

O CONTINENTE NA INTERSECÇÃO DE DOIS MUNDOS

Cristovão Tezza

Escritor

Resumo: Este ensaio-conferência relata impressões de um leitor e de um escritor que encontra na obra de Erico Verissimo uma das referências fundamentais da sua formação. Descrevendo o pano de fundo de suas experiências de *O Continente*, relembra a função do Romantismo e do Realismo para a posterior literatura do campo e da cidade, nas figuras de Alencar e Machado, e analisa a objetividade narrativa e a limpeza sintática da linguagem, além do papel do narrador, que observa suas personagens com um olhar cinematográfico e nunca como um ventríloquo do autor.

Palavras-chave: Leitura; Formação do escritor; Qualidades da narração; *O Continente*.

Abstract: This essay-conference reports the impressions of a reader and a writer who finds in Erico Verissimo's work one of the fundamental references of his formation. Describing the background of his experiences of *O Continente*, he recalls the role of Romanticism and Realism in the further literature of the countryside and of the city, in the figures of Alencar and Machado, and analyzes the narrative objectivity and syntactic cleanliness of language, in addition to the role of the narrator, who observes his characters with a cinematographic eye and never as the author's ventriloquist.

Keywords: Reading; Writer training; Qualities of narration; *The Continent*.

Antes de mais nada, gostaria de agradecer o convite para participar do simpósio sobre os 70 anos da publicação de *O Continente*, a narrativa que compõe a primeira parte de *O Tempo e o Vento*, uma das obras-primas incontornáveis do imaginário

literário brasileiro.¹ O problema é que, obviamente honrado pelo convite, não percebi, ingênuo e arrogante, o tamanho da encrenca em que eu me metia ao aceitá-lo. Ainda mais ao descobrir, pouco depois, que não se tratava exatamente de um bate-papo informal sobre o livro, que incluiria o olhar de um ficcionista, mas de nada menos que uma conferência em um simpósio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Se a desgraça da pandemia — entre outras desgraças nacionais — impediu o evento presencial, nada impede ainda que conversemos por escrito.

A palavra “conferência” sempre soou um tanto assustadora para mim — aliás, qualquer que seja o lado do balcão em que eu esteja. E o fato de falar sobre esta obra, uma referência absoluta da cultura gaúcha, a ponto de tornar praticamente indiscernível o limite entre a ficção e a realidade — quando pensamos na formação deste pedaço historicamente turbulento do país, justamente em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, este Estado que respira história, narrativa e literatura como poucos outros do Brasil, terá sido apenas o menor dos meus erros.

E é bom lembrar que, na minha vida acadêmica, embora escritor de ficção, nunca fui professor de literatura — minha área de atividade sempre se restringiu à Língua Portuguesa e à Linguística, e foi sempre estritamente pelo viés da linguagem que eu pensei literatura. Ainda que, é claro, pelo próprio ofício, esteja familiarizado à distância com o instrumental crítico da área literária, não disponho de bibliografia, método, experiência e teoria específica para dar conta acadêmica desta tarefa. Na verdade, sempre quis deixar a literatura num quarto escuro, por assim dizer, reservando as luzes para a segurança gramatical da linguagem e de seus aspectos mais conspicuamente mensuráveis e objetivos.

Não bastasse isso, posso imaginar a imensa extensão dos estudos especializados que já se fizeram sobre *O Continente*, ao longo dessas sete décadas, toda a sua fortuna crítica acumulada — porque, além de tudo, a obra de Erico Verissimo (e não me refiro apenas a *O Continente*) teve este dom raro de tanto alimentar a sede acadêmica, teórica, sociológica, historiográfica, quanto a volúpia do chamado leitor comum. Erico foi, ao longo de sua produção, um dos nossos poucos escritores realmente populares, e, mais raro ainda, ele foi daqueles que, no balaio restrito dos best-sellers, alcançaram sólido

¹ O Simpósio “*O Continente* 70 Anos” teve de ser cancelado devido à pandemia do coronavírus. Os trabalhos dos convidados foram reunidos neste dossiê. Outros pesquisadores também foram convidados para este número. (N.dos Eds.)

prestígio crítico. Assim, advirto que, desconhecendo a consolidação crítica já estabelecida, arrisco-me aqui a simplesmente redescobrir a roda. Ou, ainda pior, ao sabor das interpretações do acaso, me tornar uma versão ao vivo do homem que sabia javanês.

Assim, para tentar escapar desta muralha de dificuldades prévias, é minha modesta intenção apenas relatar as impressões de um leitor e de um escritor que encontra na obra de Erico Verissimo uma das referências fundamentais da sua formação, até por uma questão de geração. Nascido em 1952, portanto três anos depois de *O Continente*, acabei por encontrá-lo, adolescente, no final dos anos 1960, quando a literatura começou a ocupar inteiramente a minha vida, num momento de profundas transformações na vida brasileira e mundial. Se de um lado vivíamos uma polarização política bastante nítida, determinada pela Guerra Fria que se seguiu à Segunda Grande Guerra (e que entre nós se marcou de modo definitivo pelo golpe de 1964 e pelo sobregolpe de 1968), de outro aquela década assistiu à explosão comportamental da chamada contracultura, para ficar numa palavra genérica que inclui desde o impacto da pílula anticoncepcional até a emergência multinacional dos Beatles. Foi sobre este pano de fundo que a literatura de Erico Verissimo entrou na minha vida.

Abro aqui um primeiro parêntese, para colocar uma moldura circunstancial ao que digo. Simultaneamente a *O Tempo e o Vento*, aquele leitor adolescente, frequentador da então ótima biblioteca do Colégio Estadual do Paraná de Curitiba, absorvia um outro Erico Verissimo pelo extraordinário catálogo da editora Globo e das suas traduções. Lembro do impacto que foi a leitura de *Contraponto*, de Aldous Huxley, por exemplo — durante muito tempo aquele romance soava para mim como um modelo de literatura perfeita, em técnica e visão de mundo. (Aliás, é notável como o recurso à narrativa de “vidas cruzadas” foi absorvida por Erico Verissimo em muitas de suas obras.) Lembro do acesso ao teatro de Henrik Ibsen, num volume que reunia cinco de suas peças, um contato precoce que hoje soa até inverossímil no espaço do que hoje se chama ensino médio. Ou *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, com os embates filosóficos entre razão e emoção que se faziam num sanatório. Ou os volumes de *A Comédia Humana*, de Balzac, e o prazer da hipnose romanesca, sempre irresistível. O que eu absorvia daquelas leituras, de que Erico Verissimo representava uma parte fundamental, era uma imagem da literatura, do que ela deveria ser. *O Continente*

entrou na minha vida exatamente neste momento. E aí desdobro esta conversa em outros dois parênteses.

O primeiro decorre de uma filiação literária específica que eu começava a absorver através de Erico Verissimo. Naturalmente, nossas primeiras leituras literárias costumam ser absorvidas sem nenhuma mediação teórica ou dirigismo didático — ou pelo menos costumavam, naqueles longínquos anos 50 e 60 quando simplesmente a literatura viva e contemporânea não entrava na sala de aula, a não ser muito excepcionalmente, pelas mãos de um ou outro professor exótico que certamente logo teria problemas com a direção. Não havia a tal literatura “paradidática”, livros indicados para esta ou aquela série, classificação que foi uma criação escolar dos anos 70. Isto é, o jovem adolescente entrava na literatura adulta por sua conta e risco, por moto próprio, e quase sempre *contra* a escola.

Num primeiro momento, líamos o que nos agarrava pelo colarinho, pelo prazer mesmo da aventura, de que o próprio ato de ler já era um signo, a parte rebelde e transformadora, especialmente num Brasil que mal saía da velha e acanhada zona rural para a intersecção moderna da cidade (o que foi o caso da minha família). Só anos depois, já imbuído do próprio projeto da escrita, é que comecei a racionalizar mais objetivamente, ou mais *formalmente*, sobre o que lia, direcionando escolhas e assumindo um certo repertório de valores, como acontece em toda formação de leitor.

Pois bem, *O tempo e o vento* entrou na minha vida nesta primeira fase, a puramente intuitiva, em que ler é prazer em estado puro, por assim dizer, sem outra especulação além do desejo de virar a página e ir adiante, porque tudo aquilo era interessante. É claro que a inocência das primeiras leituras não é inocente, no sentido de não ter consequências — são elas que nos ajudam a construir um quadro mental de valores e referências, pelo próprio poder da palavra escrita, a sua autoridade e o seu prestígio imanescentes, ajudadas pela empatia da mimese, da representação especular do mundo. Uma ficção é sempre uma hipótese de existência, que tenta refazer a realidade, dando-lhe a perspectiva da distância para melhor interpretá-la.

Erico Verissimo entrou na minha vida num quadro mental que incluía, num momento imediatamente anterior — vou citar três referências avulsas de formação adolescente de um leitor dos anos 50 — autores juvenis como Monteiro Lobato, Júlio Verne e Conan Doyle (especialmente nas narrativas de Sherlock Holmes). Que quadro

mental extraímos basicamente daí? Uma perspectiva iluminista do mundo, a crença na razão como alavanca indispensáveis do progresso, a nitidez formal entre o bem o mal, abstrata mas perfeitamente aplicável na prática, e a inteligência como um valor indispensável — aliás, o único realmente relevante — para o reconhecimento das coisas do mundo. Havia implícita a ideia do valor insubstituível do progresso e da ciência, num universo necessariamente de natureza laica.

Era também uma perspectiva que se pretendia universalista, a partir de sua matriz eurocêntrica (como dizemos hoje): a ideia de uma condição humana universal, além de todas as fronteiras, estava embutida nesta representação ficcional do mundo. Naturalmente, este Iluminismo caudatário arrastava consigo seus preconceitos, pretensões e limites, em particular em sociedades especialmente desiguais ou etnicamente heterogêneas como a nossa — pensemos, por exemplo, no papel do negro, do índio, ou mesmo do judeu (lembrando aqui Julio Verne), ou ainda o papel da mulher, nas representações típicas da época, ou, uma questão ainda mais problemática a ponto de pouquíssimas vezes aparecer então no horizonte ficcional, o espaço das identidades sexuais socialmente estigmatizadas.

Trata-se de uma perspectiva ficcional também predominantemente “desideologizada”, digamos assim entre aspas, no sentido mais partidário e imediato do termo, cuja apreensão do mundo se recusa (ou isso nem mesmo faz parte de seu horizonte de possibilidades) a reduzir ou formatar a realidade a um quadro de urgências ou determinações claramente políticas, exceto, naturalmente, na vertente do chamado realismo socialista ou em produções panfletárias feitas ao calor de batalhas políticas. Bem, lembremos de passagem que o realismo socialista original praticamente desapareceu, embora eu pressinta um certo renascimento contemporâneo da ideia da literatura como espaço de evangelismo temático ou identitário, e eu uso a palavra “evangelismo” num sentido mais instrumental que religioso, a literatura como veículo ou ilustração direta de uma causa; e a emergência das lutas identitárias que explodiram a partir das décadas de 1980 e 90 acabou por pulverizar o breve idílio iluminista daqueles velhos anos 50 do pós-guerra. O quadro mental daquela década — em particular vinculado à situação social do Brasil, um país que em pouco tempo ia deixando para trás seu passado predominantemente rural e agrário e se urbanizava velozmente, ampliando

uma classe média citadina cada vez mais próspera, otimista e atuante (e aqui a presença do trabalho imigrante é notável) — era a um tempo iluminista (no mundo das ideias) e conservador (no mundo dos costumes), uma combinação improvável chocando-se num caldeirão que iria implodir em seguida.

Voltando ao tema, *O Tempo e o Vento* entrou no começo da minha vida adulta exatamente sobre este pano de fundo. De marca desta leitura, lembro que, por alguma razão, *O Continente* foi, para mim, o trecho da trilogia mais impactante, o que deixou mais imagens na memória. É inútil especular agora por quê — talvez, simplesmente, porque *O Continente* se tornou uma obra que transbordou a literatura, desdobrando-se em filmes, séries de televisão, referências icônicas do imaginário brasileiro, de modo que figuras como Ana Terra ou o Capitão Rodrigo, por exemplo, foram se transformando em sobre-lendas, como se fossem pessoas concretas que, ao sabor da imaginação de quem lhe conta as histórias e detalhes anedóticos, vão se transformando em mitos reais, como se Erico Verissimo não os tivesse inventado, mas apenas relatado suas aventuras, antes historiador que ficcionista.

Para esta palestra, é claro que reli o romance, não sem um certo temor secreto: na vida do leitor apaixonado, é sempre perigosa a volta a alguma paixão da infância. Livros que pareciam tão extraordinários aos 15 anos de idade, de repente revelam-se, vinte ou trinta anos depois, pequenas sombras do que foram. Nem preciso dizer que não foi esse o caso com *O Continente*. Em quatro ou cinco dias devorei de novo os dois volumes da obra, antes de mais nada por sua incrível vitalidade narrativa, que permanece inteira. Falando simplesmente, sobre ele cabe o chavão: não dá para parar.

Já é um lugar comum do anedotário literário o fato de que jamais relemos o mesmo livro, assim como é impossível banhar-se duas vezes no mesmo rio. Perdida a inocência da primeira leitura, relemos sempre um outro livro, porque o leitor original não existe mais. Todo o repertório de referências já é outro. E leitor mais velho é sempre mais crítico e impaciente, e, no caso especialmente infeliz do leitor escritor, também mais chato, às vezes mesquinho, quando não invejoso, porque muitas vezes esbarramos com sapateiros capazes de fazer sapatos muito melhores do que os que fazemos. O impressionante em Erico Verissimo é o paradigma literário único que ele criou com *O Tempo e o Vento*. E isso tratando de um universo temático-literário que não era propriamente novidade nos anos 1940, ou, mais genericamente, na primeira metade do

século 20.

Um deles, talvez o aspecto central, era o que podemos definir de império regionalista, num país que se definia majoritariamente pelo seu imaginário rural e agrário. O chamado “romance regionalista” é desde o Romantismo uma espécie de lugar comum da historiografia literária brasileira, de modo que Erico aparentemente se afirmava como um contraponto, ou um complemento sulista ao predomínio do nordeste literário, por assim dizer, como quem cumpre, com a saga inaugurada por *O Continente*, a tarefa de completar o mapa literário das regiões do Brasil de modo a defini-lo melhor.

Definir melhor o Brasil?

Aqui abrimos um outro parêntese. Se fosse para definir um traço da cultura letrada brasileira no século 20, em especial em sua primeira metade, chegaríamos justamente, ou tautologicamente, ao fato de que o Brasil era um país que, vai, vira e mexe, tentava (ou tenta até hoje) definir a si mesmo, explicar-se, submeter-se a uma síntese unificadora, como um aglomerado populacional em busca da ideia de uma nação, que parece nos escapar dos dedos embora se pressinta tão próxima e nítida, como um fantasma visível. Os títulos parecem falar por si: *Casa Grande & Senzala*, *Formação da Literatura Brasileira*, *Raízes do Brasil*, *Formação do Brasil Contemporâneo*, etc. Que coisa é o brasileiro? Afinal, ele existe? — perguntou Drummond em um de seus versos.

No campo da ficção, boa parte da produção brasileira do período parecia também estar em busca indireta desta definição; o chamado romance regionalista (que décadas depois entraria em desgraça e seria muitas vezes percebido pejorativamente, e hoje praticamente perdeu qualquer sentido de referência concreta — quem faz “literatura regionalista” hoje?) parecia parte deste quebra-cabeças conceitual de uma país a se definir. A própria modernidade brasileira, marcada no calendário pela célebre Semana de 1922, queria-se internacional afirmando o local, sob premissas ainda (e talvez sempre) incertas. Macunaíma é o nosso Frankenstein.

Ao se propor contar a história das origens do Rio Grande Sul, num painel de fôlego, Erico parecia se inscrever portanto no espírito do seu tempo, “mais um regionalista brasileiro”, ao lado, digamos, de José Lins do Rego e Jorge Amado, cada um na sua fazenda, revelando e desenhando um país desconhecido. É um modo esquemático, didático, de tentar entender o fenômeno. Mas, relendo *O Continente*, eu

pensei: algo não se encaixa aqui.

Abro um novo parêntese: entender o fenômeno do regionalismo literário brasileiro é tarefa que está a anos-luz do meu instrumental crítico; exige conhecimento bibliográfico, levantamento de dados e pressupostos teóricos de que nem remotamente eu teria condições de dar conta. Mas, como escritor brasileiro, e escritor *descentrado*, alguém que, nascido em Lages e passando a vida em Curitiba, isto é, à margem, sob a sombra pesada *regionalista*, e crescendo num tempo em que esta definição passava a ser cada vez mais uma grave acusação (nada mais desgraçado para um candidato a escritor nos anos 1980 do que ser considerado um “regionalista”), aprendi a pensar as vertentes da nossa literatura em dois grandes grupos, a partir de duas realidades simples e genéricas, porém sempre poderosas, da formação do imaginário social e cultural brasileiro: o campo e a cidade, o mundo rural e o mundo urbano.

Não se trata aqui de uma definição temática ou descritiva, um simples pano de fundo, como se um cidadão urbano e um cidadão rural fossem afinal a mesma pessoa habitando palcos diferentes, um mais colorido e outro mais cinza, ou vice-versa. Talvez hoje seja assim, porque o Brasil, por bem ou por mal, viveu nos últimos cinquenta anos um dos processos mais rápidos e violentos de urbanização do mundo, uma urbanização que diz respeito não apenas ao inchaço incontrolável dos grandes centros, mas também a uma urbanização mental, por assim dizer, potencializada pelo inexorável advento da internet, que tem por norma arrancar as raízes de tudo que encontra pela frente.

Mas, na origem, trata-se de visões de mundo substancialmente distintas, e ainda vivas, a partir de realidades sociais, econômicas, políticas e culturais igualmente distintas. Todo cenário implica um valor, um sistema de relações, um desejo, uma perspectiva. A própria oposição conceitual, política, ideológica, entre nacionalismo e internacionalismo, em todas as suas formas, traz em si esse contraste mítico de origem.

Assim, para uso próprio, sem nenhuma ciência além do instinto e de um certo conforto prático do esquematismo, costumo colocar as marcas da invenção literária brasileira em duas figuras centrais contrapostas: José de Alencar e Machado de Assis. Não penso nesses dois nomes — não faria sentido — como peças de comparação literária. O mérito intrínseco aqui não é relevante, porque Machado é um escritor infinitamente superior a Alencar, até pelo fato de ter se consolidado depois, em outro momento histórico e em outra etapa da maturação literária brasileira. (Ainda que a

assombrosa qualidade de Machado desafie qualquer mecânica historicista — há algo de intrinsecamente inexplicável em um neto de escravizado que escreve *Memórias Póstumas de Brás Cubas* naquele Brasil da segunda metade do século XIX.)

O que contraponho aqui é uma vertente em busca do Brasil, a literatura como expressão de uma nacionalidade implícita que lhe justifica existência e lhe dá sentido, e outra vertente para a qual esta busca não tem a menor importância; se acontece, será acidental. Pois bem, José de Alencar pretendeu desenhar um mapa literário do Brasil, que era também a invenção de uma nacionalidade que os próprios percalços da nossa história pareciam embaralhar num jogo insolúvel de encaixes impossíveis.

No Brasil alencariano, o índio real, ou a pletora de índios brutalmente reais da nossa, digamos, Idade Média vicária, segundo o sonho romântico, é substituído por um mito de exportação, peris e iracemas que pareciam reproduzir em polido vernáculo, ainda mais lusitano que brasileiro, o que a própria Europa, desde Montaigne, sonhava antes mesmo que estas terras foram devassadas. Na imagem deste Brasil literariamente fundado e definido, o negro estava, como se sabe, completamente ausente, embora carregasse o país nas costas.

Há um outro personagem importante desta composição: a natureza. No olhar romântico que fundou nossa literatura, ela deixa de ser um mero pano de fundo, um cenário indiferente ou apenas eventualmente curioso, mas um dos elementos centrais que nos definem. Há uma tríade simbólica respirando neste berço esplêndido: a natureza, o índio, o imperador, num cromo poderoso do imaginário que se seguiu à independência, que, de certa forma até hoje, fragmentário, ressoa e repercute (e não apenas no estrato popular), tranquilizador, como um certo *kitsch* político-social de uma suposta paz brasileira.

Dentro da alta complexidade sociológica, econômica e política que pode dar conta deste quadro — mais uma vez, a quilômetros da minha competência —, extraio para uso literário próprio apenas a ideia de um mito fundador da brasilidade, instituída como uma qualidade altamente desejável. Nesse sentido, há uma vertente literária brasileira herdeira de Alencar. Não se trata aqui de discutir o mérito de seus exemplos individuais, porque haverá de tudo nesse balaio, mas de lhe compreender a motivação.

Nessa vertente mítica de origem, e frequentemente mística, a ideia de brasilidade transcende o indivíduo, e, justo por transcendê-lo, cria um imaginário coletivo

determinante; há nele sempre uma sombra épica, um traço inexorável que se cultua por seu próprio ritual, a busca de uma pureza original que se perdeu, e cuja chave está na natureza, num persistente eco romântico; há, também, a busca de uma identidade única e singular, lustrada pela própria língua, às vezes de uma forma tão radical que é inacessível aos não-iniciados, num propósito de isolamento e de autoexaltação. É a criação de um protegido casulo literário e cultural. No seu limite, é um código místico. Neste quadro, se forçamos um pouco a extensão desse limite, a própria emoção irracional, na sua imaginada autenticidade de origem, na sua suposta pureza, na sua verdade (quem sabe nacional), passará a ser entendida como uma qualidade intelectual e moral.

É possível que a síntese ligeira que faço aqui não encontre nenhum exemplo exato, mas sinais deste universo contraditório podem ser observados em exemplos tão díspares como no movimento modernista brasileiro (lembremos *Macunaíma*), no clássico regionalismo social brasileiro dos anos 30 e 40, no próprio Jorge Amado e na sua cosmogonia baiana, nos painéis arcaicos de Ariano Suassuna, e também, por mais paradoxal que pareça, em Guimarães Rosa e seu sertão mitológico. No caso dele, o próprio caráter “intraduzível” parece definir a si mesmo, a muralha da linguagem que a obra ergue em torno de si mesma como um escudo protetor.

Em outra vertente, diametralmente oposta, está Machado de Assis — o escritor brasileiro nascido e criado, culturalmente e literariamente, no pujante solo romântico do país, que, ao longo de milhares de páginas, jamais se dedicou a descrever uma única árvore. Escritor essencialmente urbano, com foco exclusivo nas classes médias e altas que determinam o prestígio e a força dos valores da civilização, das letras, da urbanidade típica, Machado não extraiu da cidade — o Rio de Janeiro — apenas o cenário em que se movem seus personagens (que, idênticos, poderiam se mover no campo ou na selva), e nem fez dela um outro personagem, digamos, cheio de encantos mil. Há na literatura de Machado, misteriosamente, um grau zero de exaltação por natureza nenhuma, ou humana, ou física. O seu olhar é o corte seco de um bisturi.

O que ele extrai do espaço urbano é a sua essência histórico-social, radicalmente transformadora, dominada antes por relações mentais e abstratas, sem raízes ou de raízes já muito frágeis. Neste cenário fragmentário e mutante, o narrador não conta mais com algum conforto unificador previamente solidificado; não conta com o poder de alguma

concepção totalizante que de antemão dê sentido aos fragmentos do mundo; no mundo urbano, tudo que é épico e transcendente se desmancha no ar. O horizonte não é mais a linha romântica que, na distância inatingível, separa o céu da terra; o horizonte é puramente mental, uma dimensão de um tempo imediato, a esquina da rua, o fim do corredor, a parede do quarto, e cada cabeça terá o seu. No mundo de Machado, ninguém detém o monopólio do horizonte.

Se for permitida uma comparação com os signos do nosso tempo, podemos dizer que o campo, a selva, a natureza, o clássico mundo rural, são composições analógicas do mundo, movidas por raízes reais e metafóricas, por famílias e vizinhanças, por tabus, parentescos e mitologias renitentes, por amarrações inexoráveis e invencíveis. (Importante parêntese: defino mundo rural aqui como expressão de cultura enraizada no espaço natural, caudatária de um mito de origem, e não como simples espaço de produção moderna de riqueza, como o agro-negócio, que obedece a uma lógica outra, de fato urbana, até pela própria natureza de ocupação de espaço e convivência humana.)

Já a cidade é, desde o início, substancialmente um espaço digital, que se cria e se desenvolve pela lógica da informação digital, de produção permanente de relações pragmáticas, funcionais e enxutas (o que inclui no pacote todo um outro modo de relações familiares, de convívio e vizinhança, relações e referências que se universalizam e se descolam do espaço imediato; é a negação do casulo, a sua porta aberta). O espírito de abstração é inerente à cidade e à cultura urbana, a partir de sua própria geometria, que, parece, só a contragosto se adapta ao espaço físico, até propriamente esmagá-lo. Ao ignorar de modo radical o mundo mental físico e geográfico dominante no Brasil literário do século XIX, Machado antecipou formas de percepção individual, fragmentária, típicas do século XX. E antecipou, também, a relevância transformadora da crescente urbanização brasileira, assimilando-a internamente e revolucionando o estatuto do narrador, que, por assim dizer, perdia a sua pose autossuficiente, o seu olhar englobante, a sua retórica ornamental e mesmo a indulgência de sua poesia.

A vertente machadiana que entre nós atravessou o século XX revela seus sinais em escritores tão díspares como Carlos Drummond de Andrade e Graciliano Ramos, o que prova que não é a temática que determina a natureza da obra. A Itabira de Drummond já é apenas um retrato carcomido na parede, que não deixa saudade e de que é preciso se livrar, e as vidas secas de Graciliano não são ungidas por nenhum mito

redentor de alguma pureza original que deva ser resgatada. Mais adiante, a brutalidade da urbanização brasileira que marcaria a segunda metade do século XX daria um outro perfil literário ao país, já sinalizado por autores como Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, na década de 1970, a ponto de praticamente implodir algum eventual prestígio de alguma concepção regionalista ou, talvez melhor dizendo, autóctone de mundo.

Voltemos agora a Erico Verissimo e *O Continente*.

Podemos analisar uma obra literária por um sem número de perspectivas (históricas, sociais, temáticas, ideológicas, composição de personagens, moldura narrativa, etc.), mas todas começam pela linguagem: afinal, todo texto é, por assim dizer, um amontoado de palavras. Pois bem, o primeiro detalhe que imediatamente me chamou a atenção na releitura desta obra maravilhosa foi, desde as primeiras linhas, a objetividade narrativa e uma limpeza sintática que lembra o olhar cinematográfico. Erico Verissimo escreve sempre o que vê, mas nesse processo, mesmo o mais abstrato pensamento terá atrás de si alguém de carne e osso que lhe determina a forma e o sentido. E esse alguém de carne e osso não será nunca o narrador, como se fosse um ventríloquo do autor. É alguém que não é o autor, e que o autor observa. Não cabe neste momento (também por incompetência técnica) fazer análise estilística da linguagem de Erico Verissimo — mas é fato que a natureza de sua linguagem, mesmo ao olhar mais leigo, dá uma pista importante do lugar que o escritor ocupa no seu tempo.

Desde a opção estilística (eu uso a palavra “opção” de maneira um tanto preguiçosa — na verdade, acredito que o escritor nunca escolhe nada: o duro processo de criação da própria linguagem literária é um caminho sem volta, que transforma para sempre quem escreve; o escritor abre a sua picada no mato das palavras como um cartucho único, e é por ali que ele vai andar até o fim de seus textos, porque não haverá outra vida para abrir outro caminho) — repetindo, desde a escolha da linguagem Erico Verissimo revela-se singular no panorama brasileiro pela natureza do seu realismo. A nitidez de seu olhar narrativo dá uma falsa impressão da facilidade e simplicidade que levará uma legião de imitadores ao naufrágio já na segunda página.

Há algo de puritano na objetividade estilística de Erico Verissimo, uma firme contenção emocional que não se deixa derramar nem pelo lamento romântico, nem pela ambição épica, porque a sintonia moderna do escritor parecia intuir os perigos de anacronismo ideológico que seu tema provocava em cada linha, pelo fato de arrastar

atrás de si, na simples lembrança, um verdadeiro memorial de verdades absolutas e interpretações fechadas para sempre. Afinal, ele estava enfrentando, nada mais, nada menos, que a criação de um mundo. Quando se cria um mundo, são muitas as tentações, diria Deus. Que é afinal, no paralelo literário, o velho narrador onisciente.

Eu sempre brinco com a ideia de “realismo puritano” como um recurso típico da literatura de língua inglesa, como o império da observação mais fria, da distância civilizada entre quem observa e o que é observado, e do fato de que o puritano não pode mentir, ou pelo menos não deve mentir. Pode-se dizer que há uma vertente realista inglesa, de que Machado de Assis, aliás, é um exemplo marcante — e acho que não seria exagero incluir Erico Verissimo nesta família. De fato, a cultura da língua inglesa ocupará um espaço importante na vida de Erico Verissimo, o que não era a norma típica da formação literária brasileira, em altíssimo grau caudatária da herança cultural francesa. Assim, traduzir *Contraponto*, de Huxley, para o Brasil, teria um sentido simbólico importante, como indicador de sua inclinação literária mais forte, tanto em estrutura narrativa quanto (mais importante ainda) no padrão realista de observação.

Entre os traços deste realismo está a distância segura que mantém do impulso poético literal, do volteio lírico-prosaico, traduzido abundantemente entre nós como uma espécie de “cantar da natureza”, de que, bem ou mal, se revestiu todo culto dos nossos mitos rurais fundadores e que estão na raiz do nosso romantismo. E, igualmente, a distância dos mitos épicos que dão o fechamento ideológico-estrutural a um passado supostamente redentor, que funciona como índice de alguma pureza ancestral a ser resgatada. Digamos, metaforicamente, que o realismo inglês é menos a expressão de alguém que quer dizer o que já sabe, e mais a linguagem de quem quer investigar o que, aparentemente, ainda não sabe.

Acontece que *O Tempo e o Vento*, desde a temática central até a ambição de sua arquitetura narrativa, já nasce verdadeiramente como uma armadilha épica. A faca e o queijo estão ali para todos os lugares comuns da mitologia brasileira. E Erico Verissimo escapou de todos eles. Seu texto se encontrava exatamente na intersecção do fascinante imaginário rural brasileira, que redime pelo passado, com as luzes da urbanidade iluminista, a utopia moderna que haveria de nos redimir em algum futuro próximo. A presença dos imigrantes na narrativa, também eles equilibrando-se nesta lâmina, marca profundamente esta tensão entre a raiz e a liberdade.

No olhar do narrador de *O Continente*, um certo espírito de investigação, atento ao detalhe prosaico, discreto, às vezes frio, acompanha e faz contraponto a cada momento da narrativa, inteira trepidante. Se é verdade que *O Tempo e o Vento* busca alguma síntese de uma parcela da formação do Brasil, de acordo com o espírito de seu momento de criação (e nenhum escritor pode escapar de seu momento histórico), o fato é que o narrador, ao erguer a catedral de hipóteses que faz a ficção literária, não tinha nenhuma resposta prévia e congelada a oferecer; o leitor será seu parceiro de aventura e descoberta. Nada define melhor a qualidade literária que a presença deste dom.

Entre o sonho do Padre Alonzo, na névoa messiânica de 1745, e a velha Bibiana, um século e meio depois, pedindo silêncio para ouvir o passado, na agonia de um cerco arcaico e de uma delinquência política miúda e ativa, mergulhamos em um Brasil que se debate entre sua reconfortante e tranquilizadora mitologia rural e a brutal incerteza urbana de um mundo já sem raízes. Entre um ponto e outro, tudo permanece inteiro na obra de Erico Verissimo, vivíssimo, estimulante e inquietante, com as marcas cruas de um tempo que, entre nós, insiste em não passar.

Cristovão Tezza (1952), escritor nascido em Lages (SC) e radicado em Curitiba (PR), lecionou na Universidade Federal do Paraná durante vinte anos, demitindo-se em 2010 para se dedicar apenas à literatura. Em sua obra, destacam-se *Breve espaço entre cor e sombra* (1998, Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional); *O fotógrafo* (2004, Prêmio da Academia Brasileira de Letras) e, especialmente, *O filho eterno* (2007, Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte). Esse romance recebeu em 2008, os Prêmios Jabuti de Melhor Romance, Portugal-Telecom de Literatura em Língua Portuguesa (1º lugar) e o Prêmio São Paulo de Literatura de Melhor Livro do Ano. Em 2009, foi-lhe concedido o prêmio Zaffari & Bourbon, da Jornada Literária de Passo Fundo, como o melhor livro dos últimos dois anos, e em 2010, pela tradução francesa, o Prêmio Charles Brisset, da Associação Francesa de Psiquiatria. Em 2020, lançou o romance *A tensão superficial do tempo*. Sua obra já foi traduzida em países como a China, Estados Unidos, França, Inglaterra, Noruega, Eslovênia e México. No campo acadêmico, publicou *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo* (2002), *A literatura à margem* (2018). Durante anos colaborou com os jornais *Folha de S.Paulo*, *O Globo* e *O Estado de S.Paulo*, e com a revista *Veja*, e foi cronista semanal do jornal *Gazeta do Povo*.

Artigo recebido em 17/06/2020. Aprovado em 18/06/2020.