uma câmera, busca passar uma ilusão de neutralidade (Idem, p.63), tendo em vista que uma mesma história pode ser contada de múltiplos ângulos.

Aqui, Norman Friedman ressalta que há uma eliminação final do narrador e, conseqüentemente, o mesmo parece ocorrer à ficção enquanto expressão artística, pois sua natureza exige “o produto de uma inteligência mentora implícita [...] que dá forma ao material de modo a incitar as expectativas do leitor com relação ao provável curso dos eventos” (p.179). Friedman construiu sua perspectiva teórica pautada no “foco narrativo”, fato esse que o levou a não perceber a existência dessa “inteligência

mentora implícita” em instâncias narrativas às quais se refere, como ao estudar o modo dramático e, especialmente, a câmera. Nesse sentido, Friedman aparentemente não percebeu a diferença entre *narrador* e *autor implícito*, categoria essa que, segundo Maria Lúcia Dal Farra, corresponde ao autor que, encoberto na estrutura da ficção, transmite ao texto literário as suas características, porque, no interior da obra “a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos” (p.20) acabam por revelar as virtualidades autorais. Também, Friedman não percebeu as diferenças entre os conceitos de *modo* e *voz*, que, atrelados à categoria do ponto de vista, são posteriormente sistematizados por Genette, especialmente a partir da regulação ou não da informação¹⁷.

2.5 A focalização de Genette

Percebe-se, até aqui, que a discussão sobre *ponto de vista* é bastante produtiva e oferece diferentes instâncias teóricas para se estudar o narrador e suas maneiras diversas de relatar uma história¹⁸. Kayser, Henry James, Percy Lubbock e Norman Friedman contribuíram para a discussão acerca dos modos como uma narrativa pode vir a ser conduzida, por meio das visões que o narrador pode apresentar acerca dos fatos. Esses e outros autores, contudo, não estabeleceram a distinção entre a *visão* e a *voz* de quem narra a história. Tais categorias foram separadas em diferentes instâncias por Gérard Genette em *Discurso da Narrativa* (1995), separando-as em *modo* e *voz*.

Ao *modo*, Genette propôs pensar a partir da quantidade de informações que o narrador pode prescindir ou expor na condução da trama:

[...] a informação narrativa possui diferentes graus; o discurso pode fornecer ao leitor mais ou menos detalhes, e de modo mais direto, e parecer assim [...] se colocar à maior ou menor distância daquilo que conta; ele pode também escolher em regular a informação que fornece [...] segundo as capacidades de conhecimento de tal ou qual parte tomada da história (personagem ou grupo de personagens) de quem ele adotará ou fingirá adotar a *visão* ou

¹⁸ Também se destaca nos estudos sobre ponto de vista o autor Boris Uspensky, que, em 1970, ao publicar *A poetics of composition* percebe que essa questão transcende a literatura e é comum a outras formas de arte. Para ele, o ponto de vista deveria ser estudado não só como uma unidade funcional, mas a partir da interação entre diversos pontos de vista em uma mesma obra. Essas interações ocorrem em 3 planos: *ideológico, fraseológico e espaço-temporal* (BITTENCOURT, 1999, p.116-117).

ponto de vista, aparentando tomar em relação à história [...] esta ou aquela *perspectiva* (1995, p.183-184).

O *modo* pode ser visto como a modalidade narrativa que trata da regulação ou não da informação pelo narrador, bem como em 3 diferentes tipos de *focalização*. A primeira, em que o discurso é *não focalizado* e se relaciona ao narrador onisciente, que pode oferecer mais informações sobre os acontecimentos que as personagens; a segunda é a *focalização interna*, na qual o narrador não pode oferecer mais informações que a personagem, por ter o mesmo conhecimento que ela sobre os fatos, e esse tipo de focalização pode ser fixa, variável ou múltipla. A terceira corresponde à *focalização externa*, em que o narrador é incapaz de oferecer muitas informações sobre a personagem, por ter menos conhecimento que ela acerca das ações¹⁹.

A *voz*, por sua vez, é delimitada a partir das relações entre a narração e a história, podendo associar o narrador ao *tempo da narração*, ao *nível da narrativa* e à *pessoa* (CARDOSO, 2013, p.63). O tempo da narração é dado a partir da posição do quem narra em relação aos fatos narrados, podendo colocar o narrador em anterioridade, posterioridade ou simultaneidade àquilo que relata (Idem, p.63). Os níveis da narrativa tratam das *relações de subordinação* que se estabelecem entre diferentes discursos dentro da narrativa, os quais os colocam em diferentes *níveis* (*extradiegético*, *intradiegético* e *metadiegético*), que podem compreender, por exemplo, narrativas *encaixadas* ou *narrativas dentro de narrativas* (BITTENCOURT, 1999, p.121-122). A pessoa do narrador, por sua vez, para Genette, não se distingue pelo uso gramatical da primeira ou da terceira pessoa, mas pela sua presença ou ausência dentro da *diegese* (Idem, p.122), sendo o narrador delimitado por *hétero* ou *homodiegético*. O *narrador heterodiegético* pode falar na primeira ou na terceira pessoa e o que o delimita é o fato de estar ausente da história (CARDOSO, 2013, p.65); o *homodiegético* pode ser o protagonista que conta sua própria história (*autodiegético*) ou uma personagem secundária que dela pode ser testemunha, por isso está presente dentro da narrativa (Idem, p.65).

O narrador, para Genette, portanto, deve ser estudado a partir do nível da narração (*extra*, *intra* ou *metadiegético*), bem como da sua presença ou não na diegese (*homo* ou *heterodiegético*).

¹⁹ Conforme resumo de Gilda Bittencourt (1999, p.108)

2.6 Booth e o autor implícito

Hayden White afirma, sobre o discurso histórico, que ele “produz *interpretações* de seja qual for a informação ou o conhecimento do passado de que o historiador dispõe” (1991, p.2). Tal aceção parece estar respaldada em Walter Benjamin, que, em suas *teses* sobre a *história*, associa o ser humano a um autômato, visto que as pessoas, de alguma forma, aparentemente perderam a sua consciência, por entenderem a história como um processo contínuo e linear, pautado pela ideia do *progresso*. Nesse sentido, o autor adverte que a verdadeira significação do passado perpassa “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de perigo” (1994, p.224), pois, a partir disso, “a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado” (Idem, p. 223). Em outras palavras, Walter Benjamin aponta caminhos para o papel do historiador, o qual deve resgatar as vozes silenciadas e soterradas dos vencidos, a fim de construir uma leitura mais disruptiva da história, que, abarque elementos do *historicismo tradicional*²⁰, mas, especialmente, atente aos eventos do passado e perceba os pontos de interrupção. Essa, pois, seria uma “oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido” (Ibidem, p. 231)

O discurso histórico pode se fazer presente no literário “como a apresentação, através da palavra, de um pensamento, de uma ‘visão de mundo’ do autor” (BACCEGA, 1995, p.68). Tal aceção se coaduna à perspectiva de Wayne Booth sobre o *ponto de vista* na narrativa literária, em que ressalta não haver ambiguidades nas simpatias e antipatias do leitor em relação às personagens, ao narrador e ao posicionamento desses na obra (1980, p.24). Isso se dá, conforme Booth, porque existe uma projeção do autor empírico (real) na narrativa, a qual constitui a categoria ficcional do “autor implícito”:

O sentido que temos do autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação e sofrimento de todos os personagens. Inclui, em poucas palavras, a percepção intuitiva de um todo artístico completo: o principal valor para com o qual este autor implícito se comprometeu (p.91).

²⁰ Benjamin, em sua tese nº 7, aponta que o investigador conformista, via de regra, estabelece uma relação de empatia com o vencedor, o qual fixa uma imagem do passado, cujo *continuum* “espezinha os corpos dos que estão prostrados no chão” (1994, p.225)

A categoria do “autor implícito”, por constituir uma projeção do autor real, indicia, nos bastidores da obra, o engajamento deste com esta ou aquela personagem; com um determinado tipo de narração; ou, igualmente, com concepções ideológicas específicas, “comunicando um conjunto de valores ao leitor” (BITTENCOURT, 1999, p.112). Desse modo, Booth diverge de Lubbock, já que considera o binômio “sumário-cena” desse insuficiente para a efetiva realização da trama (LEITE, p.12). Assim, torna-se necessário, também, para a apreciação do(s) ponto(s) de vista que subjaz(em) a obra, um entendimento sobre a manifestação dessa projeção do autor na narrativa, seja por meio das falas de suas personagens, seja pela narração estabelecida.

Em suma, um estudo de narratologia que abarque os aspectos normativos de Lubbock e Friedman acerca do ponto de vista na obra literária, complementando tais perspectivas a partir do *autor implícito* de Booth, constitui importante perspectiva de análise da obra literária. Isso porque se entende que é a partir do foco narrativo, associando-o às visões ideológicas (sociais e históricas) que permeiam a obra e por ela são veiculadas que se terá um melhor conhecimento sobre um romance e, também, sobre suas personagens, delimitando-os, igualmente, a sua identidade pessoal.

3. PELOS OLHOS DE CLARISSA: NARRAÇÕES EM MÚSICA AO LONGE

3.1 A arte de narrar

No prefácio de *Magia, técnica, arte e política*²¹, Jeanne Marie Gagnebin assinala que, para Walter Benjamin, a arte de contar histórias se encontrava em uma situação problemática, cada vez mais rara, pois ela dependia da transmissão de uma experiência em seu sentido mais pleno, e essa realização seria impossível na sociedade capitalista moderna (2011, p.10). Segundo a autora, Benjamin percebia essa degradação da arte de contar histórias a partir de três razões principais: a primeira dizia respeito às experiências, que não mais eram comuns entre narrador e ouvinte (Idem, p.10), isto é, o desenvolvimento do capitalismo e o da técnica rompia com essa lógica²²; a segunda seria que a transmissibilidade de histórias deveria se apoiar no ritmo artesanal, em oposição à técnica mecanicista do capitalismo (Ibidem, p.10-11); a última seria consequência da primeira: a perda da memória e da tradição comuns causou um rompimento na dimensão prática da narrativa tradicional, a perda, na arte de narrar, de uma *dimensão utilitária*²³ na transmissão e recepção de histórias (Ibidem, p.11).

Em *O Narrador*, Benjamin resgata Heródoto, o primeiro narrador grego, que relata a história de Psammenit, rei egípcio o qual, derrotado pelo rei persa Cambises, testemunha imóvel o rebaixamento de sua filha à condição de criada, bem como seu filho caminhando junto a um cortejo para ser executado. Psammenit reage apenas quando vê um velho miserável, um de seus servidores, entre os cativos e golpeia, com desespero, sua cabeça com os punhos (BENJAMIN, 2011, p.203-204). O filósofo alemão chama a atenção aqui para o fato de que Heródoto, o narrador, não oferece maiores explicações para o rei egípcio ter demonstrado uma reação proporcional à degradação a que estava submetido apenas em um terceiro momento, após testemunhar a humilhação e depreciação de seus filhos:

²¹ Livro que reúne alguns dos principais ensaios de Walter Benjamin, como *O Narrador, Experiência e Pobreza* e *A Obra de arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*.

²² Para maiores informações, ler o ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, no qual Benjamin afirma que a reprodução técnica da obra de arte, especialmente no início do século XX, a levou a perder sua "autenticidade", acarretando a perda da "aura", a captação à distância de um objeto único, que a sacraliza.

²³ Para maiores informações, em *O Narrador*, Benjamin diz que "o narrador é um homem que sabe dar conselhos" (2011, p.200), mas, com as experiências deixando de ser comunicáveis, a narrativa perde esse tecido, ou seja, uma "dimensão utilitária".

Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas. (Idem, p.204, grifo nosso)

Benjamin parece centralizar a história do rei egípcio não a partir das ações vigentes no enredo, mas da perspectiva de Heródoto, isto é, do narrador, assinalando que a verdadeira narração não deve oferecer maiores explicações para o todo que se faz presente em uma história. Esse tipo de narração é caracterizado, conforme a visão do filósofo alemão, como “artesanal” e, por isso, mais facilmente transmissível, pois não se inclina para arroubos psicológicos, por exemplo. Ao perder essa virtualidade, as histórias acabam não mais sendo conservadas, e uma das razões de isso acontecer pode ser apontada em outro ensaio de Benjamin, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*:

[...] é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete exerce em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal diante dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço de seu próprio triunfo. (2011, p.179)

Associada à crise da transmissibilidade de histórias, está a reprodutibilidade técnica da obra de arte, que a levou a perder seu *valor de culto* em detrimento ao seu *valor de exposição*²⁴. É importante assinalar que Benjamin não se coloca como um arauto cuja atribuição seja a de combater a reprodutibilidade técnica da obra de arte; ele adverte para o fato de ela passar a ser produzida e posteriormente reproduzida a partir de seu *valor de exposição*. A consequência disso é, apesar de não haver uma perda em seu conteúdo, uma cisão que se dá na *autenticidade* da obra de arte (Idem, p.168), uma distensão daquilo que a levou (ou poderia levá-la) a ser “transmissível”. Segue-se a isso a perda de seu testemunho, as sabedorias transmitidas historicamente por sujeitos os mais diversos. Desse modo, o que se rompe é o seu *peso tradicional* (Ibidem, p.168), o qual se pode associar, na literatura, por exemplo, a uma “satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou

²⁴ Benjamin (2011) assinala que ao *valor de culto* se associa o caráter sacro da obra de arte, pois isso a torna um artefato aberto a definições e não massificado; ao *de exposição* aconteceria o contrário: ao reproduzir-se tecnicamente, rompe-se nela o seu uso ritual e ela se torna algo fechado, predefinido e, por isso, massificado.

mudança de uma certa ordem na sociedade” (2010, p.55), como generosamente escreve Antonio Candido.

A perda da força do relato afeta igualmente a narração no romance e, conseqüentemente, a sua forma. Isso é sinalizado por Anatol Rosenfeld, que atribui ao romance moderno do século XX uma “precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (1969, p.97), a qual acarretou o desaparecimento de uma espécie de “fé renascentista da posição privilegiada do indivíduo” (Idem, p.97). Compreender os efeitos dessa precariedade no ponto de vista do narrador em um romance (e, possivelmente, na sua concepção) será o fio condutor da análise da personagem Vasco Bruno, na obra *Música ao Longe* (1934), de Erico Verissimo, segundo a perspectiva de seus narradores.

No romance, intercalam-se dois tipos de relato: o de um narrador que não participa da história, mas, aparentemente, parece emular o ponto de vista da protagonista, Clarissa (*onisciência seletiva*, conforme o sistema construído por Friedman); e o da própria personagem principal, que se enquadra na categoria de *narrador protagonista* (ou *eu protagonista*) de Friedman, a qual, segundo as palavras de Lígia Chiapinni Moraes Leite, percebe as ações do romance quase exclusivamente a partir de seus sentimentos, percepções e pensamentos, não tendo acesso à consciência de nenhuma personagem (2002, p.44).

3.2 Narrações

Em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi enquadra a obra de Erico Verissimo enquanto “romances de tensão mínima”, ou seja, na tensão entre o herói e o mundo “as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam” (2006, p.392). Antonio Candido apresenta uma visão divergente acerca da obra do autor gaúcho, ressaltando que, para além de escrever sobre a miséria e o desamparo sociais, seus romances apresentam um “caráter premonitório”, como se, desde 1930, a violência na vida pessoal e social acarretassem ao texto literário do escritor uma espécie de “celebração horrorizada da brutalidade” (1972, p.47). Essa configuração pode ser percebida nas palavras do narrador em *Música ao Longe*, romance de 1935:

Sempre que ouve este detalhe da história, Clarissa sente um calafrio. Degolado! Não pode compreender como possa existir gente que sinta prazer em passar a faca na garganta do próximo. E as proezas que nos serões de

sua casa se contam de revoluções e guerras estão cheias de degolamento. Às vezes aparecem de visita senhores graves, de cabelos brancos, com caras carrancudas ou sorridentes, falando como toda a gente, respeitados por todos. Chegam, conversam, tomam licor ou café, fumam, riem, contam casos e saem. (VERISSIMO, 1983, p.55)

Aqui, são ilustradas as elocubrações da personagem frente às histórias de sua família em meio a conflitos, guerras e revoluções, demarcando seu posicionamento “antimachista”²⁵ e contrário à tradição cultuada pelos Albuquerque. É importante ressaltar que não há propriamente um “alguém” que narra, mas um narrador que traduz os pensamentos da protagonista. Por conseguinte, não só a história vem da mente da personagem, como também as impressões que os fatos e as pessoas nela incutem (LEITE, 2002, p.48) e, por isso, configura-se uma onisciência seletiva, segundo a categorização de Friedman. O relato das ações se constrói a partir do ponto de vista de Clarissa, cujo pensamento se contrapõe ao de personagens como seu pai, João de Deus, e seus tios: “Clarissa pensa... [...] Por que os homens por todos os lados só falam em valentia e brigas, nos antepassados que mataram e nos descendentes que ainda hão de matar?” (VERISSIMO, 1983, p.56).

Além da onisciência seletiva, temos no romance a narração de Clarissa, que, enquanto protagonista, escreve em seu diário suas percepções sobre Jacarecanga, seus familiares e amigos²⁶. Como personagem central, ela não tem acesso ao estado mental das demais personagens (LEITE, 2002, p.44.) e isso a leva a ter uma mobilidade menor na própria história, assim como mais limitadas são suas fontes de informação sobre as pessoas (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Por tais motivos, todas as suas apreciações sobre este ou aquele indivíduo se configuram como projeções construídas por sua mente, especialmente em relação ao primo, Vasco Bruno: “Vasco era o coisa-ruim do grupo. Nunca tratava a gente assim de igual para igual. Nunca falava comigo e quando dizia alguma coisa era com ar de patrão, de dono” (VERISSIMO, 1972, p.14).

Em *Música ao longe*, a figura da maioria dos membros da família Albuquerque é individualizada, ou seja, João de Deus, Jovino e Amâncio, herdeiros de Olivério

²⁵ Para maiores informações sobre o antimachismo nos romances de Erico Verissimo, ler o ensaio “Erico Verissimo e o Antimachismo”, de Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima). Podemos entender o pensamento antimachista na obra como uma negação à heroicidade que reside na violência prepetada por figuras masculinas, enaltecidas por seus feitos em meio a conflitos armados.

²⁶ Entendemos aqui a opção do autor implícito por uma narradora mulher como uma escolha ideológica, a fim de melhor delimitar, em uma voz feminina, a negação à heroicidade masculina (o posicionamento antimachista).

Albuquerque, remetem a um mesmo centro: o dos proprietários de terra empobrecidos (ZILBERMAN, 2010, p.139), bem como vinculados a uma mesma tradição:

Revoluções, combates nas coxilhas abertas, no inverno, o minuano cortando como navalha, e gemendo como um ferido abandonado no campo. Entreveros, correrias, cabeças esfaceladas, cavalos com a boca espumando. [...] As lagoas que se tingem de sangue. Lanças enristadas, palas voando. E combates e mais combates. E nomes, coronéis, generais, soldados... E outros degolamentos. E frases de entusiasmo: “Aquilo é que era homem, seu!” “Macho legítimo!” “Índio taura”. (VERISSIMO, 1983, p.56)

Aqui, temos uma passagem na qual, a partir do “contar”, constrói-se um *sumário narrativo* em que são apresentadas as virtualidades de personagens como os irmãos Albuquerque, tipos os quais, segundo Flávio Loureiro Chaves, costumam aparecer na obra de Erico Verissimo e que são “convencionalizados”²⁷ a partir da imagem do gaúcho como “homem-macho, voltado [...] para atitudes arrogantes e sobranceiras”. Assim, compreende-se que a tradição cultuada por essas personagens (e os valores advindos dela) apresenta uma visão histórica limitada que, vista sob a égide do pensamento de Benjamin, caracteriza-se por uma “empatia” por quem se delimita como os “vencedores da história”, na qual “todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (2011, p.225)²⁸. João de Deus e seus irmãos, ainda que vivessem um estado de inércia frente à derrocada econômica da família, defendiam ideais oligárquicos, representativos do período pré-Revolução de 1930²⁹, fomentando um *modus operandi* em Jacarecanga baseado nos valores ligados a uma tradição de chancela à violência bélica.

A esses valores, na obra, opõem-se Clarissa, “que oscila entre a perplexidade perante a situação econômica familiar e a melancolia” (ZILBERMAN, 2010, p.138), e Vasco Bruno, que, embora aos 21 anos passe a residir no sobrado da família, “nunca se adapta a seu código de valores, o que o marginaliza ao olhar dos parentes mais

²⁷ No ensaio “A Personagem no Romance”, Antonio Candido faz uso do termo “convencionalizar”, isto é, construir uma personagem com determinadas virtualidades, características.

²⁸ Peter Burke desenvolve um estudo em que propõe discutir aquilo que delimita por “uma nova história”, na qual a preocupação se dá com a “visão de baixo” em detrimento à “de cima”, ou seja, “com a opinião de pessoas comuns e com sua experiência da mudança social” (BURKE, 1992, p.3). Segundo o autor, aquilo que muitas vezes se considera como história oficial se baseia especialmente em documentos governamentais encontrados em arquivos. Assim, “os registros oficiais em geral expressam um ponto de vista oficial” (Idem, p.3) e, por essa razão, são limitados.

²⁹ Para maiores esclarecimentos, conferir *A Revolução de 30 e a Cultura* (1980), de Antonio Candido.

velhos” (Idem, p.138). Não apenas esses, mas Clarissa inicialmente também o rejeita, influenciada por seu pai e seus tios:

Nunca mais pude gostar de Vasco nem olhar direito para a cara dele. Agora ele anda por aí, está com vinte e um anos, continua do mesmo jeito. *Tio Jovino disse que ele é o “boi-corneta” da família. Não sei bem o que é isso, mas não deve ser coisa que preste.* (VERISSIMO, 1983, p.14, grifo nosso).

O relato de Clarissa acerca do primo, Vasco Bruno, corrobora a visão de Friedman sobre o narrador-protagonista, que elimina canais de informações, bem como pontos de vantagem, em comparação a um narrador-testemunha (FRIEDMAN). Importante também ressaltar que, quando Clarissa não está com a palavra, o narrador onisciente compartilha a visão dela sobre o primo, em que são *mostradas* as reações de João de Deus após Vasco chegar atrasado para o jantar:

- Não foi trabalhar hoje. Recebi uma queixa da firma... – Cruza os braços. – O senhor não quer mesmo criar juízo?
[...]
Vasco sorri: (*Parece a cara dum demônio* – pensa Clarissa.) Olha firme para o homem que o repreende.
- Trabalhar? Mas eu não faço mais que imitar vocês! Não vejo ninguém trabalhar aqui. Toda a turma é fracamente da folga... (VERISSIMO, 1983, p.31, grifo nosso)

A cena aqui é construída a partir da visão de um narrador limitado a um centro fixo (LEITE, 2002, p.55), Clarissa, que projeta em Vasco as visões de João de Deus sobre o primo, fato que pode ser evidenciado nas elocubrações da protagonista, captadas pelo narrador:

No seu canto, Clarissa está tomada dum tremor de medo. *Por que Vasco é assim? Por que é que vive provocando os mais velhos? Sempre rebelde, desde guri. Que bom se Vasco fosse ajuizado... Ele até não é feio, tem uma cara forte, é alto, desempenado...* (VERISSIMO, 1983, p.31, grifo nosso)

Há no relato uma pequena dramatização dos estados mentais de Clarissa, que tem suas percepções e sentimentos *mostrados*, de acordo com a teoria de Friedman sobre a onisciência seletiva³⁰, em que, através de uma “sondagem interna” (LEITE, 2002, p.52) na consciência da protagonista, sugere-se o modo como aquelas personagens vivem o seu cotidiano. Em relação a Vasco Bruno, nota-se uma constante tensão. Não parece haver, contudo, qualquer indício da personalidade real do primo de Clarissa, a não ser aquilo que seus familiares pensam dele. Clarissa o

³⁰ É pertinente destacar que a onisciência seletiva permite, de acordo com a perspectiva de Friedman sobre o foco narrativo, uma transição do que é mostrado externamente nas ações e do que é encenado no estado mental deste ou daquele indivíduo cujos pensamentos o narrador busca traduzir, indiciando um aprofundamento na mente da personagem.

rechaça, mas, aos seus olhos, o primo, cuja alcunha é Gato do Mato, é um mistério: “[...] parou um instante na minha porta. Que será que ele quer? Não me cumprimentou. Não fiz nada para ele.” (VERISSIMO, 1983, p.141).

A leitura que Vasco faz do diário de Clarissa constitui importante elemento em que aparecem diferentes contornos da personalidade dele: se, inicialmente, a protagonista ficou aflita com a iminência de alguém, especialmente o primo, ler seu diário, essa expectativa foi rompida após ele tê-lo devolvido à dona:

- Tome – diz ele, entregando-lhe o diário. – Desculpe. Agora eu sei que você não é como os outros... Li tudo.
[...]
Clarissa estende a mão e apanha o diário, sem tirar os olhos do primo. Nunca o viu assim. Parece um sonho, Vasco está transformado. (Idem, p.148)

Não há aqui um fluxo de consciência, o narrador parece se ater a um indício de “análise mental”³¹ de Vasco ao sugerir que este, ao entregar o diário à prima, estava “transformado”. Também, em outra ocasião, o narrador penetra na consciência de Clarissa, quando ela percebe que “o rosto dele tem uma expressão que Clarissa ainda não conhecia. Será efeito de luz ou de fogueira? Ou pura ilusão?” (Ibidem, p.151).

Ainda que, para Clarissa, durante a primeira parte de *Música ao Longe*, a mente (e a personalidade) de Gato do Mato em certos momentos parecessem insondáveis, durante o Baile do Recreio, o narrador onisciente permite a Vasco falar, sugerindo, assim, indícios de sua personalidade:

- Como vai o jardim zoológico?
Clarissa:
- Que jardim zoológico?
- O casarão.
[...]
Intimamente, Clarisse se diverte. Jardim zoológico... Tem a sua graça.
- Então vá descrevendo os bichos...
Vasco solta uma risada seca e curta.
- Pra começar, a Ambrósia é a foca amestrada...
[...]
- Cleonice é o canguru...
[...]
- O velho João de Deus é o leão. Você não vê como às vezes ele começa a caminhar importante, dum lado pra outro? Pois é o leão na jaula, sacudindo a juba.
- Malcriado!
- De vez em quando o leão quer meter a pata... (VERISSIMO, 1983, p.83)

³¹ Friedman, na nota nº 26, a partir de Lawrence Bowling, estabelece a distinção entre *análise mental*, *monólogo interior* e *fluxo de consciência*. Os dois últimos correspondem a um modo que pode ser mais ou menos articulados para expressar estados mentais; o primeiro, a um modo de onisciência indireto.

Aqui, a atitude de Vasco de “permanente rebeldia” (ZILBERMAN, 2010, p.139) o leva a se constituir, em *Música ao Longe*, como o par de Clarissa (Idem, p.140), com menos ingenuidade do que ela. A isso, alinha-se a afirmação de Flávio Loureiro Chaves, de que os recursos estruturais desse e de outros romances de Erico Verissimo apresentam um “esforço no sentido de estabelecer o equilíbrio entre a autonomia existencial das personagens e o depoimento do autor engajado” (1972, p.75).

3.3 Narração e engajamento

Vasco e Clarissa, no decorrer da narrativa, se percebem como sujeitos pertencentes a uma sociedade sem perspectiva em que, de acordo com Leite, “desmascara-se o mundo epidérmico do senso comum” (2002, p.73). Aqui se pode identificar com maior clareza a categoria do *autor implícito*, de Wayne Booth, o qual se encontra em uma posição superior ao(s) narrador(es) e às personagens (Idem, p.18), elucidando a relação dos acontecimentos da história com as visões de mundo presentes na obra. Erico Verissimo, no prefácio escrito em 1961 para uma reedição de *Música ao Longe*, ressalta que concentra toda sua simpatia em Clarissa e Vasco, “como se com isso quisesse insinuar que só há salvação para os moços” (1983, s/ página).

É possível alinhar à projeção implícita das visões e simpatias do autor na obra um *engajamento*³² que atravessará a possível concepção de *história* para Clarissa, que encontra eco em seu primo. Nesse sentido, antes de se explanar as concepções afins entre o par Vasco e Clarissa, faz-se necessário ressaltar que, na obra, um dos principais pontos de partida parecem ser as subjetividades humanas sob uma perspectiva existencialista:

Nosso ponto de partida é, de fato, a subjetividade do indivíduo, e isso por razões estritamente filosóficas. Não porque sejamos burgueses, mas porque desejamos uma doutrina baseada na verdade e não num conjunto de belas teorias cheias de esperança, mas sem fundamentos reais. [...]. Qualquer teoria que considere o homem fora desse momento em que ele apreende a si mesmo é, de partida, uma teoria que suprime a verdade, pois fora do cogito cartesiano, todos os objetos são apenas prováveis e uma doutrina de

³² Esse termo será discutido a partir da concepção teórica presente em Jean-Paul Sartre em “Que é Literatura?”. Nessa obra, o escritor e filósofo compreende o *engajamento* como um amplo projeto, pois, de acordo com ele, todos deveriam estar engajados em sua própria época, momento privilegiado para atingir o outro enquanto *liberdade*, emancipando-o.

probabilidades que não esteja ancorada numa verdade desmorona do nada. Portanto, para que haja uma verdade qualquer, é necessário que haja uma verdade absoluta; e esta é simples e fácil de entender; está ao alcance de todo mundo; consiste no fato de eu me apreender a mim mesmo, sem intermediário. (SARTRE, 1987, p.15)

Para Sartre, ter como ponto de partida a subjetividade humana pressupõe considerar que qualquer certeza sobre o homem só pode se encontrar a partir dele mesmo. Associando-se tal perspectiva a *Música ao Longe*, conclui-se que a personalidade de Vasco emerge após ele entregar à prima o diário – a partir desse ponto, ela buscará conhecê-lo mais, fato aparentemente sinalizado pelo narrador onisciente que, pela primeira vez no romance, penetra na consciência inquieta de Gato do Mato:

Vasco olha. No seu rosto há uma ânsia qualquer, a sombra dum desejo mal escondido. Parece que em torno dele não existe mais ninguém, é como se ele estivesse perdido no meio dum deserto. Não ouve os gritos, não vê os vultos. Olha para o seu balão que o vento arrasta, olha para o seu balão que foge rumo da lua. Está imóvel e a expressão de seu rosto é quase dolorosa. (VERISSIMO, 1983, p.152)

O estado mental de Vasco e sua nova atitude em relação a Clarissa são captados pelo narrador, e esse novo olhar da jovem em relação ao primo aguçam sua curiosidade, fato assinalado no diário: “Vasco tem andado diferente. Por que foi que ele disse que não sou como os outros? Será que Vasco tem algum segredo?” (Idem, p.156). Essa curiosidade a leva a entrar no quarto do primo. Ela apenas conseguiu fazer isso ao recordar uma travessura da infância, quando, à época, o local onde é o quarto de Vasco era a despensa da casa e, portanto, a chave que a abria era a mesma que a levaria ao quarto dele³³. Ao adentrar no ambiente, Clarissa, segundo as palavras do narrador, é surpreendida, porque nele encontra livros de autores de diferentes países, uma tela pintada pelo pai de Vasco (Álvaro Bruno), um retrato seu pintado pelo primo. O narrador onisciente, diante de mais informações sobre Gato do Mato, traduz a surpresa de Clarissa: “Então Gato do Mato sabe pintar também? Mas por que ele não diz? Por que é que ele não conta? Por que esse mistério” (Ibidem, p.166). Clarissa segue sua excursão no quarto de Vasco e uma tela em especial lhe toma maior atenção:

³³ Mais uma vez aqui o *modo* como o narrador conduz a narrativa indica como o diacrônico irrompe no sincrônico na obra de Verissimo, especialmente para explicar as atitudes das personagens. De acordo com Leite, essa é uma virtualidade típica do romance da primeira metade do século XX, assinalado por um “abalo na cronologia”, o qual leva a uma “distensão temporal” que pode atrelar o passado ao presente (2002, p.73)

Agora tem sob os olhos outra tela vistosa. Três figuras abraçadas. Numa ela reconhece a Conca, muito magra e ossuda, com os dois filhos agarrados às saias. No outro lado, um soldado, também preto, de dentes arreganhados: Xexé. No centro, um moço branco, que parece Vasco, abraça as duas outras figuras. E a legenda é esta: “Todos os homens são irmãos. Clarissa olha e compreende. Bem como ela pensa. Todos os homens são irmãos.” (VERISSIMO, 1983, p.166)

A partir daqui, com mais informações sobre Vasco, sua “rebeldia” e “inadaptação” (ZILBERMAN, 2010, p.139) podem ser alinhadas a uma espécie de “generosidade”, a qual, de acordo com Sartre, faz aflorar a sensibilidade humana:

[...] chamo de generosa uma afeição que tem a liberdade por origem e fim. Assim, a leitura é um exercício de generosidade; e aquilo que o escritor pede ao leitor não é a aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores. Somente essa pessoa se entregará com generosidade: a liberdade a atravessa de lado a lado e vem transformar as massas mais obscuras de sua sensibilidade. (2004, p.42)

Para Sartre, o apelo à liberdade é feito naquilo que ela tem de mais puro e somente através dela o escrito se converte em literatura, fundamentando a humanidade do sujeito - nesse caso, a de Vasco Bruno. A partir da interpretação que Friedman faz do que entende por “narração dramatizada” (p.170), não só as ações de Clarissa no quarto do primo são mostradas, mas as suas percepções do que ali está presente a levam a conceber uma nova consciência, mais detalhada, acerca de Vasco, constituindo a cena narrativa. Esse aspecto de “generosidade” associada à “liberdade” pode ser aqui entendido como um ato de não alienação do *ser*³⁴, com o qual Clarissa compactua. Ao fazer apelo a essa liberdade, Clarissa passa a perceber Vasco como um ser que busca a sua emancipação enquanto sujeito.

Essa consciência engajada que começa a ser desvendada por Clarissa parece estar associada a um contexto de superação do indivíduo (Vasco) e do outro (familiares e residentes de Jacarecanga). Em relação a esse aspecto, vê-se que há novamente uma projeção autoral na obra, fazendo uso da categoria do *autor implícito* de Booth, pois a construção engajada das personagens (especialmente o par Vasco-Clarissa) se dá a partir de como elas apreendem os dados, referências e valores do contexto histórico³⁵ em que estão implicadas. Assim, o primo de Clarissa parece se

³⁴ Para Sartre, o homem só pode se encontrar a partir dele mesmo, pois, para ele, é impossível o homem transpor os limites da subjetividade humana. Isso deriva do conceito de “ser no mundo” para Heidegger, porque não faz sentido buscar compreender o homem sem o mundo. (SARTRE, p.42)

³⁵ Todos os romances do ciclo de Clarissa (*Clarissa*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol* e *Saga*) mostram o processo de urbanização das cidades brasileiras durante a década de 1930, e os três últimos os desdobramentos da Revolução de 1930 no Brasil. Para maiores informações, conferir o ensaio *Erico Verissimo de 30 a 70*, de Antonio Candido.

enquadrar naquilo que Sartre delimita por “leitor histórico”, o que lhe confere a consciência engajada:

Escritura e leitura são duas faces de um mesmo fato histórico, e a liberdade à qual o escritor nos incita não é uma pura consciência abstrata de ser livre. A liberdade não é, propriamente falando; ela se conquista numa situação histórica; cada livro propõe uma libertação concreta a partir de uma alienação particular. (2005, p.57)

A coleção de livros de Vasco, as pinturas que se fazem presentes em seu quarto e seu conhecimento, por exemplo, da obra de autores como Freud o levam a se enquadrar não como um leitor de seu tempo, mas como um sujeito cuja bagagem cultural o direciona a uma “não identificação com os valores paternos” (ZILBERMAN, 2010, p.139), e sua rebeldia e topete que lhe valeram a alcunha de Gato do Mato, na verdade, configuram-no, a princípio, como um alguém emancipado de um sistema de ideias patriarcais e atitudes inertes frente à derrocada econômica da família, que tem no sobrado dos Albuquerque o último refúgio entre os bens que sobraram frente ao crescimento econômico dos Gamba. É possível identificar isso ao final da excursão de Clarissa no quarto do primo:

Por cima da mesa de Vasco há um quadro maior. Na parede duma sala toda cheia de móveis antigos vê-se um general de cara feroz, espada enorme, medalhas, dragonas e botões de ouro. Embaixo do quadro, deitados pelo chão, *estão três homens em atitudes preguiçosas*. Um emborca uma garrafa de cerveja, outro dorme de barriga para o ar e um terceiro está entretido a caçar moscas. Numa faixa branca, no primeiro plano, esta palavra: “*Tradição*”. (VERISSIMO, 1983, p.166)

Inicialmente, Clarissa assume uma postura negacionista frente à obra de arte à sua frente, “fazendo o possível para sentir a revolta que não sente” (Idem, p.166), no entanto seus pensamentos, de novo traduzidos pelo narrador em uma “visão com”, levam-na a considerar que “Vasco está com a razão, com toda a razão. [...] Só os cegos não veem” (Ibidem, p.167). Um dos fatores que a impelem a concluir que a razão está com o primo parece dizer respeito a uma visão mais ampla que ele (e ela, também) tem acerca dos valores familiares, como se ambos buscassem um olhar não apenas sobre a história, mas sobre os seus despojos. Vasco, a partir de sua obra de arte, pode ser percebido como um sujeito avesso a sistemas totalizantes, lineares, como Benjamin aponta nas suas teses sobre a história:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. [...] A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. (2011, p.231)

À rebeldia e ao topete de Vasco associa-se uma visão crítica em relação à história e à tradição aos olhos sua família, virtualidade perceptível no quadro de sua autoria em que evoca e ironiza nos irmãos Albuquerque a noção de tradição. A generosidade que parece levar a esse engajamento no exercício da liberdade indicia em Vasco uma percepção *materialista*³⁶ dos acontecimentos, a qual o aproxima de uma espécie de “historiador consciente”, aquele que “capta a configuração em que sua época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente denominada” (BENJAMIN, 2011, p.232). Com isso, a personagem propõe na obra um rompimento com a ideia de que os fatos históricos seguem um *continuum* pré-determinado.

Essas afinidades levam Clarissa à busca por desvelar mais a mente de Vasco, aspecto assinalado principalmente em seu diário: “Agora estou começando a olhar Vasco com outros olhos. Fico admirada por ver que uma pessoa pode mudar tanto duma hora para outra” (VERISSIMO, 1983, p.173). Nele, capta uma consciência emancipada, similar à sua. Em relação ao diário, lido na íntegra por Vasco, isso oferece a ele, também, informações sobre a prima a partir de valores com os quais ele se identifica:

Ontem no colégio fiquei com muita pena do Moisés, que é o aluno menor da classe. Ele estava batendo dentes de tanto frio que sentia. Vai com tão pouca roupa! Dizem que é filho de gente muito pobre. Tenho vontade de ficar comunista quando vejo coisas destas[...]

Mas será que a gente não pode fazer mais do que ter pena? Não haverá um remédio para a pobreza? Se todos tivessem boa vontade, acho que o mundo melhorava [...] (Idem, p,121).

Aqui, alinham-se às palavras de Clarissa os mesmos ideais que Vasco apresenta, por exemplo, na tela de sua autoria, em que ele, branco, parece abraçar Conca e Xexé, negros, assinalando na obra que os três são “irmãos”. A identificação recíproca entre Vasco e Clarissa aparentemente ocorre também pela percepção comum de uma *não homogeneidade* do tempo, pois “quem tem em mente esse fato, poderá talvez ter uma ideia de como o tempo passado é vivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo” (BENJAMIN, 2011, p.232). Conhecer o passado, nesse caso, pressupõe, ao apropriar-se de uma determinada reminiscência, uma tomada de posição em relação àquilo que é falho socialmente.

³⁶ A única crítica social possível que poderia levar a repensar a história e, especialmente, questionar a historicidade que retroalimenta o fascismo se daria, para Benjamin, a partir de um *materialismo histórico* que superasse as limitações causadas pela técnica e pelo positivismo, integrando a essa crítica um elemento messiânico, teológico.

3.4 Por um entendimento não cronológico de *história*

A negação de uma linearidade e continuidade do tempo pode ser traduzida como uma crítica à opção dos mais velhos de estabelecer a *história* como um *continuum* a perpetuar apenas uma tradição, uma cultura, que condena outras ao esquecimento. O caráter investigativo de Vasco, presente em suas obras, assemelha-se àquele que, para Walter Benjamin, é o do verdadeiro historiador, “atento ao passado, principalmente aos seus elementos decretados negligenciáveis” (GAGNEBIN, 2011, p.14).

Essa postura de elucidar o passado a partir de um rompimento da ordem cronológica, através do instrumental de Benjamin, pressupõe reconstruí-la do “PONTO DE VISTA dos vencidos e dominados; datar mesmo os momentos em que a virada histórica poderia ter sido outra, talvez aquela que permitisse um mundo mais justo” (LEITE, 2002, p.85). Tal opção também se encontra na forma como o romance é narrado, com idas e vindas ao passado, com o intuito de ressignificar o presente. Assinala-se aqui uma modificação na estrutura do romance, tendo em vista a opção aparentemente ideológica³⁷ do narrador onisciente por relatar alguns fatos fora de uma ordem convencional, a saber, cronológica, em que o que importa não é a ordem habitual dos acontecimentos em si, mas o seu aspecto inteligível, “as formas de entender esse real” (Idem, p.85).

Aplicando essa lógica imediatamente após a excursão de Clarissa ao quarto de Vasco, o narrador, permanecendo nos níveis superficiais da mente da protagonista, assinala a surpresa dela ao descobrir que um dos grandes segredos do primo diz respeito ao fato de ele ser um artista. Contudo, de alguma forma, a mente de Clarissa consegue estabelecer uma espécie de conexão lógica com esse fato descoberto no presente, associando-o à infância, ao passado: “Recompõe cenas da infância. Lembra-se de como Gato do Mato desenhava direito figuras de carvão nos muros caiados. Recorda como ele rabiscava tudo com facilidade: uma locomotiva com carros, carretas, bichos” (VERISSIMO, 1983, p.167).

A rememoração do passado torna a mente de Vasco mais inteligível para sua prima no momento em que ela também nota que o tempo contínuo não é suficiente

³⁷ Para maiores informações, ler o ensaio *Introdução à análise estrutural da narrativa*, em que Roland Barthes trata a respeito de uma “morte” da narrativa cronológica, em vista da substituição da sucessão cronológica por “estruturas”, pautadas pela “descontinuidade”, um novo modo de se narrar e ressignificar as histórias.

para elucidar aspectos que lhe são difusos. Portanto, Clarissa faz uso de dois métodos para melhor compreender a rebeldia e a não integração do primo à família: além de tentar romper com as visões da família sobre história e tradição, percebendo suas afinidades ideológicas com Vasco, ao considerar “os aspectos perdidos para a história” (BENJAMIN, 2011, p.223), também consegue estabelecer uma “descrição estrutural da ilusão cronológica” (BARTHES, 2009, p.38). Tendo uma melhor compreensão da sua humanidade e da de Vasco, mais ela se aproxima do primo e, nele, percebe uma consciência capacitada a se apropriar do passado e apta para o exercício de uma humanidade mais generosa e, por isso, engajada.

Outro momento importante na narrativa, em que se pode obter uma melhor compreensão da identidade pessoal de Vasco Bruno ocorre quando Clarissa, sentada nos degraus do sobrado, é surpreendida por ele. Os fatos são mostrados pelo narrador, que permite a Vasco falar, constituindo a cena narrativa:

Clarissa baixa os olhos, Vasco continua:

- Eu pensava que a Clarissa era como os outros. – Faz um gesto que abrange todo o casarão. – Vi que estava enganado.

[...]

- Explica melhor, Vasco. Que é que queres dizer com esse “como os outros”? A voz de Vasco muda, volta a ser incisiva, forte, rápida, chicoteante.

- Tu sabes... Como o teu pai. Como os teus tios. Toda cheia de prejuízos, de tradições, de bobagens...

[...]

- Pense bem, Clarissa, isso vai de mal a pior. Os Gambas já comeram todas as nossas casas... [...] – O velho João de Deus perdeu a estância, o gordo vive comendo e bebendo, e o outro, coitado, ninguém sabe se ele sai vivo do sanatório. (VERISSIMO, 1983, p.178)

Aqui, os fatos são detalhados e mostrados diretamente, configurando a predominância de um tratamento *dramático* à cena (as falas e ações mostradas), mas com a combinação de características do *pictórico* (as breves interferências do narrador). Na passagem em questão, tendo em vista que as intervenções do narrador onisciente são quase inexistentes, somadas à não condensação das ações, apreende-se uma compreensão mais ampla da personalidade de Vasco: não só ele não se alinha aos valores da família, como também não compactua com os dos Gamba, que, em Jacarecanga, associam-se à “pseudo-ética do capitalismo, a de acumular dinheiro e propriedades à custa de muito trabalho e a qualquer preço” (ZILBEMAN, 2010, p.139). Vasco Bruno, por tais razões, constitui-se um alguém cujo olhar para a *história* não seja o do “tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de *agoras*” (BENJAMIN, 2011, p.229). Igualmente, por não se associar ao

ideal predatório dos Gamba de acumular riquezas, ele relativiza a ideia de “progresso”, indiciando uma não adequação às duas realidades possíveis em Jacarecanga.

Ademais, em relação à inadequação de Gato do Mato, pode-se pensar na tese nº 9, de Walter Benjamin, em que discute o conceito de *história*:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não mais pode fechá-las. [...] Essa tempestade é o que chamamos progresso. (2011, p.226).

Em relação aos Gamba, Vasco relativiza a noção de “progresso”, pois, com eles, especialmente na figura de Pé de Cachimbo, ter-se-á a continuidade de uma sociedade desigual, em que os desfavorecidos permanecerão em situação de exclusão, mantidos junto aos fragmentos da *história*, em uma espécie de periferia do desenvolvimento econômico. A partir disso e das confidências que Vasco faz à prima em relação à família, evidencia-se que a personagem se encontra em uma situação de não pertencimento a Jacarecanga e necessita, para melhor exercício de sua liberdade, sair da cidade em que vive. A Clarissa, Vasco sinaliza esse desejo: “tenho vontade de ir embora. Isto não é terra, não é vida. O mundo é largo. Há muita coisa bonita pra gente ver e fazer...” (VERISSIMO, 1983, p.181).

Segundo Franklin Leopoldo da Silva, o engajamento em Sartre se encontra na implicação ética do intelectual, pois, diante de uma situação adversa, o homem tem de ser “responsável” e tomar uma decisão, “fazer-se” (2004, p.218), ou seja, agir. Aguardar o acontecimento de um fato significaria não se engajar, manter-se em uma situação de alienação. Em seu diário, Clarissa, em que pese as limitações de a narração se dar em um ângulo centralizado nas percepções de protagonista, cujas visões sobre os acontecimentos são mais frágeis, oferece também reflexões sobre Vasco e sua personalidade, como ele desperta nela esse sentimento de relativização da *história* sob uma perspectiva *materialista*, não conformista:

Eu disse que estava preparando uma preleção para o dia dezoito de dezembro, sobre a Revolução dos Farrapos. Quando falei em Farrapos, Vasco desatou a rir [...]. Vasco então disse que achava essas histórias de farroupilhismos e bravatas e gauchismos muito engraçadas e ridículas. Respondi que não havia nada de engraçado nem ridículo e que os meninos precisavam conhecer a História de sua terra. Eu devia ter ficado calada, pois Vasco se pôs sério de repente e começou a falar, a falar, falar, [...]. Disse que

era muito malfeito ensinar às crianças que guerras e revoluções são coisas bonitas, que os heróis são só os generais e os soldados que matam. Disse que enquanto nós professores ensinarmos na escola que foram os brasileiros que ganharam a batalha do Passo do Rosário, que o Brasil é mais corajoso, mais belo e mais adiantado que a Argentina ou do que o Chile – não poderá haver paz. Disse mais que as crianças vão se criando acostumadas a ouvir elogios à guerra e aos guerreiros e acabam achando que matar é a coisa mais natural e necessária desse mundo. (VERISSIMO, 1983, p.181)

Tendo acesso ao quarto de Vasco, a suas telas, a seus escritos e, agora, a suas confidências, apesar de limitada a seus pensamentos, Clarissa, enquanto narradora-protagonista, ao resumir o relato de Vasco sobre a relação entre acontecimentos históricos e a função do professor, elucida-nos que à personalidade dele está implicada a ideia de que o “saber” constitui uma espécie de “instrumento de poder”, que pode ser utilizado para denunciar injustiças vigentes. É possível, nesse sentido, também associar à visão de Vasco sobre os eventos históricos (e sua presença no presente factual) com a ideia de Sartre sobre o trabalho do escritor, de que “a escolha que o autor faz de determinado aspecto do mundo é decisiva na escolha do leitor” (2004, p.58). De acordo com o relato que Clarissa faz acerca das palavras do primo, ela, enquanto professora, deveria também engajar-se no sentido de romper com uma ideia de história encadeada, que não percebe a proximidade (e a implicação) entre eventos do passado e do presente, principalmente como o primeiro reverbera no segundo. Ao fazer esse apelo para que Clarissa também consiga estabelecer um exame crítico de si mesma, Vasco parece desejar que a prima também conceba sua existência como um exercício de sua liberdade, emancipando-se, como ele, dos valores paternos. O “agir”, nesse caso, não corresponderia a um “refundar” da história, mas a ter a devida generosidade para o exercício da liberdade, disseminando, por exemplo, a ideia de que “a tradição dos oprimidos nos ensina que o *estado de exceção* em que vivemos é na verdade regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade” (BENJAMIN, 2011, p.226).

3.5 As implicações das percepções sobre Vasco na narração

Vasco, na obra, é aquele que, junto a Clarissa, delineia a possibilidade de não alienação da realidade, no sentido não de um rompimento afetivo com a família e com a cidade, mas com os valores apregoados nesses espaços, permeados por continuidades em detrimento a descontinuidades, bem como a visões monolíticas de

fatos históricos, as quais, alinhando às palavras de Benjamin, levam um monumento de cultura a ser um monumento de barbárie (2011, p.225). Assim, essas percepções da protagonista, especialmente em relação ao primo, afetam a sua visão acerca dele e, em decorrência disso, há implicações nos modos como o romance é narrado.

Benjamin destaca que a verdadeira narração seria aquela mediada pela vida humana (2011, p.221), mas que a consolidação da informação levou tal espécie de narrativa a se tornar uma forma arcaica de comunicação (Idem, p.202). Por tais razões, se a arte da narrativa é rara, isso se dá pela difusão da informação, que faz cada fato vir permeado de explicações prévias (Ibidem, p.203). Sob tais perspectivas, podemos entender os modos de narração em *Música ao Longe*: todo o relato se concentra a partir da mente de Clarissa, seja quando a palavra está com ela, em seu diário; seja quando o narrador, embora não participe dos fatos, se prenda a uma visão “com” ao *contar* e *mostrar* a história a partir da mente da referida personagem. Levando em considerações tais aspectos, a concepção de *história* que atravessa *Música ao Longe* é a de repensar pressupostos pré-estabelecidos sobre sociedade e indivíduos, os quais são permeados por visões históricas limitadas, lineares. Estes justificam a imobilidade de uma família (Albuquerque), que valida a partir da tradição não só a própria inércia, como o rechaço ao modo de vida de quem não se alinha a esses ideais, especialmente Vasco Bruno.

O combate na obra se dá no campo de uma narração que, centralizada nos sentimentos e pensamentos de Clarissa, questiona informações prévias, acompanhadas de explicações. Assim, assim como o primo, a protagonista acaba por repensar “verdades” que, transmitidas pela família, estavam a serviço de uma visão limitada sobre a formação social e cultural das pessoas em Jacarecanga. Vasco sempre pagou o preço por se associar a uma “concepção de história que recusa toda a cumplicidade” (BENJAMIN, 2011, p.227) com uma perspectiva contínua, que atribui aos fatos apenas a visão dos “vencedores” – e é essa disposição que Clarissa busca entender e, para isso, passa a investigar não apenas o primo, mas a sua personalidade. De alguma maneira, ela busca entendê-lo e, ao ter uma compreensão mais ampla da identidade de Gato do Mato, a ideia de que o homem pode ser liberdade num sentido de ruptura com os laços da tradição passa também a ter maior espaço em seus pensamentos:

Bento Gonçalves marcha à frente de seu exército. As coxilhas... Os combates... [...] Os lanceiros fazem uma carga. Garibaldi diz que com a cavalaria gaúcha era capaz de conquistar o mundo!

Mas de súbito, sobrepondo-se a todos os heróis e a todas as visões de guerra, aparece na mente de Clarissa a imagem de Vasco. Vasco gesticula, fala, acusa... Clarissa mentalmente ouve o que ele diz. Uma repreensão. O rosto de Gato do Mato está vermelho de raiva. “Sim senhora! Nunca pensei, Clarissa... Por que não ensina exemplos mais bonitos, por que não diz que matar é feio, seja pelo que for? Por que não ensina que na vida há coisas belas e nobres para gente fazer? Não vê que essas pobres crianças não têm culpa do que aconteceu em 1835 e depois de 1835?”

[...]

Clarissa não enxerga mais os meninos. Só vê os homens. E agora na sua frente os homens se estraçalham... (VERISSIMO, 1983, p.220-221).

A onisciência seletiva, ao transmitir o material da história da mente de Clarissa, indica que as informações que ela obteve no quarto do primo, somadas às confidências que ele lhe direcionou, a levam a projetar inclusive como Vasco interviria ao vê-la repassando aos seus estudantes uma perspectiva tradicional, condizente com a visão dos Albuquerque, de acontecimentos, como a Guerra dos Farrapos.

Não é possível compreender em plenitude a mente de Vasco em *Música ao Longe*, pois toda a história é narrada do ponto de vista de Clarissa, e não do dele. Contudo, a partir da leitura de Clarissa acerca do primo, pode-se ter um entendimento de que o engajamento dele se dá ao corroborar os pensamentos da prima em seu diário, ao pôr em xeque a concepção de tradição, cultura e *história* para sua família, desmistificando valores vigentes – eis o exercício da liberdade. E Clarissa, ao investigar Vasco, passa a atuar mais em liberdade e generosidade, aspecto perceptível em seus pensamentos e, conseqüentemente, na condução narrativa do romance.

4. ÂNGULOS DE VISÃO: A MULTIPLICIDADE EM UM LUGAR AO SOL

4.1 De Jacarecanga a Porto Alegre

Em 1935, nasceu Clarissa Verissimo, primogênita de Erico Verissimo. No ano seguinte, seu segundo filho, Luís Fernando. Isso levou o autor, à época, a se preocupar com o crescimento da família, momento em que ele se viu, também, em meio a dívidas que acentuavam as dificuldades financeiras por que passava. Essas preocupações materiais ressoaram em *Um lugar ao sol*³⁸, publicado no mesmo ano de nascimento de seu segundo herdeiro.

Ao avaliar seu 4º romance como uma história desconjuntada (VERISSIMO, 1960, p.7) por reunir personagens de outras obras, como *Clarissa*, *Música ao longe* e *Caminhos cruzados*, o escritor afirma que *Um lugar ao sol* peca “por uma transcrição demasiadamente literal da vida” (Idem, p.8). Isso se dá, a saber, na busca das personagens por ascensão social, na Porto Alegre da década de 1930.

Em Jacarecanga, a capital gaúcha surgia para Vasco como um salvo conduto da derrocada econômica da família, bem como da violência presente em sua cidade, naquele momento, atrelada às figuras do Major Bragança, o prefeito (seu capanga, Zé Cabeludo, assassinara João de Deus), e do coronel Justiniano Campolargo, cuja senilidade e incapacidade física não o impediam de arroubos autoritários em que demonstrava o mesmo apreço à truculência que o levou a ser conhecido na cidade como “a hiena”, devido aos tratamentos violentos que dispensava a seus opositores, como, por exemplo, nas revoluções de 1893 e 1923. Naquele momento, testemunhando a fé cega do ex-mandatário em autoritarismos, bem como sua impotência física e política, o primo de Clarissa, tomado de fúria, decide colocar em prática seu plano de se mudar para a capital gaúcha, pois necessitava, segundo o narrador, emulando os pensamentos da personagem, “fugir de Jacarecanga, levando Clarissa, levando D. Clemência. Podia salvá-las. Podia salvar-se. Obrigado, general, obrigado!” (VERISSIMO, 1960, p.103).

A primeira parte da narrativa evidencia a busca de Vasco por uma vida mais digna e, unido a seu par, Clarissa, acredita que Porto Alegre se constituirá como um

³⁸ No prefácio à edição de 1960 do romance, pertencente à coleção *Obras de Erico Verissimo*, o escritor afirma que o momento econômico por que passava à época (1936) influenciou na construção de *Um lugar ao sol*, ressaltando que as dificuldades financeiras e as preocupações que essas desencadeiam no cotidiano sustentam a narrativa da obra em relação ao mundo de suas personagens.

espaço imaculado, de oportunidades, uma “terra prometida, na qual os males encontrarão seu fim” (BORDINI, 1994, p.127). À capital gaúcha, em um primeiro momento, a personagem atrela a ideologia do trabalho como uma possibilidade de ascensão social (Idem, p.126). No entanto, não demora muito a perceber a cidade grande como um espaço que se opõe aos seus ideais de bem-estar e justiça social (BORDINI, 1994, p.128).

4.2 Pontos de vista

Diferentemente dos romances anteriores do ciclo de Clarissa³⁹, em *Um lugar ao sol*, o narrador predominante, onisciente, faz uso de uma *visão por trás*, na qual “domina todo o saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino” (LEITE, 2002, p.20). Diferentemente da onisciência seletiva presente em *Música ao longe*, aqui, a narração que prevalece, não vem da mente de apenas uma personagem; perde-se, na verdade, o “alguém que narra” (Idem, p.48), e a história é relatada a partir da perspectiva de personagens as mais diversas, que, nela, deixam sua marca. O resultado é um *contar* e *mostrar* descentralizados, em que tudo, “todos os materiais da estória [...] podem ser transmitidos unicamente através da mente de alguém presente” (FRIEDMAN, 2002, p.177), configurando-se *onisciência seletiva múltipla*. Os canais e ângulos de visão, antes mais unos, agora são diversos e - partindo-se dessa maior objetivação do material da história – podem-se obter múltiplas informações sobre as personagens envolvidas na trama, entrecruzando-se diferentes pontos de vista. De acordo com Maria Lúcia Dal Farra, isso acarreta uma segmentação em que o *direito à palavra* é empregado a partir diversas vozes, unificadas por um *narrador oficial*, de terceira pessoa, que tem por função organizar os debates:

[...] Distribuindo ordenadamente a palavra a diferentes personagens, ele permite a intervenção de diversos discursos que apagam do texto a sua voz. Desta forma, ele concede aos ouvintes desta assembléia fechada pelos quatro limites do livro – o leitor – a audição particular do que cada uma delas tem a comunicar, sem que sua voz primeira esteja presente. (1978, p.47)

Já é perceptível essa multiplicidade de pontos de vista durante a primeira parte do romance, em que, decidido a “fugir” daquele ambiente que considerava inóspito para si e para a prima, Vasco coloca em prática o plano de seguir para a cidade

³⁹ Clarissa (1932) e Música ao Longe (1934).

grande, Porto Alegre, “afastando-se dos conflitos políticos e da falência econômica que proliferam no campo” (BORDINI, 1999, p.127), e projetando na capital experimentar o mundo, viver em maior liberdade: “Estava possuído pela idéia... O seu sonho não cabia no casarão. Para contê-lo era preciso o mundo, o ar livre” (VERISSIMO, 1960, p.92-93).

A Clarissa, também lhe era simpática a ideia de morar na capital gaúcha:

Clarissa estava já a imaginar a vida nova. Viver em Porto Alegre! Não separar-se do primo... Vê-lo trabalhar, progredir, ganhar nome... Fugir de Jacarecanga! Fugir dos mortos. Não separar-se de Vasco! Estar sempre ao lado dele... (Idem, p.92)

Em oposição aos sentimentos de Clarissa e Vasco frente à possibilidade de sair de Jacarecanga, D. Clemência demonstrava um pouco de ceticismo ao pensamento dos dois:

Porto Alegre era uma cidade enorme, impiedosa, cheia de perigos, dificuldades e sustos. Era verdade que tinha lá uma irmã (a mais velha) dona da pensão em que Clarissa se hospedara quando estudava na Escola Normal. Nunca, porém, lhe passara pela cabeça mudar-se para a capital. (Ibidem, p.92)

Os trechos selecionados ilustram a onisciência seletiva múltipla ao mostrar, da mente de cada personagem, a visão que cada uma tinha sobre a possibilidade de morar em Porto Alegre. Se o par Vasco-Clarissa colocava nesse plano a expectativa de um cotidiano diferente daquele de Jacarecanga, D. Clemência se mostrava mais pragmática. Não necessariamente contrariada, mas projetava dificuldades (possivelmente econômicas) para os jovens.

É a multiplicidade de perspectivas que imprime cadência à narrativa no romance – e, tendo como ponto de partida o material que flui da mente das personagens, possibilita-se que os contrapontos constituídos na obra melhor se entrelacem, fornecendo diferentes tecidos do dia a dia de cada vivente. Nesse sentido, o romancista retoma a técnica utilizada em *Caminhos cruzados* (1935), o contraponto, estabelecendo um corte que permite constituir os “panoramas sociais e o retrato complexo dos grupos” (CANDIDO, 1972, p.44), empreendendo uma literatura que contempla o universo humano e suas muitas facetas (MOREIRA, 1999, p.118)⁴⁰.

Vasco, Clarissa, Fernanda, Noel, Dr. Seixas, Lu, Amaro: todas essas e outras personagens têm sua perspectiva contemplada na narração, evidenciando a diversidade de ângulos pela qual o narrador onisciente conduz a trama, enfocando,

⁴⁰ Se a narrativa é entremeada por diferentes ângulos de visão através dos quais se constituem os *contrapontos de perspectivas*, não há um alguém que a protagonize.

por vezes, mais o grupo; no entanto, isso é feito a partir do pensamento e dos sentimentos do indivíduo, concebendo não apenas uma história, mas uma “concepção de homem e arte literária” (CANDIDO, 1972, p.42) em que a trajetória individual não se dissocia do destino e do movimento do coletivo (Idem, p.42).

Na obra, há também dois momentos distintos em que o narrador onisciente é substituído por Clarissa, que, fazendo uso novamente de seu diário, relata suas impressões sobre a Porto Alegre que a cerca, seus amigos, vizinhos e, especialmente, Vasco:

Leio os jornais e vejo crimes, suicídios, roubos, brigas. Todo mundo parece que enlouqueceu. Querem só se divertir, se divertir. Eles se esquecem de Ti e das coisas que Tu mandas fazer. Por quê? Meu Deus! Protege-nos a todos. Dá um emprego a Vasco e não deixes ele se separar de nós. Nunca! Nunca! Nunca! (VERISSIMO, 1960, p.357)

Ao insurgir-se como narradora através de seu diário, Clarissa, em comparação à onisciência, predominante na obra, apresenta um ângulo de visão mais limitado, em que, numa *visão com*, “não pode fornecer uma explicação dos acontecimentos antes de as personagens a terem encontrado” (TODOROV, 2009, p.247). Seu temor de que Vasco se afaste fisicamente dela, por exemplo, diz respeito à maneira como ela projeta a personalidade de seu primo. No entanto, diferentemente do romance anterior, *Música ao longe*, em que era a protagonista da narrativa, a filha de D. Clemência e João de Deus, segundo a tipologia de Friedman, encontra-se menos envolvida nos acontecimentos que o primo e, conquanto possa relatar apenas aquilo que, como observadora, lhe cabe transmitir de maneira legítima (2006, p.176), o seu relato é menos restrito se comparado ao romance anterior. De uma *periferia nômade*, ela

[...] pode conversar com todas as personagens da estória e obter seus pontos de vista a respeito das matérias concernentes [...]; particularmente, ele pode se encontrar com o próprio protagonista; [...] No limite último de suas forças, pode fazer *inferências* do que os outros estão sentindo e o que estão pensando. (Idem, p.176)

Como narrador testemunha, Clarissa apresenta maior mobilidade nas ações da narrativa e, por isso, suas percepções são mais legitimadas, em comparação, por exemplo, a um narrador protagonista. Essa mobilidade corrobora seus pensamentos e projeções, como o seu “temor” a Fernanda, sinalizado no diário, por a esposa de Noel, consoante a narradora, compreender “tudo”, com olhos que parecem ler os pensamentos (VERISSIMO, p.357). Tal inferência mostra-se acertada, quando, temendo que Vasco não retorne para casa, após um momento de apreensão, em uma

cena em que, sob a perspectiva do narrador onisciente, concedendo voz às personagens, Clarissa escuta de Fernanda:

- Volta. Não tenha cuidado. Volta. – Sorriu. – Mas não se descubra tanto assim, senão toda a vizinhança vai perceber que está apaixonada pelo seu primo.

[...]

- Bobinha. Pensa que eu não vejo, não sinto, não compreendo? Mas não se assuste. Não conto a ninguém. Que diabo! Amar não é nenhuma vergonha. Depois, um rapaz tão bom... Vamos, pra que êsse choro? Até parece aqueles dramalhões que as meninas dos colégios de freiras representam... (Idem, p.384)

Os diferentes modos de condução da narrativa desencadeados pela onisciência seletiva múltipla (que predomina em *Um lugar ao sol*), bem como pelo narrador testemunha constituído por Clarissa, influem não somente na narração, mas no *modo* como se dará a *percepção* do leitor sobre os fatos, pois a multiplicidade possibilita que o material narrado fique subordinado à compreensão a qual aquele que *conta e mostra* as ações tem deles. A categoria do ponto de vista, entrelaçando as diferentes visões no romance em questão, como as de Clarissa, Vasco e D. Eudóxia sobre Porto Alegre, bem como as suposições (as de Clarissa sobre Fernanda), por exemplo, configura-se como o suporte através do qual as ações tomam forma. Se uma história é percebida pelo leitor a partir de uma “totalidade de visões, sons, cheiros, gostos e sensações” (SCHOLLES; KELLOG, 1977, p.193), a ordenação dessas informações não é um aspecto pré-determinado, mas governado de acordo com o crivo da voz (ou das vozes) que transmite(m) a história, seu ponto de vista. E o quarto romance de Verissimo tem na multiplicidade e nas diferentes perspectivas por essa desencadeada o modo por meio do qual os contrapontos serão estabelecidos, para melhor conhecimento das personagens e do contexto em que se encontram.

4.3 Dos pensamentos e sentimentos de Vasco

Ainda que tenha sido um epicentro catalisador, que dispôs a cultura brasileira em uma nova configuração, pautado por um engajamento político e social no campo cultural (CANDIDO, 1980, p.27), os anos subsequentes a 1930 mostraram uma ampliação do poder de grupos elitistas com formação superior (Idem, p.29). Além da área da cultura, isso se refletiu no âmbito educacional, que, a partir da instituição do voto secreto e de uma disseminação da instrução, prezou

[...] formar cidadãos capazes de escolher bem os seus dirigentes; [...]. Tratava-se de ampliar e “melhorar” o recrutamento da massa votante, e de

enriquecer a composição da elite votada. [...] o saber continua mais ou menos como privilégio. (Ibidem, p.28)

A leitura de Antonio Candido sobre os desdobramentos da Revolução de 1930 não questiona seu caráter transformador e a dimensão desses no campo social, cultural e educacional; mas compreende que o avanço na instrução formal da população nessa época e na década seguinte foi bastante incipiente⁴¹. Socialmente, portanto, não houve profundas mudanças: apesar do “saldo positivo”, se comparada com a República Velha, para o povo mais pobre, as condições de subsistência (e, talvez, sobrevivência) continuaram a significar quase um zero absoluto (Op. Cit., p.34).

Se pensarmos na Porto Alegre aos olhos de Vasco Bruno em *Um lugar ao sol*, ela se assemelha à visão de Cândido sobre os efeitos da Revolução de 1930: existe um progresso, em que, a despeito de uma determinada modernização impressa ao espaço urbano, mantém-se uma estrutura social sob o prisma da desigualdade, no qual “tanto as promessas de plenitude quanto os abismos do fracasso coexistem” (BORDINI, 2015, p.97).

É quando relata a história a partir dos sentimentos de Vasco, que o narrador permite ao leitor melhor conhecê-lo. Antes de chegar a Porto Alegre, a cidade era percebida pelo primo de Clarissa como porta de saída da realidade hostil em Jacarecanga, como um espaço que lhe proporcionaria emprego e oportunidade de crescimento social e pessoal. No trem em direção à capital gaúcha, sentia uma perturbação ambivalente ante a concretização, para ele, iminente de seu intento, impelido por um “pêso aflitivo e absurdamente agradável no peito” (VERISSIMO, 1960, p.107).

4.3.1 Vasco: flâneur pela metade

Na chegada a Porto Alegre, Clarissa e D. Clemência se dirigiram diretamente à pensão de D. Zina⁴². Vasco permaneceu na estação. No itinerário do protagonista até o lugar destinado, constrói-se uma *cena narrativa*, na qual há uma transposição

⁴¹ Para fundamentar seu pensamento, Candido cita os estados de São Paulo e Santa Catarina como aqueles que, na década de 1940, no Brasil, apresentavam os mais altos índices de crianças que, em idade escolar, estavam matriculadas em instituições de ensino: 40% e 42%, respectivamente (p.26).

⁴² Personagem oriunda de *Clarissa* (1932), no romance, ainda na infância, a prima de Vasco fora enviada pelos pais a Porto Alegre para dar prosseguimento aos seus estudos, ficando ela sob responsabilidade de sua tia, irmã de Clemência, Zina.

dos aspectos exteriores para os interiores: a paisagem de Porto Alegre, aos olhos de Vasco, que observa a cidade de dentro de um táxi, é mais subjetiva e fragmentada:

Estava excitado. Via passarem bondes carregados de passageiros, carroças, automóveis. O sol alaranjado e macio da tardinha coruscava nas vidraças, no vidro fosco dos combustores, nas tabuletas de metal das casas de negócio, nas caras suarentas dos homens que passavam.

Uma cidade diferente!

[...] Via passarem vitrinas, portas, letreiros, pessoas. Tinha a impressão de que a gente daquela cidade era estrangeira, falava uma língua diferente. Seus pensamentos eram um tumulto. (VERISSIMO, 1960, p.127, *grifo nosso*)

Ao adentrar a consciência de Vasco e buscar transmitir o que se coloca sob seu campo de visão, o narrador passa sutilmente de um discurso indireto para um indireto livre. Em um primeiro momento, as ações parecem ser relatadas apenas por um narrador onisciente, atendo-se à passagem entre “Estava excitado” e “caras suarentas dos homens que passavam”. No entanto, a partir de “uma cidade diferente!”, percebe-se que a narração passa pelo crivo da mente do protagonista, e a matéria relatada é filtrada partindo dos seus sentimentos tumultuosos ante a urbe que lhe é apresentada. As impressões (e o otimismo) do primo de Clarissa, nesse caso, fundem-se às palavras do narrador.

Tudo, de início, em Porto Alegre, o fascina e o leva a reconhecer que a cidade idealizada, na qual, ainda quando vivia no casarão dos Albuquerque, “pertencia ao futuro, a um futuro de claridade” (VERISSIMO, 1960, p.70), estava diante de seus olhos, com “o colorido da diversidade, a abundância dos prédios de todos os feitios, de lojas, escritórios, de tipos humanos nas ruas, ares cosmopolitas” (BORDINI, 1999, p.128). O mundo real de Vasco, nesse momento, parecia corresponder à realidade urbana que ele projetara ainda em Jacarecanga, como se, ali, houvesse correspondência entre o real e o imaginado:

Cidades sonhadas, desejadas, temidas, odiadas; cidades inalcançáveis, ou terrivelmente reais, mas que possuem essa força do imaginário de qualificar o mundo. Tais representações foram e são capazes de até mesmo se imporem como as “verdadeiras”, as “reais”, as “concretas” cidades em que vivemos. Afinal, o que chamamos de “mundo real” é aquele trazido por nossos sentidos, os quais nos permitem compreender a realidade e enxergá-la desta ou daquela forma. (PESAVENTO, 2007, p.11)

O otimismo do primo de Clarissa em relação à capital gaúcha, captado pelo narrador, é a maneira pela qual não só ele percebe esse espaço, como também um modo de melhor conhecê-lo, de atribuir virtualidades à sua identidade pessoal, pois a focalização da interioridade das personagens fornece elementos para elas melhor se conhecerem, bem como para interpretar o que vivem (BORDINI, 2015, p.99). Na visão

de Vasco, masculina, o desencanto com a violência vivida na cidade natal é combustível para um “desejo de evasão, de explorar novos horizontes” (Idem, p.100), potencializado nos momentos em que transita a pé pela urbe:

Naquela tarde Vasco sentia de novo a grande fúria que lhe tomara conta do corpo e da vida depois da visita à toca do General Campolargo. Era uma ânsia sem nome, uma alegria estranha [...]. Chegou a parar na frente da primeira vitrina para ver no espelho do fundo se aquele contentamento monstruoso não lhe havia desfigurado o rosto. Não. Ali estava a mesma cara morena e alongada. Mas os olhos tinham um fulgor meio selvagem. (VERISSIMO, 1960, p.156-157)

Vasco além de contemplar a cidade, propõe senti-la, aproximando-se da figura do *flâneur baudelairiano*⁴³, delimitando a sua “botânica do asfalto” (BENJAMIN, 2015, p.26), como se fizesse das ruas a sua cápsula, o seu lar; como se, para ele, “a vida em toda a sua diversidade, na sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre as pedras cinzentas da calçada” (Idem, p.27). Entende-se, seguindo esse pressuposto, que o primo de Clarissa, parece interiorizar as ruas de Porto Alegre⁴⁴, em uma tentativa de dar-lhes significação:

A fúria lhe fervia o peito. E seus olhos pulavam dum lado para outro. Subiam pela fachada dos edifícios, entravam pelas portas das lojas, dos cafés, passavam de relance pelos transeuntes, [...], acariciavam as formas das mulheres [...].
Ah! Se ele pudesse viver todas aquelas vidas, estar em todos os corpos, conhecer todas as almas, encontrar-se ao mesmo tempo, em tôda a parte, dissolver-se no ar morno da tarde, [...] ser a simples janela que dum último andar qualquer olha o rio [...]. (VERISSIMO, 1960, p.157, grifo nosso)

A narração, aqui, inicialmente atém-se à descrição do espaço urbano, mas são os pensamentos do protagonista que conduzem o relato. A urbe apenas constitui, nesse momento, uma espécie de “asilo” para o primo de Clarissa devido à multidão que a percorre, pois é a massa que ele busca investigar, inebriando-se pelo circular dos transeuntes nas ruas da cidade. Assim, não só as edificações, mas em especial a multidão “penetra-o como um narcótico” (BENJAMIN, 2016, p.42) – e é nessa experiência que ele se propõe a captar as coisas fugidias (Idem, p.31), como se fosse um detetive:

⁴³ Ainda que não se possa atribuir a Baudelaire o ineditismo acerca da abordagem do *flâneur* e das temáticas a ele associadas, como a experiência na cidade em expansão e a miséria nas ruas, foram nos textos do autor de *As Flores do Mal* que essa figura obteve seu exemplo mais proeminente (JACQUES, 2014, p.49).

⁴⁴ Essa aproximação entre Vasco Bruno e o *flâneur baudelairiano* encontra correspondência no ensaio *O Flâneur, de Baudelaire a Vasco, entre Benjamin e Verissimo*, no qual Regina Zilberman analisa as similaridades entre o primo de Clarissa na Porto Alegre de *Um lugar ao sol* e do sujeito caminhante dos poemas d’*As Flores do Mal*: ambos contemplam a urbe, que os acomete de inquietações por percorrê-la e significá-la em sua intensa movimentação de transeuntes e modernização.

Quando o *flâneur* se torna, assim, um detetive, *malgré lui*, a transformação convém-lhe socialmente, porque legitima o seu ócio. A sua indolência é apenas aparente. Por detrás dela esconde-se o olhar desperto de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua autoestima vastos domínios. Desenvolve formas de reação adequadas ao ritmo da grande cidade. (Ibidem, p.31)

Conquanto seu objetivo ainda fosse o de buscar um trabalho na cidade grande, Vasco, em sua ânsia investigativa, demonstra mais similaridades com o *flâneur baudelairiano*; essa “indolência aparente” o conecta aos seus anseios por conhecimento à época de Jacarecanga, quando, à Clarissa, expunha seu desejo por viajar, “um sonho antigo, uma loucura, uma ideia fixa” (VERISSIMO, 1983, p.210). A exploração do espaço urbano e as tentativas de penetrar na multidão e adivinhar-lhe seus pensamentos e vontades não justificam, para ele, o seu ócio, como em relação ao *flâneur*, mas suprem seus arroubos detetivescos e sua vertente exploratória, imprimindo ao espaço físico e às pessoas que nele vivem um enquadramento subjetivo. Igualmente, outra virtualidade da personagem *mostrada* na narração que também o aproxima do caminhante urbano diz respeito à *empatia*, aspecto o qual, associado ao que Benjamin aponta, corresponde à “essência do transe a que se entrega o *flâneur* no meio multidão” (2016, p.42). Tamanho desassossego e inquietação podem ser vistos no momento em que o relato, entremeado pelos sentimentos de Vasco, capta seu desejo de não apenas “viver todas aquelas vidas”, mas em especial “dissolver-se no ar morno da tarde”, ou seja, não bastava apenas ser ele próprio, mas todos os outros, cada espaço e mente.

Aprofundando-se na condição de incógnito, ainda em busca de elementos fúgidos, o *flâneur* se propõe a desenvolver formas de acompanhar o ritmo da cidade. Vasco, continuando sua deambulação pelo território, deseja, também, à sua maneira, encapsular tudo aquilo que se coloca diante de seu campo de visão:

Sorvia com volúpia os odores das ruas. O aroma do café torrado misturava-se com o cheiro azulado da gasolina. (Por que não dar uma cor aos cheiros? Assim, seria possível pintá-los...). [...]
Os olhos de Vasco estavam fitos agora na massa verde do arvoredo da praça. *Sensação de frescura*. Lembrou-se do capão que havia na frente da casa da estância de João de Deus. Como se lembrasse dum sonho longínquo. (VERISSIMO, 1960, p.159)

Nesse momento, permite-se esquecer as obrigações da vida moderna e, ainda mais inebriado pelo espaço físico e pelas pessoas que o percorrem, almeja enquadrar não apenas aquilo que seus olhos podem alcançar, mas os aromas, os odores de cada elemento que integra a paisagem, como se cada espaço, a praça e sua massa

verde, fosse “um mundo em miniatura” (BENJAMIN, 2015, p.27) e, assim, entre as fachadas dos prédios, na rua, ele se sente em casa (Idem, p.28):

[...] Pintar, mas dando movimento aos autos, aos bondes, às folhagens, às criaturas. E quem olhasse o quadro deveria ter a impressão de que as pessoas e os veículos se renovavam, a cada momento, nunca eram os mesmos; e o céu também teria de mudar de cor com a passagem do tempo; e o próprio tempo possuiria uma cor e um desenho; até o vento e o desejo das criaturas que passavam deveriam aparecer também na tela. Ah! Mas isso é impossível, sou um idiota. (VERISSIMO, 1960, p.159-158)

Conforme a narração avança nas elocubrações do protagonista, perde-se cada vez mais o alguém que narra e não só os pensamentos de Vasco se fundem ao relato do narrador, mas também as suas palavras, como em “mas isso é impossível, sou um idiota”. Nesse momento, o único foco que existe se dá a partir dos pensamentos do primo de Clarissa e do seu ponto de vista, que, ao analisar, externa e internamente, os elementos da paisagem, expressa o seu estado interno, delimitando uma *cena narrativa*; porém, sem constituir uma *análise mental* ou um *fluxo de consciência*⁴⁵.

Ademais, à tentativa de enquadrar não só o movimento e os sentimentos dos transeuntes, mas igualmente a passagem de tempo, Vasco novamente se aproxima da figura do *flâneur*, pois a sua observação e investigação parecem configurar um *trabalho intelectual* no sentido de que o seu olhar vai de encontro ao senso comum, ou seja, suas percepções não se limitam aos aspectos exteriores da cidade e da massa que a circunda, mas são interiores. Isso lhe permite um “desenraizamento” que o impele a se propor um entendimento acerca dos aspectos insólitos, não revelados daquela realidade, pois não há uma “percepção imediata das coisas” (ORTIZ, 2000, p.13). Na tentativa de enquadrar subjetivamente a massa de passantes, dela se distancia, ao mesmo tempo em que busca atribuir significações ao visível e ao invisível das cenas que testemunha. Assim, o primo de Clarissa propõe delimitar um mundo que contenha “elementos diversos, parcelas de realidade a serem decodificadas pelo olhar atento do intérprete” (Idem, p.13), como quando senta na cadeira de um engraxate, homem negro, a quem considera “soberbo” (VERISSIMO, 1960, p.161), cuja magnitude o leva a, durante alguns instantes, pintá-lo mentalmente (Idem, p.161).

Nesse deslocar-se pela cidade, Vasco, distancia-se momentaneamente de seu intento em Porto Alegre, a busca por um emprego, ao utilizar o seu tempo livre para

⁴⁵ Não se pode afirmar que os recursos da *análise mental* e do *fluxo de consciência* sejam materiais da narrativa, de modo que não há uma radicalização no relato que leve a um “fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos” (LEITE, 2002 p.68).

tecer, a seu modo, uma leitura imanente do espaço urbano, em que se alimenta dos pequenos objetos, da multidão, do seu deambular nas ruas para produzir conhecimento, pois, “em vez de produzir para o patrão e para o mercado, ele se produz a si mesmo, a seu modo de vestir e de viver” (MATTOS, 2010, p.277). Pode-se entender que essa aproximação com a figura do *flâneur baudelairiano* vem a corroborar a virtualidade da personagem como o de um alguém engajado, pois, ao se propor transcender ao senso comum, Vasco Bruno reafirma-se como uma consciência desvendante.

No entanto, pode-se dizer que, no romance, Vasco se encontra em uma posição de limiaridade, pois, ainda que se inebrie junto ao espetáculo da multidão, o retorno para a casa, por exemplo, lembra-o das necessidades cotidianas e de sua situação de desemprego: “ao avistar a pensão, sentiu-se deprimido. Aquela casa lembrava-lhe coisas desagradáveis como a de estarem em Pôrto Alegre havia quase uma semana, e ele não ter dado ainda um único passo à procura de um emprego” (VERISSIMO, 1960, p.162-163). Em decorrência disso, não se pode caracterizá-lo completamente como um *flâneur baudelairiano*, pois, aqui, distancia-se dessa figura, podendo ser apreciado como um *flâneur pela metade*⁴⁶. Isso possivelmente aconteça, pois, embora Vasco consiga corporificar principalmente as virtualidades e inquietações investigativas do *flâneur*, que acarretam um *trabalho intelectual* de leitura minuciosa do espaço urbano em aspectos visíveis e invisíveis, o cotidiano reverbera e sinaliza seu principal objetivo, um emprego. A partir daqui a cidade se transfigura também na “meca dos despossuídos” (BORDINI, 1999, p.127), que “desconstrói quaisquer ilusões forjadas sobre o progresso humano por meio do trabalho” (Idem, p.127). Ainda que apresente traços do sujeito lírico dos poemas de Baudelaire, Vasco Bruno não o é completamente, mas sim ocasionalmente, tendo em vista que, na capital gaúcha, ele não se dissocia da *ideologia do trabalho*, nem quando se hospeda

⁴⁶ No ensaio *Walter Benjamin, Machado de Assis e a poética da cidade*, Regina Zilberman faz uma leitura do capítulo LXVIII, do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que o narrador protagonista, ao deambular nas proximidades da Gamboa, Rio de Janeiro, testemunha uma cena que lhe confere uma revelação sobre a torpeza humana, em um Valongo: seu ex-escravo, Prudêncio, liberto, age como seus ex-patrões e, ali, açoita um homem negro que, escravizado, é sua propriedade. A despeito de Brás Cubas interceder pelo homem açoitado, percebendo a violência e a degradação associadas ao Valongo, em outros espaços, “quando o cenário não lhe manda recados” (ZILBERMAN, p.272), transita indiferentemente, sem ter arroubos de justiça social. Nesse sentido, Zilberman enquadra Brás Cubas como um *flâneur pela metade*, pois apenas ocasionalmente a paisagem lhe é moral, como no Valongo; diferentemente de quando se dirige à Gamboa, onde se localiza a casa por ele alugada que serve de encontro para o caso extraconjugal que mantém com Virgília.

na pensão de D. Zina, bem como quando se muda com Clarissa e D. Clemência para uma casa alugada pela prima:

Estava exausto. Caminhara a tarde inteira no sol. Lera um anúncio que pedia um empregado de escritório. *Foi. Não arranhou nada.* Era preciso saber alemão: *êle não sabia.* Na companhia de seguros não conseguiu o lugar porque não sabia escrever a máquina. *Era o diabo.* (VERISSIMO, 1980, p.258)

Novamente, o narrador onisciente cede espaço aos pensamentos de Vasco: as apreciações sobre o insucesso na busca por um emprego são pautadas por expressões oriundas da mente do protagonista, como “era o diabo”, que caracterizam o desalento com sua situação. Isso demarca o alinhamento da personagem ao *trabalho* enquanto ideologia: era necessário produzir, ajudar nas despesas de casa, posicionamento diferente do *flâneur*, que não se ressentiria disso.

Em uma leitura sobre Benjamin e Marx, Renato Ortiz explica sobre a relação do *trabalho* com a vida nas cidades:

Benjamin, retomando uma expressão de Marx, nos lembra que na sociedade burguesa a preguiça deixou de ser “heroica”. Ou seja, o lugar que o ócio desfrutava nas sociedades anteriores foi definitivamente deslocado pela preeminência do trabalho. Na França, a Revolução desempenhou um papel semelhante ao puritanismo anglo-saxão. Ao derrotar a nobreza e proscriver a ociosidade, ela impulsionou o desenvolvimento da ética do trabalho. O controle do tempo, sinônimo de dinheiro, irá se contrapor às práticas que o desperdiçam. (2000, p.24)

O prisma do espaço urbano captado pelo narrador perscruta o que há por trás da paisagem urbana: a ideologia do trabalho, antes vista por Vasco e por Clarissa como um ponto de convergência para a ascensão social, transforma cada indivíduo em peça essencial para a consolidação do capitalismo liberal (BORDINI, 2015, P.98) e, de alguma forma, configura um dos eixos para a ação e o desejo não só do protagonista, Vasco, mas de outras personagens, como Fernanda, Noel e Clarissa, devido à necessidade da busca por uma vida digna, inserida na ótica do capitalismo, a de prover o próprio sustento e o dos demais familiares. O transitar de Vasco pela cidade o leva a apreciações ambivalentes, pois, ainda que tivesse esperanças de obter uma ocupação formal, as instituições urbanas, antes promissoras, mostram-se frustrantes (Idem, p.100), negando-lhe o intento de realização social, aspecto exteriorizado pela paisagem: “um cartaz: *não há vagas*” (VERISSIMO, 1960, p.259).

Conforme avança o tempo, intensifica-se o desalento de Vasco, que se ressentido por ver negados os seus anseios individuais de ascensão social e,

igualmente, de salvação a Clarissa; era ela quem garantia o pagamento do aluguel do espaço que ele habitava também, junto a D. Clemência. À prima cabia a satisfação por conseguir pagar as contas da casa, mas também o desolamento por restar pouco de seu ordenado de professora para as outras despesas do mês (Idem, p.269). Imediatamente após esse episódio, a narração volta-se para ele, que se ressentia de seu ócio forçado e da frustração pelos sonhos não realizados:

Vasco, constrangidíssimo, evitava as mulheres. Sentia-se numa posição inferior. Continuava a procurar emprego, a correr escritórios e lojas, a andar dum lado para o outro, o dia inteiro. Não encontrava, porém, nada. Não podia ajudar nas despesas, porque seu dinheiro acabara. Quantas vezes sentira, no calor da rua, vontade de tomar um refresco e tivera de recalcar o desejo por falta de quatrocentos réis? Era incrível, mas não tinha mais vintém. (Ibidem, p.270)

Aqui, o recurso do *contraponto*, amplamente explorado em *Caminhos cruzados*, é reutilizado pelo narrador, pois, ao passar dos pensamentos de Clarissa para os de Vasco, estabelece-se um corte semelhante ao cinematográfico que “vincula uma cena vivida a outra através de um processo de equivalências” (BORDINI, 2015, p.99). O alcance da dignidade em Porto Alegre, outrora apreendida pelo par Vasco-Clarissa como salvação, agora, por ambos, é visto como um salvo-conduto do fracasso possibilitado tão somente em uma atitude de sacrifícios pessoais. Nesse momento, percebe-se também uma manifestação *retórica* do ponto de vista, preocupada não só com os “movimentos do narrador”, mas também com aspectos mais amplos, como a movimentação das personagens e dos acontecimentos, implicados ao tempo cronológico e psicológico narrado (LEITE, 2002, p.20). Projetam-se aqui não apenas os pensamentos das personagens entremeados pela *onisciência seletiva múltipla*, mas as projeções da categoria do *autor implícito*⁴⁷, de Booth, que, associadas à análise de Flávio Loureiro Chaves, indiciam uma posição humanista da mente das personagens focalizadas pelo narrador, a qual constitui “literariamente, a ideologia da classe média brasileira na dinâmica do mundo de suas personagens” (1976, p.53). Associando-se a abordagem normativa sobre o ponto de vista (os tipos de narrador) aos “silêncios e sons” da narrativa ficcional (Idem, p.20) captados pelo autor implícito, obtêm-se maiores esclarecimentos sobre a imersão (e crítica) das personagens, especialmente de Vasco, na crença do valor do trabalho.

⁴⁷ Maria Lucia Dal Farra ressalta que, à análise do ponto de vista, a projeção do *autor implícito* na história deve ser estudada como uma *categoria narrativa* e não ser confundida com o narrador. Ela configura-se como a visão dominante do romance que decide por qual ou quais formas o material da história será relatado, se através de um “eu” que participa das ações, um “ele” onisciente ou uma alternância entre ambos os modos (1978, p.32-33).

Levando em consideração os movimentos de aproximação e distanciamento em relação à figura do *flâneur baudelairiano*, estar no limiar condiciona um aspecto construtor da identidade pessoal de Vasco Bruno. De um lado, sua *flânerie*⁴⁸ busca explorar a paisagem física e moral de Porto Alegre, e sua volúpia por enquadrar as cenas que testemunha, bem como o movimento e os aspectos sensoriais dos passantes, se circunscrevem a um trabalho intelectual de decifrar a cidade com o intuito não apenas de entendê-la e significá-la, mas de configurar também maior compreensão sobre si mesmo e sobre a sua posição social como artista. Assim como o sujeito lírico dos poemas de *As flores do mal* analisa Paris, o primo de Clarissa emprega sua atenção a Porto Alegre, indicando “o que aprendeu como *flâneur* atravessando de um extremo a outro a modernidade urbana, começando numa passagem e terminando noutra...” (ROUANET, 1993, p.23). Por outro lado, o cotidiano na cidade grande não atendeu a suas expectativas: o desemprego e o seu testemunho da luta diária de Clarissa em prover o lar o levam ao desalento, não mais crê no trabalho como forma de ascensão social, mas o vê como elemento condicionante de uma vida minimamente digna, em que possa cumprir, pelo menos, parte seu intento exposto na primeira parte do romance: não mais “salvar” Clarissa, mas ajudá-la⁴⁹.

4.4 Olhares múltiplos

4.4.1 Dr. Seixas e o ocaso dos jovens

Condição intrínseca à multiplicidade, as ações das personagens e os cenários podem apenas ser transmitidos a partir da mente de um alguém presente na cena (FRIEDMAN, 2002, p.177). Mais que um recurso técnico, a diversidade de pontos de vista acarreta à obra a *sucessividade* (DAL FARRA, 1978, p.48) nos olhares que

⁴⁸ A *flânerie* constitui, segundo Santana (2017), o ato da deambulação do *flâneur* pela cidade enquanto espaço em mutação, em que se capta, dos diferentes territórios que nela existem, bem como da multidão que na urbe se movimenta, um retrato mais interior que exterior, acarretando uma apreensão subjetiva da cidade grande pelo homem que a percorre, em seus brilhos e misérias.

⁴⁹ Embora ciente de que o trabalho é condição *sine qua non* para o sustento, há outros elementos na narrativa que se fazem presentes, os quais levam o protagonista a contestar sua crença nesse ideal, especialmente após o assassinato de Gervásio Veiga, colega de quarto de Vasco quando ainda habitava a pensão de D. Zina. Segundo Bordini (1999), “o espeziñamento dos ideais de justiça conduz os jovens a um niilismo desencorajado” (p.128). O testemunho do crime contra Gervásio leva a personagem a recordar outros atos semelhantes, que envolveram amigos e familiares ainda em Jacarecanga: “O vulto de Gervásio enchia todo o campo de sua visão. E na sua tontura ele confundia imagens. Via, ao pé da escada, João de Deus com o olho furado jorrando sangue (VERISSIMO, 1960, p.222).”

conduzem a trama. Esse perscrutar por diferentes mentes constitui uma das possíveis projeções do autor implícito na construção do relato, que “decide o percurso das vistas e das bocas que manipula” (Idem, p.49). Nesse sentido, não só os movimentos do narrador são organizados por essa imagem do autor real, mas também a ação das personagens e a linguagem em que se expressam os acontecimentos relatados igualmente o são (LEITE, 2002, p.19). Isso pressupõe que as simpatias e ideias do autor perpassam a obra, e a utilização de um ou de mais pontos de vista acarreta uma “explícita tomada de partido” (DAL FARRA, 1978, p.52).

Aplicando essa lógica a *Um lugar ao sol*, o procedimento de fazer o material da história transcorrer na mente de Vasco Bruno e também na de outras personagens indica que o romance é permeado não só por posicionamentos e simpatias *explícitas* (vinculadas ao narrador), mas acima dessas, as *implícitas* (vinculadas a essa projeção do autor). Em relação às últimas, a focalização especialmente nas personagens mais jovens, indicia a predileção do autor por essas, fato ilustrado pelo próprio Verissimo, por exemplo, no prefácio de *Música ao longe*, em que confessou tratar “com certa má vontade as personagens de meia idade para concentrar toda a simpatia em Clarissa e Vasco, como se com isso quisesse insinuar que só há salvação para os mais moços” (1978, p.2). Igualmente, no prefácio à edição de 1960 de *Um lugar ao sol*, o escritor reconhece que, por exemplo, quando Fernanda propõe orientar seu marido, Noel, acerca do processo de escrita do romance que ele estava a desenvolver, no discurso dela, de não dissociar “arte” de “humanidade”, parecia que o autor falava pela boca da personagem (p.8).

A despeito de haver uma inclinação nas narrativas tanto de *Música ao longe*, como principalmente de *Um lugar ao sol*, para o ponto de vista dos mais jovens, a perspectiva na qual a trama é *contada* ou *mostrada* também pode abarcar a mente de uma figura mais velha, que Flávio Loureiro Chaves reconhece como típica na obra de Verissimo: a da *personagem-contraponto*, “cujo comentário ou observação é, em última análise, o ângulo do próprio autor” (1972, p.75). Chaves reconhece que essa virtualidade é atribuída a Dr. Seixas, personagem a qual, segundo Verissimo, lhe é uma das mais queridas (1960, p.7). Talvez, isso se dê por ser o médico, entre as personalidades mais velhas do romance, aquela que melhor percebe o destino insólito dos jovens, como quando questiona Vasco nas proximidades da Santa Casa se ele havia arranjado um emprego. A resposta negativa do primo de Clarissa desperta no médico melancolia frente o abandono em que percebe que os jovens estão inseridos:

O doutor jogou fora o cigarro e ficou olhando o rapaz por algum tempo. Sentia uma irresistível simpatia pelos moços. Aborrecia os velhos com um aborrecimento que quase chegava a transformar-se em hostilidade. Achava-os viciados, cheios de cacoetes, defeitos, prejuízos idiotas, deformações incuráveis. Os moços eram belos, arejados, tinham menos vícios; acontecia, porém, que andavam às tontas numa época trágica, numa época incerta. Se ele pudesse ajudar! *Qual! Curar uma cólica de fígado, uma dor de cabeça, extrair um apêndice não era exatamente resolver problemas morais ou sociais. Não era tirar a inquietação diante da morte. Não era dar um emprego!* (VERISSIMO, 1960, p.316)

No excerto, inicialmente, de “o doutor jogou” até “se ele pudesse ajudar” parece haver apenas um narrador onisciente, para o qual, por meio de uma *visão por trás*, “seus personagens não têm segredo” (TODOROV, 2009, p.246). No entanto, a partir de “qual!” até “não era dar um emprego”, ocorre uma passagem de uma narração apenas onisciente para uma veiculada pelos pensamentos da personagem Dr. Seixas: sua tristeza e frustração com o destino dos mais jovens se transfiguram em revolta, especialmente em relação aos mais velhos. Culpa a sua geração por Vasco, Clarissa, Fernanda, Noel e Lu andarem “como moscas tontas, [...] caíam no primeiro prato de água com vinagre” (VERISSIMO, 1960, p.296); a ele, restava apenas traduzir em palavras sua simpatia para com os moços, bem como em gestos ásperos seu desgosto com os mais velhos. Se a realidade era injusta devido a uma “condição social desvalida” (BORDINI, 2015, p.100), os responsáveis por isso eram os de sua geração, que fomentavam uma engrenagem social desagregadora, em que o progresso era apenas aparente. De alguma forma, na concepção de Dr. Seixas, Vasco estava preso a um contexto *conformista*, em que restava aos homens serem “escravos de outros homens, que se tornaram... proprietários” (MARX apud BENJAMIN, 2011, p.227). Decerto, o médico relativizava a modernização e a expansão urbana; o progresso, para ele, na verdade, se constituía num mecanismo de dominação e sujeição das pessoas - e é a essa realidade que os pares Vasco/Clarissa e “Fernanda/Noel” estavam amarrados.

4.4.2 Vasco a partir do feminino

Ao escrever sobre o *antimachismo* na obra de Erico Verissimo, Tristão de Athayde explica que os romances do escritor transcendem binarismos, isto é, em um mundo marcado por uma *hipertrofia de oposições*, o elemento feminino não se opõe ao machismo (1972, p.94); esse contrasta na verdade com o *humanismo*:

Ser homem é infinitamente mais do que ser macho ou fêmea, homem ou mulher. Daí serem o machismo e o efeminamento que ocupam lugar tão

importante na obra de Erico Verissimo, deturpações semelhantes do verdadeiro humanismo, segundo uma hierarquia de valores em que o bem vale mais do que o mal, a paz do que a guerra, a humildade que a insolência [...] (Idem, p.94)

Ao romper com tais oposições, Verissimo faz do feminino uma “filosofia do anti-heroísmo belicoso como símbolo do verdadeiro heroísmo” (Ibidem, p.98). Algumas personagens de *Um lugar ao sol* corroboram essa visão. D. Clemência, por exemplo, que, ainda na Jacarecanga de *Música ao longe*, aos olhos de Vasco era vista como uma “leoa” e “melhor que os outros” (VERISSIMO, 1978, p.83), um animal à parte no “jardim zoológico” em que enquadrara o sobrado dos Albuquerque; igualada pelo escritor como uma personagem “feita do mesmo barro das Bibianas e das Marias Valérias” (VERISSIMO, 1960, p.8), figuras humanas que não costumam demonstrar explicitamente arroubos de afeto com os membros da família, mas seu pragmatismo e ceticismo indiciam a preocupação em especial com o destino e a seguridade dos mais jovens.

Nesse íterim, encontra-se também Clarissa, que, para além de ser o par de Vasco, desenvolve pensamentos mais complexos sobre a situação social dos seus e dos outros (SANTOS, 2018, p.192). À medida que obtém maior proximidade de Vasco, seja em Jacarecanga ou Porto Alegre, lança a ele um olhar mais instigante, amadurecido (Idem, p.192):

Vasco ainda não arranhou emprêgo. Vejo que êle anda triste. Ainda ontem conversamos ligeiramente. Não posso saber se ele tem algum segredo. Meu Deus! Eu tenho fé em Ti. Acho que vais consentir que tudo na terra não seja ruim. Espero que depois dêste inverno, desta umidade, desta chuva, venha um dia de sol bem bonito e que Vasco encontre um emprêgo, tenha dinheiro para comprar um sobretudo. (VERISSIMO, 1960, p.356-357)

Limitando-se aqui ao que os olhos veem ou ao que consegue descobrir (SCHOLLES; KELLOG, 1977, p.186) sobre o primo, Clarissa acertadamente supõe a melancolia em que ele se encontra por não poder sequer prover suas necessidades de consumo em vista da situação de desemprego. Posição a qual também é captada por Fernanda, esposa de Noel; é a ela que cabe a mediação de conflitos, seja em casa (com o esposo, Pedrinho, D. Eudóxia e, mais tarde, Ernestildes), seja com os Albuquerque (é a ela quem cabe apaziguar D. Clemência, especialmente quando o pai de Vasco, Álvaro Bruno, ressurgiu), ou com a família de Orozimbo, que se vê às voltas com a doença do patriarca e com os arroubos da juventude – e o inconformismo - de Lu. Ao pensar a obra de Verissimo de 30 a 70, Antonio Candido enquadra Fernanda como um alguém que entra “no cerne da estética anestésica dos anos 30”

(1972, p.45), fator que pode ser apreendido quando a narração desliza das palavras do narrador para os pensamentos dela:

Tornou a pensar no marido. E uma dúvida levíssima, mas suficiente para deixá-la perturbada escureceu-lhe o rosto. Ela se lembrou da luta dos últimos tempos e se perguntou a si mesma se para Noel não teria sido melhor ficar solteiro na casa dos pais, com mesada certa, livre da necessidade de trabalhar e de qualquer outra responsabilidade. *Claro que não!* (VERISSIMO, 1960, p.185, *grifo nosso*)

Aqui, ao final do excerto, o pensamento da personagem sobressai ao relato do narrador, que, onisciente, conhece-lhe suas indagações. Para a personagem, era necessário enfrentar os problemas cotidianos, fazer-se enquanto sujeito. Seu heroísmo consiste não em um conformismo, mas em conduzir seus pares no enfrentamento ao árduo cotidiano do dia a dia, ou, como profere Flávio Loureiro Chaves, orientar pelos caminhos da vida (1972, p.73). Esse aspecto é reconhecido pelo próprio Noel, o qual tem também seu ponto de vista contemplado na narração: “Ah! Que esforço desesperado fazia para aceitar a vida, guiado por Fernanda! Sujeitava-se a tudo [...]. Ficaria com os seus pensamentos, com os seus sonhos. Mas o leiteiro batia à porta com a conta” (Idem, p.255).

Ademais, é Fernanda também a responsável por mostrar a Vasco uma faceta mais agregadora da cidade, diferente das incertezas que permearam os primeiros meses dele em Porto Alegre. Ao levar o livro que Noel deseja publicar a um editor, esse admirou a ilustração na capa da obra e ficou curioso por saber quem seria o responsável por ela. Fernanda, entusiasmada, percebe ali uma possível oportunidade de emprego para o primo de Clarissa e convence o editor a conhecê-lo e, caso fosse bom em outros desenhos, a contratá-lo. Feliz por ajudar Vasco e ter a garantia da publicação do romance de Noel, ela sai dali alvoroçada, “ganhou a rua. Contente, contente. Sentia vontade de chorar a cantar ao mesmo tempo. Noel teria o seu livro impresso. Vasco encontrara um emprego” (Ibidem, p.427).

Ao finalmente conseguir principiar os planos pensados ainda quando vivia no casarão dos Albuquerque, é aberta a possibilidade de Vasco de poder encaminhar sua jornada sob a égide da solidariedade, conservando uma dignidade que o faça sentir-se um verdadeiro homem (BORDINI, 1999, p.129) – e esses sentimentos são captados e registrados por Clarissa que, mais uma vez, ressurgue como narradora, testemunhando a ventura de seu par:

Eu sabia que tudo havia de melhorar, Meu Deus, como eu Te agradeço! O Vasco arranhou um emprêgo, graças à Fernanda. Como êle está contente! Ontem chegou em casa cantando, abraçou a mamãe e disse: ‘De hoje em

diante quem paga todas as despesas da casa sou eu! Como êle mudou, como ficou diferente! Agora já conversa comigo, já ri. (VERISSIMO, 1960, p.428)

Aproximando a história do leitor, a narração nesse momento se preocupa em *contar e mostrar* os acontecimentos diretamente, da forma que Clarissa, enquanto *testemunha*, enxerga. Da fala de Vasco, depreende-se a satisfação pelo fato não de ajudar, mas de finalmente poder cuidar daqueles a quem ama, especialmente da prima. Sentia renascer-lhe a mesma confiança que o levou a decidir-se por sair de Jacarecanga em direção à capital gaúcha, pois “a vida havia de melhorar a todos. A primavera o deixava excitado” (Idem, p.430). Mais que o sustento, o trabalho conferia-lhe euforia e inquietações, mas, dessa vez, associadas à esperança e à vitalidade de dias melhores não só para si, mas para todos à sua volta, não só por fazer questão de custear as despesas domésticas, como também de presentear Fernanda em agradecimento por ter-lhe aberto a oportunidade de um emprego. Não apenas isso, principalmente porque, com esse trabalho, poderia exercer seu talento de desenhista e pintor, os quais a floraram tanto na infância em Jacarecanga, quando desenhava nas árvores, como também nas pinturas em que retratava familiares e amigos que decoravam a parede de seu quarto no sótão dos Albuquerque. Ao trabalho, aqui, cabe também a significação de que, através da união de esforços, no sentido de emancipar o outro (BORDINI, 1999, p.130), é possível construir, ainda que em um ambiente muitas vezes hostil como a cidade grande, laços de solidariedade. Talvez, nesse momento, tenha-se cumprido o escrito de Vasco no quadro em que retratou a si mesmo ao lado de Conca e Xexé (“todos somos irmãos”). Era possível, sim, que os homens vivessem mais que em solidariedade, mas em fraternidade, em apoio mútuo.

4.4.3 Ainda, a “fúria”

Dal Farra afirma que a noção de ponto de vista seria contraproducente caso não se examinasse a visão dominante no romance (1978, p.33). Assim, ainda que haja momentos em *Um lugar ao sol* nos quais a palavra seja conferida diretamente à Clarissa, na modalidade de *narrador testemunha*, bem como predomine na narrativa a *onisciência seletiva múltipla*, refletora do espírito e da visão de cada personagem, de cujos pensamentos a história é narrada (Idem, p.29), na primeira e na segunda parte da obra, o narrador onisciente emprega destaque ao ponto de vista de Vasco sobre os fatos. Coexistem nele sentimentos tumultuosos: de um lado, a satisfação por

ter conjugado um emprego com suas habilidades artísticas; de outro, a fúria e o topete que lhe valeram a alcunha de Gato do Mato ainda na infância não se dissociaram. O pai, Álvaro Bruno, após muitos anos, surge diante dele e é acolhido (mesmo com relutância de D. Clemência) por sua família. Abandonou a mãe do protagonista e o filho ainda pequeno, atendendo ao que nomeia por “chamado do mundo” – e deambulou não apenas em Porto Alegre, mas por cidades as mais diversas, principalmente na Europa. Ao pai de Vasco parece ser ainda mais indissociável as peculiaridades do *flâneur*, o qual “ocioso, deambula como uma personalidade protestando contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas” (BENJAMIN, 2015, p.59).

Para Álvaro, a integração do homem ao mercado de trabalho corresponde a uma mácula, que prende o indivíduo àquilo que denomina por “círculo de giz”. Para ele, a verdadeira liberdade se aproxima do ideal do sujeito lírico de Baudelaire, indo de encontro ao modo de vida burguês e buscando fazer da rua o seu refúgio. Álvaro acreditava que uma cidade, por si só, era insuficiente; de acordo com ele, o sangue *viking*, que herdara da mãe, o fazia romper o chamado “círculo de giz”, e esse era seu desejo para o filho: “O mondo é belo, é largo... Olha o risco de giz do piru... Per que restare nesta miséria. Tu é moço... Que é que te prende?” (VERISSIMO, 1960, p.419).

A recepção às palavras do pai acarreta sentimentos dicotômicos no protagonista: se, por um lado, o mundo era vasto, “guardava um tesouro de coisas belas para lhe oferecer” (Idem, p.419); de outro, se sentia preso à sua gente e “quem o prendia mais era Clarissa” (Ibidem, p.419). É evidente que o narrador transmite o apego da personagem especialmente em relação à prima, que possivelmente o remete a uma vida estável (e, de acordo com os pensamentos de Álvaro, inserida no “círculo de giz”); bem como seus anseios por evasão territorial, apresentados no romance anterior e, agora, em conflito com sua vontade de equacionar trabalho e capital.

Após o protagonista conquistar o tão sonhado emprego (e como desenhista), Álvaro se ressentido, acredita que o filho, desse modo, afasta-se de sua essência humana e artística: “Ma Vasco, um vero artista non prostitue la sua arte. Deve guardare fidelitá eterna. Disenhare em zinco. Cristo! Mas isso é mercantilismo, non é arte” (Op. Cit., p.439). Nas palavras de Álvaro Bruno há lamento, por seu filho, de acordo com suas convicções, agir como o “peru” e prender-se a uma realidade aparente e superficialmente estável; igualmente, o mesmo se dá ao afirmar que Vasco

inseriu sua arte dentro de uma ótica mercadológica. Associando o ideal artístico de Álvaro aos pressupostos benjaminianos do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, a arte do filho, quando a serviço do mercado, corresponde a uma ruptura com seu valor sacro, *de culto*; em detrimento ao seu valor de *exposição*, massificado – em outras palavras, além de não saltar o círculo de giz, macula sua arte ao implicá-la à demanda do capital.

Levando em consideração o desejo de evasão, de ampliação de horizontes que Vasco confienciava a Clarissa e contra o qual ora lutava, ora aceitava; a importância da figura do pai em sua vida; o fato de que o trabalho (mesmo aquele em que possa explorar as habilidades artísticas), de alguma forma, constituía elemento alienador (BORDINI, 1999, p.131) e, por se inserir na lógica do capital, trazer sombra aos sonhos de emancipação do indivíduo (como em relação a Noel, que não mais pôde vivenciar o mundo de fantasias ao qual estivera habituado durante a infância, por exemplo); tudo isso persegue Vasco. Ao declarar seu amor a Clarissa, encorajado por Fernanda, ressurgem a fúria do Gato do Mato, de Jacarecanga, e do caminhante que desejava enquadrar todos os movimentos e sentidos da cidade de Porto Alegre. Subitamente aparecem-lhe imagens do presente e do passado, entremeadas pelo discurso do pai, de que não deveria se comportar como o peru e saltar fora do círculo de giz. O narrador desaparece; a partir daqui, só há os pensamentos de Vasco: “Mas que importava o que pudesse suceder amanhã? Era melhor nunca *saber*. Seguir ao acaso, como os barcos antigos, sem bússola, nem pôrto certo, guiados apenas pelas estrelas” (VERISSIMO, 1960, p.443).

As dúvidas da personagem se dissolvem, ele deseja sentir-se inquieto, tomado por “fúria”, a mesma do momento em que decidiu sair de Jacarecanga; de quando deambulava pelos espaços de Porto Alegre, descobrindo-os, bem como à multidão; a mesma fúria de quando conquistara um emprego; ou, inclusive, a que vivenciou ao se declarar a Clarissa.

Ao optar novamente pelo deslocamento geográfico⁵⁰, em detrimento à manutenção de uma vida estável em Porto Alegre junto a Clarissa, Vasco não toma apenas uma decisão pessoal, mas estética, a qual se propõe, provavelmente, não apenas entender a descontinuidade do tempo, mas vivenciá-la por meio da construção de um trabalho intelectual em que outras geografias, culturas e, em especial,

⁵⁰ Os desdobramentos dessa decisão dão a tônica da obra que encerra o Ciclo de Clarissa, *Saga* (1940).

subjetividades, o ajudem a compreender esses fragmentos; ampliar o seu conceito sobre os homens e a *história*, desde que descontínua, sem lacunas.

Cabe, portanto, ao ponto de vista empreendido na narração organizar a trama, enfocando os fatos que *conta* e *mostra*, bem como às manifestações sutis do autor real que se projetam para além do relato, a saber, nas ações e falas das personagens; na ordenação temporal – no todo do romance.

5. UM CENTRO FIXO: O NARRADOR-PROTAGONISTA EM SAGA

Em sua tese terceira sobre a história, Walter Benjamin assinala que “somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um de seus momentos” (2011, p.223). Para que tal intento pudesse se concretizar, caberia ao historiador uma nova postura, de não empatia. O contrário disso significaria a manutenção de uma historiografia conformista em que permaneceriam encobertos os aspectos silenciados por uma leitura linear da história (e, em decorrência disso, das manifestações culturais). A leitura de uma passagem de *Música ao longe*, no capítulo XXIII, parece elucidar o pensamento Benjaminiano:

Bento Gonçalves marcha à frente de seu exército. As coxilhas... Os combates... (Quando ela fala nos combates o interesse, que dormia na aula desperta. Olhinhos brilham. Abrem-se bocas. Esticam-se pescoços). Os lanceiros fazem uma carga. Garibaldi diz que com a cavalaria gaúcha era capaz de conquistar o mundo!

Mas de súbito, sobrepondo-se a todos os heróis e a todas as visões sobre a guerra, aparece na mente de Clarissa a imagem de Vasco. Vasco gesticula, fala, acusa... [...] Uma repreensão. O rosto de Gato do Mato está vermelho de raiva. [...] “por que não diz que matar é feio, seja pelo que for? Por que não ensina que na vida há coisas belas e nobres para a gente fazer? Não vê que essas pobres crianças não têm culpa do que aconteceu em 1835 e depois de 1835?”. (VERISSIMO, 1983, p.221)

Aquilo que Benjamin considera “monumento de barbárie” (2011, p.225) é delimitado pelo narrador onisciente a partir de “Mas de súbito” e, depois, traduzindo os pensamentos da protagonista, Clarissa, ao projetar o que o primo, Vasco, pensaria a respeito da maneira como ela explica a seus estudantes a Guerra dos Farrapos (“Não vê que essas pobres crianças não têm culpa do que aconteceu em 1835...”). O elemento de barbárie não consiste apenas no ato da guerra, mas na transmissão de um conhecimento que exalta uma “brutalidade sistematizada” (CANDIDO, 1972, p.51), que negligencia uma (re)visão crítica do conflito e de seus atores, como, por exemplo, Bento Gonçalves. Em outras palavras, quando Benjamin se refere a “documentos de barbárie”, ele não deseja o apagamento desses do fluxo temporal, mas a inclusão de uma leitura histórica que os perceba como frutos originários de injustiças e opressões sociais. Esse pensamento não era novidade na crítica benjaminiana, pois, em *Origem do drama barroco alemão* (1984)⁵¹, o autor contrapõe *símbolo* e *alegoria*. Se, de um lado, o *símbolo* “vê a história na perspectiva transfiguradora da redenção” (ROUANET, 1984, p.40), de outro, a *alegoria* expõe a *facies hipocratica* da história enquanto

⁵¹ Publicado pela primeira vez em 1928.

paisagem petrificada (Idem, p.40), ou seja, essa não se encerra em si mesma e segue um fluxo temporal que consegue extrair dos elementos históricos seus aspectos insólitos e encobertos.

A reflexão de Clarissa sobre o que Vasco lhe diria quanto à transmissão da história da Guerra dos Farrapos surge na narrativa como uma cisão não apenas com a ação dos homens no referido conflito, mas com a natureza desse feito cultural. Nesse sentido, a protagonista do romance desenvolve uma visão alternativa, dialética da história e dos feitos culturais. Na obra em questão, isso foi possível especialmente em função de sua curiosidade em relação ao primo, que a levou a investigá-lo para melhor conhecê-lo. Contudo, a despeito do fortalecimento dos vínculos afetivos de Clarissa com Vasco e de seus novos posicionamentos, a narrativa de *Música ao longe* não oferece com precisão detalhes sobre a personalidade dele, visto que o romance é narrado quase absolutamente do ponto de vista da protagonista⁵².

Em *Um lugar ao sol*, oferecem-se maiores informações sobre Vasco Bruno e, mesmo as ações sendo *mostradas* e *contadas* a partir de um narrador que traduz os pensamentos de diversas personagens, o ponto de vista predominante é o do primo de Clarissa. Todavia, conquanto seja protagonista, ainda não se obtém efetivo conhecimento sobre a personalidade de Vasco, pois não é diretamente da mente dele que suas ações são narradas, mas a partir do crivo do narrador onisciente, que filtra seus pensamentos⁵³. Em *Saga* (1940), isso se modifica, pois todos os pontos de convergência da narrativa se direcionam a ele, que, além de protagonizá-la, é o seu narrador. Aqui, embora a voz que relata a história se encontre limitada a seus pensamentos, intuições e percepções, constituindo um ângulo de visão de um centro fixo (FRIEDMAN, 2002, p.177), justamente por tais razões, é possível obter maior conhecimento sobre a mente de Vasco Bruno, de modo que não só as ações, mas todo o material narrativo (como, por exemplo, as outras personagens, o tempo e o espaço físico) é configurado sob o seu ponto de vista, o de um *narrador-protagonista*.

Ao final da narrativa de *Um lugar ao sol*, após conquistar um emprego (e o amor de Clarissa), Vasco atende aos conselhos do pai, Álvaro, e opta pela busca por ultrapassar o “círculo de giz” e se direcionar a novos espaços e experiências. Os resultados de seu novo intento constituem o estopim da narrativa em *Saga*, quando,

⁵² Ideia melhor explanada no capítulo “Pelos olhos de Clarissa: narrações em *Música ao Longe*”, desta dissertação.

⁵³ Ideia melhor explanada no capítulo “A multiplicidade em *Um Lugar ao Sol*”, desta dissertação.

já no início da ação, a personagem se encontra próxima a um café, na povoação francesa de Cerbère, nos Pireneus Orientais:

É verdade que meus nervos estão retesados. Mas não é medo, não. Apenas a ânsia da expectativa, o desejo de que esta espera acabe. Quero me atordoar na ação. Preciso apagar as doces e amolentadoras visões da saudade, espantar os fantasmas familiares, esquecer os mornos hábitos do conforto – tudo quanto ficou para trás. Estou tentando passar na memória uma esponja embebida em vinagre. (VERISSIMO, 1987, p.29)

Se o desenlace em *Um lugar ao sol* acenava possibilidades de um futuro promissor, a situação inicial em *Saga* contrapõe essa lógica; desaparecida a onisciência (LEITE, 2002, p.45), o protagonista sinaliza em seu relato os efeitos das experiências como brigadista nos campos de batalha da Guerra Civil Espanhola⁵⁴, sucumbindo aos horrores da guerra e à falta de perspectiva no combate aos fascistas (CORNELSEN, 2009, p.261).

Virtualidades, como o desprezo à tirania econômica e política, a condenação da violência, a tendência à reflexão histórica na aproximação (e oposição) entre o passado e o presente são fatores adjacentes à obra de Erico Verissimo (CHAVES, 1987, p.17), que, nos romances do Ciclo de Clarissa, *Caminhos cruzados* e *Olhai os lírios do campo*, são abraçadas por (algumas de suas) personagens as quais “são sacrificadas numa engrenagem cujo controle não lhes pertence” (Idem, p.18). Em *Saga*, esses elementos se potencializam nas quatro partes do romance⁵⁵, independentemente do cenário. Se, na primeira parte, apesar de a narrativa demarcar um caráter heroico aos soldados em terras espanholas à medida que à guarnição de Vasco são incorporados novos brigadistas, em nenhum momento isso vem carregado de otimismo, mas sim de uma demarcada posição crítica em relação à guerra (WERLANG, 2009, p.58) a partir dos relatos do narrador:

Há neste batalhão gente de todas as espécies e procedências. São em sua grande maioria homens decididos e fortes [...]. Têm uma consciência partidária e sabem o que querem. [...] Não creio que sejam homens visceralmente cruéis, mas estou certo de que são capazes de crueldade [...]. Odeiam metodicamente determinadas pessoas e coisas com um ódio forrado de argumentos mais ou menos lógicos. [...] Tenho a impressão de que se por milagre se ajustassem todas as diferenças do mundo e desaparecessem da terra todos os motivos do ódio, dissensão e guerra – muitos desses homens sofreriam uma espécie de mutilação moral. A paz para eles seria dolorosa e a vida se lhes tornaria insuportável. (VERISSIMO, 1987, p.68-69).

⁵⁴ O estopim do conflito se deu no dia 18 de julho de 1936, com um levante militar mal sucedido, liderado pelo general Francisco Franco, em oposição ao governo republicano espanhol à época, de esquerda. Em Madrid, o conflito teve seu fim, em 31 de março de 1939, com a rendição da cidade (MEIHY; BERTOLLI FILHO, 1996, p.69).

⁵⁵ “O Círculo de Giz”, “Sórdido Interlúdio”, “O destino bate à porta” e “Pastoral”, respectivamente.

Nesse momento, não se pode mais afirmar que Vasco se associe plena ou quase totalmente ao *flâneur baudelairiano*, ele não mais se encontra na cidade, não mais se permite inebriar pela multidão; contudo, nele ainda permanecem virtualidades semelhantes às do sujeito lírico dos poemas de Baudelaire, pois dele é indissociável uma ânsia investigativa em que se permite imergir não na sua subjetividade apenas, mas principalmente na tentativa de fazer isso com a dos seus pares. Em seus posicionamentos críticos, o narrador protagonista busca adivinhar de seus companheiros não só os pensamentos conscientes, mas também os mais insólitos, inconscientes, projetando aquilo que acredita que eles sejam capazes de fazer (“mas estou certo de que são capazes de crueldades”), bem como uma descrença de que os homens possam efetivamente irmanar-se (“a paz para eles seria dolorosa”).

Na terceira parte do romance (“O destino bate à porta”), ainda que distante geograficamente das trincheiras da guerra e novamente junto a Clarissa, em Porto Alegre, prevalece em Vasco a desilusão em relação às pessoas, das quais, em suas elocubrações, procura captar uma espécie de “paisagem moral”, como, por exemplo, sua atitude mental ao pintar o retrato de dona Dodó Leiria⁵⁶:

Começo a pintar. Devo fazer um retrato acadêmico desta matrona, pois do contrário as “damas piedosas”, que me encomendaram o trabalho, não o aceitarão. Enquanto pinto o castanho dos olhos de dona Dodó, *fico a pensar no que seria uma interpretação surrealista dessa dama da caridade. Vejo-a no primeiro plano, pairando no ar com asas de anjo e vestes brancas, tendo por cima do ombro uma renard argentée (ainda com a etiqueta do preço) e segurando com ambas as mãos gorduchas e faiscantes de anéis, uma cornucópia de onde jorram moedinhas de tostões e palavras de esperança e fé. Estas caem para as mãos esqueléticas e miseráveis que se erguem na parte de baixo da tela, brotando da terra como estranhas plantas humanas. No seio esquerdo, uma janela aberta, deixando ver o enorme coração enrolado num jornal em que aparece o retrato da própria Dodó, com uma legenda elogiosa. No fundo do quadro, Leitão Leiria, o marido, de fraque, colarinho de ponta virada e plastrão, tendo na cabeça um chapéu napoleônico de dois bicos. Está ele junto duma máquina caça-níqueis, piscando o olho para o observador. (Idem, p.299)*

Conquanto os atos de Vasco nesse contexto não se enquadrem como *flânerie*, vestígios dela ainda permanecem nele na tentativa de captar das pessoas “as coisas mais fugidias” (BENJAMIN, 2015, p.34). Ao pensar uma possível “interpretação surrealista” da dama da sociedade em questão, faz isso em uma atitude de desvendar (e interpretar) os elementos insólitos inerentes a ela, em que, segundo uma ótica

⁵⁶ Personagem originária de *Caminhos cruzados* (1934).

dialética vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano (BENJAMIN, 2011, p.33). Nesse sentido, a visão do protagonista acerca de Dodó Leiria se configura como uma crítica às tiranias sociais, aspectos constantemente presentes na obra de Verissimo, e, em relação a essa personagem, o protagonista, em seus pensamentos, constrói uma imagem estética da “filantropia hipócrita de Dodó Leiria” (CHAVES, 1972, p.72).

Se pensarmos o engajamento de Vasco em *Saga* a partir de sua experiência como brigadista na Guerra Civil Espanhola e em sua atitude mais céptica no retorno a Porto Alegre, teremos um romance narrado por “perplexidade e dúvidas no momento em que o humanismo, herança duma cultura liberal e democrática, atravessou sua pior crise” (CHAVES, 1987, p.23). Em outras palavras, para pensar a identidade pessoal de Vasco Bruno, deve-se empreender, em primeiro lugar, uma aproximação entre Literatura e História, para melhor compreender os motivos que levam o narrador-protagonista a, ainda que simpático à causa republicana na Espanha, relativizar o conflito e perceber as contradições em seu próprio regimento (e nele mesmo). Igualmente, a mesma aproximação deverá ser efetivada a fim de se alcançar maior entendimento sobre a postura contrária de Vasco em relação ao autoritarismo vigente no Brasil, que decorria de uma “falência dos regimes democráticos que antecederam a segunda guerra mundial” (Idem, p.23). Nesse sentido, as percepções do narrador de que a paz, no contexto do conflito espanhol, causaria uma mutilação moral aos homens, independentemente se do lado franquista ou legalista, e a da filantropia hipócrita de Dodó Leiria constituem faces da mesma moeda, que parecem indissociáveis do desencanto do narrador projetado na experiência da personagem durante os anos finais do decênio de 1930.

5.1 Literatura e História: uma constante aproximação

Maria Teresa de Freitas aponta que o primeiro estudo que correlaciona história e literatura data de 1864, com Hippolyte Taine, em que a primeira consistia na investigação sobre a gênese das atividades humanas (1984, p.171). Segundo a autora, Taine buscou aplicar essa lógica à literatura, entendendo que do texto literário eram indissociáveis três forças principais, que provinham de *facultés maîtresses*⁵⁷

⁵⁷ *Raça*, disposições hereditárias; *Meio*, circunstâncias políticas e condições sociais; *Momento*, época em que se modificavam as circunstâncias políticas (FREITAS, 1984, p.171).

(Idem, p.171). Sob essa ótica, o pensamento de uma história linear, permeada por esquemas fixos se aplicaria à literatura.

No mesmo trabalho, a autora cita Lucien Febvre⁵⁸, que, em 1941, teria proposto essa aproximação, mas segundo uma metodologia ainda limitada, que circunscrevia a história da literatura de uma época tão somente às correlações com a vida social desse específico tempo (Ibidem, p.172). Ainda que considerasse essa formulação interessante, Faria ressalta que a literatura não pode ser considerada mero veículo refletor da história ou apenas sua fatalidade exterior, pois um estudo que aproxime o elemento ficcional do histórico deve atentar que às narrativas são inerentes uma estrutura formal e uma linguagem específicas:

[...] uma obra não se reduz àquilo que a condiciona: ela se inscreve, é claro, num meio e num contexto, mas esse meio ela o preenche à sua maneira, segundo modalidades que lhe são próprias.

[...]

A criação artística exerce uma função social [...]; ela tem modos de comunicação particulares que podem ser colocados na relação com outras linguagens e fundadas sobre bases que não a simples analogia. (Op. cit., p.172-173).

Nesses termos, seria viável ter como ponto de partida a literatura enquanto imaginário da história (p.174), e o texto literário seria o veículo através do qual as contradições latentes dos homens seriam retratadas num diálogo constante entre diferentes fluxos temporais – eis a transformação artística dos elementos da realidade. Pode-se, assim, conceber o tratamento estético conferido à história, na literatura, aquele a partir do qual as ideias não são dispostas linearmente, mas, arrancadas de seu contexto original, podem renascer em um novo universo relacional (ROUANET, 1984, p.30). Isso, no texto literário, acarretaria uma verdadeira imersão nos objetos de análise, em que cada fenômeno poderia ser isolado e, de cada um, destacados seus aspectos mais extremos (Idem, p.30).

Possivelmente, essa seja a metodologia empreendida pelo narrador-protagonista em *Saga*, que procura conceber a história em suas múltiplas *alegorias*, visando à compreensão de suas descontinuidades e continuidades:

O alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o e o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. (ROUANET, 1984, p.39).

⁵⁸ Cf. *Combats pour l'histoire*. Paris: Colin, 1943.

Levando em consideração não apenas o fato de a narração em *Saga* se restringir aos pensamentos de Vasco, como também a metodologia como ele a empreende, podemos conceber que as aproximações espaciais e, especialmente, temporais que ele estabelece correspondem não às de um historiador, que “escreve o que aconteceu” (MIRANDA, p.17), visto que a história, por si só, está sujeita às “limitações empíricas” (Idem, p.19). Para além disso, Vasco Bruno concebe, no romance, em meio às suas considerações e elocubrações presentes no seu relato de narrador-protagonista, uma visão mais *dialética* dos fatos históricos. Isso, pois não necessariamente ele se propõe a um estudo de “origem” desta ou daquela dissensão social: a aproximação dos fatos do presente dos do pretérito são elementos fundamentais para análise e conhecimento de uma personalidade que, embora constantemente inquieta, se encontra no romance em questão em um estado de consolidação de sua maturidade enquanto sujeito engajado em seu tempo:

Venta. Ergo a gola do sobretudo. O céu está enfumaçado e plúmbeo. As folhagens farfalham. E um a um, meus espectros vêm chegando. Amigos mortos de Jacarecanga. Os companheiros das trincheiras. Marcham a meu lado encolhidos e calados, como se também sentissem frio, como se também levassem consigo o peso de remorsos e decepções. (VERISSIMO, 1987, p.329).

Aqui, em uma expressão articulada dos estados mentais do protagonista - maior coesão entre as frases e o uso recorrente da pontuação (LEITE, 2002, p.67) -, entende-se que a fragmentação é um recurso estético do narrador em que procura obter maior compreensão do homem (da humanidade) e de sua condição histórica e social. Vasco não estabelece um vínculo mecânico entre os fatos de seu presente e os de seu passado - vai além, visto que a narração quer exprimir não elementos que para o protagonista sejam concretos, mas sim suas perturbações crescentes ao investigar aquilo que a sociedade (e talvez ele) esteja perdendo.

5.2 O autor implícito e a narração em primeira pessoa

Rouanet, ao interpretar o pensamento de Walter Benjamin, fala em um “saber culpado”:

O saber do alegorista é um saber culpado. Ele quer salvar a criatura, embora saiba que ela é culpada, por causa do pecado original. Com isso, ele também se torna culpado. E é culpado por querer conhecer a matéria, embora saiba que ela é o reino de Satã. Mas persiste em sua investigação, porque sabe que só nele as coisas podem salvar-se. Ele mergulha cada vez mais fundo no abismo das significações. (1984, p.44)

É possível aproximar esse “saber” da narração em *Saga*: ainda que Vasco reitere, especialmente na primeira e na segunda parte do romance, o desejo pelo *esquecimento*⁵⁹ - “[...] quanto às recordações doces, sempre a esponja embebida em vinagre” (VERISSIMO, 1987, p.77) -, permanece indissociável de sua personalidade a tentativa de enquadrar subjetivamente seus pares para deles ter uma melhor percepção, a saber, estética - “[...] faço relações, conquisto amigos e inimigos. Preciso me atordoar com o ódio e a simpatia dos outros, embrenhar-me na história e nos problemas alheios [...]”. O narrador-protagonista parece configurar um “saber” em que, mesmo vivenciando uma situação de desalento em decorrência dos horrores que testemunha, se propõe ainda a uma investigação de seus pares⁶⁰ como método de explorar horizontes diferentes dos seus e, assim, captar subjetivamente não apenas o outro, mas o espaço físico e o(s) tempo(s) no(s) qual(is) esse se insere.

Não é plausível afirmar que, comparadas as experiências anteriores de Vasco em Jacarecanga (*Música ao longe* e primeira parte de *Um lugar ao sol*) e em Porto Alegre (*Um lugar ao sol*) com as de *Saga*, haja mudanças em sua personalidade, mas sim modificações em suas percepções do eu, do outro e do mundo. Tais implicações, especialmente no terceiro romance, levando em consideração o desalento do protagonista, são percebidas por Flávio Loureiro Chaves, pois vigora na obra um relato cuja narração traduz um “amargo ceticismo diante dum mundo fragmentado por cisões insanáveis” (1987, p.23), sobre as quais, segundo Erico Verissimo, no prefácio à edição de 1966, ressalta que o livro foi escrito durante aqueles “sombrios meses de 1940, quando as tropas nazistas, com suas brutais *Panzerdivisionen*, se aproximavam invencivelmente de Paris” (1987, p.9).⁶¹

Não se pode esquecer também que, além dos fatos históricos vigentes à época da publicação da primeira edição do romance, constituem importantes fontes

⁵⁹ Maria Cristina Ferreira dos Santos, em um estudo sobre *Saga*, analisa as tentativas de Vasco Bruno de esquecer o passado para que pudesse suportar a hostilidade e a violência vividos durante o período em que atuou como brigadista na Guerra Civil Espanhola. Segundo a autora, o *esquecimento* é determinante no desenvolvimento da narrativa, o qual foi associado ao termo *letotécnica*, delineado por Harold Weinrich na obra *Lete: arte e crítica do esquecimento*. In: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/29582>.

⁶⁰ Aspecto estudado no capítulo, sobre *Um Lugar ao Sol*, desta dissertação.

⁶¹ No prefácio, o autor relata que *Saga* foi escrito em um momento de desalento para ele, um socialista democrata, tendo em vista não apenas o avanço nazista em território francês, como também o pacto de não agressão entre Alemanha e URSS, assim como as “simpatias” por parte de civis e militares no Brasil pelo hitlerismo (VERISSIMO, 1987, p.9). Igualmente, deve ser considerado o fato de que, à época de publicação do romance, estava vigente no Brasil o Estado Novo (1937-1945), regime autoritário, sob o governo de Getúlio Vargas, pautado pela censura, perseguição e eliminação de opositores, no qual o comunismo foi considerado um bode expiatório, que teve na Coluna Prestes e no Plano Cohen justificativas para a adoção de medidas de exceção (GIMÉNEZ, 2018, p.59-60).

extraliterárias para o processo de criação da narrativa os diários do ex-brigadista Homero Castro Jobim⁶² e os relatos do espanhol Jesus Corona⁶³ – a ambos Erico dedicou a escrita e a publicação do romance.

Levando em consideração as fontes extraliterárias, entende-se que a narrativa em *Saga* se constrói sob a égide de um tratamento estético do conflito espanhol e do avanço do autoritarismo no Brasil, no qual um desses procedimentos corresponde à opção pelo narrador em primeira pessoa, que, aqui, se afasta do narrador histórico (CORNELSEN, 2009, p.257). Com o relato de Vasco, enquanto protagonista, todos os aspectos da narrativa se centralizam a partir dele e de seus sentimentos – esses não são *contados* nem *mostrados* a partir deles mesmos; assim, todo o material narrativo parte dos efeitos de um evento traumático (Idem, p.257) a um sujeito que, outrora um idealista, testemunha e acompanha, em sua forma mais brutal, a barbárie humana, como na seguinte passagem durante a batalha de Ginestar:

De repente Sebastian solta um grito e aponta para um lugar. Vejo Axel caído ao chão, com as pernas e as coxas debaixo dum montão de pedras e de terra. Corremos para ele. O sueco está mortalmente pálido. Sebastian e eu o agarramos pelas axilas e começamos a puxá-lo. É um instante pavoroso. Parece que as pernas de Axel se espicham, não se acabam mais... E finalmente, com horror, vejo que o rapaz está com ambas as pernas quase decepadas. Continuamos a arrastá-lo. Tenho ímpetos de chorar, de gritar. Meus olhos estão fixos nesses dois tocos esfrangalhados, presos às coxas apenas por uns fiapos de nervos. Sebastian chora como uma criança. Insensatamente, num desespero, continuamos a puxar a pobre criatura, deixando na poeira um rastro de sangue. Uma das pernas se desprende do corpo e fica para trás. E o que entregamos aos padioleiros é um corpo sem sangue e já sem vida. (VERISSIMO, 1987, p.125)

Aqui predomina uma narração dramática (*cena*) em detrimento à pictórica (sumário). Isso, pois pouco a “pintura dos acontecimentos” (LEITE, 2002, p.15-16) reflete, nesse momento específico, na mente do narrador-protagonista, que opta por *mostrar* um episódio traumático diretamente, sendo minucioso, com pouquíssimas interrupções no relato (“é um instante pavoroso”, “E finalmente, com horror...”), restringindo a ação a um tempo específico. Nessa passagem, a realidade da guerra efetivamente se impõe e, nela, importam mais os acontecimentos, para, a partir deles, revelar os seus efeitos em Vasco. Por isso, sob a narração no romance, logo após

⁶² Ex-brigadista, natural do RS, que, filiado ao PCB, foi expulso da Escola Militar no ano de 1935. Depois disso exilou-se no Uruguai e, dali, dirigiu-se para a Espanha e uniu-se às Brigadas Internacionais na Guerra Civil, servindo em dois regimentos. No ano de 1939, retornou ao Brasil (BATTIBUGLI, 2004).

⁶³ Espanhol que, em fins dos anos 1930, residia no RS e forneceu a Verissimo informações sobre o campo de concentração de *Argèles-sur-Mer*, para onde foram levados os refugiados da Espanha e da França após a derrocada do governo republicano espanhol (CORNELSEN, 2009, p.249).

esse incidente em que percebe o absurdo de se espantar com os eventos em meio a uma guerra, Vasco se indaga: “Olho em torno com olhos aparvalhados. Não sei por que estou metido nesta miséria” (Idem, p.126).

Somadas as impressões de Vasco sobre os eventos da Guerra Civil, o idealismo e o engajamento intelectual que o levaram a sair, primeiro, de Jacarecanga, e, depois, de Porto Alegre, a partir do contexto histórico o qual a obra retrata e se insere, bem como do tratamento estético conferido a essa personagem neste e nos romances anteriores, pode-se entender que a personagem na narrativa de *Saga* constitui uma das máscaras do autor real projetada na trama.

Segundo Dal Farra, é por meio da categoria narrativa do *autor implícito* que o escritor maneja disfarces os mais diversos de sua subjetividade no tratamento estético conferido à obra: “na própria escolha do título ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a *opção favorável por esta personagem* [...] denunciam sua marca e sua avaliação” (1978, p.20). Tal presença autoral se evidencia pela preferência de Verissimo às personagens mais jovens, sob os quais incide uma revolta contra uma realidade insatisfatória (CHAVES, 1972, p.73), característica sinalizada no prefácio de *Um lugar ao sol* (1960), bem como no prefácio escrito à republicação em 1961 de *Música ao longe*, no qual o autor destaca o fato de suas personagens se movimentarem contra um fundo cinza, entre as quais se destacava Vasco Bruno, que não chegava a ser “uma realização, mas uma calorosa promessa” (VERISSIMO, 1983, s/p). A opção estética por, à medida que se desenvolvem as ações no ciclo de Clarissa, conferir maior destaque a Vasco Bruno é reconhecida na opção da personagem pela arte para expressar (e dimensionar) a violência (CANDIDO, 1972, p.48). Enquanto narrador, Vasco oferece mais informações sobre si mesmo e suas motivações, inclusive estéticas: “Que posso eu saber da alma desses homens que eu conheci ontem, quando a minha própria alma tem recantos desconhecidos para mim?” (VERISSIMO, 1987, p.85). Impõem-se nesse momento as limitações do narrador-protagonista, que perde todas as vantagens conferidas à onisciência e algumas do narrador-testemunha; se este detém maior mobilidade na história, devido à possibilidade não só de conversar com todas as personagens, mas de ter acesso a elementos, como cartas e diários, que deles lhe forneçam algumas informações sobre os estados mentais deste ou daquele sujeito (inclusive da personagem principal), a opção pelo narrador protagonista confere à narrativa uma renúncia de qualquer possibilidade (ou

aproximação) de onisciência (FRIEDMAN, 2002, p.176). Nesse sentido, consegue-se conhecer efetivamente apenas uma das personagens que são objeto de análise: o próprio narrador, Vasco Bruno; às demais, ao serem apreciadas pelo olhar do narrador-protagonista não têm, necessariamente, sua personalidade delineada, apenas projeções. Isso pode ser apreendido na obra, por exemplo, na ambivalência do narrador em primeira pessoa, visto que ele é sujeito e objeto da ação (DAL FARRA, 1978, p.40). Aplicando-se tal lógica a *Saga*, tem-se pela primeira vez Vasco enquanto “referente extralinguístico” (Idem, p.41) de si mesmo.

Salienta-se que não se entende o *autor implícito* como uma categoria que espelha as preferências do escritor, mas como um recurso que transcende o *foco narrativo*, o qual, comandando os movimentos não só das personagens, mas do narrador, dos tempos (cronológico e psicológico), do espaço e da linguagem, veicula a visão de mundo que se dissemina na obra (LEITE, 2002, p.19). Vasco, nesse sentido, não corresponde a uma projeção de Erico Verissimo no romance, mas sim à de virtualidades do autor empírico, que, em sua maior simpatia por essa personagem, confere-lhe voz no relato, cujas apreciações sobre as barbáries que testemunha correspondem não apenas a uma técnica (foco narrativo), mas a uma opção ideológica e epistemológica que subjaz as ações na obra.

5.2.1 *Cambrills e Tortosa*

Ciente da profunda crise que atravessavam as democracias frente o avanço de regimes autoritários⁶⁴ e totalitários⁶⁵, bem como desencantado com a experiência social e econômica na URSS (especialmente após o pacto de não agressão dessa junto à Alemanha nazista), podemos perceber traços do desalento do autor empírico no *contar* e no *mostrar* do narrador em *Saga*. Se no prefácio do romance, Verissimo destaca a Guerra Civil Espanhola como um “cenário dramático onde se travava uma das guerras mais cruéis e absurdas de nosso tempo” (1987, p.11), isso pode ser percebido comparando-se as descrições que Vasco confere à vila de Cambrills, localizada na província de Tarragona:

[...] da entrada da minha toca o quadro que se apresenta aos olhos de quem se volta ao poente oferece uma beleza tão triste e ao mesmo tempo tão sóbria, que não resisto ao desejo de fixá-lo no papel. Improviso um cavalete, faço um esboço a lápis – a colina de suave declive, o castelo lá em cima, um

⁶⁴ Itália, Espanha, Portugal e Brasil.

⁶⁵ Alemanha nazista.

bosque de pinheiros a meia encosta, a cerca de pedras margeando a estrada [...]. Esqueço-me do mundo e mantenho um diálogo interior sobre a qualidade grave do verde do outeiro. Reencontro uma velha alegria que julgava para sempre perdida. (Idem, p.103).

O ato de Vasco de retratar Cambrills pode ser lido à luz do pensamento de Benjamin, pois, ao desejar fixar no papel aquela paisagem, ele se propõe conceber uma produção artística cujas imagens estejam a serviço da magia (2011, p.173). Além disso, a paisagem que ele configura em sua pintura não é necessariamente para “ser vista”, mas para “existir” (Idem, p.173). Em outras palavras, o encanto do narrador com o que via em Cambrills, a ponto de retratá-lo em uma obra de arte, propõe conferir naturalmente a essa um *valor ritual, de culto*.

Entretanto, a bela paisagem da vila de Cambrills logo se dissolve, pois, instantes depois, ela vem a ser bombardeada por aviões:

Vemos o repentino clarão de explosões seguidas de estrondos. *Uma, duas, três, quatro, cinco* bombas... Os aviões continuam a voar terra a dentro e em breve os perdemos de vista.

[...]

Encarregam-nos duma tarefa desagradável. Temos de tirar de entre os ramos da árvore os restos do voluntário que uma das bombas estraçalhou e fez voar em pedaços [...]. (VERISSIMO, 1987, p.104, grifo nosso)

Se, num primeiro momento, contemplativo, o narrador pormenoriza o cenário e suas sensações frente o espaço físico, instantes depois o mesmo acelera as ações, construindo um *sumário narrativo*, no qual, nesse momento, em uma *visão com*, assume sua “liberdade de criatura jogada no mundo, capaz de assumir o nada para ser” (LEITE, 2002, p.21). A pormenorização do cenário de Cambrills (e dos estados mentais de Vasco) antes do bombardeio e a subsequente aceleração na narração, aqui, podem ser entendidos como um recurso estético do narrador protagonista para contrapor o seu encanto e desencanto frente os seus dissabores com a humanidade e a guerra – fatores fixados subjetivamente por Vasco imediatamente após o cessar-fogo:

Chego à minha *chavola* e verifico que a paisagem que ainda há poucas horas eu pintava já não existe mais tal como era. *Os aviões na sua passagem apocalíptica a mutilaram*. A estradinha serena agora apresenta em dois lugares enormes rombos. O bosque de pinheiros foi arrasado. A cerca de pedras veio abaixo. *Minha pintura é já uma imagem do passado*. (Idem, p.105, grifo nosso)

Cabe ao autor implícito organizar a ação a partir das máscaras através das quais ele se projeta na narrativa, como na simpatia ou antagonismo com o qual se

coloca em relação a esta ou àquela personagem ou situação (DAL FARRA, 1978, p.42) – e é no romance de primeira pessoa que esse dramatiza a origem e o desenrolar de sua ficção (Idem, p.42). Levando em consideração esse aspecto, entende-se que a opção estética de conferir a Vasco a incumbência de *dramatizar* e *expor* as ações no romance pressupõe não apenas um recurso técnico-literário, mas uma escolha epistemológica e ideológica que permeia a trama em *Saga*. Não há uma preocupação em retratar o conflito espanhol linearmente ou pormenorizá-lo, a questão é de outra ordem, pois Vasco Bruno empreende um relato que se aproxima do método materialista: em nenhum momento ele propõe uma narração permeada por uma sucessão de glórias relacionadas a grandes feitos, os quais poderiam se tornar despojos a serem carregados em grandes cortejos, os chamados “bens culturais” (BENJAMIN, 2012, p.225). Muito pelo contrário: ele articula personagens, espaços físicos, ações e tempos (cronológico e psicológico), posicionando-os a partir de uma leitura dialética dos indivíduos, da sociedade e do momento histórico vigente; na transmissão dos eventos, o narrador protagonista desvia da empatia conformista e relata a memória dessa guerra segundo uma metodologia que demonstra a necessidade de “escovar a história a contrapelo” (Idem, p.225). Ao se posicionar em desacordo à violência bélica, Vasco Bruno define a si mesmo, organizando esteticamente o real e recuperando elementos que possivelmente passariam incólumes em uma leitura conformista do conflito espanhol, visto que uma possível celebração do evento significaria o mesmo que espezinhar os corpos daqueles que jazem sob a terra (Ibidem, p.225). Nesse caso, o mesmo que negligenciar os “restos do voluntário que uma das bombas estraçalhou” em Cambrills ou, também, as pernas decepadas do sueco Axel, cujos tocos se ligavam às coxas por fiapos de nervos na batalha de Ginestar.

Corresponde também a uma manifestação do autor implícito a possibilidade de “discutir o trabalho e as vicissitudes que afligem o narrador na decorrência da obra” (DAL FARRA, 1978, p.43), levando-o (apenas quando esse narrador for personagem) à consciência de “estar escrevendo um romance” (Idem, p.43). Nesse caso, não convém afirmar que a máscara do autor empírico se projeta em Vasco devido ao fato de esse, aqui, também se constituir como um escritor; mais que isso, o fazer literário constitui no romance matéria através da qual a personagem potencializa sua virtualidade de sujeito engajado em seu tempo, em cujo gesto de rebelião nasce (e se mantém) a luta pela liberdade (CHAVES, 1987, p.21):

Deixo aqui alguns episódios e não sei sinceramente se os narro com fidelidade ou pelo menos com isenção de ânimo. *Talvez eu tenha uma visão exageradamente artística da vida* e o meu amor à pintura e à música faça que eu esteja a procurar no mundo composições para quadros e temas musicais. É bem possível que *ao narrar uma história eu altere ou disponha seus elementos de modo a formar com eles uma tela cujo efeito geral tenha valor pictórico, ritmo musical, sentido simbólico*. Podemos escolher alguns elementos da realidade, desprezar outros e mesmo desse modo conseguir no fim um efeito muito mais próximo da verdade. As histórias que passo a narrar, bem como a maioria das que ficaram para trás, são apenas uma espécie de reflexo da realidade. Depurei-as um pouco do que elas tinham originalmente de sórdido e trivial. Este pode ser um modo parcial de ver as coisas, *mas é o meu modo* e, seja como for, *este é o meu livro*. [...] Quero deixar traçada aqui *a vacilante trajetória duma alma em busca de rumo*. (VERISSIMO, 1987, p.135-136)

As ações e pensamentos de Vasco não se pautam por empirismos, seu modo dialético de significar a sua realidade corresponde a uma opção estética em abordar os eventos cotidianos e históricos. Assumindo-se como escritor, a personagem tem a possibilidade de amplificar sua visão desencantada e não conformista fazendo uso de um instrumento artístico, o “seu livro”. Analisando-se suas apreciações acerca de seu processo de criação literária, verifica-se que ele tem ciência das limitações impostas à narração em 1ª pessoa, cuja centralidade e ângulo de visão restritos na trama o fazem narrar apenas aquilo que lhe é relevante, revelando mais sobre si mesmo do que sobre os outros (LEITE, 2002, p.40). Igualmente, seu modo “parcial” de narrar os fatos, em que confessa alterar ou dispor os elementos de uma forma mais depurada de seu formato original corresponde a uma atitude que remete ao fenômeno da *desrealização*, que preconiza uma arte a qual “deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (ROSENFELD, 1969, p.76), visando não a uma leitura fiel da realidade, mas a uma abordagem baseada na tendência de configurá-la artisticamente a partir dos sentidos (Idem, p.76).

No romance, essas alterações são mais sutis (Ibidem, p.79), e o narrador, em *Saga*, confessa-as como o seu “modo de ver as coisas”. Nesse sentido, uma dessas alterações pode ser percebida nos momentos em que Vasco rompe a linha de sutura entre o presente e o passado, buscando compreender que ambos não são elementos sucessivos, mas que, indissociáveis, um eixo se entrelaça ao outro, inserindo a ação presente não como uma sequência do tempo histórico, mas como um encaixe entre esse aspecto, somado ao social e ao pessoal. Nesse caso, podemos ler o presente associado aos fragmentos do pretérito como um elo que perpassa o individual e o

coletivo; e o individual e o histórico – como quando a localidade de Tortosa o remete a uma memória da infância:

Tortosa. Este nome ficará para sempre na minha lembrança, vagamente ligado à ideia de destino. [...]

É em Jacarecanga, pequena cidade do extremo sul do Brasil. Tenho doze anos [...] e me aproximo dum grande mapa da Europa que está pendurado na parede [...]. Vejo a cara redonda e morena de Clarissa [...].

[...] Tomo ares paternais quando pergunto:

- Se pudesses viajar, para onde querias ir?

- Para a China. Dizem que lá é tudo engraçado.

- É. Dizem...

- E tu... para onde querias ir?

[...]

Trepo numa cadeira, fecho os olhos, avanço o indicador da mão direita e espeto-o no mapa ao acaso. Abro os olhos. Meu dedo está em cima da Espanha e aponta para uma cidade. *Tortosa*. [...]

Agora, quatorze anos depois, olho as ruínas da cidade de Tortosa. Alguém se aproxima de mim. Volto a cabeça: é Sebastian Brown. Clarissa não compreendia o mapa. O que o preto não compreende é a estupidez dos homens que bombardeiam cidades e aldeias, mutilando mulheres, crianças, estátuas e templos. (1987, p.133-134)

Ao lançar suas hipóteses sobre o romance do século XX, Anatol Roselfeld expressa que a ele são análogas algumas das modificações vinculadas à pintura moderna, como, por exemplo, a relativização da continuidade temporal, na qual, em uma expressão feliz, afirma que “os relógios foram destruídos” (1969, p.80). Uma leitura da passagem anterior do romance a partir dessa perspectiva, permite-nos entender que a aproximação estabelecida pelo narrador protagonista entre a projeção que fazia de Tortosa no passado, com afetividade, e a situação presente da localidade, abalada pela violência bélica, no momento em que ele a conhece, constituem artifícios narrativos que visam à reiteração para a tomada de consciência do absurdo em se espantar com as tragédias da guerra. Isso, pois não apenas os momentos temporais são alinhados, mas as impressões de seus pares em ambas as situações também o são: se no passado era plausível que Clarissa tivesse dificuldades em entender o mapa; no presente a dificuldade está em Sebastian Brown, que, segundo o narrador, não consegue dimensionar com precisão a barbárie cometida à cidade e às pessoas que nela viviam. Mais que uma aproximação entre tempos e espaços distintos, ocorre aqui uma comparação entre as diferentes sensações de Vasco relativas à localidade de Tortosa, uma reiteração que expressa não só as transformações da personagem, mas uma forma de inserir no relato (no romance resultante) a assimilação dessa desconstrução na própria obra de arte, ou seja, “a visão de uma realidade mais

profunda, mais real do que a do senso comum [...] incorporada à forma total da obra” (Idem, p.81)⁶⁶.

As visões do narrador Vasco, seja a de Cambrills, antes e depois dos bombardeios, seja a de Tortosa, na contraposição entre presente e passado, conferem-lhe uma nova visão do real, em que ele assume a consciência da “inutilidade de sua presença num conflito cujo destino não será mudado pela sua atuação, nem pelo sacrifício de todos os que caíram antes dele” (CHAVES, 1987, p.22). Se, no início da narrativa, ele expressava o desejo de se “atordoar na ação” (VERISSIMO, 1987, p.29) e relativizava a guerra e a morte – “Caminho ao encontro de novas sensações. Ou da morte. Que importa? A morte é também uma aventura, a definitiva, a irremediável. Mas o essencial é que aconteça alguma coisa” (Idem, p.29); após os 4 dias de batalhas em Ebro, estando ferido (e impactado pela experiência de ter vivenciado mais um violento episódio em meio ao conflito) em um hospital na localidade de Mataró, próxima a Barcelona, percebem-se os efeitos da guerra não em uma mudança de personalidade, mas de perspectiva do primo de Clarissa:

Atravessei o oceano para vir ao encontro justamente das coisas que mais odeio. Não posso culpar ninguém do que me aconteceu. Quando eu vivia no Brasil a minha vida de sonhos insatisfeitos, comparava-me ao peru que, segundo se diz, metido no centro dum círculo traçado a giz no chão, se julga irremediavelmente prisioneiro dele. Um dia achei que devia correr para a liberdade, saltando o risco de giz. Cortei as amarras que me prendiam a todas as convenções sociais e a esse manso comodismo dos hábitos. Dei o salto... E agora, moendo e remoendo experiências recentes, comparando-as com as antigas, chego à conclusão de que a vida não passa duma série numerosa de círculos de giz concêntricos. A gente salta por cima de um apenas para verificar que está prisioneiro de outro e assim por diante. É a condição humana. (Ibidem, p.180)

As transformações em Vasco são elementos processuais que denotam o desenvolvimento contínuo de sua personalidade no decorrer dos acontecimentos que vivencia. Durante as ações iniciais da narrativa, ele busca abolir o passado, mas o cotidiano da guerra o leva a reconsiderar essa atitude e, em suas memórias, ele encontra um ambiente acalentador que vai de encontro à hostilidade do conflito (SANTOS, 2011, p.81) – e o principal refúgio para ele são os momentos junto a

⁶⁶ Cabe ressaltar que os romances de Erico Verissimo não adotam processos tão radicais na discrepância entre tempo cronológico e psicológico, como o fazem escritores como Virginia Woolf e James Joyce. Rosenfeld ressalta que a irrupção no presente das ações de outrora não podem ser delimitadas tão somente como um “tratado de psicologia” (1969, p.83). Não há sempre a necessidade de adentrar-se nos recantos mais desconhecidos da mente das personagens. Aqui, entende-se que essa é a metodologia adotada pelo escritor gaúcho.

Clarissa, em quem deposita a única possibilidade de uma vida digna e a quem atribui sua principal motivação para viver:

Recuso-me obstinadamente a me entregar a esta escura realidade. Dentro de mim ainda existe uma luz de esperança. A beleza e a paz ainda não desapareceram do mundo. É preciso ter coragem – [...] a lenta, paciente e obscura coragem de esperar, resistindo à degradação moral. *Tenho um desejo imenso de viver. E a vida para mim se concentra numa imagem – Clarissa.* Por ela e pelo que ainda resta no meu íntimo de decência e bondade, é preciso mais do que nunca ter coragem. (VERISSIMO, 1987, p.169)

O narrador projeta em Clarissa mais que um refúgio do ambiente hostil em que se encontra, mas o único meio através do qual pode seguir sua trajetória, protegendo-se de tudo o que denomina por “degradação moral”, a qual não consiste apenas nos episódios de violência a que assistiu e de que fez parte na guerra, mas também às hostilidades vivenciadas em Jacarecanga, como as dos velhos caudilhos aposentados (CANDIDO, 1972, p.49), e em Porto Alegre, a miséria e o desamparo resultantes da desigualdade econômica (Idem, p.47).

Após a derrota das forças governistas, o exército de Franco avança cada vez mais em ofensiva. A Vasco e seus companheiros resta prestar assistência aos civis fugitivos, protegendo-os dos vitoriosos. Em Figueras, talvez o quadro mais dramático de sua atuação enquanto soldado em terras estrangeiras é *mostrado* pelo protagonista, alternando algumas considerações, porém permitindo que os fatos também falassem por si:

As ruas *regurgitam* de gente. Temos de matar cavalos para dar de comer aos refugiados. Anda no ar, um mau cheiro insuportável. E como se todas essas desgraças não bastassem, os aviões inimigos vindos de Maiorca bombardeiam à noite a povoação. Figueras assume o aspecto dum fantástico *açougue de carne humana*. Os cadáveres entulham as ruas. Temos de queimá-los com medo da peste, pois não há tempo para os enterrar. (VERISSIMO, 1987, p.192)

As escolhas lexicais de Vasco expressam sua coadunação aos pressupostos de Rosenfeld acerca do romance moderno: ao fazer uso de expressões como “regurgitam” e “açougue de carne humana” a fim de retratar o completo desamparo dos refugiados, ele mais uma vez, contudo de modo ainda mais direto, toma uma posição que se coloca menos fictícia (1969, p.84) em uma narração que assume com efetividade sua não neutralidade. Eis uma tentativa de aproximação (mas não uma adesão) do narrador com o discurso materialista, postulado por Benjamin, cujo ângulo de visão, na obra, expõe sua posição ideológica e epistemológica de, em meio a uma atmosfera extremamente hostil, retratar que em uma guerra a perda de toda e

qualquer dignidade é fator inexorável aos “vencidos” – e é preciso contar a história deles.

Ainda que a situação em Figueras fosse caótica ao extremo, o narrador afirma que persiste nele a perspectiva de dias melhores. Não seu aspecto físico, mas seu estado psicológico é registrado como “envelhecido, cansado e triste” (VERISSIMO, 1987, p.193) – a despeito disso, ele consegue observar atentamente os Pireneus, na fronteira da Espanha com a França, “numa última esperança” (Idem, p.193) – que brevemente, por um tempo, desaparece na segunda parte, em um “*sórdido interlúdio*”.

5.3 Um sórdido interlúdio

Dissociado da condição edênica do processo simbólico, em que ser humano e natureza constituem uma unicidade orgânica, uma legítima compreensão do homem em meio à sua condição histórica desarmônica necessita da “queda”, tendo em vista que “a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio” (BENJAMIN, 1984, p.200). Partindo dessa concepção, o processo alegórico se projeta no romance moderno, seguindo o pensamento de Rosenfeld, em seu construto de desmascarar as aparências exteriores e as formas epidérmicas “por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem à realidade” (1969, p.83). Essa lógica se faz presente na narrativa de *Saga* e, em sua segunda parte, isso pode ser captado na aceleração impressa à trama na mudança de situação de Vasco. Se exatamente no início do *sórdido interlúdio*, o narrador protagonista expressasse ainda alguma esperança, a despeito do desamparo no qual se encontrava – “cavo na areia com minhas próprias mãos uma cova para o meu corpo. Quando a morte vier já me encontrará deitado nesta sepultura rasa [...]. *Mas eu quero viver!*” (VERISSIMO, 1987, p.197) -, o espaço físico subitamente se modifica e o herói se encontra em um campo de concentração na localidade de Argelès-sur-Mer⁶⁷, em que, sujos, “os homens formigam sobre a areia” (Idem, p.198), como “defuntos desenterrados e reunidos [...] por algum deus perverso” (Ibidem, p.198), em cujas feições não se vê o “menor traço de bondade” (Op. Cit., p.198). Ao final, o narrador arremata: “sinto em mim que a piedade morreu [...] de frio e de miséria” (Op. cit., p.198).

⁶⁷ Segundo Giménez (2018), o presidente do governo espanhol, Juan Negrin (1937-1939), atendendo à sugestão da Liga das Nações, optou por retirar todos os soldados estrangeiros que lutavam na Espanha em oposição à ofensiva franquista. Os brasileiros foram encaminhados aos campos de concentração de Argelès-sur-Mer e Saint Cyprien (p.66).

A opção do narrador protagonista em não optar por preencher os espaços de tempo entre o momento em que está deitado em um buraco na areia e sua chegada ao campo de concentração corresponde a mais uma opção estética. Ainda que aqui não haja a aproximação entre presente e passado, a distensão temporal ocorre em um súbito salto de uma situação a outra, que confere à narração uma ilusão do simultâneo (ROSENFELD, 1969, p.83). Não há necessidade de explicar o porquê de, em sua nova situação em território francês, ter sido (provisoriamente) eliminada de Vasco toda perspectiva de tempos mais justos; os pequenos excertos por ele elencados justificam suas sensações de completo desamparo:

A disenteria faz dezenas de vítimas. Não temos recursos para os medicar. Há homens que caem e se entregam. Ficam a gemer e a se retorcer de dor. Para esses pobres-diabos o único remédio e a única dieta que podemos dar é carne velha de Madagáscar e água salobra. (VERISSIMO, 1987, p.199)

Percebe-se que Vasco delimita aqui um *sumário narrativo* em que a narração panorâmica confere a ilusão de todos os eventos listados ocorrerem simultaneamente. Os canais de informação utilizados para comunicar os fatos são a combinação de palavras e ações nas quais, de um ângulo central, constrói um relato mais generalizado, o qual contempla situações e tempos distintos. Não se deve olvidar que Vasco, além de narrador, assume a função de escritor – e a ordenação fragmentada de alguns eventos pode ser lida sob a égide de que reside no encadeamento não linear a expressão de uma obra de arte autêntica a qual, no romance, impõe-se acertadamente para o protagonista significar a si mesmo e à humanidade, bem como propor uma escritura e leitura dos eventos da Guerra Civil Espanhola. A narração de Vasco se configura em um construto no qual, na obra de arte, as memórias do conflito são relatadas à *sua* maneira: ele, a partir da fragmentação e das discontinuidades, consegue resgatar a narração que, segundo Benjamin, é a dos *sábios*, a qual contempla não só a própria experiência, como também a alheia (2011, p.221), afastando-se definitivamente do conformismo, abraçando um *contar* e *mostrar* que nada negligencia. Por tais razões, da personagem é indissociável um caráter não de um definitivo intelectual materialista, mas de um *intelectual materialista em contínua formação*, o qual busca dar à luz conhecimento de fatos, situações e pessoas que, em uma leitura histórica não dialética, seriam mais que esquecidos, mas soterrados. A partir do ponto de vista de Vasco, delimita-se uma narração que transcende o simples relatar de fatos históricos; tal qual a expressão de Benjamin, o primo de Clarissa,

“senhor de suas forças”, deambula além de uma “imagem eterna do passado” e faz saltar “pelos ares o *continuum da história*” (BENJAMIN, 2011, p.231).

5.3.1 *Permanências e, enfim, a “a alegria dolorosa”*

Se enquadrarmos Vasco Bruno como um “materialista em contínua formação”, isso sucede devido à sua trajetória, que, não apenas em *Saga*, mas também em *Música ao longe* e em *Um lugar ao sol*, é relatada por narradores os mais diversos e, por isso, os pontos de vista acerca da personagem também o são. Contudo, é apenas com o romance de 1940 que esse enquadramento se torna possível, principalmente levando em consideração a ausência total de filtros na construção das *cenar* e *sumários* que integram o quarto livro do ciclo de Clarissa, em que, na unicidade da *visão com* do narrador protagonista, os pensamentos, percepções e sensações não são atribuídos por ninguém à personagem principal – toda a sua materialidade tem como fonte a sua subjetividade.

Levando tais acepções em consideração, em *Um lugar ao sol* percebiam-se em Vasco inclinações para a busca de captar subjetivamente, como em um quadro, os sentimentos que projetava das pessoas e dos momentos em Porto Alegre, como ao buscar refúgio junto a Anneliese, no Bar Cassino, no qual, ao atentar ao movimento dos pares dançando, aos encontros e ao som do *jazz*, tem arroubos de “pintar aquele movimento. O som e as cores e as formas se confundiam e amalgamavam duma maneira tal que não havia mais separação possível” (VERISSIMO, 1960, p.225). Antes, por mais que a narração partisse da mente de Vasco Bruno, as percepções dele eram traduzidas pelo *narrador onisciente*; e justamente por isso se tornava inviável aferir com exatidão aspectos de sua personalidade. Em *Saga*, no entanto, as virtualidades da personagem são emitidas por ela própria, como a do anseio de, por meio de elocubrações, fazer leituras das mentes das pessoas, como na primeira parte do romance, em que, ao pintar retratos de seus companheiros brigadistas em Cambrills, afirma “já disse que me interessei mais pelas figuras humanas que pela paisagem” (VERISSIMO, 1987, p.103), mesmo em meio à insalubridade de Argelès-suir-Mer:

Eu me considero um monstro porque, miserável como os outros e como os outros condenado também à morte, surpreendo-me no insensato desejo de ter aqui tela, pincel e tinta *para pintar esse quadro de horrenda beleza*, a fim de que amanhã, quando estivermos todos mortos, e homens indiferentes

vierem enterrar nossos cadáveres, um deles possa encontrar o estranho quadro e ver a um canto dele o meu nome. (Idem, p.205)

Esse interesse será elemento recorrente em seu retorno a Porto Alegre, durante a terceira parte da trama, “O destino bate à porta”, que se constituirá não apenas como recurso de análise dos homens em relação aos contextos temporais aos quais se vinculam, mas também como instrumento decisório para os rumos que deseja impelir a seu destino – e ao de Clarissa.

5.4 Alguns caminhos rumo ao idílio amoroso

O início de “O destino bate à porta” dialoga com o da parte anterior, “Sórdido interlúdio”. Assim como Vasco se encontrava em um instante dentro de um buraco em território espanhol e subitamente ele surge em Argelès-sur-Mer, um movimento parecido inicia a terceira parte do romance.

No campo de concentração, Vasco, com uma “sensação tão grande de liberdade” (VERISSIMO, 1987, p.200), redige uma carta ao embaixador brasileiro em Paris, relatando-lhe sua situação. Ao final da segunda parte, o protagonista é chamado junto ao escritório da administração do campo, para ali se apresentar com seus papéis. Ciente de que sua carta chegou a seu destino, ele levanta o peito com uma “alegria dolorosa” (Idem, p.206), palavras que encerram sua estada na França.

O mesmo sentimento inicia a terceira parte, novamente operando a ilusão do simultâneo (ROSENFELD, 1969, p.83). Vasco encontra-se já na estação ferroviária do Cais, em Porto Alegre: “É também com uma alegria dolorosa que desço do vapor (Ibidem, p.209)”. Ali, Clarissa o aguarda. Agora, buscando esquecer as memórias das trincheiras, em uma espécie de catarse da culpa sentida pelas pessoas que matou ou pelos traumas adquiridos durante os eventos da guerra (SANTOS, 2011, p.81-82), seus anseios se centram em Clarissa: “sou um fugitivo do inferno e toda minha vontade de viver se concentra na morna e trêmula criaturinha que tenho agora em meus braços” (VERISSIMO, 1987, p.209).

Instantes após o reencontro, ambos são interpelados por dois homens da polícia, que solicitam a Vasco que os acompanhe⁶⁸. Na delegacia, a distensão

⁶⁸ Convém lembrar que a narrativa de *Saga* tem suas ações centradas nos anos do Estado Novo (1937-1945). Provavelmente, na obra, Vasco tenha sido chamado para prestar esclarecimentos, tendo em vista a inclinação política da maioria dos brigadistas brasileiros: “casi todos eran militares profesionales, involucrados em las luchas políticas que tuvieron lugar em Brasil contra el régimen de

temporal se opera não em um salto de um momento presente a outro, mas novamente, nos termos de Candido, o diacrônico irrompe no sincrônico (1972):

Mandam-me esperar o delegado numa sala triste que cheira a sarro de cigarro e a papéis velhos. [...] Vejo um retrato de Júlio de Castilhos [...] e um busto de bronze de Borges de Medeiros. Lembro-me de Jacarecanga [...]. No edifício da Intendência Municipal havia um retrato e um busto como esse que vejo aqui. Eu os associava sempre aos homens e às coisas da torva política local. O general Campolargo, degolador e despótico... Capangas mal-encarados... de bombachas e chapelões de abas largas... Eleições... Tiroteios nas noites silenciosas... Cadáveres no barro da rua... Enterros graves e misteriosos... Manifestações com foguetes, banda de música, discursos e vivas... Os longos invernos de revolução... Lenços verdes, lenços vermelhos... Bravatas... Lendas... Ódios... Silveira Martins... Júlio de Castilhos... Frases... Ideias não são metais que se fundem... Inimigo não se poupa... Minuano... Revolução... Rio Grande. (VERISSIMO, 1987, p.214)

Ainda que os pensamentos do narrador não sejam relatados com a radicalização extrema do fluxo de consciência (ROSENFELD, 1969, p.83), reproduzem-se nos pensamentos de Vasco níveis temporais distintos. Tal modificação coloca novamente em xeque o tempo cronológico para a reprodução e o entendimento do real e o preenchimento de seus pontos de indeterminação. Uma combinação de palavras, pensamentos, frases do passado, fatos históricos, sensações, nomes e sentimentos se configuram como o canal de comunicação a partir do qual o narrador protagonista reitera a ojeriza à perspectiva conformista sobre a história, virtualidades que o acompanharam em todos os espaços geográficos em que esteve. Mais que a negligência histórica sobre a população oprimida, ele rejeita a maneira como isso, em sua terra, se deu. O retrato de Júlio de Castilhos e o busto de Borges de Medeiros constituem “elementos de barbárie” que o remetem a diferentes planos de seu passado e do Rio Grande do Sul, o do caudilho feroz cuja violência atroz se combina ao bem e ao mal, pois aqueles que conquistam a terra e os que a defendem levam sua marca à política do RS e da nação (CANDIDO, 1972, p.49), reificando uma cultura tida como “oficial”, a qual, associada ao pensamento de Benjamin, configura instrumento das classes dominantes para legitimar o conformismo de sua leitura sobre o fluxo temporal (pode-se inferir, ratificar a dominação ideológica; em consequência, a política e a econômica). Tudo isso se dá sob um código de violência e tirania que leva os membros das gerações subsequentes dessas famílias a serem “herdeiros necessários do passado que lhe é imposto” (CHAVES, 1987, p. 20).

Vargas. Miembros del PCB y afiliados a la Alianza Nacional Libertadora (ANL), buena parte de ellos participó en el Levantamiento comunista de 1935 [...]” (GIMÉNEZ, 2018, p.64).

Convém, a partir dessa sobreposição de planos temporais que se configura no pensamento de Vasco na delegacia, associá-la a outro momento da narrativa: a festa dos Erasmo em homenagem à filha, Roberta. Ali, circulam figuras da burguesia liberal porto-alegrense, como os anfitriões, o casal Leiria (Leitão e Dodó) e Almiro Cambará. Destaca-se entre os convidados a presença do coronel Jango Jorge em que a fala desse – “meus aviões de fogo nunca falharam” (VERISSIMO, 1987, p.322) tem efeito similar ao das “obras de arte” expostas na delegacia ao evocar em Vasco o passado: “aos poucos me vêm à memória as histórias que ouvi contar desse caudilhote nos tempos anteriores a 30. Mandonices, arbitrariedades, violências, crimes...” (Idem, p.322). Instantes depois, outro convidado, o doutor Abel, adverte Vasco, quando este expressa satisfação por o coronel ser “símbolo de um momento que passou” (Ibidem, p.323):

- Conhece o filho do Jango Jorge? Pois é advogado. Usa na advocacia dos mesmos métodos que o pai usava na política. O caudilho era uma espécie de *gangster*, e *gangster* é também o doutor Miguel Jorge. Emprega a fraude, a coação, o suborno. Vive de golpes de audácia e negociatas. Tem uma organização muito bem feita, uma espécie de sindicato da patifaria: nada lhe escapa. É um pequeno Al Capone da advocacia. (Op. Cit., p.323)

Vasco faz uso da fala e da palavra como canais de comunicação para manifestar seu rechaço a Jango Jorge e à prática política empregada por ele e seus iguais ao referir-se ao coronel no diminutivo, usando a expressão “caudilhote”. Por outro lado, a fala do doutor Abel expõe que passado e presente são elementos indissociáveis, pois o primeiro irrompe no segundo sob outras formas, nas quais os descendentes dos caudilhos são herdeiros especialmente nos subterfúgios utilizados, agora na cidade, em suas profissões, adaptando antigas práticas a um novo contexto. Antonio Candido ressalta que a abordagem do caudilho não é apenas uma temática recorrente nas obras de Erico Verissimo, mas uma fixação estética⁶⁹ em seus textos (1972, p.49), de que fazem parte personagens masculinas cuja atividade em suas localidades se pauta por marcar sua autoridade a ferro e fogo, com toda sorte de violência e arbitrariedade. A decadência desses tipos pode ser apenas aparente - as

⁶⁹ Não apenas o tipo de personagem pode ser encarado como uma fixação estética, mas também a situação degradante em que algumas delas se encontram em suas respectivas narrativas. O General Campolargo, de *Um lugar ao sol*, que se encontra praticamente senil e extremamente dependente de seus familiares, partilha a mesma situação de outra personagem de Erico Verissimo, o General Chicuta, de *Os devaneios do general* (as duas personagens partilhavam também sua origem, Jacarecanga). Cabe destacar que de ambos ouvia-se falar a respeito de massacres e degolas por eles orquestrados. Além disso, os dois receberam de seus rivais a pecha de “hiena”, bem como, ao final da vida, decrépitos, tinham na fala “inimigo não se poupa” um meio de comunicação em que se buscava justificar suas atitudes.

ilegalidades outrora cometidas ressurgem nos filhos, adaptadas às mudanças vigentes (Idem, p.49-50).

Somados os episódios da ida de Vasco à delegacia para prestar esclarecimentos (em especial a referência a Júlio de Castilhos e a Borges de Medeiros) e o da presença de Jango Jorge na festa dos Erasmo (a percepção de que as práticas dos coronéis são retomadas por seus filhos e adaptadas à engrenagem urbana), ambos podem ser considerados como algumas das razões que levarão Vasco a buscar um “isolamento idílico” (CORNELSEN, 2009, p.267) na região das Águas Claras junto a Clarissa e a Dona Clemência na quarta e última parte da narrativa. Se antes, ao partir de Jacarecanga a Porto Alegre, a capital era projetada inicialmente como o espaço em que buscaria (com muitos insucessos e decepções) o seu lugar ao sol, em *Saga* essa lógica definitivamente se decompõe. A opressão inerente ao interior se transfigura na capital gaúcha sob outros formatos; na verdade, o Rio Grande, independentemente de campo ou cidade, permanecia o mesmo (CHAVES, 1987, p.20) – e é disso que o herói indica que precisa fisicamente se afastar, para que possa “salvar Clarissa”, seu intuito desde o assassinato de João de Deus, na primeira parte de *Um lugar ao sol*. Na narrativa de *Saga*, os pensamentos do narrador-protagonista são o canal que, por vezes, expressa um desejo que prenuncia o seu destino:

Quisera ter palavras para lhe dizer da minha ternura e do desejo que tenho de levá-la para longe, para algum lugar em que possamos viver vidas limpas e decentes, sem sermos compelidos a nos atufar nessa luta irritante de todo dia, na busca de dinheiro e posições [...]. (VERISSIMO, 1987, p.313)

Vasco não adota uma posição céptica diante de todas as desventuras por que passou, muito pelo contrário, ele segue descrevendo-as em seu livro e, apesar delas, reafirma outro de seus propósitos, o de “compreender a natureza humana, [...] descobrir o que é que há de errado nesta nossa pseudocivilização me leva a essas conversas especulativas e aparentemente doutrinárias” (Idem, p.277). Os atos de Vasco Bruno, expressos em digressões ou atitudes, em seu retorno ao Brasil, são os de um ser o qual tem a compreensão de que esquemas fixos não existem, é preciso estudar, analisar e produzir um conhecimento que corresponda a uma ação dialética, que não seja mero instrumento das classes dominantes (BENJAMIN, 2011, p.224). A presença das imagens de Borges de Medeiros e de Júlio de Castilhos em uma delegacia, assim como a continuidade dos atos arbitrários de velhos caudilhos, como Jango Jorge, através de seus descendentes, indiciam que no Rio Grande de Vasco

Bruno, seguindo o pensamento de Benjamin, ninguém está em segurança, pois “o inimigo não tem cessado de vencer” (2011, p.225).

5.4.1 Luta de classes

Michael Lowy, ao resenhar as teses de Benjamin de 1940, explica que o termo “vencedor” não se aplica tão somente aos vitoriosos em campos de batalha ou em guerras, mas também aos conflitos entre as classes sociais (2011, p.21). Essa lógica se aplica em *Saga* não só a Jango Jorge e a seu filho, mas a outras personagens, como, por exemplo, Gedeão Belém, diretor do jornal *A Ordem*, que se contrapõe na narrativa à revista infantil *Aventura*, para a qual Vasco passa a trabalhar como desenhista, a convite de Fernanda, agora proprietária, junto a Noel, do periódico e administradora de um cinema em que exhibe filmes de cunho educativo, o *Aquarium*.

A tentativa de captar subjetiva e esteticamente a personalidade humana segue como uma prática recorrente de Vasco. A sua metodologia de analisar tipos sociais, como Gedeão Belém, parece configurar um modo de registrar e ler criticamente figuras sociais ligadas às classes mais abastadas, bem como à história:

Um tipo que venho observando com interesse. Veste-se com uma elegância exagerada, toda feita de amido e enchimentos. Seu rosto muito sanguíneo e gordalhufo, ornado dum bigode sempre bem aparado, tem uma expressão que não inspira simpatia nem confiança. Há nele qualquer coisa de viscoso e oblíquo. O elevador vai subindo. [...]. Subir! Eis o verbo mais importante da vida desse aventureiro municipal. Subir a qualquer preço. [...] na sociedade, nas esferas oficiais, no mundo das finanças e das pequenas vaidades quotidianas. Ultimamente o doutor Belém deu a seu jornal uma orientação católica. Quer fazer da igreja um trampolim para seus saltos espetaculares, rumo das boas posições e dos negócios vantajosos. É demagogo e politiqueiro. Do pai, velho caudilho e político decaído, parece ter herdado o amor à intriga e à chicana. (VERISSIMO, 1987, p.233-234)

Ao enquadrar esteticamente Gedeão Belém e tentar adivinhar-lhe os pensamentos, o narrador-protagonista parece fazer algo próximo do que Benjamin realiza em sua análise do drama barroco alemão, arrancando o objeto de seu contexto, matando-o, obrigando-o a significar (ROUANET, 1984, p.40), desempenhando aqui um papel similar ao de um *alegorista*: os interesses comerciais de Gedeão Belém, segundo o narrador, além do lucro, vislumbram prestígio social e político. Ocorre aqui, mais uma manifestação da categoria do autor implícito: o relato de Vasco acerca do diretor de *A Ordem* constitui uma das máscaras autorais, com

uma temática explícita em *Caminhos cruzados* (1935), sua adesão aos seres injustiçados (CHAVES, 1987, p.23) e uma relativização crítica da ideia de progresso, “cuja identificação das classes dominantes oculta o excedente utópico inscrito nas lutas dos oprimidos do passado e do presente” (LOWY, 2011, p.20).

Também, cabe destacar novamente a estetização do caudilho expressa por Candido, sob o prisma da ascendência de Gedeão Belém, mais um herdeiro de homens como Jango Jorge, que conseguem acertar o passo com “a sinuosa música política posterior a 1930” (CANDIDO, 1972, p.50). Se no interior do RS o abate aos inimigos se dava pela degola, em Porto Alegre, é no campo das ideias e das especulações que tais sujeitos dão continuidade ao legado de arbitrariedades perpetuado por seus pais.

Isso sucede instantes após o encontro de Vasco com Gedeão no elevador do Megatério. Na redação de *Aventura*, Fernanda Ihe mostra um artigo com as iniciais do diretor de *A Ordem*:

“Guardiães da pátria, sentinelas da ordem social e paladinos da grande causa do espírito, não podemos ficar indiferentes ante essa nefasta propaganda bolchevista que se vem insinuando através de revistas, livros e filmes tendentes a abalar os sagrados alicerces da sociedade cristã...” [...] Chamamos a atenção da polícia para certas revistas intituladas de educação infantil que publicam em suas páginas, onde se nota a visível influência do judeu internacional e do ouro de Moscou, histórias de caráter nitidamente materialista, nas quais é absoluta a ausência dos salutares princípios cristãos e das nobres finalidades que tornam digna e bela a existência do homem.”⁷⁰ (VERISSIMO, 1987, p.235)

O trecho citado corresponde a um artifício mais comum quando há um narrador testemunha, que não protagoniza a trama (FRIEDMAN, 2002): os caracteres de Gedeão Belém efetivamente se enquadram ao ponto de vista anteriormente expresso pelo protagonista assim que esse encontra um artefato, um artigo escrito pelo próprio diretor de *A Ordem*, que dele oferece reflexos de seus estados mentais e de seus posicionamentos.

O desencanto de Vasco se acentua. Em outra edição de *A Ordem*, Gedeão Belém tenta convencer seus leitores acerca daquilo que considera má-influência de *Aventura*, quando é publicada na revista uma biografia escrita e ilustrada por Vasco a respeito do falecido Doutor Seixas:

“É de lamentar que se conte às crianças a história de um materialista, de um homem que em toda a sua vida nunca entrou numa igreja e que nos seus últimos momentos se recusou conscientemente a tomar os Santos Óleos.

⁷⁰ Optou-se por transcrever este trecho entre aspas, tal como se encontra na edição aqui utilizada como referência.

Achamos que é um erro e, mais que isso, um crime transformar em heróis aos olhos das crianças...”⁷¹ (VERISSIMO, 1987, p.295)

Ao tomar ciência desse novo ataque, Vasco é acometido do sentimento de fúria que julgava adormecido, o mesmo que o levou a embates contra João de Deus em Jacarecanga, a desafiar os mandantes de seu assassinato, a optar por sair do lugar onde cresceu e, posteriormente, de Porto Alegre. Imediatamente, entra em contato com a redação do jornal e, ao falar com Gedeão Belém, ofende-o e ameaça-o – “canalha [...], amasso-te a cara” (Idem, p.295).

Após isso, Vasco percebe que se excedeu em seu ato e, fazendo uso de seus pensamentos como canais de informação, busca no passado recente uma maneira de significar o momento vigente, novamente o diacrônico irrompe no sincrônico:

[...] penso. Recordo-me de meus dias na frente do Ebro, dos momentos em que eu pensava no Brasil e fazia votos de tranquilidade e paz. Vim aqui encontrar outra forma de guerra. Tão desleal e insensata como a outra. Terei de me habituar a ela como me habituei à rotina das trincheiras? (Idem, p.296)

Ratifica-se a *visão com* na narrativa como um modo estético de efabular “a desconfiança do homem moderno na sua capacidade de apreender um mundo caótico e fragmentado, em que não consegue situar-se com clareza” (LEITE, 2002, p.23), ou seja, o relato empreendido pelo narrador protagonista se consolida sob a égide do desencanto em que as ações dos homens se coadunam independentemente do espaço geográfico e do contexto temporal. Dal Farra considera o romance em 1ª pessoa como “a alegoria mais perfeita do ato de criação e trabalho do autor implícito” (1978, p.49) e, em *Saga*, a *tomada de partida implícita* do autor empírico sucede na *tomada de partida explícita* do narrador Vasco, o qual, desapontado em meio às suas experiências junto ao homem, em distintos espaços e tempos, acalantar-se-á cada vez mais o anseio por tentar levar uma vida o mais justa e limpa possível, a qual, após casar-se com Clarissa, o herói tentará buscar na região das Águas Claras. Cabe ressaltar, nesse sentido, a análise de Verissimo aos rumos que Vasco toma ao final da narrativa: “tudo isso me levava a desejar as frescas verduras e a paz bucólica daquele vale imaginário. E como sempre é mais fácil movimentar uma personagem do que uma pessoa de carne e osso – mandei Vasco para Águas Claras” (VERISSIMO, 1987, p.12)

Junto a Gedeão Belém, na tentativa de desacreditar Fernanda, atua Almiro Cambará, homem de negócios, que trabalha nos ramos imobiliário e cinematográfico.

⁷¹ Idem citação n. 23.

Outrora um homem simples que, em Jacarecanga, aparentava ter sensibilidade artística, deseja o contrato de arrendamento do *Aquarium*, visto que esse é o único cinema em Porto Alegre o qual não estava sob o jugo de seus negócios. Após uma última oferta desse a Fernanda, Vasco, novamente tomado de fúria, reage e, no escritório de Cambará, agride-o fisicamente. Não demora para que ele perceba a própria contradição em seu ato, visto que abomina a violência e dela fez uso contra o homem de negócios. Após isso, confessa a Fernanda o desejo de “ficar junto a terra, numa vida mais simples” (Idem, p.353).

Deve-se fazer a leitura desse novo anseio de Vasco não como um propósito de autoalienação, mas como uma tentativa de, ao se distanciar fisicamente do cotidiano na cidade, redimir-se com aquilo que considera o seu “lado bom”, visto que o seu “lado mau”, segundo o próprio, ainda existe – e é preciso apaziguá-lo.

5.5 Um herói em contínua formação

Se na situação inicial em *Saga* o narrador expressava o desejo de passar uma esponja embebida em vinagre nas coisas justas e boas de seu passado (no caso, especialmente as memórias ao lado de Clarissa), o início da última parte, “Pastoral”, contrasta com o pessimismo outrora existente: antes Vasco pegava em armas, agora no arado ele tem o seu cortejo triunfal, cujos passos são marcados por “dois lerdos e plácidos bois oscos” (Ibidem, 1987, p.371). No ensaio *O flâneur*, Walter Benjamin afirma que na modernidade a burguesia buscou compensar “o desaparecimento dos vestígios da vida privada” (2015, p.37) por meio de um encapsulamento que transformava a casa numa espécie de “concha” (Idem, p.37), isto é, a casa preservava os vestígios do burguês (Ibidem, p.37).

Possivelmente, a nova morada de Vasco, Clarissa e Dona Clemência se constitua para o protagonista como a “concha” do burguês. No entanto, o que Vasco propõe preservar tem caráter imaterial, a necessidade de apaziguamento frente a uma realidade degradada, seja pela guerra, seja pelas injustiças sociais. Ao fazer isso, ele se propõe criar novas memórias, idílicas e afetivas, ao lado de Clarissa, distanciando-se fisicamente das atrocidades dos homens na cidade ou em outras localidades.

Flávio Loureiro Chaves, ao analisar o mundo das personagens de Erico Verissimo, percebe em algumas das obras da primeira fase do autor a possibilidade de “regeneração pelo amor”, como o destino conferido ao par Fernanda-Noel em

Caminhos cruzados (1972, p.76). Destino não similar, mas sob a égide da regeneração amorosa, teve Eugênio Fontes, que, em *Olhai os lírios do campo*, abdica de um casamento sem amor com Eunice, mas que lhe oferecia segurança financeira e prestígio social, em prol de seu amor pela filha e da memória de Olívia. A “realização do universo afetivo individual” (Idem, p.76-77) é o desígnio conferido a Vasco e a Clarissa⁷², mais como uma regeneração para o primeiro, no qual ele consegue se reconciliar com os aspectos que considera mais sublimes de sua personalidade. Exemplo disso é a (re)descoberta da “contemplação. [...] ruminar as emoções experimentadas para melhor apreciá-las e compreendê-las. *O ócio inteligente enriquece a alma.*” (VERISSIMO, 1987, p.372). Daqui, pode-se depreender que há um reencontro de Gato do Mato com o seu “eu” de quando chegara a Porto Alegre, em que, por vezes esquecendo-se das obrigações que a vida na cidade impunha, sorvia com volúpia as ruas da urbe, em um *trabalho intelectual* no qual buscava investigar para além dos aspectos exteriores da cidade, mas especialmente os interiores, no qual produzia epistemologias para si mesmo (MATTOS, 2010). É isso o que ele faz ao utilizar a observação e o pensamento enquanto canal de comunicação ao revelar que “o ócio inteligente enriquece a alma”. Nas *Águas Claras*, definitivamente, ele produzia mais para si mesmo. Tal virtualidade reside também no exercício de novas atividades, a saber, a cerâmica, bem como no de outras às quais já estava mais habituado, como a pintura:

A guardadora de patos. Quem me serve de modelo é Angelina, uma menina de quinze anos, a filha de um colono italiano vizinho. A composição da tela é muito simples. É de manhã e pela estrada cor de ocre caminha uma rapariga descalça, vestida de branco, com um lenço vermelho passado em torno da cabeça e amarrado debaixo do queixo. Na frente dela marcham cinco patos brancos com bicos e patas cor de laranja. (VERISSIMO, 1987, p.378)

Ao final da narrativa de *Um lugar ao sol*, Vasco Bruno conseguira um emprego como desenhista; seu pai, Álvaro, expressou sua contrariedade à conquista do filho em virtude daquilo que acreditava ser uma mercantilização de seu ofício (e, conseqüentemente, de sua arte). Quando retorna ao Brasil, Vasco passa a pintar retratos de pessoas da alta sociedade porto-alegrense sob encomenda. Ainda que,

⁷² É possível perceber no definitivo (re)encontro amoroso entre o par “Vasco-Clarissa” mais uma manifestação da categoria do autor implícito, que não se projeta apenas na narração, mas também nos desígnios conferidos a suas personagens. A regeneração pelo amor como uma espécie de salvo-conduto para os mais jovens, a quem Verissimo conferia maior simpatia, como afirmado por ele no prefácio da edição de 1960 de *Um lugar ao sol*, pode ser entendida à luz do que Dal Farra afirma sobre essa categoria narrativa: um trânsito silencioso das preferências do autor empírico no interior das ações (1978, p.42).

em alguns casos, seus pensamentos revelassem um olhar mais artístico (a saber, a versão surrealista do retrato de Dodó Leiria), às obras que finalizava predominavam os fins comerciais em detrimento aos estéticos. A pintura da guardadora de patos, por outro lado, não vinha com essa tendência; o retrato tão somente de aspectos exteriores, como as feições simples da filha do vizinho, a estrada cor de ocre e os cinco patos na paisagem, constitui uma característica aparente na arte do, agora, marido de Clarissa. Mais que isso, configura-se como um reencontro em sua obra com o *valor de culto*, a retomada daquilo que Benjamin preconiza por “conteúdo de autenticidade” (2011, p.169), que confere ao objeto artístico uma existência única, não maculada pela serial – *valor de exposição* (Idem, p.170). Tal retrato, ainda que pintado em outro momento, embora enquadrado em um contexto de *reprodução técnica*, apresenta mais *autenticidade* em seu conteúdo, como uma recuperação da mesma presente naquela imagem apreciada por Clarissa, quando mal conhecia o seu futuro marido, de Vasco abraçado a Conca e Xexé, pessoas não brancas, em cuja legenda se lia “somos todos irmãos”.

A decisão e nova vida de Vasco não pode ser lida como uma evasão da realidade, pelo contrário, visto que ele mantém ciência, conforme expressa na narração, das “dores de um mundo sombrio e doído” (VERISSIMO, 1987, p.385), como, ao escutar, pelo rádio, notícias da segunda guerra mundial:

A Holanda e a Bélgica invadidas e dominadas... O rolo compressor germânico a avançar esmagador e invencível... Cidades bombardeadas em chamas...Populações civis em fuga pelos caminhos e metralhadas impiedosamente... A França à beira do maior colapso da sua história... Os paraquedistas tombando dos céus, como anjos da morte... Aviões aos milhares escurecendo o céu, a lembrar os gafanhotos de aço do Apocalipse. (Idem, p.384)

O tratamento pictórico-dramático dado aos eventos da guerra, combina *cena e sumário* e, tendo a análise de Leite sobre o ponto de vista na ficção, a pintura dos acontecimentos sucede na mente da personagem (2002, p.15) - e conseqüentemente na narração. Ainda que o excerto citado combine pequenos fragmentos de eventos captados pela mente do narrador protagonista por meio de um fluxo quase ininterrupto de pensamentos, não há um aprofundamento extremo nos estados mentais da personagem que levem a um *fluxo de consciência*. Ocorre aqui um *monólogo interior*, que adentra os pensamentos de Vasco, mas sem exprimir uma linguagem frágil destituída de nexos lógicos (Idem, p.68). Os pensamentos de Vasco o levam a quebrar as lâmpadas do rádio e a jogar os jornais no fogo. Não como uma negação da

realidade, mas para que o filho não sinta, pelo menos antes de nascer, através de Clarissa, grávida, os males do mundo.

A nova vida de Vasco, para além de significar uma tentativa de, dentro do possível, distanciar-se das fealdades de Porto Alegre ou da guerra, bem como de preservar aquilo que tem de mais puro, o amor e o apoio incondicional de Clarissa, pode ser lida como mais uma decisão estética da personagem. Assim como, muitas vezes, ele precisou se distanciar da realidade vigente para experimentar novas vivências e aprendizagens (mudança para Porto Alegre, combate em terras estrangeiras), bem como abalar o tempo cronológico, conjugando o seu presente com fatos do pretérito, retirando elementos de seu contexto e os recontextualizando, conferindo-lhes novos significados, o protagonista necessitava da experiência idílica e bucólica para dar continuidade ao seu *trabalho intelectual*. Isso ele faz por meio da escritura de um livro em que revisitará não apenas fatos, como ainda sensações recentes ou de outrora. É por meio da estetização de suas experiências enquanto brigadista na Guerra Civil Espanhola e no seu desencantado retorno ao Brasil que ele fará significar suas memórias não em âmbito individual, mas coletivo. O crepúsculo de sua saga ratifica-o como alguém que detém a identidade de *um intelectual em contínua formação*, que precisa – e muito – viver, a fim de oferecer uma visão histórica que não se reduza ao conformismo, bem como evidencie aqueles que muitas vezes jazem soterrados quando se percebe a história apenas empiricamente, enquanto sucessão de fatos⁷³. É preciso conferir voz, na história, a seus companheiros brigadistas (Axel, Sebastian Brown) e a seus amigos (Fernanda e Doutor Seixas). Presente e passado são as faces de uma mesma moeda, que sua visão não conformista propõe revelar em sua arte: em seu livro; em sua narração – sob o seu ponto de vista.

⁷³ Apesar de a visão de Vasco se coadunar com a de Benjamin de conceber a história não como uma sequência de fatos, mas de relatá-la também a partir de elementos que escapam à lógica conformista, sob a égide do *progresso* e incluir essa visão em sua narração (e em seu livro), não se pode enquadrá-lo como um historiador materialista, pois esse, nas *Teses da História*, de Benjamin, entende os processos históricos sob o prisma do fracasso (e a trajetória de Vasco, apesar dos dissabores enfrentados, ao cabo, é bem sucedida, em seu retorno a Porto Alegre e em sua vida no campo, ao trabalhar como ilustrador para *Aventura*).

6 CONCLUSÃO

O presente trabalho privilegiou delimitar a identidade pessoal de Vasco Bruno e, analisando-se os três romances aqui utilizados como *corpus literário*, atestou-se que a personagem se configura como um *intelectual em contínua formação*, ou seja, como um ser cujo *trabalho intelectual* se desenvolve como uma atividade ininterrupta. Essa constatação foi fundamentada sob a perspectiva de Benjamin acerca da *História*, de que essa não pode ser transmitida e apreendida em uma condição edênica: o homem necessita da queda para não só compreender, mas também tornar visíveis os elementos negligenciados por uma leitura conformista dos eventos históricos. Em termos de narratologia, foram utilizadas as formulações normativas de Percy Lubbock e Norman Friedman para se estudar o efeito do *ponto de vista* na narração dos romances analisados, o qual, ao cabo, foi associado às visões ideológicas que subjazem às obras, a partir da categoria literária do *autor implícito*, de Wayne Booth.

Diante disso, ao enquadrarmos Vasco Bruno como um “intelectual em contínua formação”, isso sucede não apenas devido à sua trajetória, mas a partir do(s) ponto(s) de vista adotado(s) nas três obras, relatadas por narradores os mais diversos. Em *Música ao longe*, não temos acesso à mente de Vasco - todo o material da história é narrado (por meio de um narrador protagonista) ou filtrado (sob o modo de onisciência seletiva) a partir da mente de Clarissa. No entanto, as informações que a protagonista dessa obra obtém do primo no decorrer das ações a levam a perceber que, com ele, partilha uma visão sobre a realidade oposta ao historicismo vigente. Ao adentrar no quarto de Vasco e ver emoldurado o iminente ocaso dos Albuquerque em uma das pinturas expostas, evidenciou-se que, para ela, urgia romper o fio conformista da continuidade histórica, em uma atitude de desconfiança em relação aos tesouros culturais e à tradição (LOWY, 2011, p.22). Essa nova percepção da protagonista se refletiu no modo como a narrativa, a partir desse ponto, passou a ser conduzida, incidindo maior empatia, por parte dos narradores, a Vasco Bruno. Não há como dissociar o conceito de história que subjaz *Música ao Longe* das informações que, no romance, se têm acerca de Vasco, pois são as falas e a arte dele os elementos que acarretam a “queda” de Clarissa da condição edênica, ou seja, ao investigar o primo, já não há mais como ela compactuar com a visão de sua família acerca da história (especialmente quando relacionada a guerras), de que essa é constituída por

um construto aditivo que beneficia as classes dominantes. Isso se deu, porque a protagonista obteve acesso ao resultado do *trabalho intelectual* do primo; a saber, a pintura, em que, retratando os irmãos Albuquerque, Vasco satirizou a tradição, bem como o quadro no qual o primo se retrata junto a Conca e Xexé, numa celebração da necessidade de fraternidade universal entre os homens.

Posteriormente, na Porto Alegre de *Um lugar ao sol*, a *onisciência seletiva múltipla*, que predomina no romance, permite, pela primeira vez, acesso à mente de Vasco e, por essa razão, também a informações mais concretas sobre ele. Ao mesmo tempo em que desejava sorver com volúpia os aromas e os odores das cenas que presenciava junto à multidão nas ruas, ressentia-se de não poder cumprir seu intento de buscar um emprego formal, para, assim, ajudar Clarissa. Por tais razões, ele se encontra em uma posição de limiaridade: ao mesmo tempo em que se ressentia das dificuldades financeiras (e das barbáries que testemunha, como o assassinato de Gervásio Veiga), desenvolve, assim como o *flâneur baudelairiano*, formas de acompanhar o ritmo da cidade, engajando-se em sua *botânica do asfalto*, na qual se propõe desenvolver uma leitura imanente do espaço urbano, tendo em vista que, mais que os aspectos exteriores da urbe, ele se propõe desvendar os aspectos insólitos, que lhe despertam curiosidade, das cenas que presencia junto à multidão. Nesse sentido, se, em *Música ao longe*, Clarissa encantou-se pela obra de arte do primo, *Um lugar ao sol* oferece ao leitor não o resultado do *trabalho intelectual* de Vasco Bruno, mas o seu *método*, ou seja, especialmente a constante tentativa de captar subjetivamente a personalidade das pessoas com que se depara no espaço urbano. Esta se configura como material intelectual essencial que lhe confere uma visão dialética da realidade, a qual é empregada em sua obra de arte (suas pinturas) enquanto elemento de autenticidade (*valor de culto*).

Atentando-se ao desenlace de *Um lugar ao sol*, percebe-se um maior perscrutar nos estados mentais de Vasco Bruno, no momento em que ele opta por “escutar o chamado do mundo” e partir de Porto Alegre. Essa imersão se consolida na narrativa seguinte, *Saga*, quando todos os canais de informação que transmitem a história se dão diretamente dos pensamentos, sentimentos e percepções do protagonista, que narra o capítulo final de sua trajetória. Nesse sentido, ao contrário dos dois romances anteriores, obtêm-se acesso à mente de Vasco. Ao decidir escrever um livro, ele propõe estetizar sua experiência junto à Guerra Civil Espanhola e a seu retorno a Porto Alegre não com o objetivo de discorrer acerca de seu

desencanto com os malogros sofridos em solo estrangeiro e na capital gaúcha. Ele prioriza, nesse intento, a função social do romance, de entrecruzar literatura e história, por meio de uma leitura não conformista do real, em que possa dar voz a pessoas comuns, como seus companheiros brigadistas na Espanha e seus afetos na capital gaúcha, como Dr. Seixas e Fernanda. A escritura de seu livro, em *Saga*, é o ápice de seu *trabalho intelectual*, cuja materialidade vimos em *Música ao longe* e método testemunhamos em *Um lugar ao sol*. A narração em primeira pessoa permite que se discutam as questões que permeiam e afligem um escritor quando, na obra, o narrador está em processo de escritura de um romance. Nesse sentido, a opção por não relatar os fatos sempre linearmente, mas aproximar do presente uma reminiscência do passado corresponde a uma metodologia dialética, em que busca contrapor não apenas o atual e o pretérito, mas os signos, os significados e as sensações do segundo evocados por uma imagem do primeiro, como, por exemplo, a de Julio de Castilhos e a de Borges de Medeiros, que levam seus pensamentos de volta aos primeiros anos de sua juventude em Jacarecanga – tudo isso constitui material para seu livro.

Portanto, pensando-se *Música ao longe* e *Um lugar ao sol*, ambas as obras, ainda que ofereçam informações a partir da *onisciência seletiva* e do *narrador-protagonista* (Clarissa) no primeiro, bem como da *onisciência seletiva múltipla* do segundo, da não adesão de Vasco à lógica conformista de sua família, bem como de suas críticas à ideologia do trabalho vigente na capital gaúcha, é apenas em *Saga* que foi possível identificá-lo como um *intelectual em contínua formação* (nos romances anteriores a narração não se desenvolve *diretamente* de sua mente). O processo de criação literária, no capítulo final da trajetória do primo (e par) de Clarissa, pode ser apreciado como a sua expulsão definitiva do Jardim do Éden. Ele, tal como Benjamin preconiza o processo de alegorização em *Origem do drama barroco alemão*, recebe o conteúdo da história empírica concebida pelos homens, mas não o internaliza, “examina a estrutura, que no final da análise desemboca na origem, revelando o solo em que nasceu a ideia” (ROUANET, 1984, p.44).

Com isso, suas experiências anteriores, em Jacarecanga e em Porto Alegre, conferem-lhe subsídios para a estetização do experienciado na Guerra Civil Espanhola, no retorno a Porto Alegre e no idílio amoroso nas Águas Claras. Não há como dissociar suas decisões de “fuga” dos espaços que, para ele, emanam uma realidade insatisfatória (de Jacarecanga, de Porto Alegre - duas vezes - e da Europa)

de uma atitude estética em sua essência. Se em *Música ao longe* confidenciou a Clarissa que era necessário sair da cidade-natal, que poucas perspectivas se ofereciam aos jovens, o intento é concretizado ao final da primeira parte de *Um lugar ao sol*, quando opta por se distanciar da violência caudilhista e da derrocada econômica da família em busca de uma vida econômica e socialmente mais digna na capital gaúcha, bem como da “salvação” de Clarissa. Inicialmente, o movimento e a modernidade em Porto Alegre o encantam, mas o desemprego, a desigualdade social e outras formas de violência na cidade (as ações na obra ocorrem nos anos que antecedem a implantação do Estado Novo, de Getúlio Vargas), desalentam-no e – ainda que ao cabo da obra tenha atingido seu intento de encontrar uma ocupação formal – opta por “ouvir o chamado do mundo” e vivenciar novas experiências.

A sua situação na primeira e na segunda parte de *Saga* pode ser lida como uma antítese da euforia que lhe acometeu ao fim da narrativa anterior: em meio aos corpos dilacerados do conflito armado espanhol e ao sofrimento animalizante em Argelès-sur-Mer, em certos instantes, sente-se em completa desventura. No entanto, após muitas tragédias, as memórias de Clarissa, outrora relegadas ao *esquecimento*, são a mola propulsora ao decidir-se por viver e se distanciar de tal realidade inóspita. Ao retornar a Porto Alegre, retoma o ofício de pintor e, durante o desenvolvimento dos retratos de seus clientes, observa-os atentamente, delimitando duas pinturas: a da aparência física, que lhe é encomendada, e a dos estados internos que ilustram a verdadeira essência das pessoas que ele retrata (como o “retrato surrealista” de D. Dodó Leiria); esta, no entanto, ele não concebe em uma tela, mas em sua mente, por meio de digressões e observações. Os métodos nada ortodoxos de Almiro Cambará e Gedeão Belém para desacreditar Fernanda e o assassinato de Pedrinho acabam sendo decisivos para o último refúgio de Vasco, nas Águas Claras, junto a Clarissa e D. Clemência.

Se tais decisões de Vasco são estéticas, isso se dá para, muito além de resguardar a si e a Clarissa, apreender novos olhares e concepções aos homens, à sociedade e à história. Conforme o campo da experiência se expande, ele encontra novas formas estéticas de “ser” e “ver” o mundo, aprimorar seu olhar artístico. Escovar a história a contrapelo, para Vasco, apenas se constitui como um ato constante se ininterruptas forem as novas experiências. Seu livro, possivelmente, jamais continuaria a ser escrito caso permanecesse em Porto Alegre em seu ofício de ilustrador/pintor. Precisava, portanto, dar continuidade ao seu *trabalho intelectual*, mas

de modo que seu conhecimento e dotes artísticos servissem mais para si, não para o mercado. Sua morada nas Águas Claras, dessa forma, constitui um reencontro com parte de seu “eu” de Jacarecanga, quando expunha seus quadros em seu antigo quarto. Sua última fuga não pode ser lida como uma evasão da realidade ou uma atitude individualista. Muito pelo contrário: o idílio amoroso constitui a decisão estética derradeira para que pudesse dar continuidade ao processo de criação literária de seu romance. Em outras palavras, as constantes opções de Vasco por se evadir de espaços que, para ele, vinculam-se mais fortemente a uma realidade injusta e insatisfatória, são essenciais para dar continuidade à sua formação intelectual, seja como pintor e, por último, escritor. Se seu método de examinar a história e a sociedade apresenta características que remetem ao dialético, a mobilidade é mais que uma movimentação geográfica. É estética e lhe oferece a possibilidade de concretizar o intento não alcançado pelo anjo da história: sobressair-se ao progresso e não só despertar, mas emprestar visibilidade aos elementos negligenciáveis e negligenciados do passado, oferecendo uma nova possibilidade de leitura e apropriação da história – sem nomes e corpos soterrados, distante do conformismo, ou seja, para muito além do Jardim do Éden.

REFEFÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Coral e outros poemas**. Seleção e Apresentação Eucanaã Ferraz. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Goubenkian, 2008.

ATHAYDE, Tristão de. Erico Verissimo e o antimachismo. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Editora Globo, 1972. p.86-102.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e discurso: história e literatura**. São Paulo: Ática, 1995.

BAL, Mieke. **Narratology: introduction to the theory of the narrative**. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____ et al. **Análise estrutural da narrativa**. 6. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 19-62.

BATTIBUGLI, Thaís. **A solidariedade antifascista: brasileiros na Guerra Civil Espanhola 1936-1939**. Campinas: Autores Associados; São Paulo: Edusp, 2004.

BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: _____. **Walter Benjamin e a modernidade**. Trad. José Barrento. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p.29-56.

BENJAMIN, Walter. A Modernidade. In: _____. **Walter Benjamin e a modernidade**. Trad. José Barrento. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p.3-28.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 11-49.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Obras escolhidas III**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 103-149.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 21-35.

BITTENCOURT, Gilda. N. da S. *O ato de narrar e as teorias do ponto de vista*. **Revista Cerrados**, v. 8, n. 9, p.107-124, 1999.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Editora Arcária, 1980.

BORDINI, Maria da Glória. *O contraponto e a forma da cidade moderna*. **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**, n. 16, p.91-102, 2015.

BORDINI, Maria da Glória. Juventude e desemprego: *Um Lugar ao Sol* e a ideologia do trabalho. **Revista da Biblioteca Mario de Andrade**, São Paulo, v. 57, p.125-134, jan.-dez. 1999.

BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CANDIDO, Antonio. Erico Verissimo de 30 a 70. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.) **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 40-51

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 11.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a cultura. In: **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 2, p. 27-36, abr. 1984. p.40-51.

CARDOSO, A. L. Focalizador e narrador em Genette. In: **Acta Científica**. Engenheiro Coelho, v. 22, n. 2, p. 59-66, 2013.

CHAVES, Flávio Loureiro. Erico Verissimo e o mundo das personagens. In: ____ (Org.) **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p.71-85.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Verissimo: realismo e sociedade**. Porto Alegre: Editora Globo; Instituto Estadual do Livro; Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, 1976.

CHAVES, Flávio Loureiro. Saga: um testemunho humanista. In: VERISSIMO, Erico. **Saga**. São Paulo: Círculo do Livro; Globo, 1987. p.17-24.

COMTE-SPONVILLE, André. **O ser-tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CORNELSEN, E. L. A trajetória de um gaúcho na Guerra Civil Espanhola: *Saga*, de Erico Verissimo. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p.247-268, jan.-jun. 2009.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**: o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978.

FREITAS, Maria Teresa de. A história na literatura: princípios de abordagem. **Revista de História**, São Paulo, n. 117, p.171-176, 1984.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção*. Trad. Fabio Fonseca de Mello. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, 2002, p. 166-182.

GAGBENIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p.19-62.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

GIMÉNEZ, Esther Gambi. Brigadistas internacionais: brasileiros en el frente durante la Guerra Civil Española. In: GUTIÉRREZ, Horacio et al. (Orgs.) **A Guerra Civil Espanhola e a América Latina**. São Paulo: PROLAM; EPAL; USP; Terceira Margem, 2018. p.59-68.

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2014.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**: introdução à ciência da literatura. 3 ed. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1963.

LEITE, L. C. de M. **O foco narrativo**: ou a polêmica em torno da ilusão. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LOWY, Michael. A contrapelo: a concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). **Lutas Sociais**, São Paulo, n. 25/26, p.20-28, 2011.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Dom Casmurro**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **O Alienista**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

MATOS, Olgária. **Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo**. São Paulo: UNESP, 2010.

MOREIRA, Maria Eunice. Trabalho e Vida Moderna em *Caminhos Cruzados*. In: **Revista da Biblioteca Mario de Andrade**, São Paulo, v. 57, p.117-123, jan.-dez. 1999.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; BERTOLLI FILHO, Cláudio. **A Guerra Civil Espanhola**. São Paulo: Ática, 1996.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Noite*: a dissolução de fronteiras. **Ciências e Letras**. Porto Alegre, FAPA, n. 38, p.105-114, 2005.

ORTIZ, Renato. Walter Benjamin e Paris – individualidade e trabalho intelectual. In: **Tempo Social: Revista Sociologia**, São Paulo, USP, v. 12, p.11-28, maio 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, p.11-23, jan.-jun. 2007.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. SP: Cultrix/EDUSP, 1974.

RODRIGUES, A. M.; BARBOSA, J. A.; SCHNAIDERMAN, B. **Estudos sobre o tempo**: o tempo na literatura. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da USP. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/estudo-sobre-o-tempo-o-tempo-na-literatura>. Acesso em 8 jan. 2020

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto**. Ensaio. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.75-97.

ROUANET, Sergio. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.11-49.

ROUANET, Sérgio Paulo. **A razão nômade. Walter Benjamin e outros viajantes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

SANTANA, A. R. D. Flanâncias em Gonçalo M. Tavares. XV ABRALIC: EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS, Rio de Janeiro, 2017. **Anais**. Rio de Janeiro: UERJ, 2017. Disponível em: <https://www.abralic.org.br/anais/?ano=2017>. Acesso em: 20 jun. 2020.

SANTOS, Maria Cristina Ferreira dos. O (anti)machismo nos romances de Erico Verissimo. **REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS**. Campo Grande, v. 3, n. 19, p.189-212, maio-ago. 2018.

SANTOS, Maria Cristina Ferreira dos. **Vasco e a dialética do esquecimento**. 85 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/29582>. Acesso em: 10 jun. 2021.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução de Rita Correia Guedes. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** 3. ed. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada:** ensaio de ontologia fenomenológica. 24. ed. São Paulo: Vozes, 2015.

SILVA, Franklin Leopoldo da. **Ética e literatura em Sartre.** São Paulo: Unesp, 2004.

SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert. O ponto de vista na narrativa. In: _____. **A natureza da narrativa.** São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977. p. 169-198.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O vertiginoso relance.* In: _____. **Exercícios de leitura.** São Paulo: Duas Cidades, 1980. p.79-91.

TODOROV, T. *As categorias da narrativa literária.* In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa.** Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p.218-264.

VAN ROSSUM-GUYON, F. *Ponto de vista ou perspectiva da narrativa.* In: VAN ROSSUM-GUYON, F. et al. **Categorias da narrativa.** Lisboa: Veja, s/d.

VERISSIMO, E. *As mãos de meu filho.* In: _____. **Fantoches e outros contos.** 14. ed. São Paulo: Globo, 1997. p.215-226.

VERISSIMO, E. **Clarissa.** São Paulo: Cia. de Bolso, 2011.

VERISSIMO, E. *Os devaneios do general.* In: _____. **Fantoches e outros contos.** 14. ed. São Paulo: Globo, 1997. p.237-246.

VERISSIMO, E. **Música ao longe.** 34. ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

VERISSIMO, E. **Noite.** 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

VERISSIMO, E. **Olhai os lírios do campo.** 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VERISSIMO, Erico. **Saga.** São Paulo: Círculo do Livro; Globo, 1987. p.17-24.

VERISSIMO, E. **Um lugar ao sol.** Porto Alegre: Globo, 1960.

WERLANG, Gerson Luís. **A música na obra de Erico Verissimo:** polifonia, humanismo e crítica social. 2009. 328 f. Tese (Doutorado em Letras) -- Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/3959>. Acesso em: 12 jul. 2021.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. **Estudos Históricos,** Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1991.

ZILBERMAN, Regina. Erico Verissimo: artista, intelectual e pensador brasileiro. **Antares:** Letras e Humanidades, n. 3, p.130-161, jan./jun. 2010.

ZILBERMAN, Regina. O *flâneur*, de Baudelaire a Vasco, entre Benjamin e Veríssimo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.) **Caderno de Pauta simples**: Erico Veríssimo e a crítica literária. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005. p.55-63.

ZILBERMAN, Regina. Walter Benjamin, Machado de Assis e a poética da cidade. **Revista ANPOLL**, São Paulo: USP, n. 16, p.265-287, jan.-jun. 2004.