

Erico Verissimo nos anos 30: o contraponto e a forma da cidade moderna

Maria da Glória Bordini

RESUMO: A contribuição de Erico Verissimo ao Romance de 30, reunindo modernas estratégias romanescas com a transparência do romance realista tradicional, é aqui enfatizada por meio de sua sintaxe criativa entre a técnica do contraponto e os trajetos característicos da vida na cidade, desde *Clarissa* até *Olhai os lírios do campo*.

PALAVRAS-CHAVE: Erico Verissimo; geração de 30; romances urbanos; contraponto

ABSTRACT: *Erico Verissimo's contribution to Romance de 30, combining modern fictional strategies with the traditional transparent realist novel, is here emphasized through his creative syntax between the counterpoint technique and the characteristic trajectories of city life, from Clarissa till Olhai os Lírios do Campo.*

KEYWORDS: Erico Verissimo; *The Thirties Generation*; *Urban novels*; *Counterpoint*

Antonio Candido, em “A revolução de 30 e a cultura”¹, mapeia generosamente os anos 1930, como catálise de tendências modernizantes que, antes eclodindo em pontos ou grupos isolados, então se tornaram um esforço nacional. Abrangendo as áreas política, econômica, educacional, midiática e artística, nessa incluídas a música, as artes plásticas, a literatura, Candido as caracteriza como uma época de engajamento num projeto reformista, que teria em certa escala alterado a distribuição dos bens culturais. O reordenamento impulsionado pelos novos tempos tê-los-ia retirado dos exclusivismos aristocráticos das elites para alargá-los a uma emergente classe média, a qual as maiores oportunidades de instrução e emprego urbano levavam à formação de um público mais afeito às conquistas decorrentes das vanguardas do início do século. Estas teriam se normalizado ou diluído, como queria João Luiz Lafetá, sendo aceitas sem maiores escândalos. Como paradigmas da produção literária dos 30, Candido aponta os casos “do enfraquecimento progressivo da literatura acadêmica; da aceitação consciente ou inconsciente das inovações formais e temáticas; do alargamento das ‘literaturas regionais’ à escala nacional; da polarização ideológica”².

Fernando C. Gil, levando adiante essas teses, adota a designação que Roberto Schwarz dera *en passant*, na análise de *O Amanuense Belmiro*, a uma dessas vertentes que derivam do modernismo, a de “romance da urbanização”, sob o foco de que os autores dedicados a essa modalidade tenderiam a “colocar sob suspeita, no interior da estrutura formal de composição de seus romances, as noções de *modernidade* e de *projeto nacional*”³. Seguindo a linha sociológica de Lukács, via José Paulo Paes, ele examina um novo tipo de herói problemático no romance brasileiro, a personagem fracassada (José Paulo Paes o chama de “pobre-diabo”, expressão que encontrou em Moysés Vellinho numa análise de Dyonélio Machado).

O romance da urbanização ocorre em locais periféricos em relação ao centro do país e discute o conflito campo/cidade, acusando a falsidade do halo esperançoso que as luzes desta lançam sobre homens de lugarejos rurais deslocados para as cidades. Essa espécie de romance seria uma entre tantas tendências que, nas águas do modernismo, efetuariam uma fusão entre técnicas de composição do realismo oitocentista com uma

1. CANDIDO, Antonio. “A revolução de 30 e a cultura”. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 181-98.

2. Id., p. 185.

3. GIL, Fernando C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999, p. 16.

visada realista e empenhada das contradições do regime social naquele momento histórico. Numa época em que os efeitos do capitalismo predador geravam movimentos de oposição ao redor do mundo — comunistas, anarquistas —, os romances da década, no Brasil, contestariam especialmente a modernização, prometida como panaceia das desigualdades sociais pelos próceres da revolução de 30 — logo transformados em senhores ditatoriais do país —, repetindo, talvez, formas e denúncias já presentes no romance europeu, mas trazendo mudanças significativas na constituição do sistema literário brasileiro.

Os autores dedicaram-se mais livremente a suas regiões, coloquializando os discursos narrativos e muitas vezes assumindo o ponto de vista narracional de seus personagens. A estrutura dos enredos adotou o modelo “fatia de vida”, com uma preeminência própria do realismo do século XIX de biografar a(s) personagem(ns) situando-a(s) realisticamente no meio e no momento, com o diferencial de não se restringir apenas ao localismo regionalista, mas imbuir-se de contestação social. Candido tem razão em salientar que nem todos os autores adotaram posições ideologicamente marcadas, mas o empenho na denúncia dos modos arcaicos de organização social do país foi generalizado de Norte a Sul. Resta saber se provinha do libertarismo modernista ou dos processos de modernização em que, como dizia Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”.

A literatura sofreu uma virada sociológica, em que os problemas do multifário povo brasileiro, sofrido e espoliado por gerações e gerações, se tornaram temáticos e centrais, exigindo uma estética que lhes desse uma transparência de realidade, se o propósito era transformar o país. Daí o que se poderia chamar de novo realismo dessa década, respondendo ao realismo norte-americano do início do século XX — como em Upton Sinclair — e repercutindo na poética neorrealista do romance português dos anos 40 e 50.

Por outro lado, o deslocamento dos centros de decisão político-econômica para as cidades, destituindo os terratenentes de seu antigo poder discricionário, deu ao ambiente urbano um fascínio que igualmente reverberou sobre a literatura, com consequências sobre o estatuto da narrativa e da poesia. A cidade, como polo de agregação e oportunidades e como lugar de degradação das esperanças de emancipação, passou a frequentar o repertório temático do conto e do romance, traduzindo-se em mergulho na interioridade solitária e desiludida do cidadão na poesia.

O público, antes reduzidíssimo e esmagado pela retórica bacharelesca da produção literária anterior, ou desorientado pelas experiências formais modernistas, começa a identificar-se com os textos, que falam, em sua língua, de sua contingência. Embora o nível de letramento fosse sofrível, o impulso dado à instrução pública, as reformas

educacionais executadas e a criação de universidades alteraram o perfil de consumo de livros e jornais, o qual, diante da demanda crescente, determinou por retroação o incremento de empresas jornalísticas e casas editoriais modernizadas e voltadas para uma futura massificação da oferta. Esse novo público leitor sediava-se principalmente nas cidades, o que explica seu gosto pelos romances do Nordeste, menos urbanizado, quase uma espécie de rememoração afetiva de origens, e sua atração pelas narrativas das dificuldades urbanas, especialmente de adaptação dos egressos do campo à vida citadina.

Steven Johnson, em “Complexidade urbana e enredo romanesco”,⁴ discute a concepção de Engels sobre a cidade de Manchester, para argumentar que a forma da cidade não decorre da insídia da classe dirigente e sim de um sistema de auto-organização. Ou seja, “sistemas de atores difusos que dão vida a comportamentos coletivos não previsíveis a partir do comportamento delimitado de cada ator individual. Cada um segue regras simples, e utiliza os encontros acidentais e a retroalimentação para modificar sua própria ação”. Para o romance, gênero burguês por excelência, trata-se de dar estrutura narrativa à experiência da cidade, uma experiência de saturação dos sentidos, sim, mas igualmente de complexidade auto-organizada e de difícil formalização.

Segundo ele, Dickens o faz através de coincidências planejadas, encontros e desencontros, culminados por reconhecimento de parentesco e heranças. Flaubert instaura a casualidade nesses cruzamentos, sendo a rua o local de coesão da narrativa, uma coesão para a qual não há razões a não ser a da macroestrutura urbana. Já no romance do século XX, Virginia Woolf promove relações improváveis e efêmeras, que ensejam impressões instantâneas e derivas nos fluxos de consciência das personagens, entronizando o acaso como molde do enredo. Breton, a seu turno, enleva-se com a imprevisibilidade dos laços sociais no ambiente urbano, emprestando-lhes sentidos simbólicos numa atmosfera de sonho, completamente dissociados do “efeito de real” que Flaubert obtivera.

O romance de raiz urbana, pondo em cena as personagens inter-relacionadas por coincidências, casualidades, impressões passageiras ou distorcidas pelo inconsciente, debate-se com um problema compositivo, que é o de como figurar a vida individual posta em comum pela circunscrição da cidade. A solução geral é centralizar a narrativa numa hierarquia, com um ponto dominante, uma ou duas personagens centrais que

4. JOHNSON, Steven. “Complexidade urbana e enredo romanesco”. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 865-86, p. 867.

coordenam as relações das demais com as suas vidas. A cidade, porém, opõe-se em princípio a essa forma de organização. Se ela, como quer Steven Johnson, se auto-organiza às expensas de qualquer plano diretor, sua instabilidade, seu constante movimento de construção e destruição, impede o predomínio de um centro, trazendo as tentativas de representação da sociedade urbana ao impasse.

O romance moderno encontra uma ponte de ligação entre essas dispersas vidas metropolitanas num recurso estruturante, que aparece em André Gide, em John dos Passos e em Aldous Huxley, o do contraponto, ou seja, a alternância de trajetórias que seguem paralelas, ou se cruzam, seja por causalidade e/ou pelo acaso. O contraponto, processo extraído da música (levado ao cume de sua eficiência formal por Bach),⁵ permite pôr em cena diversas biografias, com realce seja sobre suas ações seja sobre seu psiquismo, ou ambos, acompanhando-as em seu desenvolvimento, mas de modo interrompido e inconstante, com ênfases e declínios de atenção do narrador ou narradores, que aí tomam ares do *flâneur* baudelairiano, captando modos de ser dos cidadãos urbanos, mais por traços e impressões, sem derivar para análises sociopsicológicas profundas.

Como no romance, arte temporal e sucessiva, a sobreposição de trajetórias é impossível, a segmentação e a alternância de vidas se tornam impositivas. Importam os vislumbres, um que outro rumo, e o interesse de quem narra salta de uma personagem para outra, detendo-se em algumas, minimizando outras, mas sem aquela figura centrípeta que organiza romances mais sinfônicos, para continuar a metáfora musical. Os trajetos urbanos de cada personagem são cortados pelos de outras personagens e retomados mais adiante. Constituem um complexo de relações que só aparece visto de cima, numa perspectiva aérea, como a forma da cidade, essa forma feita de traçados, edificações, espaços abertos e fechados, limites, gente em deslocamento, nas ruas, ou entrando e saindo de moradias ou de prédios de destinação política ou econômica,

5. “Foi sobretudo na Renascença que este gênero musical se desenvolveu. O seu princípio básico é o de que não deve existir apenas uma voz, mas sim um emaranhado de vozes. Essas vozes devem sobrepor-se respeitando as leis da harmonia (cada voz sente-se *acompanhada* pelas restantes) segundo uma aprimorada *arte canônica* que se designa por *contraponto*. Tal como um balé, há vozes que procedem em paralelo, outras que as seguem a curta distância e outras que se vão aproximando ou distanciando simetricamente do centro do palco. Embora a evolução dos gostos musicais não tenha favorecido o contraponto, existem alguns autores, como Bach, em que os detalhes contrapontísticos sobressaem sobre os demais ingredientes musicais”.

Cf. <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/musica/contraponto_musical.htm>.

reunindo-se ou separando-se. É esse conjunto intrincado e coalescente que o romance urbano busca apresentar.

Nos anos 30, no Sul, foi Erico Verissimo quem cultivou o romance da cidade, desde *Clarissa* (1933) até *Noite* (1954), por vezes com laivos do “romance da urbanização”, como em *Caminhos cruzados* (1935) e *Música ao longe* (1936). Ele se queixa, em entrevista a Ligia de Almeida, de *O Estado de S. Paulo*,⁶ que lhe imputam a pecha de ter imitado Huxley⁷ na adoção da técnica de contraponto em seu segundo romance, uma vez que havia traduzido *Point Counterpoint* para a Globo em 1933. Como qualquer escritor moderno, defende-se desse possível pecado de falta de originalidade, afirmando que, antes de Huxley, ele lera *Manhattan Transfer*, de Dos Passos, e que este fora precedido na mesma técnica pelos *Faux-Monnayeurs*, de Gide, ambos de 1925. Hoje essas questões do estabelecimento de fontes foram superadas pela noção de intertextualidade e já não afligem os críticos, que antes se preocupam em verificar como os autores empregam ou modificam a matéria técnica e temática herdada da tradição.

Todavia, restou para Erico, na história da literatura brasileira, uma etiqueta: o de que, no romance urbano, não teria ultrapassado a crônica de costumes mesclada por notas de intimismo. Bosi o caracteriza como um narrador impressionista mediano, que se vale de “períodos breves, justaposições de sintaxe, palavras comuns e, forçosamente, lugares-comuns da psicologia cotidiana”, situando-o, em sua classificação, entre os romancistas “de tensão mínima”. O contraponto o teria salvado de “ter que submeter a análises mais profundas as tensões internas dos protagonistas”⁸ Em vão, Wilson Martins aponta-o como “o exemplo único do escritor subestimado, à espera dos grandes ensaios críticos, das análises exaustivas e do ‘reconhecimento’ do que efetivamente representa”⁹ A fortuna crítica de Verissimo já inclui alguns excelentes trabalhos de revisão de sua obra, especialmente resultantes de teses nacionais e estrangeiras, além de ensaios competentes de críticos como Guilhermino Cesar, Flávio Loureiro Chaves e Regina Zilberman. Mas, no nível do ensino das graduações, sua posição permanece no patamar que lhe foi

6. Cf. ALMEIDA, Ligia de. “Pela primeira vez Erico Verissimo virou personagem de Erico Verissimo”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 1973, Jornal da Tarde, p. 30.

7. Cf. PATAI, Daphne. “Verissimo e Huxley: um ensaio de análise comparada”. *O Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 387-389, 26 jan., 2, 9, 16 fev. 1974. Suplemento literário.

8. Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1995, pp. 408 e 392-3.

9. MARTINS, Wilson. *O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1965, p. 295.

construído por uma leitura de superfície, moldada em grande parte pelo preconceito de ser um autor concessivo ao gosto médio por sua consagração junto ao grande público.

Os romances da década de 30, que abrangem os já citados *Clarissa*, *Caminhos cruzados*, *Música ao longe* e ainda *Um lugar ao sol* (1936) e *Olhai os lírios do campo* (1938), não podem ser designados como simples crônicas da pequena burguesia de Porto Alegre, mesmo porque a maioria de seus entes ficcionais provém da classe trabalhadora. Persistir nesse posicionamento seria ignorar o que seus críticos salientaram: o domínio das técnicas cinematográficas transladadas para a composição romanesca, o tratamento simultaneísta do tempo (que Silviano Santiago viu com mestria em *Clarissa*), a democratização do corte horizontal da sociedade, incluindo não apenas as classes altas, mas as baixas igualmente (assinalada por Antonio Candido). Acrescentem-se a transparência de vidas miúdas ou vazias na grande cidade, obtida pela caracterização antes sugestiva do que explícita, e a notação perceptiva do cotidiano anódino, matéria pouco maleável para o gênero, mais interessado nas grandes paixões e nos grandes movimentos da ação.

Verissimo, em *Clarissa*, faz seu primeiro ensaio de apresentação da vida na cidade grande. Na pensão de tia Zina, a face multicultural da vida urbana está compartimentada nos diversos quartos, com seus habitantes de condição cultural tão distante quanto a dos estudantes para os caixeiros-viajantes, igualada, porém, pelos poucos recursos de todos. Clarissa, na sua ingenuidade pré-adolescente, testemunhando os dramas triviais de cada morador, alternadamente — um primeiro esboço contrapontístico — vai juntando os pedaços de vida que observa num mosaico representativo do que significa viver na cidade e sofrê-la, o que a leva a um novo estágio de amadurecimento.

Nesse primeiro romance, Erico utiliza duas personagens, a menina normalista e o pianista Amaro, para contrastar duas atitudes que persegue em sua ficção nos anos 30: a esperança de quem descobre os segredos da vida e se fascina com as energias vitais que encerram, e a desolação de quem é esmagado pela máquina burguesa e não vê saída para seus sonhos. Amaro, o artista frustrado, encarna o “pobre-diabo” de Moisés Vellinho. Clarissa, no entanto, é a reserva moral da juventude aberta à experiência do novo. Na estrutura da cidade, tanto as promessas de plenitude quanto os abismos do fracasso coexistem, e Verissimo não quer escondê-los, ou realçar um ou outro lado, tanto que os dois se repetem na trajetória dos demais moradores da pensão e se complexificam nos demais romances.

Em *Caminhos cruzados*, o romance mais nitidamente contrapontístico dessa década, o autor abandona o par central para distribuir as trajetórias dos habitantes da grande cidade por tipos representativos de grupos sociais em tensão. O narrador,

heterodiegético, situa-se num ângulo superior, que se eleva acima da cidade e, do alto, interpreta cada movimento das figuras objeto de seu relato num padrão unitário, não a partir de uma transcendência filosófica, que refletiria sobre as condições de desumanização do cidadão a partir de idealizações sobre a conduta humana. Não há ocultação dos condicionamentos sociais que determinam os comportamentos: é a partir de uma posição ideológica muito clara que se constrói essa interpretação transcendente. O narrador atribui a cada vida narrada uma inserção no processo de consolidação do capitalismo liberal e é a esse parâmetro que refere, em última instância, as ações das personagens.

A vida na cidade de Porto Alegre é concebida sob o prisma de relações amorosas e de trabalho influenciadas pela desigualdade da sociedade de classes sob o regime capitalista. Dessa forma, a distribuição da focalização, efetuada pelo narrador a partir de cima, recai sobre setores sociais antagônicos. O espaço da cidade é visto principalmente pela oposição entre a travessa das Acácias, que abriga quatro lares modestos, e a avenida Independência, onde estão dois palacetes dos representantes da burguesia endinheirada. Paralelamente, os ninhos amorosos da classe alta situam-se no bairro Floresta e em Navegantes, ambos de status inferior, o segundo mais do que o primeiro, enquanto a vida conjugal de fachada se realiza nas casas mais abonadas. Assim também o Centro da cidade, lugar dos negócios e negociatas, opõe-se ao cais do Porto e ao bairro Tristeza, os dois às margens do Guaíba e lugares de lazer e vagabundagem.

A focalização das personagens também obedece a um padrão antes sociológico do que psicológico. Os indivíduos que o foco narrativo acompanha em suas posições dentro do espaço físico da cidade não são examinados minuciosamente por dentro. São apreendidos em suas ações cotidianas: despertar, tomar café, trabalhar, almoçar e descansar, dormir, ter encontros sexuais ou comparecer a festas, torneios desportivos ou a passeios. Os momentos que o narrador lhes concede para o autoconhecimento ou reflexão, além de poucos, são breves. Logo se reinicia a rotina, em que não há acontecimentos empolgantes, salvo pequenas descobertas a nível do relacionamento pessoal, numa figuração verossímil dos passageiros contatos sociais na cidade grande.

É graças à simplificação de traços caracterizadores que a obra consegue sintetizar, num tempo narrativo de apenas cinco dias, vidas representativas de todo o conjunto da população da cidade. Se houvesse adensamento tanto de caracterização quanto de ações, a representação altamente condensada da sociedade porto-alegrense, operada pelo narrador por essas setorizações opostas, não seria possível. Esmiuçando os dramas individuais, o narrador teria de ocupar um espaço de narração excessivo e perderia a noção de conjunto, ou seja, a imagem da cidade a que visa o autor.

Essa imagem é construída por dois recursos narrativos diferentes. Um deles é a focalização da interioridade das personagens, para dar a conhecer o modo como interpretam o que vivem. O outro é a técnica do corte cinematográfico que vincula uma cena vivida a outra através de um processo de equivalências. Articulando-se os dois procedimentos, tem-se uma imagem coesa dos vários pontos da cidade, embora artificialmente obtida, pois implica uma vontade narrativa que recorta alternadamente pedaços de vida, desejando promover um acerto entre as peças do mosaico que aos poucos vai juntando. A posição do narrador, sobranceira sobre o universo diegético, favorece essa vontade, e concomitantemente diminui as proporções da cidade, pois, se é possível captá-la com alguma coerência, é porque ela não é uma megalópolis e seus habitantes ainda conseguem cruzar-se uns com os outros e viver certos momentos em comum.

Outro procedimento cinematográfico, que acentua essa vontade de unificação do panorama geral, é o do mergulho pelas janelas dos prédios, a devassar o que se passa dentro deles e as vistas panorâmicas a partir do ângulo de algum personagem mais consciente da presença da cidade como paisagem. Clarimundo, que vê a cidade de sua mansarda, exemplifica esse recurso, assim como João Benévolo, o desempregado que perambula pelas ruas. Por esses dois procedimentos, unem-se o fora e o dentro, a cidade física e a cidade social, e acentuam-se as oposições de classe — nas figuras do casal proletário, Fernanda e Noel, e do casal burguês, Leitão Leiria e d. Dodó, cujas trajetórias se cruzam com as das demais personagens — bem como o contraste entre paisagem edificada e natural e paisagem humana, uma cidade no rumo da modernização e uma população marcada pela desigualdade.

Música ao longe ensaia outra espécie de contraponto, situado na questão dos pontos de vista e do foco narrativo. O enredo retoma a vida de Clarissa em sua cidade natal, Jacarecanga. A jovem professora vê a família decair pela má sorte econômica e pelos desvarios do pai e dos tios, registrando em seu diário a progressiva miserabilização da família. A única voz crítica é a de Vasco Bruno, o Gato do Mato, o primo rebelde da jovem, que sempre a tratara mal na infância e ao longo do romance se revela um artista determinado a seguir novos rumos, descobrindo na prima uma personalidade cativante que o enamora. É a alternância entre a focalização dos acontecimentos familiares por Clarissa e por Vasco, bem como a segmentação da pequena cidade em lugares típicos, como a escola, a praça, a prefeitura, o mato, a residência dos Albuquerque e a dos imigrantes italianos, que configuram a imagem de Jacarecanga, lugar de opressão política e de decadência dos antigos terratenentes.

A mesma cidade interiorana abre *Um lugar ao sol*, com uma mudança de ponto de vista. Já não são os olhos de Clarissa, inocentes e impregnados de ternura, que visualizam a cidade. São os de Vasco, a ovelha negra da família, o artista em matu-

ração, que veem Jacarecanga sob uma luz pouco propícia. Na visão feminina há um desejo de compensar as dificuldades da vida, seu ramerrame, suas aflições, através do amor aos seus, da fantasia e de uma esperança resistente e inexplicada, como se, para o autor, a mulher soubesse retirar do cerne duro das coisas os momentos de exaltação e beleza. Na visão masculina há ceticismo, desencanto, indignação e desejo de evasão, de explorar novos horizontes para além dos limites estreitos da cidade pequena, que impede a expansão vital e cultural e que favorece os processos de dominação política pela violência, culminada no assassinato do pai de Clarissa.

Opondo essas duas perspectivas, Erico Verissimo consegue, nos dois romances, dar um molde tipificante a uma cidade interiorana. Jacarecanga é modelar para muitas cidades brasileiras até hoje, apesar de incorporar feições próprias da época de produção dos textos, os anos 1930. O autor constrói dela uma imagem em que não faltam as fronteiras geográficas e os elementos arquitetônicos, mas não esquece que a cidade é antes de tudo um local de agregação de pessoas, com seus dramas individuais e também coletivos. A decadência dos Albuquerque espelha não só o declínio econômico do campo, mas a ascensão de uma nova economia, a dos imigrantes, assim como equivale à degradação das políticas de força que regeram o interior brasileiro por tanto tempo.

Entretanto, a análise da cidade sob a grade do contraponto não se esgota em Jacarecanga, espaço de degradação da sociedade rural e da falta de oportunidades para os jovens. A imagem da cidade grande, ou, melhor, da cidade em processo de modernização, com suas injustiças e seus atrativos de emancipação social retorna na segunda parte de *Um lugar ao sol*, romance que convoca não só o jovem casal de *Música ao longe*, mas também o de *Caminhos cruzados*. Mesclando algumas das vidas antes construídas nos dois romances citados, Erico Verissimo inventa outro tipo de contraponto, cruzando os itinerários de Noel e Fernanda com os de Vasco e Clarissa, bem como os ambientes sociais de que procedem, num movimento de convergência que oporá os jovens em busca de um lugar social que os realize, em termos de sonhos e aspirações, aos adultos já ocupantes de lugares instituídos, que não lhes abrem espaços. Regina Zilberman identifica, na figura de Vasco Bruno, o *flâneur*, não baudelairiano, mas um outro tipo, resultante da criatividade de Verissimo. Vasco será a personagem unificadora da paisagem urbana variada, percorrendo-a como *bon-vivant* e ao mesmo tempo como artista plástico. Ele será o ponto de união entre as famílias de Clarissa e de Fernanda, segregadas numa condição social desvalida, mas lutando por emprego e vida digna, e as instituições urbanas promissoras/frustantes que ele vai conhecendo em suas deambulações pela cidade. O caráter ambivalente do jovem pintor, ora se entregando ao fascínio dos clubes e da high society, ora se

empenhando na tarefa de ganhar a vida, estabelece um contraponto de oscilações internas na personagem, que será desenvolvido com maior força em *Olhai os lírios do campo*, mas não deixa de atrair o leitor justamente pela instabilidade de suas decisões, espelhamento invertido das múltiplas atrações, boas e más, que a cidade oferece ao forasteiro.

Finalmente, em *Olhai os lírios do campo*, o contraponto faculta a Erico Verissimo um desenho bem mais apurado da vida metropolitana. Embora focalizando o enredo ao redor da figura de uma personagem centralizadora (nesse sentido, *Caminhos cruzados* é mais criativo em termos de imagem da cidade, por sua dimensão coletiva), o médico Eugênio, os deslocamentos deste em termos temporais e espaciais constituem outra espécie de contraponto, resultando numa rede bem mais complexa de relações sociais, em que não faltam as motivações psicológicas. Temas como a ambição por um lugar social elevado, o complexo de inferioridade, a saúde urbana, a medicina social, a redenção pela dedicação aos outros, o amor desinteressado são entretecidos na trajetória de Eugênio e Olívia, que formam um par curiosamente distanciado um do outro, tanto por suas opções de vida quanto pela morte. Vivendo seu “romance de formação” desde sempre na cidade grande, Eugênio é a vítima de sua condição social humilde, valendo-se de estratégias de autodefesa pouco admiráveis para subir na vida competitiva dos profissionais da saúde. Olívia é seu par contrastante, que o confronta, em sua ausência de julgamento e em seus silêncios e afastamento, com o médico e o homem que poderia ser, não fosse seu desejo de ascensão social a qualquer preço. O recurso contrapontístico de mostrar a viagem de Eugênio ao hospital em que Olívia está agonizante, interrompido e intercalado por cenas da vida do jovem estudante de medicina, atendendo em vários locais, depois médico das elites, na primeira parte, desloca o modo como a cidade pressiona o indivíduo. O contraponto torna a vida urbana estéril e a vida frustrante de Eugênio um movimento de ações e reações cegas, envolvendo o protagonista numa teia de escolhas que o destruiriam, não houvesse a segunda parte, em que a perda da amada traz a personagem para o rés do chão, arrasado, obrigando-o a rever suas opções e transformando-o naquilo que a companheira desejava: um médico humanitário e pai devotado, capaz de minorar as mazelas que a desigualdade social determina nos centros urbanos.

Vê-se que a apresentação da cidade, em Verissimo, privilegia pessoas e não a paisagem. Os pontos de focalização dos elementos urbanos são filtrados pelas atitudes emocionais das personagens que os veem, mas na verdade não os olham, todos mais preocupados com o que lhes sucede do que com a natureza em si ou com a arquitetura. Porto Alegre ou a fictícia Jacarecanga não aparecem senão em rápidas vistas como espaço físico. Há mais a notação das nuances do céu e do rio do que descrições concretas

de lugares. Quando a descrição se localiza, predominam os interiores, os escritórios, as salas comerciais, as repartições públicas, os consultórios, na esfera pública, e os quartos de dormir, as salas de refeição, os salões de festas, os luxuosos apartamentos e os exíguos quartos de aluguel ou os casebres das prostitutas, na esfera privada. Mas os acessórios, os *props*, mal são designados. Dominam as ações que ali transcorrem e os sentimentos, apreendidos por flashes instantâneos, que, entretecidos pela técnica contrapontística, fornecem à cidade, pequena ou grande, seu rosto humano, um rosto feito de muitos rostos, alguns mais salientes, outros mais anônimos.

O contraponto se mostra o procedimento mais eficaz de apresentação da cidade para os fins intencionados por Verissimo, porque a alternativa sequencial não interpolada empobreceria a tessitura de oposições buscada pela narração em termos de análise social. Erico Verissimo poderia ter apresentado cada grupo ou cada indivíduo que interessam a seu diagnóstico sobre a vida na cidade tradicional ou na cidade moderna nos anos 30 vivendo sua história até o fim e sendo substituído por outro grupo ou indivíduo. A opção pela linearidade afastaria os momentos de coincidência conflitiva entre os vários grupos/indivíduos, que emprestam força à denúncia visada. Por isso, o contraponto se fez valioso. A não utilizá-lo, o teor conflitivo das pequenas vidas entrecruzadas em cidades desimportantes da América Latina se esvaziaria de seu potencial de crítica à burguesia capitalista, intento não só do autor, mas de toda uma geração de escritores para quem a literatura guardava uma função emancipatória.

O romance de Verissimo, a partir dos anos 30, legou à literatura brasileira um estilo de trabalhar a cidade, atento às diferenças, ao enredamento de interesses e impulsos, permitindo, pelo contraponto, convocar em posição de igualdade aquilo que caracteriza o modo urbano de vida: a agregação e a desagregação, o múltiplo e o singular, o movimento e a imobilidade, conexões e desconexões, o egoísmo e a solidariedade, em contínua interação de carne e pedra, como diz Richard Sennet¹⁰ ao historiar a cidade pelos corpos que a habitam.

Maria da Glória Bordini é professora aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

10. Cf. SENNET, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.