

CONFERÊNCIA
ESTRUTURA MUSICAL NO ROMANCE

Silviano Santiago
(PUCRJ)

-Words after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.-

T. S. Eliot

Para Réa e Dionísio,
sul e norte, diálogo.

Na cena que abre **Clarissa**, primeiro romance de Erico Veríssimo, certamente escrito enquanto traduzia **Contraponto** de Aldous Huxley, deparáramos com uma das personagens principais do livro, Amaro, **doublé** de bancário durante o dia e músico à noite. Deixemos por ora o lado bancário da personagem, que sugere o tema da desclassificação social do artista na sociedade contemporânea, tema caro a Erico. Detenhamo-nos no que se refere à concepção que Amaro tem da obra de arte e vejamos que gênero de composição musical ele acredita que deva eleger para apreender o que deseja apreender.

Nesse sentido, gostaria de provar que o Amaro músico é uma metáfora que explicita antes de tudo o propósito do narrador de **Clarissa**, empenhado também 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. Amaro mantém com o narrador de **Clarissa** a mesma relação que o professor Clarimundo mantém com o narrador de **Caminhos cruzados**. Esse dado, numa perspectiva mais ampla de leitura da obra de Veríssimo, já tinha sido salientado por Flávio Loureiro Chaves, quando afirma que, desde os **Fantoches**, encontra-se em Erico «a tentativa de refletir sobre a literatura no próprio ato em que é escrita, o texto incluindo a discussão sobre o texto».¹

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.

Pretendemos ainda provar, tarefa mais árdua e delicada, que por detrás dessa escolha formal existe uma visão do social e uma concepção do histórico que privilegia o credo liberal. Nisso, *Erico* recusa o que pode haver de determinista no desenvolvimento linear do romance, e o que pode haver de anárquico na concepção esquartejada de romance. A atitude liberal não é uma questão que surge apenas a nível da discussão das idéias do e no romance, mas ela já está patente na própria forma que o romancista eleger para a sua narrativa.

Entremearmos essa dupla discussão da obra de *Erico* Veríssimo com digressões sobre a composição musical do romance na contemporaneidade. A meu ver aí reside a grande contribuição de *Erico* na década de 30 para a estética modernista e, sem dúvida, é esse o traço que o distingue dos romancistas do Nordeste, então preocupados com uma retomada inventiva da estética realista-naturalista, para dar conta do binômio «região e tradição», levantado por Gilberto Freyre. A estrutura musical do romance, é claro, não é uma descoberta original de *Erico*, e mais: não é um privilégio anglo-saxão, como fazem crer alguns críticos de *Erico*. Ela já está enunciada em André Gide, no romance *Os moedeiros falsos* e no diário deste romance, e ainda, como é de praxe citar entre nós, no *Contraponto*, de Aldous Huxley, traduzido pelo nosso autor. Está ainda enunciada de maneira discreta em Mário de Andrade, no *Macunaima*. Recorreremos sistematicamente a esses três autores para que melhor se evidencie a postura e a originalidade do projeto de *Erico* na década de 30.

Amaro mora na pensão de D. Eufrasina. A casa de pensão, ao contrário da casa que abriga uma única família nuclear, engloba tipos humanos diversos e desencontrados tanto no seu

passado quanto no seu presente. Não existe entre eles uma memória social comum, são todos diferentes uns dos outros, não guardando por isso também a possibilidade de um verdadeiro conagração futuro, visto que estão e estarão soltos no espaço social da cidade e sentimental da casa. No entanto, todos se restringem, por uma lei desconhecida dos homens, à coabitação passageira, a um solo geográfico comum e cotidiano: a casa de pensão. A intimidade, quando ela existe, repouse na contingência.

Não é de se estranhar que este primeiro romance de *Erico* tenha como espaço geográfico privilegiado uma pensão, e o seguinte, *Caminhos cruzados*, o sucedâneo de uma pensão, a Travessa das Acácias. A intenção de *Erico*, enquanto romancista, foi sempre a de apreender em microcosmo uma complexa gama da sociedade e a pensão — assim como no universo ficcional de Huxley, a festa —, proporciona a possibilidade de dramatizar em miniatura o encontro dramático de personagens que estão desencontradas no tecido social. A escolha da casa de pensão ou da festa já traz conseqüências para uma leitura social diferenciada desses dois romancistas: em *Erico*, a preferência pelo segmento mais baixo da pequena burguesia urbana; em Huxley, o privilégio concedido à aristocracia inglesa de além e aquém do mar. Em ambos, o desejo de enxergar num microcosmo elegido um potencial de compreensão da complexidade da sociedade como um todo. Está ainda para ser feito um estudo do romance brasileiro que parta da análise do espaço geográfico elegido pelo romancista para ver como se constitui a representação social intrínseca à obra. Estamos querendo dizer, como nos alertou Antônio Dimas em recente estudo, *Espaço e romance*,² trabalho precursor entre nós, que a escolha de uma ilha ou de uma nave de loucos não é gratuita, e é tão merecedora de crédito quanto a caracterização das personagens, por exemplo.

Mas não é ainda pela leitura da transposição simbólica que queremos entrar em *Clarissa*.

Retomemos. A casa de pensão, por sua vez, se encontra na confluência de casas ricas e outras miseráveis, onde há crianças que tudo têm, e uma outra, paralítica, que nada tem e morre à míngua. Mesmo um observador objetivo teria dificuldade em dar forma e sentido a esse universo tão multifacetado e aparentemente sem possibilidade de uma organização harmônica, artística por assim dizer. Deixar os diferentes personagens soltos na sua própria individualidade seria uma solução, solu-

ção que conduziria, é claro, a uma forma fragmentada e dispersa de romance. Englobar todas as diferentes personagens de baixo de uma etiqueta sócio-econômica que as explicaria enquanto formadoras de um ou mais segmentos da sociedade brasileira também seria uma solução, solução que conduziria a uma forma evolucionista de romance. A primeira solução — a da fragmentação — soaria falsa para Erico, porque nela se agigantaria a psicologia da personagem (do indivíduo) e se perderia a descrição e análise dos laços sociais, tanto os familiares como e sobretudo os não-familiares, estes mais importantes no universo de Erico. A segunda solução — a da etiqueta sócio-econômica abrangente — também soaria falsa, porque nela se agigantaria a visão do social e do econômico e a personagem passaria a ter uma existência não-diferenciada. Erico, esse «prisioneiro da própria idéia de liberdade», como dirá em obra da madureza,³ busca uma forma de harmonizar a preocupação com a arquitetura do social e a caracterização de personagens essencialmente diferentes, ou seja, procura casar a necessária solidariedade no plano do social e a indispensável solidão no plano individual. Não quer a confluência de personagens a partir dos conceitos abrangentes de classe das ciências sociais — se eleger personagens da mesma classe social mas diferentes para um romance, é porque quer ver também o que os distancia, ainda que o narrador (só ele) tenha de passar por cima dos espaços de não-comunicação que são parte importante do tecido social. Em outras palavras, em Erico as personagens confluem para um «centro» dramático, mas desencontradamente. Fica claro que não se dá por impossível ou perdida a harmonização dos desencontros. Por isso o romance de Erico exige um narrador forte e onisciente.

A arquitetura da confluência desencontrada não pode ser dada por um narrador de primeira pessoa. Não pode ser dada também a partir de um ponto de vista humano numa narrativa de terceira pessoa. O romancista está encurralado na sua originalidade e a escrita é a única forma de sair do beco-sem-saída — esta é a conclusão lógica a que Erico chega no seu segundo romance, quando delega ao narrador uma perspectiva não-humana, extraterrestre, a da estrela de Sirio. Só de lá é que o narrador pode apreender os meandros da confluência desencontrada. Graças ao distanciamento cósmico e à aproximação telescópica é que apreende tanto o sujeito em si (a personagem), quanto o entrecruzar dessa personagem — encontros e desencontros — o seu entrecruzar secreto com outras subjetividades (personagens) que conhece ou desconhece. Não é outro, aliás, o projeto de narrador para um futuro romance que tem o professor Clarimundo no final de **Caminhos cruzados**:

«Foi depois de muito observar e meditar que eu cheguei à conclusão de que um observador colocado num ângulo especial poderá ter uma **visão** diferente e nova do Mundo. [...] Imagine-se um ser dotado da faculdade de raciocínio postado em Sirio e de lá olhando a Terra com um telescópio poderoso. [...] Está claro que não poderia ver as criaturas e as coisas da vida como nós, pobres terrenos, as vemos.»⁴ (p. 299 — grifo nosso).

Esse mesmo tema — o da riqueza da visão extraterrena como superior à terrena — tinha sido exposto de maneira não tanto sistemática pelo próprio professor desde o capítulo 8 do romance. Invertendo páginas, paremos, por assim dizer, prosseguimento à citação anterior:

«A sua obra... Agora ele [professor Clarimundo] já não enxerga mais a paisagem. O mundo objetivo se esvaeceu misteriosamente. Os olhos do professor estão fitos na fachada amarela da casa fronteira, mas o que ele vê [grifo do autor] agora são as suas próprias teorias e idéias. [...] Como seria a visão do mundo e da vida surpreendida do ângulo desse observador privilegiado? Igual à dos habitantes da Terra? Igual à da viúva Mendonça ou mesmo à de Paul Valéry? Clarimundo antegoza as coisas novas que há de dizer na sua obra.» (p. 39).

O problema que Erico coloca nessas citações que fizemos do seu segundo romance é dos mais importantes para a compreensão da narrativa contemporânea. Erico formula a questão da sociabilidade entre personagens num romance de maneira diferente dos seus pares. Na maioria dos romancistas modernos, a pergunta que fazem a si é a seguinte: Qual é a **força** que leva personagens tão diferentes entre si a se encontrarem? É claro, como veremos adiante, que o romancista moderno já não acredita mais nem na força do destino, nem na força divina. Erico postula aquela pergunta de maneira diferente: Qual é a **visão** que pode fazer com que personagens tão diferentes entre si, vivendo em espaços tão diferentes também, se encontrem?

Antes de dar prosseguimento a mais uma digressão, escutemos a voz clarividente de Machado de Assis, ou melhor, a do narrador das **Memórias póstumas de Brás Cubas**, no capítulo intitulado «Que escapou a Aristóteles»:

«Outra coisa que também me parece metafísica é isto: — Dá-se movimento a uma bola, por exemplo: rola esta, encontra outra bola, transmite-lhe o impulso, e eis a segunda bola a rolar como a primeira rolou. Suponhamos que a primeira bola se chama... Marcela, — é uma simples suposição; a segunda, Brás Cubas; a terceira, Virgília. Temos que Marcela, recebendo um piparote do passado, rolou até tocar em Brás Cubas, — o qual, cedendo à força impulsiva, entrou a rolar também até esbarrar em Virgília, que não tinha nada com a primeira bola; e eis aí como pela simples transmissão de uma força [grifo nosso], se tocam os extremos sociais, e se estabelece uma coisa que poderemos chamar — solidariedade do aborrecimento humano.»⁵

O que se evidencia no universo amoroso machadiano não é a força do destino, mas a do acaso. Essa força misteriosa (se divina, ou não, não fica explícito no texto de Machado; em todo caso fica óbvio que é uma questão «metafísica») impulsiona bolas e seres humanos, identicamente, fazendo com que se batam uns contra os outros num ritmo que independe das suas vontades. A solidariedade alcançada por Machado de Assis para o social não é pois a do otimista, crente na visão transformadora e utópica do homem, nem a do pessimista, enxergando catástrofes e acidentes nos encontros e desencontros humanos. É antes a do cético, aquele que enxerga a «solidariedade do aborrecimento humano».

É também pela força do acaso que André Gide constrói a solidariedade humana dentro do seu universo romanescos. Contudo, em lugar da solidariedade do aborrecimento, seria a solidariedade do desejo. Basta que atentemos para a sua teoria da «disponibilidade», basta que visualizemos o ser humano sempre disponível, colocado num *carrefour*, numa encruzilhada simbólica, em total entrega para o que possa, ou não, acontecer inesperadamente. Sendo uma solidariedade do desejo, a harmonização do social em Gide passa antes de tudo pelo indivíduo, isto é, pela organização centrada na sua própria vida. A perspectiva é a narrativa em primeira pessoa, abandonada de maneira sistemática mais tarde em *Os moedeiros falsos*, como veremos a seguir. Essa liberdade do desejo circujante, um dos temas mais fascinantes na obra de Gide, vai esbarrar nas forças repressivas do social institucionalizado. Daí que, num romance como *O imoralista*, haja um conflito de perspectivas entre Michel e Ménélaque. Michel acredita que esteja organizando a sua vida de maneira *hasardeuse* (como produto do acaso), enquanto o outro, sem papas na língua, corrige-o, opondo à palavra vida o adjetivo *dangereuse*. Entre o «acaso» e o «perigo» se constitui a dialética da atuação do indivíduo no interior do tecido social burguês em Gide.

Nessa questão, Aldous Huxley, ou pelo menos a sua personagem Illidge, se diferencia bastante dos demais. Illidge é uma espécie de monetarista do social: assim como a moeda circula e na quantidade que ela circula, assim também vão se organizando solidariedades e solidões. Abre-se, dessa forma, o espaço ficcional para uma visão marxista da sociedade, de que não está excluído o conflito entre os que não têm e os que têm demais. Não existe, pois, a figura do acaso para a personagem Illidge. Existe apenas a brutal necessidade, e é ela que é a mãe da solidariedade. Deixemos a personagem falar, propondo-nos uma lógica dos encontros e da solidão apoiada na diferenciação dos segmentos sociais:

«Quando a gente vive com menos de quatro libras por semana há uma necessidade atroz de se portar como cristão, e de amar o vizinho. Para principiar: você não pode fugir dele; por assim dizer o vizinho mora às suas costas. Ignorar a sua presença numa maneira refinadamente filosófica? Não é possível. É necessário odiar ou amar o vizinho, porque pode precisar do auxílio dele em caso de necessidade, assim como ele pode precisar do seu — e isto, numa maneira tão urgente e tão repetida que não há lugar para recusas. E desde que você seja obrigado a dar, desde que, como ser humano, não possa deixar de dar, é melhor fazer um esforço para amar a pessoa à qual de qualquer modo você será obrigado a dar [...] Mas vocês, os ricos [...], não têm vizinhos verdadeiros. Nunca praticam um ato de boa vizinhança e nunca pedem aos vizinhos que lhes façam uma gentileza como retribuição. É desnecessário. Vocês pagam as pessoas para que elas cuidem de vocês. Podem alugar criados que hão de simular gentilezas a três libras por mês e mais a comida. [...] Pode haver tragédias atrás dos postigos; mas os vizinhos do lado não ficam sabendo de nada.»⁶ (I, p. 87-88).

Erico dá como impossível de ser apreendida pela razão humana essa força misteriosa que organiza encontros e desencontros, e é por isso que retira do romance uma explicação que fosse de cunho nitidamente econômico, ou que fosse de valor inteiramente psicológico. O distanciamento (a perspectiva da estrela de Sírio) apaga também os delicados matizes que tecem a solidariedade do humano quando vista da perspectiva... humana. Talvez seja por isso que *Caminhos cruzados*, no próprio dizer do romancista, seja uma obra de «satirista» — é por aí sem dúvida que poderemos ver como Erico abusou da simplificação, apelando para a caracterização das personagens pelo traço caricatural, é por aí ainda que podemos entender as palavras da sua leitora americana, Miss Monteith, que dizia: «Mr. Verissimo tem uma alma, mas não sabe.» (p. X)

Todavia, antes de a solidariedade desconstruída ter se concretizado numa perspectiva extraterrena para o narrador, Erico procurou, como estávamos dizendo, a harmonização musical. Ou seja: antes de ter sido um satirista, ele foi um artista, um poeta.

Retomemos *Clarissa* onde o tínhamos deixado. Amaro é músico. Mas não se deixa abalar pela heterogeneidade do material humano, e até mesmo animal que tem à sua frente e que pretende apreender artisticamente. Pelo contrário. A sua concepção de criação musical está intimamente ligada à apreensão do desconexo na pensão, e da diversidade no real. Tão estranhos entre eles são os múltiplos elementos da pensão que o mero fato de colocá-los descritivamente um ao lado do outro já geraria uma bagunça infernal. Uma bagunça dramática. Amaro não se perturba. Ele sonha um dia escrever uma rapsódia, isto

é, sonha encontrar uma forma musical que harmonize esses elementos tão dispares com que convive cotidianamente em mistura de intimidade e solidão. Eis o que diz o romance:

«Um dia [Amaro] há de escrever a rapsódia da pensão de D. Eufrasina: uma música colorida e viva em que aparecerão os gritos do papagaio, as cantigas de Nestor e de D. Ondina, as risadas do major, as anedotas do Barata, a voz dolorosa do menino doente — a adolescência luminosa de Clarissa.»⁷ (p. 4)

Atrasemos o relógio do tempo numa nova digressão e voltemos à década de 20 e a São Paulo. Mário de Andrade deseja escrever **Macunaima** e também se debate diante de um material heteróclito e de difícil harmonização à sua frente. Gilda de Melo e Souza, em **O tupi e o alaúde**,⁸ nos diz que Mário queria combinar «uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, européia ou brasileira».

Está óbvio que Erico e Mário se encontram diante de «matéria-prima» diferente para alimentar a criação e, por isso, têm pontos de vista distintos no que se refere à relação da arte com a realidade. Para Amaro, no romance de Erico, há uma relação entre o mundo objetivo que o artista vivencia e a obra de arte e, neste sentido, a personagem de Erico está em perfeita sintonia com a década de 30, que recoloca, em particular no romance de denúncia social, a teoria da mimese enquanto espelho do social, teoria, como se sabe, defendida pelas diversas estéticas marxistas do tempo. Porém, daqueles romancistas se distancia por ter privilegiado a pensão, o urbano, aproximando-se apenas do Graciliano Ramos de **Angústia**.

Por outro lado, não há no Erico desta primeira fase a possibilidade de uma intromissão violenta da subjetividade do romancista na criação, a ponto de a obra romanesca ter forte inspiração autobiográfica, e a narrativa ser na primeira pessoa. Não se rechaça gratuitamente — descubramos — a família nuclear do tecido ficcional. Entre a casa-grande dos nordestinos e a pensão do sulista não vai apenas a diferença entre a preocupação rural e urbana, mas vai também a diferença entre uma literatura que se pretende calcada na «crônica da casa assassina-da», ou seja, na decadência da aristocracia rural, meio aristocrático a que pertence o próprio romancista, o próprio narrador, e uma literatura que adianta uma visão complexa e diferenciada da arquitetura social brasileira, não estando esta última visão necessariamente comprometida com a visão subjetiva do romancista.

Nesse particular, Mário de Andrade é diferente tanto do sulista quanto dos nordestinos. Como acentua Gilda de Melo e

Souza, Mário busca a sua originalidade dentro do projeto da literatura brasileira ao fazer com que a sua própria escrita se ligue a «outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma». Seu romance, no caso **Macunaima**, se constrói a partir de outros textos, vive da combinação de textos alheios e heterogêneos, tendo sido o romancista, como o seu companheiro Villa-Lobos, injustamente acusados de plagiários... A atitude andradina, sabemos, era de praxe na estética dadá dos anos 20, — que se consulte, para comprovar, o grosso da produção do seu amigo de geração, Oswald de Andrade. Ambos, dentro da linha traçada por Marcel Duchamp para as artes plásticas, estavam trabalhando na criação literária com o que Haroldo de Campos chamou com rara felicidade de «**ready-made** lingüísticos».

Erico e Mário são muito diferentes no que tange à concepção mimética que têm da obra de arte, trabalhando como trabalham com «matéria-prima» distinta, mas no entanto Amaro, a personagem e nossa metáfora, e Mário, o autor, se encontram no desejo de buscar uma forma que possa harmonizar e dar sentido ao heteróclito, e é a rapsódia, em ambos os casos, que vai dar conta do diferente sem que este perca a sua condição essencial de alteridade. A composição musical entra no universo romanesco dos dois brasileiros como um elemento catalisador entra na combinação de elementos heterogêneos numa experiência química. Não é outra a razão pela qual Mário de Andrade dá como subtítulo para **Macunaima** — uma «rapsódia».

Insistindo em que a originalidade de **Macunaima** está no fato de ter encontrado uma estrutura musical para combinar o oral e o escrito, o popular e o erudito, o europeu e o indígena, Gilda de Melo e Souza, no estudo já referido, rechaça duas outras leituras do romance. Primeiro, a que repousaria na «composição em mosaico», proposta por Florestan Fernandes e Haroldo de Campos, e em seguida rechaça uma outra leitura que se derivaria da técnica da **bricolage**. Em ambas as interpretações de **Macunaima**, é bom insistir, estaria se evidenciando o caráter fragmentário, desconexo, oswaldiano, pau-brasil, por assim dizer, da composição andradina e não — o que sempre nos interessa neste trabalho — o aspecto da possibilidade de combinar em harmonia elementos heteróclitos, de tal forma que exista uma composição do **todo** que não seja mero produto de acúmulo, de rol ou de listagem. Diz Gilda:

«É minha convicção que, ao elaborar o seu livro, Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio

rapsódico da suite — cujo exemplo popular mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino do **Bumba-meu-boi** — e a que se baseia no princípio da variação, presente no improviso do cantador nordestino, onde assume forma peculiar.» (p. 12).

Entre **Macunaima** e **Clarissa** existe finalmente a diferença entre o documento e a voz. Ou seja: entre o já-escrito e o que está por ser escrito, entre o tempo-espaço da história e o tempo-espaço do cotidiano. Nesse sentido, Mário é o romancista que vasculha com os olhos a Biblioteca para que, a partir de trações ao espírito de erudição e combinações inéditas, forneça um texto que retira os elementos escritos da sua origem, da sua fundação, do seu solo histórico, para articulá-los em um outro solo que é o da ficção, que ao mesmo tempo trai os elementos documentais e os engloba numa nova ordem. Mário apaga as «assinaturas» dos documentos, invadindo a privacidade autoral, com o fim de mostrar — agora já com a sua assinatura — uma variedade heteróclita que é própria de todo e qualquer tecido cultural, desde que se neguem os valores de origem e a objetividade da erudição. No entanto, esses documentos sem origem e sem assinatura, desvirtuados, desnorteados, não vivem em compartimentos estanques — o que seria finalmente articulá-los em forma de listagem ou rol, ou mosaico, e apresentar ao leitor a bagunça, a bagunça brasileira. Pelo contrário, a noção do **todo** como um produto harmonioso e conseqüente é o desejo de Mário, que busca dar uma **forma global ao heteróclito**. Esse é o maravilhoso paradoxo de **Macunaima**, que se encontra miniaturizado na própria figura compósita do «herói sem caráter»: um só corpo que é índio, branco e negro, simultaneamente. Busca de identidade cultural no plano ideológico? Certamente identidade que se dá em diferença, em respeito ao outro. Todavia, seria justo ainda utilizar o conceito de **identidade** para essa situação? Creio que sim, desde que se guarde a adjetivação, «em diferença», que torna problemático o conceito de identidade, torna-o paradoxal.

Com rara felicidade analítica, Gilda de Melo e Souza desentranha nos escritos musicais de Mário a metáfora justa para surpreender a originalidade do narrador da rapsódia romanescandradina. O narrador de **Macunaima** é semelhante ao cantador popular nordestino. A forma de composição e a originalidade das suas realizações se explicam por um mesmo processo de criação. Primeiro, Gilda dá a voz a Mário em artigo publicado em 1944:

«O processo comum de decorar uma melodia tradicional, como de inventar uma nova, tanto em Chico Antônio como em Odilon consistia em... desnivelar a melodia tornando-a bem simples pra que ela se fixasse na memória. Mas depois de fixada

em seu esquema inicial, o cantador se esmerava de novo em elevá-la de nível, individualizá-la em variações, dum legítimo canto hot.» (p. 23).

Em seguida, Gilda desentranha os elementos constitutivos da citação, explicando-os no seu movimento de integração consecutiva:

«o processo de 'tirar o canto novo' do cantador de coco nordestino é um curioso mecanismo inventivo que joga concomitantemente com [...] dois recursos [...], o **nivelamento** e o **desnivelamento**. 1. Inicialmente, o cantador canta uma melodia que não é sua e que decorou com falhas de memória. 2. Sobre essa melodia tece uma série de **variações inconscientes**. 3. Enquanto a reproduz vai aos poucos empobrecendo-a até torná-la fácil, esquemática, vulgar (etapa de desnivelamento). 4. Só então recomeça a fantasiar sobre ela, **agora conscientemente**, com a intenção de variar e enfeitar (etapa de elevação de nível).» (p. 24).

E conclui:

«Deste modo, o processo surpreendente de 'tirar o canto novo' não representa nenhum milagre; é um fenômeno de 'traição da memória' — como o chama Mário de Andrade — provocado pelo simples desejo de vencer.» (p. 25).

Se para Mário o importante é a leitura, a erudição, o primado dos olhos tentando apreender pela memória o essencial dos documentos, para depois tirar a memória com a imaginação criadora, com isso apreendendo a construção do devir histórico brasileiro, para Amaro o que conta é o ouvido e o instante. A rapsódia histórica de Mário cede lugar à rapsódia do cotidiano. Diz o narrador de **Clarissa**, de que Amaro é metáfora, não nos esqueçamos:

«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.» (p. 51).

Um enorme ouvido se alça ao primeiro plano do romance. Eis a multiplicidade de vozes que ele apreende quando se erige como receptor de uma realidade que encontra a sua redenção não numa voz única e subjetiva (a de, por exemplo, um narrador em primeira pessoa), mas na própria variedade infinita de vozes que trazem e traem a personalidade dos emitentes, uma variedade infinita de ruídos que compõe as coisas significativamente dentro de um espaço cotidiano que seria mudo e absurdo sem a harmonização dessas vozes-ruídos.

Pessoas e coisas falam simultaneamente no universo de Erico e é esse conglomerado de vozes e ruídos que fascina

Clarissa: «Clarissa está encantada no meio de todo este movimento, de toda esta balbúrdia.»

Num primeiro movimento do texto de Erico, o narrador harmoniza vozes distintas, deixando-as subir ao primeiro plano da narrativa e deslocando para a penumbra as caras das personagens. As vozes tomam o aspecto de máscaras faciais que recobrem as caras das personagens. Para o narrador de Erico, neste primeiro movimento do texto, o essencial não é apreender a cara física das personagens, sempre pouco interessantes, mas as máscaras que se lhes acrescentam, e estas se dão enquanto voz, ou seja: quando o ouvido musical do narrador apreende as nuances da voz de uma ou mais personagens. No universo de Erico, universo de um romancista que se fez notado sobretudo pelo uso excelente do diálogo, a voz é privilegiada. Através da voz da personagem é que o narrador narra. É a voz que «desenha» a personagem na sua complexidade. Uma personagem sem voz é sempre um **flat character**, para usar a terminologia de E. M. Forster. Quando a voz da personagem se alteia no texto, compondo mil e uma máscaras sucessivas para a cara propriamente física da personagem, esta passa a ser **round**, fascinante e profunda.

O mais original da ficção de Erico se dá num segundo movimento do texto, quando chega o momento do pleno e total domínio do narrador na narrativa, pleno e total domínio do narrador sobre as vozes das personagens. O texto passa a ser apenas a melodia-de-vozes que o ouvido do narrador apreende. Nesse momento, «confusão colorida de feira», diz o romance, o narrador retira de cena as personagens enquanto individualidades e deixa na página apenas as suas vozes, sem origem e sem assinatura, vozes estas que perdem, portanto, a sua situação de articuladoras de frases com um sentido lógico, expressas por uma personalidade autônoma, e passam a ser apenas material para uma anotação musical. Esse é o momento em que o som fonético transforma-se em puro som musical. Busquemos um exemplo.

Depois de ter traçado o quadro geral da pensão segundo as individualidades: Zina, Couto, Levinsky, Gamaliel, Ondina, Pombo, etc., mostrando um entrecruzar de opiniões que se digladiam no espaço das sucessivas páginas, opiniões que carregam posturas ideológicas distintas, através de frases compostas com lógica e sentido, depois disso, as personagens, ou seja, os indivíduos passam para segundo plano e no primeiro plano fica apenas o colorido musical variado das vozes. É dessa forma que interpretamos este parágrafo, que evidentemente não fará sentido caso seja lido apenas com os olhos de leitor-de-frases:

«Regenerar a repú... ávida... expulsos da Palestina... políticos profissionais... não admito vestido de seda azul... cinema... corrompidos... insulto à crença cristã... que diz? revolução... ordem... crise... rina... 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'ouvriu?» (p. 51).

Um leitor mais cuidadoso não teria dificuldades em dar a cada um desses elementos frácticos a sua origem e assinatura, reestabelecendo assim a lógica tradicional da frase e da narrativa. Não creio, porém, que o narrador de Clarissa nos incite a nós, leitores, a fazer esse trabalho. Acredito que a dramaticidade alcançada pelo texto nesse parágrafo seja a das vozes energeticamente combinadas pela batuta musical do narrador, interessado que está não tanto num conflito de personagens, mas num de puras vozes, conflito este que passa a ser a essência da busca de Erico e de um narrador que é músico e ouvido.

Nisso reside a grande diferença entre Clarissa e Caminhos cruzados, restringindo a comparação entre os dois romances à questão da estrutura musical da narrativa; aí também reside a grande diferença entre o Erico de Clarissa e André Gide e mais Aldous Huxley. Para estes dois — como para o Erico dos Caminhos — o processo da composição musical não passa pelo parágrafo, nem mesmo pela harmonização das vozes em alteridade, e nunca pela simultaneidade melódica do disparate, como no último exemplo dado de Clarissa. Gide, Huxley e Caminhos cruzados avançam com fundamento próprio formas de composição que privilegiam o que em estética do romance seria o tema e em estética musical, o motivo.

Anota Philip Quarles no seu caderno, no capítulo XXII da segunda parte de **Contraponto**:

«Um tema é exposto, depois desenvolvido, mudado, imperceptivelmente deformado, até que, se bem que reconhecivelmente o mesmo, ele se tenha tornado absolutamente diferente. [...] O que precisamos é de um número suficiente de personagens, e intrigas paralelas, contrapônticas. Enquanto Jones assassina sua mulher, Smith empurra o carrinho do filho no parque. Alternam-se os temas.» (II, p. 111-2).

Já antes de **Contraponto**, André Gide entrava na questão da estrutura musical do romance pelo mesmo viés a que se refere Huxley: o da quantidade de personagens e o das intrigas paralelas. Assim é que quando idealizava **Os moedeiros falsos**, em 1919, anotava no diário a dificuldade que tinha em combinar dois conjuntos dramáticos de personagens que eram, a seu ver, incompatíveis entre si. Tratava-se de um conjunto onde a tônica

era uma juventude anárquica, típica do pós-guerra, alimentada pela irrisão dadá. A esse conjunto se opunha outro: formado de velhos profissionais liberais, cujos problemas centravam-se em torno de uma discussão radical do casamento e da família e até mesmo da velhice. A primeira solução que aparece para Gide é considerá-los temas e tentar justapô-los e imbricá-los à maneira de César Franck, que conseguiu trabalhar em simultaneidade com motivos de **allegro** e **andante**. Diz Gide:

«Je suis comme un musicien qui cherche à juxtaposer et à imbriquer à la manière de César Franck, un motif d'andante et d'allegro.»⁹ (p. 12).

Naquele momento, quando o projeto de romance mal se esboçava, Gide ainda acreditava num centro para a narrativa, que seria o antigo personagem Lafcadio, dos **Subterrâneos do Vaticano**, agora transformado em narrador. Lafcadio seria um narrador que dominaria musicalmente os motivos incompatíveis, como César Franck havia feito. Mas, à medida que o romance se realiza, Gide vai questionando ao mesmo tempo a narrativa em primeira pessoa (Lafcadio narrador) e o modelo César Franck para a estrutura. Ao mesmo tempo, aumenta o número de personagens e até mesmo de «motivos». Ao processo de descentramento do foco narrativo, vai suceder uma proposta de atomização do narrador, sendo este como que esquarterado em número de partes equivalente ao número de personagens importantes que houver. Diz Gide:

«Eu queria que os acontecimentos não fossem nunca contados diretamente pelo autor [narrador, corrigimos nós], mas antes expostos (e muitas vezes, sob vários ângulos), por aqueles atores [personagens que passam também a ser narradores, corrigimos nós] sobre os quais aqueles acontecimentos tiveram alguma influência.» (p. 30).

É dessa forma que entram em cena uma transformação do modelo César Franck e uma nova e fascinante questão: o papel do leitor como organizador do texto multifacetado que está lendo. O antigo modelo musical é substituído pelo da arte da fuga. Já no romance, diz Eduardo ao seu jovem amigo Bernard, sob os olhos de Laura e da senhora Sophroniska:

«O que eu queria fazer, compreendam-me, é qualquer coisa que seria como a **Arte da Fuga**. E não vejo porque o que foi possível em música seria impossível em literatura...»¹⁰.

Eis aí um mapeamento, ainda que simplificado, do solo ficcional onde Erico Verissimo inscreve o projeto de **Clarissa** e de **Caminhos cruzados**.

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

No entanto, existe uma questão em **Caminhos** que é marca registrada de Erico e é por ela que, creio, possamos fazer avançar este trabalho. A questão: Erico é certamente o romancista brasileiro que mais fez as suas personagens lerem livros. Praticamente todas as suas personagens são leitores e mantêm com os livros um relacionamento singular e interessante. Uma tipologia dos leitores poderia ser levantada sem dificuldades. Atravessemos agora de maneira rápida alguns aspectos do tema proposto, restringindo-nos no final aos dois leitores que interessam ao nosso raciocínio, Noel e Fernanda.

Simplificadamente alguns dados para a tipologia dos leitores: para João Benévolo literatura é fuga, a leitura é o vinho dos miseráveis. Para Leitão Leiria é a ocasião para mentiras edificantes, capazes de legitimar o seu projeto de vida burguês. Para o professor Clarimundo é a razão da teoria e não a ocasião para a reflexão sobre o concreto e o utilitário. E assim por diante.

No entanto, as discussões entre Fernanda e Noel a respeito das condições deles de leitores e de Noel como futuro romancista englobam aquelas situações e as transcendem. Parece que o **alter ego** do romancista é Fernanda: é ela quem retira o inexperiente e livresco Noel da condição de um João Benévolo, para quem a literatura é a fuga do concreto, e impede também que ele se dedique a narrativas autobiográficas, a não ser para nelas descobrir o que há de «mentiras». Por isso, é preciso primeiro (assim pensa e age Fernanda) dizer que não há beleza só nos livros, retirando os olhos do leitor das linhas negras e paralelas e jogando-os para o espetáculo do real e do cotidiano. Diz Fernanda a Noel: «O teu mal [...] é julgar que só há beleza nos livros e nos teus contos de fadas. Se tu soubesses como a vida tem coisas interessantes... É um poema, é um romance, se quiseres.» (p. 133).

A hierarquização que Fernanda estabelece toma corpo mais adiante quando afirma que «ama os livros, mas não se deixa escravizar por eles». E acrescenta: «Primeiro a vida.» (p. 135). O golpe final nos projetos livrescos de Noel é dado na página seguinte do romance, quando a moça oferece um projeto bastante realista para Noel: narrar a vida de João Benévolo, ou seja, ela dá a Noel a possibilidade de um projeto/objetivo, que

deve em última instância levar Noel a procurar pessoas/personagens diferentes dele e que estão no entanto perto dele «no tempo e no espaço» (p. 136).

Essa hierarquização (vida primeiro e depois literatura), a meu ver, pode ser lida sob dupla perspectiva. A primeira nos conduziria a uma reflexão sobre a diferença já anunciada entre os romancistas da década de 20, Mário de Andrade entre outros, e Erico. Este seria incapaz de dar prosseguimento ao projeto andradino. Embora fosse leitor ávido de livros, Erico seria incapaz de dar a condição de ficção a textos alheios, a «sistemas fechados de sinais», como disse Gilda de Melo e Souza. A situação de uma personagem à janela «lendo» a realidade ao seu redor — situação lugar-comum na prosa primeira de Erico —, não o é gratuitamente. Como Fernanda, Noel deve rir dos «problemas» (as aspas são do romance, e portanto também a carga irônica) que personagens de livros expõem. Para Fernanda, a personagem do livro que ela lê é uma «menina boba» (p. 270).

Como Noel aconselhado por Fernanda, Erico teria deslocado os seus olhos dos livros brasileiros que lia ou dos estrangeiros que traduzia para o exame do cotidiano porto-alegrense. Mas os olhos de Erico são olhos blindados, porque o olhar que olha Porto Alegre já o faz com o conhecimento de quem se atualizou com os jogos ficcionais mais sofisticados que lhe eram oferecidos então da Europa. Essa divisão clara e didática entre *técnica* e *matéria* de romance parece ter sido a redenção do leitor Erico, que por isso mesmo passa a ter da obra romanesca uma concepção de arte ao mesmo tempo atual e engajada, visto que abandona sucessivamente os «problemas» livrescos e as «mentiras» das narrativas autobiográficas, entregando-se com afinco à crença no papel civilizador do tipo de literatura que faz. Entreguemos de novo a palavra a Fernanda, ela «está vendo com os olhos interiores um dia indiscutível em que o esforço dos homens de boa vontade, sem violência nem fanatismo, possa igualar as diferenças sociais».

O romance para Erico deve apagar o narrador subjetivo e apresentar necessária e objetivamente os «caminhos cruzados» do cotidiano, pois é dessa forma que Erico retoma o projeto iluminista de uma arte que, sem os percalços da revolução («violência») e da religião («fanatismo»), possa alertar os homens para as injustas diferenças sociais e econômicas. E cabe aos homens de boa vontade, tanto o romancista quanto os seus leitores, a tarefa de construir a futura sociedade justa, ainda que no presente a perspectiva da visão dos reais problemas da vida concreta seja a estrela de Sírio.

NOTAS

1. Chaves, Flávio Loureiro. *Erico Veríssimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre, Globo, 1976. p. 11.
2. *Espaço e romance*. São Paulo, Ática, 1985.
3. *O retrato*. Porto Alegre, Globo, 1968. t. 2. p. 604.
4. *Caminhos cruzados*. Porto Alegre, Globo, 1978. Damos entre parênteses o número da página.
5. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1971. v. 1. p. 560.
6. *Contraponto*. Trad. de Erico Verissimo. Porto Alegre, Globo, 1945. Damos entre parênteses o número da página.
7. *Clarissa*. Porto Alegre, Globo, 1984. Damos entre parênteses o número da página.
8. *O tupi e o alaúde*. São Paulo, Duas Cidades, 1979. Damos entre parênteses o número da página.
9. *Journal des faux-monnayeurs*. Paris, Gallimard, 1937. Damos entre parênteses o número da página.
10. *Les faux-monnayeurs*. Paris, Gallimard, 1958. p. 243.