

Revista de Literatura,
História e Memória

Dossiê Literatura, Diálogos
Transversais e Memória

ISSN 1983-1498

VOL. 12 - Nº 20 - 2016

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 125-136

UM LUGAR AO SOL PARA ERICO VERISSIMO

Donizeth Santos¹

RESUMO: Erico Verissimo foi, certamente, um dos grandes escritores do Modernismo brasileiro, embora uma grande parte da crítica literária de seu tempo não tenha reconhecido o valor e a importância de sua obra. Nesse sentido, o artigo apresenta uma abordagem das suas principais contribuições para o desenvolvimento da narrativa brasileira, como, por exemplo, a introdução da técnica narrativa do contraponto utilizada inicialmente em *Clarissa* e *Caminhos cruzados*, recurso narrativo que revolucionou o romance urbano modernista; e a estrutura narrativa inovadora, metaficcional e com dois tempos históricos, que ele utilizou na elaboração da trilogia *O tempo e o vento*, uma obra monumental que, segundo Flávio Loureiro Chaves (2001), foi a resolução formal do romance histórico brasileiro.

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

ABSTRACT: Despite extensive lack of acknowledgement from the literary critics of his time towards his work, Erico Verissimo was undoubtedly one of the great writers of Brazilian modernism. The article presents some of his main contributions to the development of Brazilian narrative, such as the introduction of the contrapuntal narration technique. Used initially in *Clarissa* and *Caminhos cruzados*, this narrative feature revolutionized the modernist urban novel. Furthermore, the innovative, metafictional narrative structure set in two historical times he used to elaborate the trilogy *O tempo e o vento* was, according to Flávio Loureiro Chaves (2001), a monumental piece of work and the formal resolution of the Brazilian historical novel.

KEYWORDS: Brazilian literature; Erico Verissimo; novel.

Segundo Flávio Loureiro Chaves (1972), Erico Verissimo dizia que era apenas “um contador de histórias” toda vez que alguém lhe exigia uma autodefinição, e essa postura exageradamente modesta foi adotada de forma pejorativa pela crítica literária brasileira e isso perdurou por quase toda a vida do escritor gaúcho. Para Maria da Glória Bordini (2004), essa repetição fez com que as inovações formais introduzidas por ele na Literatura Brasileira passassem despercebidas, transparecendo, somente, apenas os aspectos considerados negativos na sua literatura: a pouca profundidade psicológica das personagens e a excessiva preocupação com a

composição formal, o que, por sua vez, segundo a crítica, gerava o esvaziamento de conteúdos dos seus romances.

Em consonância com essa observação está o professor Sergius Gonzaga (1990). Para ele, essa modesta autodefinição, irônica ou sincera, relegou o escritor a um papel subalterno na Literatura Brasileira, situando-o fora do romance modernista de 22 e do romance de 30, embora pertencesse a eles:

Ao se definir como um simples “contador de histórias”, Erico Verissimo parecia renunciar não apenas a um grau mais elevado de complexidade em seus textos, mas a sua inserção nos dois movimentos mais importantes da ficção brasileira deste século: o romance modernista de 22 e o romance de 30. Erico se contemplava no espelho como uma espécie de autor menor, bafejado pela fácil popularidade de relatos sentimentais com enredos instigantes. Em regra geral, a crítica corroborou esta visão e concedeu ao autor cruz-altense uma posição subalterna na galeria dos principais narradores do país. (GONZAGA, 1990, p. 38)

Por conta disso, a sua capacidade técnica de conceber a narrativa passou despercebida e não foi reconhecida pela maioria da crítica literária da época fora do estado do Rio Grande do Sul, pois foram poucos os críticos literários não gaúchos que reconheceram que muitas das estratégias narrativas utilizadas por ele nas décadas de 30 e 40 eram praticamente desconhecidas na narrativa brasileira do período e por isso foram inovações introduzidas na nossa literatura.

Para Moysés Vellinho (1972, p. 103), o repertório de estratégias narrativas de Erico Verissimo transformou-o, no seu período de maturidade, num “narrador de recursos inesgotáveis”. Concordando com Vellinho, Wilson Martins (1977, p. 293), ao analisar o Modernismo Brasileiro, afirma que o escritor gaúcho foi, certamente, o romancista que mais possuía recursos técnicos entre todos os escritores modernistas, embora para a crítica literária do período o sucesso de público do escritor atestasse a sua falta de qualidade:

A verdade é que, de todos os romancistas deste período, Erico Verissimo foi, com certeza, o de maiores recursos técnicos, o de maior capacidade de renovação e aquele, afinal, a quem estava reservada a missão de revigorar o romance brasileiro, situando-o num plano universal e literário incomparável; é compreensível que o seu virtuosismo, às vezes demasiado sensível, haja irritado os arautos de uma literatura primitivista e estilisticamente inqualificável, partidários do personagem monolítico e tartamudo, símbolo mais do que ser humano, vivendo uma miséria e uma decadência moral de novela russa e repetindo automaticamente o que se esperava que efetivamente dissesse. (MARTINS, 1977, p. 293-294)

Sergius Gonzaga está de acordo com o juízo crítico de Wilson Martins. Para ele, a postura aparentemente não engajada politicamente do escritor e de seus escritos permitiu que ele exercitasse um domínio soberbo da técnica narrativa, que resultou numa maturidade técnica não encontrada nos modernistas de 22 e nem nos de 30 (com exceção, talvez, de Graciliano Ramos), ocultada pela aparente simplicidade de seus romances.

Livre do panfletismo e das simplificações políticas, pode exercitar, então, um domínio soberbo da técnica narrativa que suas autodefinições excessivamente rigorosas e sua linguagem avassaladoramente cotidiana não permitiram entrever.

Com efeito, atrás da aparente facilidade de sua obra romanesca, existe uma maturidade técnica que não encontramos nos autores de 22, mais propensos ao experimentalismo, e tampouco nos de 30, excetuando-se talvez Graciliano Ramos. (GONZAGA, 1990, p. 38)

Maria da Glória Bordini (1995) observa que essas técnicas eram utilizadas pelo escritor com tamanha fluência, e ao mesmo tempo com tanta simplicidade, que os leitores nem as percebiam. Um exemplo é *Olhai os lírios do campo* (1995e), considerado um dos piores romances do escritor, inclusive por ele mesmo, e que, no entanto, apresenta uma composição formal inovadora e surpreendente. Conforme observa Sergius Gonzaga (1990, p. 39): “Mesmo um romance sentimental como *Olhai os lírios do campo* tem sua estrutura narrativa centrada em tal jogo milimétrico de avanços e recuos temporais, que ainda hoje nos causa admiração.”

A introdução da técnica narrativa do contraponto, a composição musical do romance, certamente, é uma das grandes contribuições que Erico Verissimo deu à Literatura Brasileira, muito embora uma boa parte da crítica especializada da época da publicação de *Caminhos cruzados* (1995a) tenha visto o feito como uma mera cópia da técnica utilizada por Aldous Huxley em *Contraponto*, romance traduzido no Brasil pelo escritor gaúcho, 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, 1995a, p. ii)

Antonio Candido foi um dos críticos que percebeu a intenção de Erico e reconheceu o valor do trabalho literário do escritor. No seu ensaio “Erico Verissimo de trinta a setenta”, publicado por Flávio Loureiro Chaves em *O contador de histórias* (1972), ele 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)

Ou seja, conforme a própria teorização de Candido (2006), Erico Verissimo 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, através de um processo de reinterpretação e adaptação da técnica apropriada às condições literárias brasileiras da época.

Outro crítico brasileiro a reconhecer o valor do trabalho estético realizado por Erico Verissimo em *Caminhos cruzados* (1995a), em relação à introdução da técnica do contraponto, foi Silviano Santiago (2005, p. 145), que afirma que esse feito do escritor gaúcho consiste na sua grande contribuição para a estética modernista brasileira da década de 30, observando que a estrutura musical do romance não é uma descoberta original de Erico Verissimo e muito menos um privilégio anglo-saxão, como querem fazer crer alguns críticos do escritor, e lembra a sua utilização por Andre Gide em *Os moedeiros falsos*, bem anterior a Aldous Huxley. No Brasil, Santiago observa que essa técnica tinha sido utilizada de maneira discreta por Mário de Andrade em *Macunaima*. No entanto, para ele, esses fatores não tiram a originalidade e o valor da contribuição de Erico Verissimo para a renovação da prosa literária brasileira da década de 30, considerando tanto *Caminhos cruzados* (1995a) quanto *Clarissa*

(1995b) como obras inovadoras, conforme podemos verificar no trecho abaixo:

Poucas dúvidas restam sobre a originalidade de *Clarissa*, como também poucas dúvidas restam sobre os possíveis empréstimos de que se vale para arquitetar como arquitetou *Caminhos cruzados*, ambos aparecendo agora como propostas originais dentro da ficção brasileira na década de 30. (SANTIAGO, 2005, p. 163)

Dessa forma, Silviano Santiago não vê as apropriações que Erico Verissimo fez das literaturas estrangeiras como uma simples imitação que possa diminuir o valor do seu trabalho literário, e sim como algo original que inova a narrativa brasileira. Nesse sentido, o que ele faz é introduzir na nossa literatura uma moderna técnica narrativa já algum tempo utilizada na Europa, mas muito pouco conhecida no Brasil, na esteira de renovação estética do Modernismo de 1922, cuja proposta fora assumida pelo escritor, embora ele nunca tenha se filiado ao movimento.

Em relação à *Clarissa* (1995b), Santiago o vê como um romance que traz sangue novo à Literatura Brasileira, considerando-o a primeira tentativa de Erico Verissimo de dar uma estrutura musical ao romance. Entretanto, o crítico observa que, ao contrário do segundo livro (*Caminhos cruzados*) em que ela se realiza através da variedade de temas, em *Clarissa* (1995b) a estrutura musical se dá através da polifonia de vozes presentes no parágrafo. O trecho que narra a hora do jantar na pensão de dona Zina é exemplo dessa pluralidade de vozes presentes no parágrafo, apontadas por ele:

O refeitório estava agitado. Belinha e Ondina continuavam a falar de cinema, modas, revistas. O major e tio Couto censuram os políticos, traçam novos programas de governo. O judeu e o farmacêutico, entusiasmados ambos, gesticulam, contradizem-se, citam... Tia Zina e D. Glória falam de doenças, da crise, de pontos de crochê, e da vida. Amaro, sempre longe, brinca com uma bolinha de miolo de pão, num silêncio de sonâmbulo.

Vozes diferentes que se cruzam e chocam no ar macio – vozes mansas, estridentes, sumidas, engasgadas, guturais, de mistura com o ruído de cadeiras que se arrastam, cristais e metais que retinem, tosses, pigarros. (...)

Clarissa está encantada no meio de todo esse movimento, de toda essa balbúrdia. (...) Mal pode acompanhar as discussões, pois as palavras, as frases, as interjeições, os gestos se misturam, se fundem e confundem. Ah! Mas é uma confusão colorida de feira!

Regenerar a repú... a vida... expulsos da Palestina... políticos profissionais... não admito! Vestido de seda azul... cinema... corrompidos... insulto à crença cristã... que

diz?... revolução... ordem... crise...rins... Greta Garbo... S. Pedro negou três vezes... tomar chá de pata-de-vaca... guerra com o estrangeiro... a D. Tatá melhorou?... bem-aventurados os pobres de espírito... j'ouviu?

Clarissa sorri... como a vida é engraçada! (VERISSIMO, 1995b, p. 58-59)

As diversas vozes presentes no parágrafo, apreendidas por Clarissa, constituem-se vozes independentes umas das outras, tal qual Mikhail Bakhtin (1997, p. 21) conceitua como “polifonia”, cuja essência consiste no fato de que as vozes independentes combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. Dessa forma, a polifonia se dá no parágrafo de *Clarissa* através da “passagem do tema por muitas e diferentes vozes.” (BAKHTIN, 1997, p. 271).

Para Silviano Santiago, Amaro, personagem de *Clarissa* (1995b), músico que está empenhado em encontrar uma forma original de composição musical, a rapsódia da pensão de dona Zina (uma peça musical que possa conter todos os sons da casa), é uma metáfora que explicita o propósito do narrador do romance, ele também empenhado “em buscar uma forma original de composição para a sua narrativa, composição esta que pudesse apreender o que deseja apreender e no modo como o deseja.” (SANTIAGO, 2005, p. 143-144). Por essa perspectiva, Santiago conclui:

Válida essa leitura metafórica da personagem Amaro, poderemos provar que o primeiro narrador de *Erico*, implicitamente, rechaça pelo menos duas concepções de estrutura romanesca que circulavam na sua época, para eleger uma terceira e original, que é a que mais convém à visão de mundo do romancista. O narrador de *Erico* – repetimos: implicitamente no caso de *Clarissa* e explicitamente no caso de *Caminhos cruzados* – rechaça tanto o desenvolvimento linear e evolutivo do enredo romanesco e até mesmo da composição do parágrafo dentro do romance, característica da narrativa de tipo realista-naturalista, como também rechaça a fragmentação do enredo em blocos anarquicamente dispostos, característica do romance de tipo cubista. (SANTIAGO, 2005, p. 144)

É por esse viés que Silviano Santiago vê originalidade na escrita de *Clarissa*, como uma narrativa em que o seu autor busca encontrar uma forma original de composição estrutural, diferente daquelas então usadas por seus pares. Desse modo, a aparente simplicidade de um romance que possui uma personagem central, no caso a menina Clarissa, cuja narração se dá na perspectiva dela, ou, conforme a terminologia de Jean Pouillon (1974, p. 54), na “visão com”, ou seja, “é a partir dela que vemos os outros”, esconde uma estrutura bem mais complexa. Nesse sentido, relembramos

a observação feita por Maria da Glória Bordini (1995) de que a técnica narrativa era utilizada pelo escritor com tamanha fluência e simplicidade que os leitores nem as percebiam, e lembramos também uma afirmação de Antonio Candido (1972), que, ao analisar uma palestra de Erico Verissimo, observa que o escritor, ao optar por um estilo aparentemente não-artístico, disfarçava os seus recursos narrativos, parecendo que estava escrevendo casualmente.

Já em *Caminhos cruzados* (1995a), Erico Verissimo refina a técnica narrativa, passando a trabalhar a polifonia através da criação de vários temas e não apenas dentro do parágrafo, e assim produz uma narrativa fragmentada, sem personagens centrais, oferecendo ao Modernismo brasileiro, conforme observa Maria da Glória Bordini, o “romance urbano descentrado”.

É no seu segundo romance que Erico inaugura, para o Modernismo brasileiro, o romance urbano descentrado, solidificando-o como literatura de protesto social inequívoco. A partir de um certo comprometimento com os ideais socialistas em voga no período entre-guerras, *Caminhos cruzados* recusa as hierarquizações. 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. O conflito se dá entre poderosos e humildes, ricos e pobres, numa análise satírica dos primeiros e compadecida dos últimos. A disposição entrecruzada das vidas de Fernanda e Noel, João Benévolo, dr. Seixas, Dodó e Leitão Leiria, d. Eudóxia e d. Maria Luisa e Zé Maria, prof. Clarimundo, Chinita e Salu, Pedrinho e Cacilda, para citar algumas, areja a trama e sustenta a leitura sem a necessidade de um fio condutor, trabalhando o suspense pelo corte de cada história em momentos nem sempre críticos, como ocorria nos folhetins. (BORDINI, 2003, p. 144)

Outra grande contribuição que Erico trouxe à Literatura Brasileira foi a estrutura narrativa inovadora que ele utilizou na elaboração da trilogia *O tempo e o vento* (1995). Constituída pelos romances *O continente* (1995d), *O retrato* (1995c) e *O arquipélago* (1995f), publicados respectivamente em 1949, 1951 e 1962, a trilogia narra a saga da família Terra-Cambará num período de 200 anos (1745-1945), mesclada à história política e social do estado do Rio Grande do Sul e do Brasil. Esta obra monumental e de estrutura complexa, que faz uma releitura crítica da história com o objetivo de desmitificá-la, é considerada como o ponto máximo da literatura de Erico Verissimo, onde o escritor conseguiu encontrar o almejado equilíbrio entre alta elaboração estética com literatura de intervenção social, sendo a culminação do seu projeto literário de realizar um corte transversal de uma sociedade.

Para realizar essa releitura desmitificadora da história do estado gaúcho, Erico Verissimo se valeu do amadurecimento de algumas técnicas narrativas utilizadas por ele nos romances anteriores, tais como o contraponto, a polifonia, os jogos com o tempo e a metaficção, aos quais acrescenta a saga familiar. O uso dessas estratégias narrativas possibilitaram ao escritor alcançar o equilíbrio entre o elemento ético e o estético, obtendo assim uma ótima expressão literária. A técnica do contraponto possibilita ao escritor a estruturação dos romances que compõem a trilogia com dois tempos históricos, um diacrônico e outro sincrônico, de modo que se possa compreender o presente a partir do passado, e também permite ao escritor compor a narrativa com mais de uma história e assim inserir uma anti-história em contraposição à história oficial; enquanto que a polifonia, articulada por um narrador que possui onisciência total sobre o espaço e as personagens (visão por trás), possibilita ao autor inserir no tecido narrativo vozes que podem questionar ou desmentir a história oficial e assim dar outras versões dos fatos históricos.

Pelo fato de abordar a história dos Terra-Cambará imbricada com a história da formação do Rio Grande do Sul e do Brasil, num perfeito entrelaçamento entre ficção, mito, história e política, *O tempo e o vento* também se constitui como uma narrativa de fundação, participando "da melhor tradição romântico-realista de escrever a nação por meio da ficção, atribuindo-se correlações entre localismo e nacionalismo" (HELENA, 2005, p. 168-169). Nesse sentido, segundo Lúcia Helena, o projeto da narrativa de fundação que surge na ficção das Américas no século XIX "está presente na obra de Erico Verissimo, associando uma dupla matriz de procedimentos que, se no século XIX se contrapunham, culminam, em *O tempo e o vento*, por complementarem-se (HELENA, 2005, p. 176.)

Os dois procedimentos referidos pela professora são, de um lado, o tópico da origem do nacional vinculado à cor local e, de outro, a rasura do tópico da origem para não se deixar levar pelo exagero na equivalência entre a cor local e o nacionalismo, fato que poderia levar a um regionalismo periférico ou a um nacionalismo panfletário. Diante desses dois procedimentos que se contrapunham na narrativa do século XIX, Erico Verissimo aciona-os "e os complementa com rara sabedoria (HELENA, 2005, p. 176.).

Lúcia Helena, ao lembrar que a inserção de Erico Verissimo no âmbito das narrativas de fundação é muito pouco estudada pela crítica literária, afirma que o escritor gaúcho,

conseguiu elaborar bem, e de modo muito próprio, alguns dos obstáculos existentes nesse projeto fundacional, que foi, de certo modo, abandonado pelo próprio Mário de

Andrade depois de *Macunaíma*, e só muito recentemente foi retomado por João Ubaldo Ribeiro. De um lado, Erico Verissimo vence a plenitude dos textos românticos, incorporando com maestria a constante mudança de foco e de estratégia narrativa, num texto tecnicamente muito elaborado que, todavia, não perde em comunicabilidade. Por outro lado, antecipa questões que, trabalhadas em 1984 por João Ubaldo Ribeiro, ficaram distantes do olhar de Mário de Andrade como, por exemplo, a necessidade de se discutir, para além da desagregação fragmentária, o rosto possível do Brasil, mesmo tendo de enfrentar a questão do essencialismo, que sempre aí ressoa. (HELENA, 2005, p. 181)

A afirmação de Lúcia Helena vai ao encontro do pensamento dos professores Flávio Loureiro Chaves (2001), Maria da Glória Bordini (2004) e Regina Zilberman (2004). Para eles, *O tempo e o vento* representa muito mais que a principal obra literária escrita por Erico Verissimo e merece um papel de destaque na história da Literatura Brasileira, pelo fato de a trilogia ter resolvido um problema antigo de nossa literatura: encontrar um modelo padrão para o romance histórico. Nesse sentido, Flávio Loureiro Chaves afirma que *O tempo e o vento* foi a resolução formal do romance histórico brasileiro, procurada desde o Romantismo por José de Alencar:

Erico Verissimo instaurou um *romance histórico* em sua forma exemplar. A descendência da família Terra/Cambará em várias gerações coincide com a fundação da cidade de Santa Fé; esta, por sua vez, traduz uma síntese do Rio Grande do Sul, passando daí ao retrato da sociedade brasileira. Dimensiona-se assim, nessa escala de ampliação, o corte transversal proposto pelo narrador.

Ocorre que o mural representativo da nossa formação, fixando tanto os mitos fundadores quanto a sequência dos fatos, também não era uma ideia nova. Vinha do romantismo nacionalista (leia-se Alencar) e reapareceu em diversas correntes do modernismo a partir dos anos 20, rondando até a concepção do *Macunaíma* de Mário de Andrade. O volume inaugural de *O tempo e o vento*, em 1949, não incorporou, pois, à ficção o “projeto” do romance histórico, que já era antigo. Erico Verissimo ofereceu, isto sim, a chave da sua resolução formal que, fossem quais fossem os antecedentes, não havia sido encontrada até então. Esse é o motivo pelo qual constitui um marco decisivo. (CHAVES, 2001, p. 105)

Maria da Glória Bordini e Regina Zilberman endossam a opinião de Flávio Loureiro Chaves quanto ao papel original que esses três romances ocupam no desenvolvimento da narrativa de ficção histórica brasileira, e reclamam o reconhecimento desse aspecto inovador:

Nenhum historiador da literatura brasileira negaria o papel seminal que *O tempo e o vento*, de Erico Veríssimo, exerceu desde a publicação de *O continente*, primeiro volume da trilogia, em 1949. Desde o Romantismo, a ficção brasileira vinha buscando um paradigma para o romance histórico, que resumiria para a nação e para as diferentes classes sociais suas diferentes trajetórias, composição étnica e, sobretudo, o destino e a função que compete a cada uma delas no arranjo complexo e desigual do país. (...) Com o passar do tempo e o aparecimento dos volumes subsequentes da trilogia, *O retrato*, em 1951, e *O arquipélago*, entre 1961 e 1962, foi consolidando o consenso: estava-se diante da realização de um antigo projeto da sociedade e da cultura brasileira, enfim concretizado. Difícilmente um historiador da literatura brasileira bem-intencionado e bem informado deixará de reconhecer e registrar esse aspecto. (BORDINI, ZILBERMAN, 2004, p. 13-14)

Dessa forma, Flávio Loureiro Chaves, Maria da Glória Bordini e Regina Zilberman assinalam o feliz cruzamento do projeto literário do escritor, realizar “um corte transversal da sociedade”, com um antigo projeto da Literatura Brasileira, encontrar um modelo padrão para o romance histórico, ou para o romance de fundação, conforme o pensamento de Lúcia Helena. Assim, tanto o conteúdo ficcional de *O tempo e o vento* (1995) encontra-se associado ao desenvolvimento da nação, quanto a obra ficcional se encontra atrelada ao desenvolvimento da narrativa brasileira

O não total reconhecimento da importância que a obra de Erico Veríssimo teve para o desenvolvimento da Literatura Brasileira nos faz lembrar o comentário feito na década de 60 por Wilson Martins (1977), citado tempo depois por Alfredo Bosi na *História Concisa da Literatura Brasileira* (2004). Na época, o crítico literário chamava a atenção para o fato de Erico Veríssimo estar na contramão da história do Modernismo brasileiro por ser o único exemplo de escritor subestimado dentro do movimento, enquanto que o espetáculo mais comum no cenário modernista era o de escritores superestimados. Segundo ele, Erico estaria à espera dos grandes ensaios críticos, das análises exaustivas e, principalmente, do reconhecimento do que ele realmente representa dentro da Literatura Brasileira.

Obviamente, esta situação alertada por Wilson Martins melhorou nas décadas seguintes, principalmente a partir 1972, quando o professor Flávio Loureiro Chaves publicou *O contador de histórias*, a primeira obra crítica sobre a literatura de Erico Veríssimo. Depois dela outras obras críticas vieram à luz e o trabalho do escritor gaúcho pode ser apreciado criticamente à sua altura. Mas ainda assim o comentário de Martins continua soando muito atual. É necessário lançar luz sobre a penumbra que envolve o nome de Erico Veríssimo quando se pensa em escritores brasileiros que foram importantes dentro do nosso sistema literário, pois, assim como Clarissa, Vasco,

Fernanda e Noel, suas personagens, tiveram o seu lugar ao sol, já está mais do que na hora do criador também ter o seu dentro do vasto terreno da Literatura Brasileira.

NOTAS

¹ 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).

REFERÊNCIAS

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

BORDINI, Maria da Glória Bordini. *Criação literária em Erico Verissimo*, Porto Alegre: LPM; EDIPUCRS, 1995.

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

_____. ZILBERMAN, Regina (Orgs.). *O tempo e o vento – história, invenção e metamorfose*, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

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

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

CHAVES, Flávio Loureiro. Erico Verissimo e o mundo das personagens. In.: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 71-85.

_____. *O escritor e o seu tempo*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

GONZAGA, Sergius. Erico Verissimo e os modernos. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, Acervo Literário Erico Verissimo, CPL/PUCRS, Sulina, 1990.

HELENA, Lucia. Figuração e questionamento da nação em *O tempo e o vento*. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p. 167-182.

MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira: O Modernismo (1916-1945)*. Vol. VI. São Paulo: Cultrix, 1977.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, EdUSP, 1974.

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

VELLINHO, Moysés. Um contador de histórias? In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.) *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 35-39.

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

_____. *Clarissa*. 50 ed. São Paulo: Globo, 1995b.

_____. *O arquipélago*. 18 ed. Vol. I, II e III. São Paulo: Globo, 1995c.

_____. *O continente*. 34 ed. Vol. I e II. São Paulo: Globo, 1995d.

_____. *Olhai os lírios do campo*. São Paulo: Globo, 1995e

_____. *O retrato*. 18 ed. Vol. I e II. São Paulo: Globo, 1995f.

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