



A COMÉDIA HUMANA - DE HONORÉ DE BALZAC A ERICO VERISSIMO

Rafael Serpa A. dos Santos

Licenciado em Letras pela UFF

RESUMO: O presente artigo propõe uma reflexão acerca do lugar de Erico Verissimo (1905-1975) na Literatura Brasileira, revendo colocações da crítica canônica e estabelecendo um comparativo entre os seus romances urbanos (publicados entre 1933 e 1943) e a *Comédie Humaine*, de Honoré de Balzac (publicada entre 1829 e 1850). Busca-se aqui uma análise da obra do escritor brasileiro a partir do paralelo com a obra de Balzac e das ideias sobre o gênero romance de György Lukács e Anne Carson.

PALAVRAS-CHAVE: Erico Verissimo; Honoré de Balzac; Romance; Lukács; Anne Carson;

ABSTRACT: This article proposes a reflection on the place of Erico Verissimo (1905-1975) in Brazilian Literature, reviewing canonical critical positions and establishing a comparison between his urban novels (published between 1933 and 1943) and Honoré de Balzac's *Comédie Humaine* (published between 1829 and 1850). The aim here is to analyze the work of the Brazilian writer through a parallel with Balzac's work and the ideas on the novel genre of György Lukács and Anne Carson.

KEYWORDS: Erico Verissimo; Honoré de Balzac; Novel; György Lukács; Anne Carson;

Erico Verissimo para além dos lugares-comuns

Identificar o lugar de Erico Verissimo entre os romancistas brasileiros é um problema que está longe de ter sido resolvido. A discussão sobre sua obra do ainda é insuficiente na

constelação das letras brasileiras e da língua portuguesa em geral. Distante do eixo Rio-São Paulo, e ainda mais distante da pujança literária do Nordeste, sua escrita é comumente classificada por uma crítica massificadora como “regional”. É tido como o “romancista de 30” do Rio Grande do Sul, uma simplificação acachapante, que não passou despercebida pelos primeiros críticos que se dedicaram à sua obra em detalhe.¹

Alfredo Bosi, ao iniciar o comentário sobre a obra de Verissimo na sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970) chama atenção para o “êxito maciço junto ao público”, apenas comparável ao de Jorge Amado. Contudo, no mesmo parágrafo, destaca as “reservas da crítica mais sofisticada” (Bosi, p. 457 - 458). Esta polaridade na recepção do autor gaúcho também foi registrada pelo humor ácido Nelson Rodrigues, em sua peça *Bonitinha, mas Ordinária* (1962):

EDGARD: Ritinha. A frase do Otto é mais importante do que *Os sertões* de Euclides da Cunha.
RITINHA: De quem?
EDGARD: Euclides da Cunha. O escritor.
RITINHA (*na sua doçura e inocência*): Erico Verissimo também é bom!
EDGARD (*irritadíssimo*): Estou falando de. Ora bolas!
(Rodrigues, p. 88)

Em meio ao furor existencial provocado em Edgard por uma frase de Otto Lara Resende, descobrimos na doce Ritinha — a quem foge o motivo da histeria — o gosto por Erico Verissimo: temos aqui o bilioso Nelson Rodrigues a alfinetar o escritor gaúcho, tido por sentimental, uma leitura para moças como a Ritinha de sua peça.

A dicotomia entre o sucesso junto ao público, e o silêncio ou zombaria dos críticos, na recepção de Verissimo, talvez já seja uma página virada. Nas últimas décadas, linhas de pesquisa sólidas vêm sendo construídas sobre a obra do autor gaúcho. Porém, segue viva a avaliação de Wilson Martins, em *O Modernismo*, quando afirma ainda faltar muito a ser escrito sobre o autor (Martins, p. 295). Embora não com uma crítica imanente, buscarei propor uma leitura de parte da obra de Erico Verissimo, em especial dos títulos *Clarissa* (1933), *Caminhos Cruzados* (1935), *Música ao longe* (1936), *Um Lugar ao sol* (1936), *Olhai os Lírios do Campo* (1938), *Saga* (1940) e *O Resto é Silêncio* (1943). Esses romances, já chamados de Ciclo de Porto Alegre, se estruturam a partir da sucessão de acontecimentos, acompanhando um grupo de personagens que atravessam os livros. A concatenação de

enredos, bem como a temática, centrada na vida social da cidade de Porto Alegre, levou alguns comentadores a definir o tema principal do autor como a representação da sociedade. Antonio Candido reforça, mesmo que com a elegância e a articulação que lhe são características, certos lugares-comuns da crítica:

Como os outros, este romance [O Resto é Silêncio] tem uma grande riqueza em extensão, mas avança pouco em profundidade. Erico Verissimo é, de fato, um romancista horizontal, cujo valor reside na capacidade de organizar um feixe complexo de destinos humanos no sentido da sua inter-relação, da sua projeção grupal — se me permitem. (Candido, p. 75).

Creio que é necessário discordar parcialmente de Candido. Para fazê-lo, contudo, é preciso esmiuçar o que parece haver de real em sua crítica: há nos romances porto-alegrenses a busca pela construção de um panorama social que o próprio Erico reconhecia em seu projeto literário (Cf. Verissimo, *O Solo de Clarineta I*). Contudo, a ressalva de Candido quanto à sua *profundidade* parece digna de ser revista. Se, em seus romances, Verissimo faz um panorama de uma sociedade, segue de perto um dos maiores projetos literários do Ocidente: a *Comédie Humaine* de Honoré de Balzac (1799 — 1850).

Composta por uma série de romances e novelas que se debruçam sobre a vida da França de seu tempo, a obra-prima de Balzac é, sem dúvidas, uma das mais influentes obras de arte de todos os tempos. É seu mérito uma antevisão claríssima do mundo que se formava diante de seus olhos, característica que julgo ser compartilhada com o autor gaúcho, cada um em seu tempo, lugar e escopo. Da mesma maneira, Balzac também sofreu e ainda sofre uma subestimação estruturada da crítica. Como Erico, diversos foram os clichês que buscaram associar o autor francês a uma visão eminentemente comercial da literatura (Cf. Rónai, 1957). É um lugar-comum bastante difundido a afirmação de que Balzac escrevia por dinheiro, ou que sua obra se resume a narrativas de entretenimento, sem valor artístico expressivo.

Pretendo aqui mostrar como, irmanados por projetos literários semelhantes, com acertos que parecem ecoar um ao do outro e com fortunas críticas que também se assemelham, uma aproximação entre os dois romancistas se mostra não apenas interessante, mas também um paralelo que pode ajudar a pensar a posição de Erico Verissimo na História da Literatura.

A teoria do romance em Balzac e Verissimo

Balzac é, de todos os autores, o melhor exemplo do romance em toda a sua pujança (Cf. Carpeaux, p. 1716). Note-se que, com isso, não quero dizer que é o pioneiro, nem o autor da obra mais bem realizada. Críticos, no seu tempo e no nosso, alegam descuido estilístico e mesmo desleixo (Cf. Auerbach, p. 505). Porém, entre maledicências e polêmicas, dignas de Lousteaus e Blondets, há verdade: quando colocado ao lado dos romancistas que o sucederam (Flaubert em especial), é impossível negar a diferença no rigor da construção narrativa e estilística. Porém, se considerarmos a estrutura do romance como propõe o húngaro György Lukács, encontraremos em Balzac modelo basilar.

Em *A Teoria do Romance* (1916), Lukács descreve o movimento histórico em que a narrativa épica se move em direção ao romance. Característica fundamental, a separação entre sentido individual e vida (a realidade como um todo), pode ser lida de maneira evidente em toda a *Comédia Humana*. Tomemos por exemplo *O Pai Goriot* (1835): seu enredo é comumente resumido à narrativa da ascensão social do jovem Eugène de Rastignac. Afim de pensar o romance, a partir da teoria de Lukács, me permito destacar aquele que é o movimento desencadeador da trama: sob a perspectiva do jovem Rastignac, nós leitores, junto do protagonista, surpreendemos na madrugada seu humilde vizinho, o pai Goriot, amassando um conjunto de prata, cujo valor excede demais o esperado para quem habita uma pensão como a que vivem os dois personagens (Balzac, *Le Père Goriot*, p. 66 - 68). A obra toda se sustenta sobre um movimento da personagem, que ecoa um movimento do leitor: esgueirar-se sorrateiramente para espiar a vida alheia por trás das portas, pelo buraco da fechadura. Da mesma maneira como Rastignac é levado a questionar os motivos da fortuna secreta de seu vizinho e, mais tarde, a querer desvendar a relação do humilde pai Goriot com a Duquesa de Nucingen, uma rica dama de sociedade, somos nós também impelidos pela curiosidade a questionar os segredos que envolvem as vidas dessas personagens. É a curiosidade sobre o privado, sobre o que o outro vive longe dos nossos olhos, que sustenta esta e toda narrativa romanesca. O romance, *O Pai Goriot* e o gênero como um todo, pode ser alegorizado por Rastignac observando escondido pelo buraco da fechadura, assim como o leitor também espia a intimidade das personagens.

O romance só poderia ser burguês, porque é burguesa a noção de privacidade. A teoria do romance proposta por Lukács, ao mostrar a oposição entre romance e epopeia, estabelece:

na épica não é possível narrar intimidades, muito menos psicologias, porque essas não são noções possíveis, uma vez que na épica não há separação entre indivíduo e mundo, como não é possível haver diferenciação entre público e privado. No romance, há uma cisão irreparável entre indivíduo e cosmos. Se seguimos Lukács, todo o romance se baseia nessa tensão entre o personagem e o mundo à sua volta. Os sussurros e as fofocas, os moralismos e as hipocrisias só se tornam enredos principais no momento em que há uma *persona* que se mostra para o mundo e outra que se recolhe. Daí a pedra de toque de *O Pai Goriot* ser uma espécie de *voyeurismo*, que, levado às últimas consequências, como fez Balzac, permite a pormenorização de uma sociedade em “estudos”: a curiosidade do leitor em descobrir o que há por trás das portas fechadas e das máscaras da vida pública.

Tomando aqui uma outra perspectiva, mas onde podemos encontrar uma noção complementar à lukacsiana, a classicista e poeta canadense Anne Carson, em sua tese *Eros Doce-Amargo* (1986), remonta ao fragmento 31 de Safo de Lesbos para fazer considerações interessantes sobre o romance:

A ação verbal de eros no fragmento 31 permite que nossa percepção salte ou mude de um nível de desejo para outro, do real para o possível, sem perder de vista a diferença entre eles. No poema de Safo, o deslocamento da visão é momentâneo, uma vertigem e uma súbita sensação de estar muito próxima do núcleo em que se formam os sentimentos. No romance, essa técnica de deslocamento de distância é assumida como a atitude permanente a partir da qual quem lê/vê a ação. Os romances institucionalizam a artimanha de eros. Eles se tornam uma textura narrativa de incongruência sustentada, emocional e cognitiva. Permite que quem está lendo se coloque em relação triangular com os personagens da história e busque no texto os objetos de desejo dos personagens, compartilhando o anseio deles, mas também desvinculado dos objetos de desejo, enxergando a visão da realidade das personagens, mas também seus equívocos... (Carson, p. 124)

Apesar de Carson não ter como foco principal o estabelecimento de uma teoria do romance, é possível ler exatamente a dinâmica triangular descrita pela autora, nos mais diferentes níveis de construção da obra balzaquiana, de uma cena de aparente pouca importância aos mais complexos arcos narrativos da engenharia da *Comédia Humana*. Retomando a cena em que Rastignac espia o pai Goriot pela fechadura, podemos ver como Balzac articula suas personagens: vemos o movimento do jovem nas sombras, interessado pela ação do vizinho, que se crê oculto na privacidade do quarto, em meio às sombras. Mas também o leitor está entre os dois, formando um triângulo com as personagens, de modo que conhecemos a ação de Goriot e a de Rastignac diante dela. Essa triangulação se dá porque

a tensão entre as personagens não acaba em si mesma: somos nós também incluídos no jogo do segredo e da sua interpelação, essa também secreta. Só que enquanto Rastignac poderia ser condenado por sua curiosidade, nós, leitores, somos redimidos por nossa condição. O romance abre as portas sem riscos imediatos.

Triangulação nos termos de Carson, cisão, nos de Lukács. Impossível não identificá-las nos jogos feitos por Balzac, que, como diz a autora, “institucionaliza a dinâmica do eros”, na *Comédia Humana*. Daí os quartos da pensão burguesa de Mme. Vauquer em *Pai Goriot*, que permitem portas fechadas a ocultar os segredos de seus hóspedes e instigar o furor *voyeur* dos leitores em abri-las. O aspecto aparentemente miserável de um hóspede pode esconder uma grande fortuna, como é o caso de Goriot, bem como uma descrição aparentemente ordeira pode esconder um facínora como Vautrin.

Erico Verissimo segue de perto o mestre francês, inclusive criando a própria “pensão burguesa”, onde conhecemos a jovem Clarissa e os hóspedes de D. Eufrasina. Ao colocar o foco narrativo em Clarissa, Verissimo vale-se da ingenuidade da personagem para criar um enredo semelhante ao de Balzac ao fazer protagonista Rastignac em *O Pai Goriot*, ou Lucien de Rubempré em *Ilusões Perdidas* (1843). São as três personagens, cada qual à sua maneira, jovens que desconhecem as regras da sociedade que os abraça ou devora. Clarissa, entre a infância e a adolescência, também ela vinda de uma vida provinciana para a “cidade grande” (note-se que as grandezas são sempre relativas), depara-se com um mundo que se choca com as suas expectativas de mocinha. Cena exemplar, em que os misteriosos interiores que resguardam as intimidades chocam-se com a inexperiência da personagem, se dá quando Clarissa, às voltas com seus pensamentos e reflexões juvenis, encontra o casal de amantes Ondina e Nestor se beijando. A menina, que sai do quarto sem que os dois a tenham visto, tem seu universo profundamente abalado (Verissimo, *Clarissa*, p. 132 - 133).

A desilusão da menina Clarissa representa outra tônica do gênero romance. A cisão entre o indivíduo e o cosmos, que cria a dinâmica de um mundo privado e outro público, permite que haja planos distintos de ideias e pretensões. Clarissa nunca se deparara com o adultério, mas a dinâmica da vida na cidade comporta mais possibilidades e espaços do que o mundo de sua infância.

A desilusão é um motor do romance, que não existe na épica, porque nela qualquer transgressão à ordem é prevista e abarcável, e suas consequências são conhecidas: pode haver

transgressão à moral e à lei estabelecidas, mas conhece-se, dentro do universo das possibilidades, as consequências da transgressão, ou seja, mesmo quando há transgressão, não é possível transgredir as consequências da transgressão. O adultério (ou sua suposição) ressurge frequentemente nos romances modernos — *Madame Bovary* (1856), *Dom Casmurro* (1899), *Anna Karenina* (1877), para citar os mais evidentes — não apenas por gerar tramas interessantes, mas porque delineia esse descompasso entre expectativa (fidelidade conjugal) e realidade (infelicidade, tédio etc.). O próprio Verissimo tomaria novamente este enredo em outros romances do Ciclo de Porto Alegre.

No caso da cena de adultério em *Clarissa*, é interessante pensar na maneira como este não trará consequências para o enredo do romance em si. A cena presenciada pela jovem apenas abalará seu universo de concepções infantis, sem maiores consequências para os destinos das personagens. Há nisso, na ausência de consequências ao adultério, certo cinismo balzaquiano: em diversos momentos da *Comédia Humana* conhecemos casais de amantes unidos por laços de interesse, mas cujas ações não sofrem nenhuma reação da moralidade que transgridem. Ao contrário, é Lucien de Rubempré quem parece sofrer mais duramente dentre as personagens balzaquianas pela escolha de uma amante. Seu sofrimento se dá, no entanto, por ter escolhido uma parceira que não o conduz à ascensão social, como se a sua maior transgressão se desse não contra as instituições morais do tempo, mas contra o sistema de convenções e relações baseadas puramente no interesse e na escalada social.

Se a cena de adultério em *Clarissa* tem pouca importância para o desenvolvimento da narrativa, também nisso ela é bastante característica desse aspecto livre de consequências de que o romance se aproveita. O impacto dessa decepção, nesse romance de Verissimo, contudo, desencadeia um processo reflexivo na intimidade da jovem, o que pode nos ajudar a compreender uma singularidade da escrita de Erico Verissimo, em relação à de Balzac.

Dois tempos, dois narradores

Os romances do Ciclo de Porto Alegre, por mais interessados em retratar uma sociedade, se estruturam sobre uma dimensão que Balzac desconhecia: a da *psiqué* das personagens. Se os homens e mulheres retratados na *Comédia Humana* estão

romanesco cindidos entre o que aparentam e o que são, os retratados nos romances porto-alegrenses estão mais profundamente mergulhados na dinâmica do romance. Mais que apenas intimidade, a própria interioridade — a dimensão psicológica — desses personagens é retratada, criando um labirinto ainda mais complexo de quartos e portas fechadas para instigar o *voyeurismo* dos leitores. Exemplar disso é o trecho de *Caminhos Cruzados* em que conhecemos Virgínia Madeira, mãe de Noel, personagem que atravessa boa parte do Ciclo de Porto Alegre. Ao invés de propriamente apresentar a personagem, à maneira que os romances realistas do século XIX buscavam fazer, trazendo informações pertinentes e, como Balzac (Cf. Auerbach, p. 502 - 508), informando de maneira ácida algumas características que nos dão a conhecer sua intimidade, Verissimo apresenta sua personagem de maneira quase cinematográfica, sem comentar nenhum fato. O retrato da personagem em um momento do cotidiano matinal, à semelhança daquele feito por Balzac ao introduzir Mme. Vauquer em *O Pai Goriot* e que chamou à atenção Auerbach em sua *Mimesis* (1946), lemos a descrição de como as impressões do mundo e suas ideias mais ou menos conscientes se fazem explícitas, vêm e vão no fluxo da narração, que a acompanha numa ação absolutamente banal, sem nenhum interesse para o enredo propriamente, o pensar e o sentir da personagem (Verissimo, *Caminhos Cruzados*, p. 117 - 118).

Diferente de Balzac, em cujos romances acompanhamos os jogos dos interesses, das tramas e tramoias que acompanham a tensão entre o mundo das aparências e da vida privada, nos romances de Verissimo também são proeminentes as tensões entre o mundo introvertido das intimidades de cada indivíduo e o mundo da sociedade, externo, cujas impressões apreendemos de maneira fragmentada e pouco digesta. Permanece em ambos a cisão descrita por Lukács, bem como a incongruência estruturada a que faz referência Carson. Em Verissimo, no entanto, a cisão aparta ainda mais o indivíduo do mundo, e a incongruência não é apenas instituída no enredo, mas constitui a própria narração.

As marcas da idade, vistas no espelho, a bula do remédio e suas promessas, a imagem do marido na cama, as memórias da juventude, os pensamentos sobre o filho e a família — todos estes aspectos são narrados sem nenhuma hierarquia que fosse do banal ao importante, de modo que marcam o descompasso de Virgínia com o tempo, a quem Lukács atribui a própria causa da separação entre indivíduo e cosmos.

Se parto de uma proposta que busca traçar as semelhanças entre os autores, não é difícil apontar a diferença fundamental: Balzac é uma das vozes mais influentes do Oitocentos, Verissimo, um filho do Novecentos. A temporalidade pode ser óbvia, mas, quando lemos os dois projetos literários, e encontramos sua similaridade, é importante frisar a diferença dos estilos em que elas se realizam.

A Paris da *Comédia Humana* e a Porto Alegre dos romances porto-alegrenses não são apenas diferentes localidades, mas também são narradas de formas bastante distintas. As características singulares da narração de Erico Verissimo não passaram despercebidas por Flávio Loureiro Chaves, um dos primeiros autores a se dedicar a uma análise aprofundada do escritor gaúcho. Em *Erico Verissimo: Realismo e Sociedade* (1988, p. 69), faz referência ao dilema proposto por Adorno em *A Posição do Narrador no Romance Contemporâneo*, que afirma que o romance foi a forma literária específica da era burguesa, desde a experiência do mundo desencantado de *Dom Quixote*, até um possível apogeu no século XIX. Adorno estabelece um paralelo entre a arte de narrar e a as artes visuais, associando o ocorrido nas artes visuais com o advento da fotografia, com a mesma dificuldade do romance contemporâneo em tomar para si o império da narrativa realista, diante das grandes indústrias do jornalismo e do cinema, cujo maior exemplo seria o das obras de James Joyce, cujas escolhas narrativas e estilísticas se afastam deliberadamente dos modelos oitocentistas, do qual Balzac é expoente (Adorno, p. 55 - 63).

O raciocínio merece atenção: Chaves lê em Verissimo um exemplo de autor que encontra as dificuldades do narrador do século XX, de acordo com a proposição de Adorno. Para este, os autores do século XX chegaram a um impasse com o tempo (note-se que o Tempo Tirano se faz presente de novo), porque a narração “realista” do século anterior, e que Adorno remonta ao *Quixote* de Cervantes, já não dá mais conta da fragmentação do contemporâneo.

Eis uma diferença basilar entre Balzac e Verissimo. Embora narrando sociedades e os jogos entre o público e o privado, o autor francês, ao narrar, não se constrange de comentar e de julgar a ação de suas personagens:

[...] En ce moment quatre personnes entrèrent successivement dans la loge de la marquise, quatre célébrités parisiennes.

Le premier était monsieur de Marsay, homme fameux par les passions qu'il inspirait, remarquable surtout par une beauté de jeune fille, beauté molle, efféminée, mais corrigée par un regard fixe, calme,

fauve et rigide comme celui d'un tigre: on l'aimait, et il effrayait. Lucien était aussi beau; mais chez lui le regard était si doux, son oeil bleu était si limpide, qu'il ne paraissait pas susceptible d'avoir cette force et cette puissance à laquelle s'attachent tant les femmes. D'ailleurs rien ne faisait encore valoir le poète, tandis que de Marsay avait un entrain d'esprit, une certitude de plaire, une toilette appropriée à sa nature qui écrasait autour de lui tous ses rivaux. Jugez de ce que pouvait être dans ce voisinage Lucien, gourmé, gommé, roide et neuf comme ses habits. De Marsay avait conquis le droit de dire des impertinences par l'esprit qu'il leur donnait et par la grâce des manières dont il les accompagnait. L'accueil de la marquise indiqua soudain à madame de Bargeton la puissance de ce personnage. Le second était l'un des deux Vandenesse, celui qui avait causé l'éclat de lady Dudley, un jeune homme doux et spirituel, modeste, et qui réussissait par des qualités tout opposées à celles qui faisaient la gloire de de Marsay. Le troisième était le général Montriveau, l'auteur de la perte de la duchesse de Langeais. Le quatrième était monsieur de Canalis, un des plus illustres poètes de cette époque, un jeune homme qui n'en était encore qu'à l'aube de sa gloire, et qui se contentait d'être un gentilhomme aimable et spirituel: il essayait de se faire pardonner son génie. Mais on devinait dans ses formes un peu sèches, dans sa réserve, une énorme ambition qui devait plus tard faire tort à la poésie et le lancer au milieu des orages politiques. Sa beauté froide et compassée, mais pleine de dignité, rappelait Canning. (Balzac, *Illusions Perdues*, p. 324 - 326)

Na cena acima, em que encontramos diferentes personagens que atravessam os romances da *Comédia Humana*, Balzac demonstra seu estilo, criador de uma escola cujas características são proeminentes na narrativa oitocentista, e cujo legado os autores dos séculos posteriores invariavelmente precisaram lidar. O narrador ácido, que guia seu leitor como que por um cabresto, dizendo-lhe o que ver, como ver, que conclusões tirar do que vê, em suma, o narrador balzaquiano, é um fantasma a que todos os romancistas do século XX, na vanguarda e fora dela, buscaram exorcizar.

Por sua vez, há na obra de Erico Verissimo um silenciamento do narrador como comentador e juiz de personagens e acontecimentos. Na esteira do seu tempo, ele constrói uma voz narrativa que é antípoda da balzaquiana. Sua solução para o problema descrito por Adorno é, como muitos seus contemporâneos, o de narrar de maneira dita cinematográfica, descrevendo, fazendo a notação do mundo externo – mas também do psicológico – deixando as conclusões e raciocínios mais complexos para serem alcançados pelo leitor:

Tilda procurava com os olhos os Santiagos, mas não os encontrava. Havia apenas três camarotes vazios e a família de Gil ainda não tinha chegado. Que teria acontecido? Já se ouviam os sons da orquestra atrás do pano: violinos, clarinetes, flautas... Os músicos afinavam os instrumentos. E Gil não chegava! Mas Tilda esquecia Gil para fixar a atenção em alguma senhora que entrava. Linda inclinava-se para a sobrinha, pronunciava nomes, comentava vestidos, elogiava ou criticava. No meio de tudo isso havia ainda a impressão de se sentirem também olhadas, comentadas... Tilda tinha verdadeiros desfalecimentos (E Gil não vinha!) A plateia enchia-se. Num dos camarotes vazios entrou uma família. Seriam os Santiagos? Não eram. O zunzum aumentava. Tilda tinha vontade de gritar. Estava feliz e infeliz, ora parecia que ia sair voando do camarote, ora julgava que ia tombar sem sentidos... Linda tornou a cumprimentar os Barreiros. E, num sentimento de vitória, viu Verônica e Aurora sacudirem ao mesmo tempo as cabeças, como um esboço de sorriso.
- A Linda Petra, mamãe - ciciou Aurora para a mãe. - Encontrei-a hoje mesmo no cabeleireiro. Imagina que...

E contou a história. Verônica ciciou sem interesse. No fundo do camarote Aristides pensava na tola comédia que estavam todos representando. Não apreciava muito a música chamada “fina”. Embora não gostasse de confessar, era o homem do tango argentino. (“Churrasca”, “La Cumparsita”, “Mano a Mano” eram os seus preferidos.) Estava claro que não desprezava a boa música: mas não vibrava, não morria de amores por ela, e podia passar a vida muito bem sem concertos. Se se encontrava ali desempenhando aquele papel ridículo era porque havia prometido a Marcelo. O bobalhão fazia empenho em que o casal fosse visto junto, para “pôr termo às murmurações”. Aristides sentia-se mal nesse papel. Começava a perder a paciência. Um dia ainda estouraria. O Marcelo que fosse cuidar da sua vida, das suas missas, dos seus padres. E Verônica que fizesse o que entendesse. Estava claro que ele desejava continuar aquela situação e que o desquite seria um escândalo, e um escândalo prejudicaria a sua carreira financeiro-social, deitando a perder talvez para sempre as suas ambições políticas. Mas havia um limite para tudo. E, pelo menos naquele instante, ele tinha desejos de pôr as cartas na mesa e jogar limpo. (Verissimo, *O Resto é Silêncio*, p. 367 - 368)

Note-se que, se as duas cenas destacadas são marcadamente diferentes na forma como narram, são parecidas no que narram. A cena da ópera de *Ilusões Perdidas* e a cena do concerto de *O Resto é Silêncio* funcionam de modo a reunir num mesmo ponto da trama boa parte de suas personagens. Balzac usa a ópera no início da segunda parte do romance de maneira a fazer desfilar as diferentes personalidades da vida pública de Paris, com que seu protagonista, Lucien de Rubempré, se deparava. Já a cena de Verissimo, ao fim da obra, reúne os mais diferentes pontos de vista que a narração acompanha, de modo a vermos todos eles reunidos em um mesmo ambiente pela primeira vez. Diferença importante de ser ressaltada é que na ópera de Balzac há um encontro, um momento em que se encontram as vontades, as personalidades e os objetivos individuais, enquanto no concerto de *O Resto é Silêncio*, há verdadeiras “ilhas humanas”, para usar a imagem que Verissimo voltará a repetir em *O Arquipélago* (1961): um desencontro dos universos de cada personagem, seus pensamentos e fantasias, incomunicáveis para os demais.

A arte de narrar acompanha o tempo, as pessoas que narram e são narradas. A chave de leitura de Adorno para marcar a diferença das narrativas de Balzac e Verissimo não é um caminho inusitado, mas permite pelo contraste encontrar também as semelhanças. Em *Ilusões Perdidas* e *O Resto é Silêncio*, podemos ver o espelho invertido em outra dupla de passagens: perto do fim de sua desventura em Paris, Lucien encontra-se ao acaso com um grupo de ex-amigos, composto dentre eles por Rastignac. A maneira como o autor manipula suas personagens é certa e calculada. Nenhuma personagem é colocada de maneira aleatória em um lugar em que outra passará. O encontro, em meio aos muitos acontecimentos em que Lucien envolvera-se inescrupulosamente, acaba em uma agressão e no desafio para um duelo.

Este registro do tempo e dos costumes do Oitocentos não poderia ser tão semelhante-dessemelhante ao feito por Verissimo, algumas linhas antes do fecho de seu romance, quando Marcelo e Roberto defrontam-se. Os dois personagens em cena são defensores de ideias antagônicas, que o leitor conheceu ao longo do livro. Os dois personagens, que não se conhecem, continuam a andar em sentidos opostos, sem sequer haver sincronia em seus passos (Verissimo, *O Resto é Silêncio*, p. 405 - 406). O desencontro entre Marcelo, fanático católico, e Roberto, militante comunista, é um registro do espírito de tempo, daquela primeira metade do século XX, em que podemos ver a maneira com que Verissimo compreende a sociedade de seu tempo, a partir do desencontro. O momento em que acreditamos que esses dois apaixonados militantes de causas contrárias finalmente se chocarão, escapa rapidamente, porque nós, que conhecemos seus pensamentos mais íntimos, os conhecemos, mas as personagens não se conhecem um ao outro. A triangulação que Carson descreve como característica do gênero romance, passa a existir de maneira mais subjetiva, mediada unicamente pelo leitor-*voyeur* que conhece as intimidades das personagens, sem que elas mesmas se conheçam entre si.

Enquanto as personagens balzaquianas não se encontram ao acaso e a reunião delas sempre faz desenvolver-se a série dos acontecimentos do enredo, em Verissimo temos o oposto: é o desencontro que serve para registrar os confusos labirintos das relações entre o mundo íntimo e o externo, em que apenas o leitor tem capacidade de circular livremente.

O limite do romance em Erico Verissimo

As proposições de Lukács permitem não apenas traçar o paralelo entre os dois autores, mas também identificar aquilo que na obra de Erico Verissimo deixa de ser, propriamente, romance. É-nos contra-intuivo pensar narrativas do século XX em diante para além da categoria de romance. Contudo, a partir da teoria de Lukács, podemos ler na obra do autor gaúcho momentos em que parece que há um afastamento daquela tensão entre mundo e indivíduo. Não mais diante das portas fechadas, dos enredos em que há um descompasso permanente entre as personagens e seus destinos, quando encontramos histórias em que os horizontes e caminhos estão claros e as personagens estão em tal acordo com o universo e

vontades que, talvez, possamos nos dizer diante da épica. Para a teoria do romance, o dito “mundo homogêneo” é aquele em que há uma unidade entre os caminhos apontados e os caminhos seguidos (Lukács, p. 66). Por maiores que sejam os inimigos, sempre haverá forma de derrotá-los, se as forças do herói forem equivalentes ou superiores e, se não, só haverá uma possibilidade: a derrota já esperada.

O mundo criado por Balzac contém em si a multiplicidade e aleatoriedade das possibilidades da vida para além da homogeneidade de um cosmos épico. É o que Lukács trata por “cosmos aberto”, no qual a essência e o discurso estão divorciados e a recompensa equivalente a cada promessa pode não ser dada.

A única completude que é possível encontrar na obra do grande romancista francês é a íntegra da *Comédia Humana*, que foi projetada, mas não realizada. Note-se que o título escolhido pelo autor para a reunião de seus romances é um evidente intertexto com a *Divina Comédia* de Dante, a epopeia medievo-renascentista, por excelência, que é em literatura a realização da ideia épica de dar os contornos de uma catedral ao Céu, Inferno e Purgatório. Eram 137 os títulos planejados por Balzac, dos quais apenas 88 foram realizados. Paulo Rónai (p. 15), coordenador da monumental edição brasileira da *Comédia Humana*, ao tratar do projeto balzaquiano, o define como “uma arrojadíssima tentativa destinada a suprimir os confins entre o mundo da realidade e os domínios da arte”. O fato é que boa parte do projeto não foi concluída e a ideia de realizar através da pena aquilo que Napoleão realizara pela espada, assim como seu modelo, durou pouco. Enfim, se examinamos as 88 obras realizadas, encontraremos um imenso e intrincado panorama das ideias, dos costumes e das pessoas de um tempo, mais heroico na ousadia da proposta que nos enredos.

Os romances porto-alegrenses de Verissimo não tiveram pretensão tamanha. Enredam-se, é claro, sobre uma mesma ótica de crônica de costumes, registrando pela ficção os diferentes tipos que povoavam a Porto Alegre do seu tempo, criando uma sociedade fictícia, mas cuja intenção é a de mimetizar no papel pessoas reais, mais ou menos coerentes, que sentem, sonham e pensam, criando um mosaico capaz de dar conta de uma cidade real do século XX, onde se digladiam em silêncio as ideias, as classes sociais e os pontos de vista.

No entanto, se nunca lhe fora projeto a épica, encontramos ao menos uma passagem de *O Resto é Silêncio* em que algo parece escapar ao romance:

Por voltas de 1865, quando o futuro Com. Eusébio Montanha era apenas um garoto encardido de quatro anos, que brincava numa rua esburacada da cidade baixa, seu pai muitas vezes vinha para a frente do armazém de sua propriedade, erguia os braços cabeludos, dizia para si mesmo: “Um dia ainda vou morar lá em cima”. Era um homem de poucas letras, mas tinha olho vivo para os negócios, sabia fazer contas de cabeça, avaliar num relance o custo dos objetos, o juro dum capital, as possibilidades de lucro numa transação. Subir a lombaa, ir morar na rua dos ricos, era o seu grande sonho de homem nascido e criado à beira do rio. A mulher mirava-o com piedade e tristeza quando, às vezes, de noite, revolvendo-se na cama, meio acordado e meio dormindo, ele resmoneava: “...*com azulejos e estátuas na platibanda*”. Robério Montanha era homem sóbrio e sólido. Trabalhava como um animal, guardava o dinheiro numa barrica, debaixo da cama, não tinha vícios e nunca calçara sapatos. Pulava do leito antes de nascer o sol, e ia dormir quando em sua rua surgia o primeiro acendedor de lampiões. Sempre que algum amigo, ao passar, perguntava com ar de mofa: “Quando é que vamos lá para cima, seu Robério?” - ele arreganhava os dentes amarelos e graúdos de cavalo e respondia: “Qualquer dia destes, se Deus Nosso Senhor quiser”.

Deus Nosso Senhor quis. Vinte anos depois, Robério Montanha, cerealista próspero, mandava fazer um casarão nas proximidades do Palácio do Governo e das torres da Matriz. Foi fiel ao sonho antigo: lá estavam os azulejos, vindos de Portugal, terra de seus avós, e sobre a platibanda enfileiravam-se, dominando a rua, estátuas que simbolizavam as quatro estações do ano. Robério costumava repetir com certo orgulho que as três palmeiras reais que se erguiam no seu jardim, eram o primeiro sinal de Porto Alegre que o viajante avistava no horizonte, quer chegasse por água, quer chegasse por terra. E muitas vezes, já velho, debruçado à janela dos fundos - olhando o panorama largo de água, céu, montes, ruas e campos - Robério pensava nos netos e bisnetos que estavam para vir, todas as gerações que iam gozar daquela vista, lembrando-se decerto com gratidão duma besta de carga que em vida se chamara Robério da Luz Montanha. (Verissimo, *O Resto é Silêncio*, p. 172)

Os dois parágrafos acima fogem a todos os preceitos romanescos citados até agora. Abertura de um capítulo que não busca dar-lhes continuidade, mas pelo contrário, vale-os para contraste com a introdução de uma personagem que “não estava absolutamente dentro dos sonhos e dos projetos de Robério”, o Cel. Quim Barreiro. A narrativa de Robério da Luz Montanha fica restrita a essas linhas, sem que nenhum outro ponto do livro a retome. Contudo, aquilo que poderia passar despercebido, pode ser um interessante caso: em meio a um romance que, como os exemplos acima podem demonstrar, em tudo segue uma proposta romanesca que explora as subjetividades das personagens, de repente parece surgir uma breve narrativa épica.

Leiamos o excerto: a narrativa não envolve os pensamentos de Robério através do famoso indireto-livre, à maneira do que se passa no restante da obra. Narra sua ação e seu dia-dia de forma sintética e simples, como é o seu modo de vida, com uma objetividade que escapa a maior parte das demais cenas dos romances porto-alegrenses, marcados todos pela notação sentimental e das impressões do mundo. Conhecemos o sonho da personagem e seus desafios, mas a meta, “*Um dia ainda vou morar lá em cima*”, que poderia criar a tensão fundamental com sua não realização, não existe para o leitor que já conhece a família Montanha pela geração presente, bem como as especificações, “...*com azulejos e estátuas na*

platibanda” não nos são estranhas, porque nos acompanham desde a primeira aparição de Aristides Barreiro, que sabemos casado com uma Montanha, neta de Robério. Quem conhecemos é uma personagem completamente desconexa de Robério, sua história é outra, mas que, por acaso, nos faz conhecer o seu legado: o solar. Note-se que o afastamento no tempo é necessário para a criação dessa atmosfera. É o conhecimento prévio do leitor que lhe causa a sensação de conhecer as origens de algo que no presente já lhe está dado.

O segundo parágrafo do excerto abre-se com uma sentença enunciada pelo narrador: “Deus Nosso Senhor quis.” Essa afirmação que repete a fórmula da promessa feita pela personagem rompe com o padrão narrativo que Verissimo utiliza na maior parte desta obra e do Ciclo de Porto Alegre. Nós, que conhecemos o solar dos Montanha, sabemos que o projeto fora realizado, mas a afirmação tão específica do narrador reforça a sensação de conformidade. Robério Montanha não está cindido do seu universo de possibilidades. É uma personagem que, dentro do seu cosmos, realizou algo que tomava por fato e que, nós sabemos, seria um fato. Não há tensão, nem estamos triangulados com a personagem. Não estamos espiando pela fechadura, porque o que sabemos é aquilo mesmo que está sendo dito. Não há desilusão, mas realização do esperado. Não há romance, há épica.

O trecho destacado serve a uma função do enredo, sem que a sua proposta seja mais que a de fazer um recuo no tempo para demarcar a incongruência entre a história dos Montanhas e a história dos Barreiros. As duas famílias unidas no casamento infeliz de Aristides e Verônica criam uma das incongruências que estruturam *O Resto é Silêncio*. Os dois humildes parágrafos que recuam no tempo para contar uma pequena epopeia da ascensão social de um luso-brasileiro, quando lidos em seu contexto, contribuem para este romance, enquanto romance.

No Ciclo de Porto Alegre, a passagem pode parecer breve demais para gerar afirmações mais ousadas. Contudo, se falarmos de *O Tempo e o Vento* (1949), o que não é a proposta aqui, nossa discussão se complexifica. Se partimos da intenção de propor uma leitura que se afaste dos lugares-comuns que tomam Veríssimo por um romancista de 1930 — uma visão que, se superada parcialmente na crítica qualificada, não o foi na bibliografia escolar, nem em perspectivas menos especializadas — temos de marcar o que nisso há de verdade: como a comparação com Balzac permite esmiuçar, os romances porto-alegrenses são, de fato, romances. O que pode parecer óbvio é de fundamental importância para a

compreensão de sua obra como um todo: não é Erico Verissimo *apenas* romancista. O livro imediatamente seguinte a *O Resto é Silêncio é O Continente* (1949), primeira parte da trilogia *O Tempo e o Vento*, uma obra que se afasta em muito das características romanescas que podemos observar a partir do paralelo com a *Comédia Humana*.

Considerações Finais

Talvez algumas das diferenças fundamentais entre os modelos narrativos dos séculos XIX e XX possam ser representadas pelas semelhanças e dessemelhanças entre os romances de Honoré de Balzac e Erico Verissimo: a iminência da tensão entre público e privado no Oitocentos, que ecoa no século seguinte nas complexas tensões entre a interioridade (mesmo a psicologia) individual e realidade externa; a curiosidade sobre a vida íntima e a articulação do leitor como *voyeur*; a desilusão como marca fundamental da existência; o contraste entre os narradores comentadores (XX) e descritores (XIX); a pretensão à totalidade (Balzac) e a ausência dessa (Verissimo). Talvez esteja aí o motivo de no autor brasileiro surgirem momentos verdadeiramente épicos, enquanto a pretensiosidade de Balzac lhe impede o imanentismo que é característico da epopeia.

De *Clarissa* a *O Resto é Silêncio*, Verissimo foi, sobretudo, romancista. Ao contrário de Balzac, não teve pretensões ousadas de abarcar um todo, mas como ele, tem o mérito de ter criado personagens que transcendem um único enredo. Nisso, o caráter folhetinesco dos dois autores é responsável por sua recepção estrondosa junto ao público, bem como o esgar de seus primeiros críticos. As personagens dos dois autores vivem para além dos limites dos enredos de uma única narrativa. Encontram vida independente na série de acontecimentos que pode ser desenvolvida pelo tempo que aprouver o leitor. Verissimo seguia prospectando os rumos de Vasco e Clarissa, para além do último período de *Saga*, mesmo sem a intenção de escrevê-los. Essa independência, bem como o realismo das personagens do Ciclo de Porto Alegre e da *Comédia Humana*, alimenta a nebulosidade entre arte e vida. Ambos os autores esbarraram nos embaçados limites entre ficção e realidade. Com a recorrente reaparição das personagens, o público as reconhece e passa a tratá-las como pessoas reais, sobre quem podem questionar os destinos muito além do último ponto final.

e Balzac fez o “romance do livro em todos os seus aspectos”, como quer Maria Cecília Moraes Pinto (2001, p. 45), Veríssimo, com seu João Benévolo (*Caminhos Cruzados*) e Joana Karaweska (*O Resto é Silêncio*), dá um passo além e cria ficção sobre os impactos da ficção, e com Prof. Clarimundo (*Caminhos Cruzados*) e Tônio Santiago (*O Resto é Silêncio*), é um escritor que escreve sobre escritores, um tema que retomará em *O Arquipélago*. Em caráter extremo, o convalescente Balzac, em seus delírios febris, chamava pelos médicos da *Comédia Humana*, como se chamasse por médicos reais, como Flaubert depois dele morreria amaldiçoando Emma Bovary, pois, enquanto o escritor convalescia, a personagem permaneceria viva.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Notas de literatura**. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2012
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- BALZAC, Honoré de. **Illusions perdues**. Paris: Alexandre Houssiaux, 1855
- BALZAC, Honoré de. **Le père Goriot**. Paris: Alexandre Houssiaux, 1855
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2019. v.107-C.
- CARSON, Anne. **Eros doce-amargo**. São Paulo: Bazar do Tempo, 2022.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Veríssimo: realismo e sociedade**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2003.
- MARCON, D., & ARENDT, J. C. Erico Veríssimo não é um romancista de 30: entrevista com Flávio Loureiro Chaves. **Cadernos Literários**, FURG, v. 23, n. 1, p. 19–128, 2015.
- MARTINS, Wilson. **O modernismo (1916 - 1945)**. São Paulo: Cultrix, 1965. (Col. A Literatura Brasileira, v. VI.)
- NÚCLEO DE PRODUÇÃO DESENVOLVIMENTO ACADÊMICO. **Comédia Humana - Resenha 32. Entrevista com a professora Glória Carneiro do Amaral**. YouTube, 16 de Setembro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jDOhav9CCaM>.
- RODRIGUES, Nelson. **Otto Lara Resende ou, Bonitinha, mas ordinária**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- RÓNAI, Paulo. **Balzac e a Comédia Humana**. Porto Alegre: Globo, 1957.

VERISSIMO, Erico. **Caminhos cruzados**. São Paulo: Globo, 1978.

VERISSIMO, Erico. **Clarissa**. São Paulo: Globo, 1978.

VERISSIMO, Erico. **O resto é silêncio**. São Paulo: Globo, 1987.

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

Rafael Serpa A. dos Santos é Licenciando em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com ênfase em Língua Portuguesa, Língua Latina e suas Literaturas. Pesquisa na área de Literatura Comparada, tendo se dedicado à Literatura Clássica, em especial sua recepção e repercussões na contemporaneidade. Também tem interesse na produção literária e no pensamento do Renascimento. ORCID: 0009-0006-6721-3301 Endereço de e-mail: rafaelserpaantunes@gmail.com

Artigo recebido em 05/09/2025. Aprovado em 23/11/2025.