



A TÉCNICA NARRATIVA DO CONTRAPONTO NO ROMANCE *CAMINHOS CRUZADOS*, DE ERICO VERISSIMO

SANTOS, Donizeth (Faculdade de Telêmaco Borba -FATEB)¹

RESUMO: O artigo apresenta uma abordagem do modo como Erico Verissimo utilizou a técnica narrativa do contraponto na elaboração do romance *Caminhos Cruzados*, adaptando-a aos objetivos de seu projeto literário e ao contexto da Literatura Brasileira da década de 30. O contraponto é uma técnica importada da música, que permite a elaboração de uma narrativa fragmentada e simultânea, constituída por várias intrigas e personagens paralelas, independentes umas das outras. Por meio dessa técnica narrativa, orquestrada por um narrador onisciente que possui uma visão privilegiada dos acontecimentos internos e externos de suas personagens, o autor oferece ao leitor uma narrativa que passeia por todos os estratos sociais de uma grande cidade, revelando a hipocrisia de alguns setores da classe burguesa e a miséria e a luta pela sobrevivência das classes baixas e carentes.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Erico Verissimo; romance; contraponto.

ABSTRACT: The article presents an approach of the way Erico Verissimo has used the narrative technique of counterpoint on elaboration of *Caminhos Cruzados* novel, adapting it to the goals of his own literary project and to the context of Brazilian Literature in the 30. The counterpoint is an imported technique from music that allows an elaboration of a fragmented and simultaneous narrative composed by many parallel intrigues and characters which independent of one another. Through this narrative technique, orchestrated by an omniscient narrator who has a prime vision of internal and external events of its characters, the author offers to reader a narrative that walks for all social groups of a big city, reveling the hypocrisy of some bourgeois class divisions and the misery and the struggle for survival of lower and poor social class.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Erico Verissimo; novel; counterpoint.

A professora Maria da Glória Bordini (1985), num artigo sobre a recepção literária de *Caminhos cruzados* (1995), afirmou que Erico Verissimo, nesse romance, interpretou os valores sociais, econômicos e políticos de sua época (começo da década de 30), período de acelerada industrialização e do início da ascensão do governo

ditatorial de Vargas, e mesmo se utilizando das técnicas narrativas mais sofisticadas disponíveis na época, soube adequar o seu modo de narrar às expectativas do seu público leitor: leitores habituados a romances de leitura fácil, com personagens bem delineadas e sem complexidades (planas), sem muita descrição espacial e portadores de um ataque às classes dirigentes que pudesse agradar leitores comuns, desprovidos de representação política e de ascensão social. No entanto, segundo ela, ao fazê-lo, Erico produziu um romance de “estrutura altamente complexa, apesar da aparência superficial de simplicidade, com um tratamento simultaneista que em outras mãos poderia resultar num emaranhado de momentos desconexos” (BORDINI, 1985, p.31). Dessa forma, ele soube como, conforme a terminologia de Mikhail Bakhtin (1997, p. 89), “auscultar a sua época como um grande diálogo”, captando as vozes isoladas e as relações dialógicas entre elas, ou seja, a interação dialógica, e inserindo-as no tecido narrativo do seu romance como um “elemento externo que se faz interno”, segundo a acepção de Antônio Candido (2000, p. 7) que considera o elemento social como fator da própria construção artística.

Para a escrita de *Caminhos cruzados*, Erico Verissimo se valeu da técnica narrativa do contraponto, recurso narrativo que deu ao romance uma feição nova dentro da Literatura Brasileira da década de 30, aparecendo, como pensa Silviano Santiago (2005), como uma proposta original dentro da ficção brasileira do período.

O contraponto é uma técnica importada da música. Em música, essa técnica consiste em combinar, simultaneamente, duas ou mais vozes melódicas, sendo que cada uma delas é independente uma da outra, mantendo-se uma relação de contraste entre elas, que por sua vez cria uma harmonia. Dessa forma, o contraponto se dá através da harmonização dessas diferentes vozes melódicas, ou seja, através da harmonização da polifonia.

A transposição da técnica do contraponto para a literatura se faria através da criação de um romance constituído por várias intrigas e personagens paralelas, de modo que a narrativa fosse fragmentada, sem centro, e formasse um todo harmonioso através do contraste polifônico das diversas vozes constituintes. Essa transposição ficou mundialmente conhecida depois que Aldous Huxley a utilizou em *Contraponto*, romance publicado em 1928. Mas é sabido que antes de Huxley outros escritores já haviam utilizado esse recurso narrativo. Dentre eles, John dos Passos, no romance *Manhattan transfer*, publicado em 1925, André Gide, em *Os moedeiros falsos* de 1926, e Somerset Maugham, em *O carrossel* de 1904.

Aldous Huxley, em *Contraponto* (1982), através do recurso metaficcional, na esteira de Gide, enuncia pela voz narrativa da personagem-romancista Philip Quarles como seria a adaptação dessa técnica musical na literatura:

A musicalização da ficção. Não à maneira simbolista, subordinando o sentido ao som. (...) Meditar sobre Beethoven. As mudanças de modo, as transições abruptas. (A majestade alternando com a brincadeira, por exemplo, no primeiro movimento do Quarteto em Si Bemol Maior. A comédia sugerindo subitamente solenidades prodigiosas e trágicas no scherzo do Quarteto em Dó Sustenido Menor.) Ainda mais interessantes, as modulações, não somente dum tom para um outro, mas de um modo para outro. Um tema é exposto, depois desenvolvido, mudado, imperceptivelmente deformado, até que, se bem que reconhecivelmente o mesmo, ele se tenha tornado de todo em todo diferente. Nas séries de variações, o processo é levado um passo mais longe. Por exemplo, essas incríveis variações sobre um tema de Diabelli. O âmbito inteiro do pensamento e da emoção, e tudo isso em relação orgânica com uma pequena ária de valsa ridícula. Por isto num romance. Como? As transições abruptas não apresentam nenhuma dificuldade. O que precisamos é de um número suficiente de personagens, e intrigas paralelas, contrapontísticas. Enquanto Jones assassina sua mulher, Smith empurra o carrinho do filho no parque. Alternam-se os temas. Mais interessantes, as modulações e as variações são também mais difíceis. O romancista modula repudiando situações e caracteres. Ele mostra várias personagens que se apaixonam, ou que morrem, ou que foram, de maneiras diferentes – dissimilaridades que resolvem o mesmo problema. Ou vice-versa, personagens semelhantes confrontadas com problemas dessemelhantes. Desta maneira, podemos modular de modo a apresentar todos os aspectos do tema, podemos escrever modulações sobre um número qualquer de modos diferentes. Outro processo: o romancista pode-se arrogar o privilégio divino do criador, e simplesmente considerar os acontecimentos da narração sob seus diversos aspectos – emotivo, científico, econômico, religioso, metafísico, etc. Ele modulará de um para outro – por exemplo, do aspecto estético para o aspecto físico-químico das coisas, do religioso para o fisiológico ou para o financeiro. Mas talvez seja uma imposição demasiadamente tirânica da vontade do autor. Há pessoas que pensarão assim. Mas por que há de ficar o autor sempre no último plano? Acho que, nos nossos dias, somos um pouco melindrosos com relação a essas aparições pessoais. (HUXLEY, 1982, p. 299-300)

O romance contrapontístico pensado e elaborado por Huxley seria constituído por diversos grupos de personagens e diversas intrigas paralelas, que seriam regidas pelo narrador de forma simultânea, de modo que ele pudesse passar abruptamente de um grupo de personagens ou de uma história para outra.

A introdução da técnica do contraponto, certamente, é uma grande contribuição que Erico Verissimo deu à Literatura Brasileira, muito embora uma boa

parte da crítica especializada da época da publicação de *Caminhos cruzados* (1995) tenha visto o feito como uma mera cópia da técnica utilizada por Aldous Huxley em *Contraponto* (1982)², sem levar em conta o modo como a técnica foi adaptada à nossa literatura e as diferenças que apresenta frente ao seu modelo europeu conforme o próprio Erico Verissimo observa:

Em 1933 iniciara eu a tradução do *Point counterpoint*, cuja leitura exercera grande fascínio sobre o meu espírito – e esse trabalho me ocupou a melhor parte de um ano. Agradava-me na obra de Aldous Huxley a novidade das vidas cruzadas, a ausência de personagens centrais e a tentativa de dar ao romance uma estrutura musical. É pois explicável que a influência de *Contraponto* se tenha feito sentir de maneira considerável na técnica de *Caminhos cruzados*. Creio, entretanto, que essa influência não foi tão profunda como deram a entender os críticos brasileiros que se ocuparam com o meu novo romance. A semelhança é apenas de superfície. Parecem-se as receitas, mas diferem em natureza e qualidade os ingredientes que entraram na feitura do bolo. Deve-se ainda levar em conta que muitos dos críticos que insistiram na parença entre os dois livros leram *Point counterpoint* através do texto português, no qual é explicável que se note um pouco da presença do tradutor. (VERISSIMO, 1995, p. ii)

Antonio Candido foi um dos críticos que percebeu a intenção de Erico Verissimo e reconheceu o valor do trabalho literário do escritor. Em *Brigada ligeira* (2004), ele lembra aos detratores do escritor que se lerem com um pouco de atenção verão que *Caminhos cruzados* é tão devedor a *Contraponto*, de Aldous Huxley, quanto este é de *Os moedeiros falsos*, do escritor francês André Gide, ou seja, Huxley também não é original e se entendermos a apropriação como mera cópia, ele seria tão copiadador de Gide quanto Erico foi dele.

Ressaltando que a técnica empregada pelo escritor é um instrumento de trabalho e por isso pode ser usada por mais de um deles, e estes, por sua vez, podem usá-la para expressar mais de um conteúdo, Candido (2004) observa que a técnica apropriada do escritor inglês é utilizada por Erico Verissimo de modo totalmente diverso daquela da matriz “no que se refere ao assunto”, lembrando que no escritor brasileiro há uma constante preocupação social: “um esforço, portanto, mais de amplitude social que de profundidade psicológica; mais de panorama coletivo que de destino individual, e isso o separa dos ingleses que lhe dão por modelo” (CANDIDO, 2004, p. 65). Num outro ensaio, “Erico Verissimo de trinta a setenta”, publicado por Flávio Loureiro Chaves em *O contador de histórias* (1972), quase 30 anos depois

de *Brigada ligeira*, Antonio Candido observa que:

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

Dessa forma, conforme a própria teorização de Candido (2006), Erico ajustou a técnica emprestada às necessidades e características da Literatura Brasileira da década de 30, bem como aos objetivos de seu projeto literário de realizar um corte transversal da sociedade. Ou ainda, como pensa o teórico russo Victor Zhirmunski (1994), houve a transformação social do modelo adotado, por meio de um processo de reinterpretação e adaptação da técnica apropriada às condições literárias brasileiras da época.

Nesse sentido, Maria da Glória Bordini (1985) argumenta que escolha da técnica do contraponto não foi feita com intenções imitativas e sim por uma necessidade estrutural estreitamente ligada não só ao projeto literário do escritor como também ao projeto que ele desenvolvia frente à Editora Globo na época da escrita do romance: a democratização da literatura:

Verissimo recorre a ele (o contraponto) por uma necessidade estrutural e não por intento imitativo. É apenas através desse artifício que poderia atingir a legibilidade responsável pelo êxito junto às massas sem prejudicar o sentido coletivo do entrecimento de tantos destinos numa só tela: a da cidade em que todos se juntam e paradoxalmente se isolam. Poderia, ao invés do contraponto, ter empregado a técnica do mosaico, mas perderia a dimensão temporal, a continuidade das vidas simultâneas e as possibilidades de ironia criadas pelos momentos coincidentes de existência individuais. Poderia ter se valido da justaposição por metonímia, como faz Virgínia Woolf em *O quarto de Jacob*, mas isso impediria a leitura não sofisticada e é certo que Verissimo se propunha à democratização da literatura, como bem comprova sua atuação à frente da Editora Globo nas décadas de 30 e 40.

O que importa é que, manejando destramente técnicas narrativas pouco conhecidas no Brasil daquela época, soube criar, para qualquer leitor, uma bela metáfora da sociedade urbana, a aplicável não só a Porto Alegre de então, mas à ideia de cidade que ainda prevalece junto ao público: um lugar onde a ação pessoal de nada vale, porque a metrópole, ao mesmo tempo que os promove, torna anônimos todos os presumíveis heróis e nivela todos os dramas individuais, banalizando o livre arbítrio

e reduzindo-os à paródia de si mesmo, contra a massa de interesses em choque, manipulados por forças que parecem situar-se para além do entendimento comum. (BORDINI, 1985, p. 32-33)

Sob esse aspecto, a cidade de Porto Alegre retratada num espaço de tempo condensado em cinco dias, de sábado a quarta-feira, é o cronotopo de *Caminhos cruzados*. Segundo a concepção de Mikhail Bakhtin (1997, 1998), o “cronotopo”, termo que significa “espaço-tempo” e foi tomado de empréstimo da Física por ele, em literatura representa a interligação das relações temporais artisticamente elaboradas, e constitui o centro organizador dos principais acontecimentos temáticos do romance, ou seja, é o ponto de partida das narrativas literárias. Para o teórico russo,

No cronotopo artístico ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprimi-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 1998, p. 211)

Em *Estética da criação verbal* (1997), Bakhtin exemplifica melhor o conceito de cronotopo ao analisar o projeto não realizado de Goethe de escrever um livro no estilo do final do século XVI, de forma que o enredo entrelaçasse intimamente os motivos da região com os da sua transformação histórica:

O tempo e o espaço se fundem num todo indissolúvel, tanto no nível do enredo romanesco como no das imagens isoladas. O que serve de ponto de partida para a imaginação criativa de Goethe é uma localidade precisa e não uma paisagem abstrata impregnada do espírito do contemplador, é um fragmento da história humana condensado no espaço e no tempo histórico. Por isso, o enredo (o conjunto dos fatos representados) e as personagens não penetram na paisagem do exterior, não são inventadas para ser inseridas nela, mas revelam-se nela, como pessoas presentes nela desde o início, como forças criadoras que darão forma a essa paisagem, a humanização, imprimirão as pegadas do movimento da história (do tempo histórico), e, até certo ponto, predeterminarão seu curso posterior, quer na qualidade de forças criadoras que a localidade necessitava, quer na qualidade de forças organizadoras e continuadoras do processo histórico que nela se encarna. (BAKHTIN, 1997, p. 270-271)

Tal processo se dá em *Caminhos cruzados*. O ponto de partida é o amanhecer

de um sábado na Travessa das Acácias, lugar onde mora uma grande parte das personagens do livro e que poderíamos considerá-lo uma espécie de subcronotopo, inserida no cronotopo maior que é a cidade. Ela é o primeiro ponto a ser descrito pelo narrador:

Madrugada – a cerração empresta à Travessa das Acácias um mistério de cidade submersa. A ruazinha de subúrbio se desfigura. A luz dos combustores, que a névoa embaça, sugere vagos monstros submarinos. As árvores que debruam as calçadas são como blocos compactos de algas. Todas as formas parecem diluídas. (VERISSIMO, 1995, p. 1)

O narrador, situado num ponto privilegiado de observação, tem uma visão simultânea dos acontecimentos que ocorrem na cidade. Esse narrador que tudo pode ver e tudo conhece, e que vai narrar as histórias de várias personagens (os temas da composição musical do romance) que por vezes se entrelaçam, e que narra-as como se fosse o regente de uma orquestra regendo uma sinfonia, podemos considerá-lo, conforme a classificação feita por Jean Pouillon (1974) em sua teoria das visões da narrativa, como um narrador que possui a visão “por trás”. Segundo Pouillon,

O romancista está “por detrás”. Com isto pretendemos dizer duas coisas: por um lado, que ele não se encontra em seu personagem, mas sim distanciado dele; por outro lado, que a finalidade desse distanciamento é a compreensão imediata dos móveis mais íntimos que o fazem agir; graças a esta posição, ele vê os fios que sustentam o fantoche e desmonta o homem. Em suma: não é o herói que se mostra ao romancista, impondo-lhe a visão que dele deverá ter; o romancista é que escolhe a sua posição para ver o personagem. (POUILLON, 1974, p.62)

Tzvetan Todorov (1976), analisando a teoria das visões da narrativa de Jean Pouillon, define de um modo mais compreensível a visão “por trás”, conceituando-a como uma fórmula em que o narrador é superior à personagem:

Neste caso, o narrador sabe mais que o seu personagem. Não se preocupa em nos explicar como adquiriu este conhecimento: vê através dos muros da casa tanto quanto através do crânio de seu herói. Seus personagens não têm segredos para ele. Evidentemente, esta forma apresenta diferentes graus. A superioridade do narrador pode-se manifestar seja em um conhecimento dos desejos secretos de alguém (que este alguém ele próprio ignora), seja no conhecimento simultâneo dos pensamentos de muitos personagens (do que nenhum deles é capaz), seja simplesmente a narração dos acontecimentos que não são percebidos por um único personagem. (TODOROV, 1976, p. 236)

Desse modo, sendo um narrador que tem a “visão por trás” e, portanto, conhece tudo sobre o espaço e as personagens, pelo seu distanciamento e visão privilegiada, ele pode narrar ações simultâneas que acontecem não só na Travessa das Acácias, como também por toda a cidade, considerando-se a simultaneidade como “um efeito de visão, de focalização, determinada pela posição do observador em relação ao evento” (MACHADO, 1998, p. 39)

A narração simultânea é um dos traços marcantes desse narrador, pois além de narrar determinados acontecimentos que ocorrem no mesmo instante, visto por diferentes personagens (a simultaneidade entre fatos narrados), a narração também é realizada no tempo presente, ou seja, no exato momento em que a ação acontece, e assim há uma simultaneidade entre o narrador e os fatos narrados, evidenciados pela utilização do verbo no presente do indicativo e pela utilização de marcas temporais (agora, sete da manhã). Este tipo de narração não é muito comum na literatura e contraria a assertiva de Roland Barthes (2004, p.27) sobre o *passé simple* (passado simples) ser a pedra angular da narrativa e também a hipótese formulada por Paul Ricouer (2010, p. 325) de que “os acontecimentos narrados numa narrativa de ficção são fatos passados para a voz narrativa”, ou seja, uma voz que narra o que para ela já ocorreu.

Na época em que Erico Verissimo escreveu o romance, a narração simultânea era algo raro e, talvez, até inédito na Literatura Brasileira. Gérard Genette (1976, p. 216), ao discorrer sobre ela, cita as reportagens de rádio e televisão como a forma mais imediata desse tipo de narração em que ela segue de perto a ação narrada, e como exemplo literário cita apenas um trecho de *Ivanhoe*, de Walter Scott, em que uma das personagens, Rebeca, conta a Ivanhoe, que estava ferido e sem poder se levantar, o decorrer de uma batalha ao pé do castelo, que ela acompanha pela janela.

Vejamos então como esse narrador que está “por trás” narra simultaneamente as ações das personagens, como alguém situado num ponto privilegiado de observação, valendo-se da técnica do contraponto para descrever as ações simultâneas que ocorrem num mesmo momento, tanto para ele quanto para as personagens:

Agora nas fachadas escuras começam a brotar olhos quadrados e luminosos. D. Veva acendeu o lampião e vai acordar o marido que tem de tomar o primeiro bonde. No mercadinho de frutas, Said Maluf abre a porta dos fundos para apanhar a garrafa de leite. Na casa do alfaiate espanhol chora o filho mais moço. Na meia-água vizinha, o Cap. Mota toma chimarrão na varanda, em mangas de camisa (está fazendo frio, mas não se deve quebrar um hábito de vinte anos). Fiorello já abriu a sapataria e, enquanto ferve a água para o café, o italiano bate sola, bate sola; na litogravura da folhinha, na

parede, Mussolini em cima do seu cavalo, berra marcialmente: "*Camicie nere*". (VERISSIMO, 1995, p. 1)

Dessa forma, o narrador de *Caminhos cruzados* vai organizar harmonicamente diversas histórias e diversas personagens que socialmente, muitas vezes, se entrecruzam na narrativa. Conforme a estruturação do romance por meio da técnica do contraponto, essas histórias e personagens, independentes umas das outras, constituem-se temas, ou linhas melodias, para usarmos a linguagem da composição musical. Dentro do romance podemos identificar cerca de onze deles, constituídos por famílias ou indivíduos isolados.

- 1 – Professor Clarimundo: um professor solteirão conhecedor de várias disciplinas escolares e que planeja escrever um romance.
- 2 - Família Madeira: constituída pelo comerciante Honorato Madeira, sua esposa Virgínia, uma mulher esnobe e preconceituosa, e o filho Noel, um jovem inseguro e dependente.
- 3 – Família Leiria: constituída por Teotônio Leitão Leiria, um empresário ambicioso, a esposa Dódó, que utiliza a filantropia para se autopromover, e a filha Vera.
- 4 – Família Pedrosa: família modesta do interior que vem para a capital após ganhar um prêmio na loteria e se tornar rica. É constituída pelo coronel Zé Pedrosa, a esposa Maria Luísa e os filhos Chinita e Manoel.
- 5 – Família de dona Eudóxia: constituída pela matriarca e os filhos Fernanda e Pedrinho. A família é sustentada por Fernanda que é empregada da empresa de Teotônio Leiria.
- 6 – Família Benévolo: constituída por João Benévolo, um homem desempregado e sem atitude, a esposa Laurentina, dona de casa que sofre com falta de iniciativa do marido e também com o assédio de outro homem (Ponciano), e o pequeno Napoleão.
- 7 – Família de Maximiliano: constituída por ele, um homem tuberculoso em fase terminal, sua esposa e dois filhos pequenos.
- 8 – Salustiano Rosa: namorado de Chinita Pedrosa.
- 9 – Ponciano: homem estabilizado financeiramente que pretende ser amante de Laurentina Benévolo.
- 10 – Armênio Albuquerque: pretendente a namorado de Vera.
- 11 – Cacilda: uma prostituta que se relaciona com Pedrinho, Salustiano e Leitão Leiria.

Esses temas, histórias e personagens paralelas, por vezes se entrelaçam na

narrativa. Casos da amizade entre Noel e Fernanda; de Cacilda que se prostitui com Salu, Leitão Leiria e Pedrinho num mesmo dia; de Chinita, namorada de Salu; de Vera que é amiga de Chinita; de Ponciano que tenta seduzir Laurentina; de Fernanda que trabalha para Leitão Liria, de Dodó Leiria que visita a casa de Maximiliano; de Armênio que quer namorar Vera; entre outros entrelaçamentos de temas. No entanto, todos eles independem um do outro e nenhum deles possui um papel central, acima dos demais. A narrativa é descentralizada e se concretiza na harmonização dessas diferentes vozes, ou como quer Silviano Santiago (2005, p. 147), “na harmonização dos desencontros”. Conforme Maria da Glória Bordini (2003, p. 144), “A história não possui um núcleo temático: é formada de muitas pequenas histórias que transcorrem em diferentes bairros de classe alta, média e baixa da capital do Rio Grande do Sul, ao sabor dos deslocamentos de seus protagonistas.”

Depois de narrar simultaneamente o amanhecer para algumas personagens residentes na Travessa das Acácias, o narrador, por meio da técnica do contraponto, começa apresentar os seus temas, as diversas histórias e personagens que constituem o romance, como faz um regente de uma orquestra sinfônica ao, progressivamente, ir introduzindo os diversos instrumentos que formam a orquestra, possibilitando um solo de cada um deles; e depois vai passando de um tema a outro, ligando-os através do processo de “alternância”, que, segundo Tzvetan Todorov (1976, p. 234) “consiste em contar duas (ou mais) histórias simultaneamente, interrompendo ora uma ora outra, para retomá-la na interrupção seguinte.” O primeiro tema a ser apresentado é a família de Honorato Madeira:

Sete da manhã.

Honorato Madeira acorda e lembra-se: a mulher lhe pediu que a chamasse cedo.

- Gina! – exclama ele com voz amarga e sonolenta. Volta-se para a mulher que dorme a seu lado, sacode-a de leve – Gina!

Torna a sacudi-la, agora com mais força.

Virgínia abre os olhos. Primeiro vê o teto... Pisca, enruga a testa e a seguir volta a cabeça para a direita. (VERISSIMO, 1995, p. 5)

Dando sequência à apresentação, o narrador, servindo-se do processo de narração cinematográfica que a técnica do contraponto lhe permite utilizar, como se estivesse munido de uma câmera, transforma a narração num *showing* (LUBBOCK, 1976), voltando sua lente para o apartamento de Salustiano Rosa, o Salu, e mostra como está sendo o amanhecer para esta personagem no mesmo instante que Honorato Madeira havia acordado:

A luz da manhã alaga o quarto de dormir do apartamento nº 140, no 10º andar do

Edifício Colombo.

Sobem da rua ruídos surdos e gritos destacados - vozes das criaturas de aço e das criaturas de carne.

Os minutos passam. Os ruídos aumentam. O sol bate em cheio no rosto de Salustiano Rosa, uma máscara morena de traços nítidos: pálpebras lustrosas caídas, sobrancelhas grossas e eriçadas, nariz reto a destacar-se decisivo, do rosto onde a barba começa a aparecer em pontinhos azulados. A boca entreaberta mostra dentes claros e regulares, que faíscam. (VERISSIMO, 1995, p. 14)

Em seguida, lança mão do processo de associação para passar de uma história a outra. Assim, ao final da história de apresentação de Salu, a personagem se lembra de Chinita Pedrosa, depois dele passar a noite com a prostituta Cacilda:

E ele imediatamente pensa em Chinita. – Sou tua! As palavras dela lhe soam agora na mente com a surpreendente nitidez. A voz musical, o ceceio esquisitamente excitante..." (VERISSIMO, 1995, p. 18)

Algumas linhas depois, o narrador encerra a história de Salu e passa à de Chinita:

O relógio grande da varanda (custou três contos, tem um pêndulo dourado, enorme) bate onze horas. **Chinita pensa em Salu**. (VERISSIMO, 1995, p. 19).

Esse recurso (processo de associação) é utilizado pelo narrador em vários momentos da narrativa na passagem de um tema a outro.

Nas páginas 33 e 240, o narrador se utiliza de uma palavra (sol) como elemento de ligação entre uma história e outra:

O mesmo sol que faz faiscar o grande vitral do refeitório do Cel. Zé Maria Pedrosa entra pela janela do quarto de Fernanda, na Travessa das Acácias. Fernanda descansa. Mais alguns minutos e chegará a hora de ir de novo para o trabalho.

(...)

O silêncio. E depois, quando Chinita sobe de novo à tona, o seu primeiro movimento é de pudor. Puxa apressada as cobertas até o queixo. Pela bandeira da janela agora se insinua uma réstia de **sol**.

Sol! – exclamou Virginia mentalmente. E vai abrir a janela para a rua. Grandes clareiras azuis no meio das nuvens cor de ardósia. Um vento frio vai empurrando as nuvens rumo ao norte. Nas calçadas as poças d'água coruscam. Das árvores pingam gotas iridescentes. (VERISSIMO, 1995, p. 33-240)

Na página 41 é a mão de João Benévolo que faz a passagem do tema do professor Clarimundo ao dele:

Clarimundo inclina a cabeça. Da janela que fica imediatamente por baixo da sua, emerge uma mão pálida que pende abandonada e sem sangue, como a **mão** dum morto.

É a **mão** direita de João Benévolo. A esquerda segura uma brochura amarelada. João Benévolo lê e esquece. (VERISSIMO, 1995, p. 41)

A mão aparece outras vezes como elemento de ligação entre temas: nas páginas 190-191, na passagem da história da família do coronel Zé Maria Pedrosa à do tuberculoso Maximiliano, e na página 195 ao fazer a transição do casal Noel-Fernanda ao casal Salustiniano-Chinita:

A música cessa. Palmas. O criado chega com as taças de champanha.

- Nós ia se esquecendo da beberrança – diz Zé Maria. Volta-se e **estende a mão** para a bandeja.

Maximiliano **estende a mão** ossuda para apanhar o copo de leite que a mulher lhe dá.

- Tome todo. O doutor mandou.

(...)

Fernanda não se dá por vencida:

- Ora, olhando o mundo com os olhos humanos, estarás em condições de descobrir a beleza de certas paisagens que eu te quero mostrar.

- Tu?

- Eu. Levando-te pela **mão** como nos outros tempos... Então?

- Seria lindo!

Agora Noel sente na **mão** a morna pressão dos dedos da amiga.

Salu e Chinita caminham pelo parque de **mãos** dadas. Por cima das árvores se estendem os colares de lâmpadas coloridas. O céu está claro e estrelado, o ar parado e quente. (VERISSIMO, 1995, p. 190-195)

O narrador também se vale de outros elementos para estabelecer vínculo entre os temas e assim passar a impressão de simultaneidade ao leitor, como, por exemplo, quando Laurentina vê o automóvel de Dodó Leiria chegar à Travessa das Acácias, o tema seguinte começa com a esposa de Leitão Leiria entrando na casa de Maximiliano; ou então a chuva que cai durante a noite de segunda e a manhã de terça-feira estabelece a conexão temporal da história da família do coronel Pedrosa com a do professor Clarimundo; ou ainda através de expressões como “sete andares

acima” ou “alguns andares abaixo”, conforme podemos observar nestes exemplos:

Nanette faz um muxoxo.

- *Non!* – e finge indignação. Non é dinheiro.

- Então que é?

- Zé Maria fica hoje para jantar com Nanette, *oiu?*

Sete andares acima do apartamento de Nanette, Chinita agora tem a grande revelação. O quarto de Salu está imerso numa penumbra doce.

(...)

Alguns andares abaixo do apartamento de Salu, deitado de barriga para o ar numa larga cama de casal, Zé Maria respira com dificuldade, um braço pendendo para fora da cama, cansado e feliz. (VERISSIMO, 1995, p. 239-295)

Nessas passagens em que o narrador usa um elemento comum para realizar a transição de um tema a outro, é como se ele pegasse o leitor pela mão e o conduzisse entre as diferentes histórias que vai narrando simultaneamente. Massaud Moisés (2009, p. 178), ao comentar o simultaneísmo da ação e o associacionismo utilizados por Erico Verissimo em *Caminhos cruzados*, observa que ele “focaliza cenas passadas ao mesmo tempo em lugares diferentes, aglutinadas por correlação, como se um liame secreto – menos para o narrador – vinculasse o destino e as ações das personagens”, num processo de nítida origem cinematográfica.

O narrador também se vale de cortes bruscos, exibindo situações contrastantes sem nenhum liame para suavizar a passagem de um tema a outro. É o que acontece quando Dodó Leiria deixa a residência de Maximiliano e pede ao motorista para ir direto à casa, e logo a seguir a narrativa desloca-se para Virgínia Madeira, que naquele momento está furiosa com uma de suas empregadas:

O chofer obedece. A princípio o alto-falante produz um tiroio breve cortado de assobios. Depois uma onda de música invade a morna atmosfera do carro. Uma valsa. D. Dodó lembra-se de que tem de tomar várias providências para o chá-dançante que as *Damas Piedosas* vão realizar esta noite no Metrópole, em benefício do Asilo Santa Teresinha.

- Jacinto direto para casa.

A valsa continua, envolvente. Parece a música dos anjos. D. Dodó cerra os olhos e imagina que Santa Teresinha agora lá no céu sorri para ela.

Virgínia tem ímpetos de jogar o frasco de perfume na cabeça de Noca, quando a rapariguinha lhe vem anunciar com voz fanhosa:

- O chá tá pranto... (VERISSIMO, 1995, p. 53)

Dessa forma, por meio da utilização da técnica narrativa do contraponto, que lhe permite usar processos narrativos cinematográficos e narrar ações simultâneas, e valendo-se de um narrador onisciente que possui uma visão privilegiada dos acontecimentos internos e externos de suas personagens, Erico Verissimo consegue realizar o corte transversal da sociedade retratada no romance, pois o narrador passeia com seu olhar observador por todos os estratos sociais da cidade, desnudando ao leitor a hipocrisia de alguns setores da classe burguesa, bem como a luta pela sobrevivência das classes baixas contra o desemprego, a fome e a doença.

Assim, através do corte transversal dessa sociedade realizado pelo narrador, o leitor acompanha num período restrito de tempo, apenas cinco dias (de sábado a quarta-feira), as ações e os pensamentos privados do casal Leiria, quase sempre incompatíveis com a sua imagem pública; o estilo de vida mantido pelas aparências regido pelo interesse social e econômico das classes mais altas (as relações entre a família Pedrosa e Leiria); o conflito de classes (João Benévolo e Fernanda são demitidos por Leitão Leiria); a luta diária de Fernanda para sustentar a família; o desespero de Laurentina diante falta de atitude do marido e das investidas de Ponciano; a miséria de Maximiliano e sua família, aguardando a morte sem ver nenhuma perspectiva de futuro; a alienação do professor Clarimundo e Noel, os dois intelectuais e candidatos a romancista que não conseguem perceber a vida que se desenvolve na frente de seus olhos; e a desintegração de uma família (Pedrosa) provocada pelas tentações e facilidades que a riqueza traz. Por meio desse corte transversal, possibilitado pelo uso hábil da técnica narrativa do contraponto, "o mundo oferecido pelo romancista", para utilizar uma expressão utilizada por Fábio Lucas (1972), abrange todos os segmentos sociais, dissecando-os e oferecendo-os ao leitor, em total consonância com a estética modernista do romance de 30, à qual Erico Verissimo se filia.

NOTAS

¹ Mestre em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e Doutor em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP). Professor de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Telêmaco Borba (FATEB), e Coordenador do Curso de Letras da mesma Instituição. E-mail: donizeth.santos@hotmail.com

² Erico Verissimo foi um dos tradutores do livro para o português.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense, 1997.

_____. *Questões de literatura e estética* (A teoria do romance). 4 ed. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Edunesp, Hucitec, 1998.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. 2 ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fones, 2004.

BORDINI, Maria da Glória. Caminhos cruzados e a crítica literária. *Travessia*, Florianópolis, n. 11, p. 22-35, 1985.

_____. Do moderno ao pós-moderno. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 141-157, 2003.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Brigada Ligeira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. Erico Veríssimo de trinta a setenta. In: CHAVES, Flavio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 40-51.

_____. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1976.

HUXLEY, Aldous *Contraponto*. Trad. Erico Verissimo e Leonel Vallandro. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUCAS, Fábio. O romance de Erico Verissimo e o mundo oferecido. In: CHAVES, Flavio Loureiro (org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 144-157.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Vol. III, 9 ed. São Paulo: Cultrix, 2009.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, EdUSP, 1974.

SANTIAGO, Silviano. A estrutura musical no romance. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 143-165.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 3 v., 2010.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. (org.). *Análise estrutural da narrativa*. 4 ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 209-254.

VERISSIMO, Erico. *Caminhos cruzados*. 30 ed. São Paulo: Globo, 1995.

ZHIRMUNSKY, Victor. Sobre o estudo da literatura comparada. Trad. Ruth Nogueira. In. COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 199- 214.