

DANIELA DE OLIVEIRA LIMA

**AS MÁSCARAS SOCIAIS EM *INCIDENTE EM ANTARES* (1971), DE
ÉRICO VERÍSSIMO E *O VENDEDOR DE PASSADOS* (2004), DE JOSÉ
EDUARDO AGUALUSA**

ASSIS

2020

DANIELA DE OLIVEIRA LIMA

AS MÁSCARAS SOCIAIS EM *INCIDENTE EM ANTARES* (1971), DE
ÉRICO VERÍSSIMO E *O VENDEDOR DE PASSADOS* (2004), DE JOSÉ
EDUARDO AGUALUSA

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Prof. Dr. Rubens Pereira dos Santos

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

ASSIS

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

L732m Lima, Daniela de Oliveira
As máscaras sociais em Incidente em Antares (1971), de
Érico Veríssimo e O vendedor de passados (2004), de José
Eduardo Agualusa / Daniela de Oliveira Lima. Assis, 2020.
223 p.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Rubens Pereira dos Santos

1. Literatura brasileira. 2. Literatura angolana. 3.
Literatura comparada. 4. Realismo fantástico (Literatura). I.
Título.

CDD 809



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: AS MÁSCARAS SOCIAIS EM *INCIDENTE EM ANJARES* (1971), DE ÉRICO VERISSIMO E *O VENDEDOR DE PASSADOS* (2004), DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

AUTORA: DANIELA DE OLIVEIRA LIMA

ORIENTADOR: RUBENS PEREIRA DOS SANTOS



Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. RUBENS PEREIRA DOS SANTOS
Departamento de Literatura / UNESP/Assis

Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Profa. Dra. ROSANE GAZOLLA ALVES FEITOSA
Departamento de Literatura / UNESP/Assis

Prof. Dr. ALTAMIR BOTOSO
Departamento de Letras e Língua Espanhola / UFMS/Campo Grande

Profa. Dra. MARIA CAROLINA DE GODOY
Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas / UEL/Londrina

Assis, 31 de janeiro de 2020

Àqueles que comemoraram
comigo cada nova conquista e me
dão forças para enfrentar os
diversos obstáculos da vida.
À Luzia, minha mãe e ao Rafael.

Agradecimentos

Início ressaltando que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço à CAPES pelo respaldo financeiro que foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa e de minha formação.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Rubens Pereira dos Santos, por quem tenho muita admiração, agradeço pela presença em minha vida acadêmica e por sempre acreditar no meu trabalho, mostrando-se disposto a me auxiliar desde a graduação.

À Profa. Dra. Rosane G. Alves Feitosa (UNESP/Assis), pela acolhida para a realização do Estágio de Docência na Graduação, proporcionando a oportunidade de experimentar a vivência em sala de aula. E também pelas contribuições no momento de defesa deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Márcio Roberto Pereira (UNESP/Assis), pela disponibilidade para a realização do Estágio de Docência na Graduação, e agradeço aos apontamentos e sugestões na realização do Exame Geral de Qualificação.

Ao Prof. Dr. Francisco Cláudio Alves Marques (UNESP/Assis), membro da banca para o Exame Geral de Qualificação, pelas generosas sugestões e apontamentos críticos tão importantes para a continuidade do trabalho, assim como pela leitura e avaliação crítica da tese no momento de sua defesa.

À Profa. Maria Carolina de Godoy (UEL/Londrina), pela leitura generosa e atenciosa da tese, assim como sua avaliação e apontamentos de tão grande importância, a propósito da defesa.

Ao Prof. Dr. Altamir Botoso (UEMS/Campo Grande), pelo contributo crítico para a avaliação da tese, no momento de sua defesa, assim como o incentivo para continuar o caminho da pesquisa acadêmica.

Aos funcionários e funcionárias da Biblioteca “Acácio José Santa Rosa” e da Seção de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, pela disposição e atenção. Agradeço à secretária do Departamento de Literatura, Roseli Santilli, por sempre estar disposta a me auxiliar.

À minha mãe, Luzia Aparecida de Oliveira, pelo infinito apoio aos meus estudos, pelo exemplo de mulher e por ser a minha base de sustentação.

Ao meu namorado, Rafael de Souza de Alves, meu maior incentivador e parceiro desta jornada. Agradeço a paciência para aguentar os meus momentos mais difíceis de dúvidas e angústias sempre me dando forças para continuar.

À minha irmã, Jaqueline Oliveira, por acreditar na minha capacidade e sempre me apoiar.

Aos meus avós maternos, Maria F. de Oliveira e José F. de Oliveira (in memoriam), pessoas que foram essenciais no meu crescimento e aprendizado.

Às companheiras de estudos das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Bruna Carolina de Almeida e Ana Maria Lange, pelas indicações, viagens e ensinamentos. Ressalto a importância da Ana Maria Lange, parceira com quem compartilhei angústias, dúvidas e viagens, minha grata surpresa durante o percurso da vida acadêmica.

Aos meus familiares, ao meu tio Pedro F. de Oliveira, a querida Viviane Isabel de Lima. E a todos que de perto ou de longe sempre me desejam as melhores oportunidades da vida.

Por fim, não posso deixar de agradecer a Deus e a Nossa Senhora Aparecida, que sempre me iluminam e me fortalecem perante cada novo desafio da vida. E por sempre ter fé e acreditar que é possível sonhar mesmo diante de condições adversas.

[...] O que existe de mais belo na literatura é essa variedade e essa liberdade de criação. Cada escritor busca um meio de expressão, dá o seu depoimento. É por isso e por outras coisas ainda mais importantes que sou e sempre fui a favor da liberdade de pensamento e expressão, de todas as liberdades civis. Mas liberdade com responsabilidade, note bem.

(Erico Verissimo)

[...] Cada livro abre uma janela sobre um mundo diferente, mas tem a ver sempre com o conhecimento, com o conhecimento do outro, com a aproximação ao outro.

Eu acho isso que o que a literatura faz, basicamente, é aproximar as pessoas. É o contrário desse momento que estamos vivendo, de construção de muros, e de exaltação de criação de muros.

A literatura opera num sentido radicalmente diferente, a literatura opera, trabalha construindo pontes. [...]

(José Eduardo Agualusa)

LIMA, Daniela de Oliveira. **As máscaras sociais em *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo e *O Vendedor de Passados* (2004), de José Eduardo Agualusa**. 2020. 223f. Tese (Doutorado em Letras). - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

RESUMO

A presente pesquisa reflete sobre dois romances que se encontram em países e tempos distintos, *Incidente em Antares* (1971), do brasileiro Érico Veríssimo e *O Vendedor de Passados* (2004), do angolano José Eduardo Agualusa. Essas obras foram escolhidas com o intuito de que possamos fazer uma leitura aproximativa entre elas, principalmente no que concerne ao modo de trabalharem realidade e ficção em suas narrativas. Compreendemos que há uma distância temporal entre os textos, além de dialogarem com os problemas sociais de seus países, Brasil e Angola, para construírem uma abordagem crítica da sociedade. Diante disso, fez-se necessário trazer uma síntese da história desses países para compreendermos em que meio esses romances foram construídos, pensando também, nos pontos de contato que ao longo dos anos foi se estabelecendo entre a literatura brasileira e a literatura angolana, que passaram, por exemplo, por processos semelhantes de colonização. Um dos pontos encontrados está na utilização de recursos do gênero fantástico, empregados de maneira distinta para refletirem sobre a falta de liberdade e o mascarar das pessoas frente a momentos difíceis, como a tortura, ou a procura de uma nova identidade por meio de um passado falso. *Incidente em Antares* traz em seu enredo, que se passa em uma cidade interiorana do Rio Grande do Sul, elementos que fazem alusão ao período da Ditadura Militar brasileira. *O Vendedor de Passados*, por outro lado, apresenta como enredo a fabricação de passados para a emergente sociedade de Luanda, pós-colonial. Através dessas narrativas, percebemos como as personagens diante de situações distintas precisam vestir ou tirar as máscaras para a convivência em sociedade, seja para esconder um passado ou para desmascarar os vivos. A partir da leitura que propomos, foi possível notar a liberdade almejada pelas personagens, assim como a opção dos escritores em levantar reflexões sobre os comportamentos dos cidadãos frente à sociedade em que vivem.

Palavras-chave: *Incidente em Antares*. *O Vendedor de Passados*. Literatura Comparada. Fantástico. Máscaras Sociais.

LIMA, Daniela de Oliveira. **The social masks in *Incidente em Antares* (1971), by Érico Veríssimo and *O Vendedor de Passados* (2004), by José Eduardo Agualusa.** 2020. 223 Pages. Thesis (Doctor in Letters). - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

ABSTRACT

The present research reflects about two novels that are situated in different countries and times, *Incidente em Antares* (1971), written by the Brazilian Érico Veríssimo, and *O Vendedor de Passados* (2004), by the Angolan writer José Eduardo Agualusa. These works were chosen to intent to do a reading that approaches them, mainly the way they work reality and fiction in their narratives. We understand that there is a time distance between the texts, as well as to dialog with the social problems of Brazil and Angola, to build a critical approach of the society. Considering this It was necessary to summarize the history of these countries to understand the context the novels were written, thinking about the points of contact establishing over the years between Brazilian Literature and Angolan Literature, who have experienced, for example, similar processes of colonization. One of the points found is the use of the fantastic genre resources, used in a different way to reflect about the lack of liberty and masking of the people face of difficult moments, such as torture, or the search for new identity through a false past. *Incidente em Antares* brings in its plot, which takes place in a country town of Rio Grande do Sul, elements that allude to the Brazilian military dictatorship period. *O Vendedor de Passados*, on the other hand, presents as a plot the creation of new pasts for the emerging post-colonial society of Luanda. Through these narratives we can perceive how the characters face of different situations needs to wear or to unmask the living people. With the approximate reading we propose, it was possible to notice the freedom desired by the characters, as well as the choice of the writers that reflects about the behavior of the citizens face of the society in which they live.

Keywords: *Incidente em Antares*. *O Vendedor de Passados*. Comparative Literature. Fantastic. Social Masks.

LIMA, Daniela de Oliveira. **Las máscaras sociales en *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo y *O Vendedor de Passados* (2004), de José Eduardo Agualusa**. 2020. 223f. Tesis (Doctorado en Letras). - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

RESUMEN

La presente investigación refleja acerca de dos novelas que se encuentran en países y tiempos distintos, *Incidente em Antares* (1971), del brasileño Érico Veríssimo y *O Vendedor de Passados*, del angoleño José Eduardo Agualusa. Estas obras fueron elegidas con el intento de hacer una lectura cercana entre ellas, principalmente en lo que concierne al modo de trabajaren realidad y ficción en sus narrativas. Comprendemos que hay una distancia temporal entre los textos, aparte de dialogaren con los problemas sociales de sus países, Brasil y Angola, para que construyan un enfoque crítico de la sociedad. Delante de eso, se hizo necesario traer una síntesis de la historia de estos países para que reflejemos en que medio esas novelas fueron construidas, pensando también, en los puntos de contacto que a lo largo de los años han establecido entre la literatura brasileña y la literatura angoleña, que pasaron, por ejemplo, por procesos semejantes de colonización. Uno de los puntos que encontramos se ubica en el uso de recursos del género fantástico, empleados de manera distinta para reflejar sobre la falta de libertad de las personas frente a momentos difíciles, como la tortura, o la búsqueda de una nueva identidad por medio de un pasado falso. *Incidente em Antares* trae dentro de su enredo, que se pasa en un pueblo del interior del Rio Grande do Sul, elementos que hacen alusión al período de la Dictadura Militar brasileña. *O Vendedor de Passados*, por otro lado, presenta como enredo la fabricación de pasados para la emergente sociedad de Luanda, poscolonial. A través de esas narrativas, señalamos como los personajes delante de situaciones distintas necesitan vestir o quitar las máscaras para la convivencia en sociedad, sea para ocultar un pasado o para desenmascarar los vivos. A partir de la lectura aproximativa que proponemos, fue posible notar la libertad deseada por los personajes, así como la opción de los escritores en levantar reflexiones sobre los comportamientos de los ciudadanos frente a la sociedad en que viven.

Pallavras-clave: *Incidente em Antares*. *O Vendedor de Passados*. Literatura Comparada. Fantástico. Máscaras Sociales.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – A arte literária e suas relações entre Brasil e Angola	22
1.1 Os escritores e suas relações com a literatura	27
1.2 Literatura brasileira: Érico Veríssimo e o Modernismo	32
1.3 Literatura angolana: breves considerações	44
1.3.1 Literatura angolana: proximidades com o Modernismo brasileiro	55
1.4 A recepção de Érico Veríssimo e José Eduardo Agualusa fora de seus países	58
CAPÍTULO II – Érico e Agualusa: a repercussão de seus livros	67
2.1 Érico: críticas e entrevistas	78
2.2 Agualusa e o passado em seus textos	84
2.2.1 Entrevistas como meio de divulgação	88
2.3 Romances em que o passado se faz presente	92
2.4 As ditaduras e a representação literária	97
2.4.1 As personagens lidam com a tortura	120
CAPÍTULO III – Realidade e ficção	127
3.1 O espaço nos romances	129
3.2 O fantástico na construção estética	137
3.2.1 O sobrenatural acontece: os mortos falam e a osga narra	142
3.3 Sátira menipeia, máscaras e espelhamento	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS	182
REFERÊNCIAS	191
ANEXOS	
Anexo I – Revista <i>Claridade</i>	200
Anexo II – Pronunciamento de Érico Veríssimo	222

INTRODUÇÃO

O gaúcho Érico Veríssimo¹ (1905 – 1975) tornou-se um importante nome no âmbito da literatura brasileira, alcançando reconhecimento como escritor ainda em vida. Durante anos construiu uma carreira literária na qual produziu diversos romances, além de contos e histórias infantis. As relações da sociedade sempre passaram por seu apurado olhar de ficcionista, criando enredos ligados, principalmente, com o Rio Grande do Sul. Alguns de seus romances alcançaram rapidamente um grande número de leitores, como *Olhai os lírios do campo* (1936). No entanto, um de seus maiores sucessos veio com a trilogia *O tempo e o vento*, que começou a escrever a partir de 1947, dividido em: *O Continente* (1949), *O Retrato* (1951), *O Arquipélago* (1961). Seus textos iniciais não apresentam enredos com grandes questionamentos ligados às relações com a sociedade de maneira a problematizá-la ou criticá-la, seu engajamento político e social aparece com mais clareza em seus últimos romances, que são, de acordo com Maria da Glória Bordini:

[...] *O senhor embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971) se mantêm fiéis às técnicas narrativas praticadas por Erico nos romances urbanos e na trilogia histórica, com episódios entrecruzados e encaixados uns nos outros, mas o espírito dos relatos é diverso. Questiona-se eticamente o direito de intervenção externa nos assuntos internos das nações, nos dois primeiros, e a estrutura moral de uma sociedade que viola os direitos mais fundamentais de seus cidadãos, os de viver e de morrer com dignidade. (BORDINI, 2003, p. 150).

Inicia seus romances entrelaçando-os com questões mais humanizadoras, ambientando-os ao universo do romance urbano, caso da personagem Clarissa e seus questionamentos de adolescente, junto com as diversas vozes das outras personagens e seus problemas pessoais que circulam na pensão de D. Eufrasina. Mas depois escolhe enredos voltados à crítica da sociedade e suas representações políticas, na qual implica, muitas vezes, a história pela perspectiva das relações de dominação e poder. Seus textos iniciais estão inseridos no período do Modernismo brasileiro, principalmente da fase de 30. Nessa época os escritores brasileiros propunham uma escrita que aprofundasse e discutisse os valores nacionais, o Nordeste brasileiro foi o mais frutífero representante no que se refere à temática regionalista. Bernardo Élis, no texto *Tendências Regionalistas no Modernismo*, lembra que o período contou com vários temas para retratar as especificidades de cada região:

¹ O nome do escritor em alguns textos aparece sem os acentos, enquanto que outros o utilizam. Escolhemos para este trabalho acentuá-lo, e deixamos nas citações e referências às escritas como se encontram nos livros utilizados.

Surgiram os vários ciclos, o da cana-de-açúcar, do cacau, em que foram abordados os problemas do engenho, e da indústria moderna do açúcar; o problema da miséria engendrando o cangaço, a prostituição moral e física; o tratamento da vida moderna nos grandes centros urbanos, Rio e São Paulo; as lutas de fronteiras e a vida estancieira no Rio Grande do Sul; a exploração e o isolamento dos criadores de gado goianos e mineiros; a escravidão nas fazendas de produção de mate em Mato Grosso. (ÉLIS, 1975, p. 89).

Érico Veríssimo não opta por escrever sobre as condições socioeconômicas do país de modo a problematizar sobre as mazelas da sociedade brasileira, como fizeram tão bem os nordestinos. E inicialmente não aborda, por exemplo, as disputas por terra entre os estancieiros do Rio Grande do Sul, prefere discorrer sobre a vida urbana de Porto Alegre e priorizar uma posição mais humanizadora:

Ou a literatura apresentava o retrato desolador da miséria brasileira, como nos textos de Rachel de Queiroz, Jorge Amado ou José Lins do Rego, onde não há saídas para quem está na base da pirâmide social, salvo a revolução ou a sublevação, ou o impasse era resolvido pela criatividade humanizadora. (BORDINI, 2003, p. 145).

O escritor escolhe então a segunda opção e traça seus enredos com alguma solução humanista, como na história dos médicos de *Olhai os lírios do campo*, na qual carrega uma ideia de expectativas para uma redenção ao olhar para o sistema de saúde e suas precariedades e não visar apenas o lucro, como pensava Eugênio. Já no romance *Incidente em Antares*, escolhido para este trabalho, a visão política prevalece com os questionamentos da ditadura militar brasileira e suas consequências. Embora aqui o autor também não abra mão de inserir o lado humanizador diante de tanta tortura e injustiça, que está representado no núcleo de Rita Paz, mulher de João Paz, que fora torturado e morto.

O romance está ambientado em uma cidade interiorana do Rio Grande do Sul, na fictícia Antares, desenvolve-se o texto de cunho político, que através de elementos do gênero fantástico, transforma a narrativa em uma alusão aos problemas enfrentados pela sociedade brasileira após o Golpe Militar de 1964. Dividida em duas partes, “Antares” e “O incidente”, a obra focaliza a vida dos cidadãos antarenses desde seus primeiros moradores, já caracterizando a disputa de dois clãs familiares, os Campolargos e os Vacarianos, contando a história da cidade até chegar aos moradores que compõem o enredo. Mostra como os políticos e juristas corruptos mandam e desmandam na cidade, na qual a população não tem direito a opiniões contrárias ao governo. A segunda parte envereda-se pelo sobrenatural, com a volta de sete mortos que devido a uma greve de coveiros não foram sepultados. A partir deles a narrativa procura trazer uma reflexão sobre as relações de poder e seu mascarar de ações para manter a ordem da sociedade, mesmo que seja através do uso da violência.

Por outro lado, as literaturas africanas de língua portuguesa possuem importante diálogo com o Brasil, por exemplo, Angola, Cabo Verde e Moçambique, tanto pelas relações históricas de colonização, quanto pela circulação dos textos brasileiros nesses países que eram muito mais aproximativos de suas histórias, do que as divulgadas pela metrópole. Durante anos Portugal os dominou explorando todos os recursos que encontravam com a mão-de-obra dos africanos, além, é claro, da imposição da língua portuguesa. No caso de Angola, a dominação começou por volta de 1575 e se estendeu até 1975 com a tão almejada independência, durante esses longos anos foram várias as tentativas frustradas pela libertação. Diante de um cenário de imposição, a literatura inicia-se com suas primeiras manifestações no século XIX, quando começam a surgir as publicações em periódicos, como *O Eco de Angola* (1881) e *O Futuro de Angola* (1882), por meio do jornal a escritura vai ganhando espaço.

No entanto, é a partir do século XIX que o olhar para a terra natal ganha mais força com os movimentos que vão em busca de enraizamentos para descobrir o país em que se vive e não importar tudo de Portugal, o que acontecerá com os jovens que vão estudar em Portugal, aprendem tudo de lá, mas não conhecem nada de suas raízes. Surgem organizações como “Os Jovens Intelectuais de Angola” e “Vamos Descobrir Angola”, que impulsionarão, em 1950, a “Antologia dos novos poetas de Angola”, e um pouco mais tarde, teremos ainda a revista *Mensagem* (1951 – 1952), marcando o início de uma poesia moderna. Nesse contexto, o romance também vai encontrando o seu caminho e se desenvolvendo. Na literatura angolana já encontramos nomes representativos, seja na prosa ou na poesia, tais como Agostinho Neto, Viriato da Cruz, Ana Paula Tavares, na poesia; Luandino Vieira, Pepetela, Boaventura Cardoso, na prosa, etc.

Escritores esses que foram construindo a sua trajetória literária, se inspirando, muitas vezes, nos escritores brasileiros, e também nas relações culturais, como o movimento do Modernismo Brasileiro, que acabou por refletir seus ideais, não só em Angola, como nos outros países:

O Modernismo, ao chegar à África de língua portuguesa, esteve ligado a uma situação de conscientização político-social. Tratava-se nesses países, como ocorrera no Brasil, de prestigiar um nível de fala de identificação nacional. Os registros múltiplos desses níveis apontavam para situações socioculturais diversas, tanto no plano de cada cidade (com as divisões sociais internas) como no plano das várias regiões de cada país. (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 114).

Os laços entre as literaturas africanas de língua portuguesa e a brasileira, ao longo dos anos, foram se fortalecendo, atualmente alguns escritores comentam que muito de suas

“bases” literárias estão nas leituras de escritores brasileiros. Outros até produzem textos fazendo ligações com o Brasil, caso de José Eduardo Agualusa (1960 -), que se tornou um nome divulgado na produção literária angolana. No que se refere aos textos de Érico Veríssimo, em e-mail enviado para Agualusa, este respondeu que leu as obras do escritor brasileiro quando adolescente, mas apenas *O senhor embaixador* e *Olhai os lírios do campo*, já seus pais tinham a coleção completa, pois o escritor era muito popular em Angola.

José Eduardo Agualusa é escritor de contos, crônicas, romances, possui dezenas de livros publicados em Angola e em outros países. Dentre seus romances estão: *A Conjura* (1989), seu primeiro trabalho com forte teor histórico; *Estação das Chuvas* (1996); *Nação Crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes* (1997); *O Vendedor de Passados* (2004); *Teoria Geral do Esquecimento* (2012); *A Rainha Ginga* (2014), entre outros. Seus textos geralmente estão vinculados à cidade de Luanda, mas construindo enredos muitas vezes questionando a História e traçando paralelos entre Brasil e Portugal. Ressaltamos que o escritor escolhido foi um de nossos objetos de estudos durante o mestrado², no qual a partir de *Nação Crioula* procurou-se estabelecer uma leitura comparativa com as cartas de *A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós. Procuramos, agora, refletir sobre o romance *O Vendedor de Passados*, que caminha pelo mesmo viés de *Nação Crioula* ao traçar um olhar para o passado, mas que difere ao escolher o contexto, pois encontramos uma Angola já livre do domínio português e na qual as personagens buscam encontrar sua identidade.

José Eduardo Agualusa retrata neste romance a história de Félix Ventura, um negro albino que vive da fabricação de novos passados para os moradores de Luanda. A própria personagem representa um ser fronteiriço devido à sua falta de cor, é negro, mas albino, precisa viver fugindo da luz em um país onde o sol predomina, é um negro de pele branca. Os seus clientes almejam um passado glorioso que possa dar orgulho, buscam uma nova identidade com o “apagamento” de suas memórias atuais e a construção de novas por meio da invenção de árvores genealógicas, assim o cotidiano da sociedade está representado através desse ofício de duplicidade, de querer parecer aquilo que não é. Para que as relações que envolvem o albino sejam mostradas, uma vez que o enredo se concentra na casa de Félix, o escritor opta por ter como narrador uma osga (lagartixa), que devido a sua mobilidade entre os

² Dissertação apresentada no programa de pós-graduação da UNESP-Assis sob o título: A proximidade discursiva nas cartas dos romances *A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queiroz e *Nação Crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes*, de José Eduardo Agualusa (2015), com bolsa CAPES.

vãos das paredes, serve como a voz narrativa, passando a palavra para o albino só ao final, quando morre. Este réptil que fala aproxima-nos do fantástico, não causador de medo e espanto, mas questionador e crítico da contemporânea sociedade luandense. Através das pessoas que transitam na casa, as histórias vão sendo contadas e montadas para mostrar como passado e presente se cruzam no entrelaçar entre as personagens.

Ao optarmos por um trabalho com os romances *Incidente em Antares* e *O Vendedor de Passados*, percebemos que a fortuna crítica do escritor gaúcho é extensa e bem desenvolvida, tanto pelo tempo em que viveu e já era conhecido, como após a sua morte, de modo que são inúmeros os estudos sobre a sua produção literária. Encontramos livros em que diversos estudiosos se dedicaram aos textos de Veríssimo, tanto que, para a nossa tese se fez necessário um recorte sobre as principais análises sobre o romance a ser estudado, para que melhor norteasse a definição da teoria a ser utilizada. Quanto à atualidade, os romances de Érico não deixaram de ser objetos de estudo, recentemente, em um dos simpósios da ABRALIC 2019, intitulado “Érico Verissimo, um a(u)tor no mundo”, no qual foram apresentados trabalhos que reforçaram a permanência dos textos do escritor gaúcho.

Por outro lado, o escritor angolano, ainda jovem e atuando no universo de uma literatura que ainda não alcança grande repercussão, se comparada, é claro, com as que chegam com mais facilidade aos leitores, está no caminho da construção de seus estudiosos e críticos. No entanto, tanto Agualusa como Veríssimo, se tornaram objetos de estudos acadêmicos, e encontramos dissertações e teses que escolheram esses livros como *corpus*, sejam voltados para a questão da sátira, da polifonia ou do fantástico em *Incidente em Antares*, algumas vezes analisado sozinho, outras com romances do próprio escritor ou com romances de outros países, como a tese *A crítica social por meio do fantástico em Incidente em Antares, de Érico Veríssimo, e Io e Lui, de Alberto Moravia*, (2017), de Giseli de Oliveira Bosquesi. Ou textos que escolheram discorrer sobre a questão da identidade, do espaço, do passado e do sonho ou da crítica à sociedade contemporânea, casos que encontramos em relação ao livro angolano, que trazem análises isoladas ou em conjunto, como a tese *Quatro passeios pelos bosques da ficção angolana* (2008), de Renata Flávia da Silva, que trabalha com quatro textos angolanos, e entre eles o de Agualusa. No entanto, dentre alguns textos com os quais nos deparamos, não há nenhum que busque associar *Incidente em Antares* e *O Vendedor de Passados*, por isso buscaremos verificar a relação dos escritores frente aos seus espaços para refletirem sobre o passado como forma de mascaramento e resistência através da palavra.

Em relação à escolha das obras, a ideia inicial estava em dar continuidade aos estudos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, a partir de um romance de Agualusa. *O Vendedor de Passados* nos chamou a atenção por encontrarmos um construtor de falsas árvores genealógicas, que faz uma crítica à sociedade angolana pós-independência. Desse modo, nos deparamos com personagens insatisfeitas com o seu verdadeiro passado ou em busca de um novo para enfrentar a realidade. Para o trabalho comparativo, após ler *Incidente em Antares*, percebemos o forte teor histórico ao aludir à sociedade brasileira da década de 70, no que se refere ao período da ditadura militar. As personagens, então, depois de acontecimentos sobrenaturais – mortos que não são enterrados e retornam para reivindicar o direito ao sepultamento – usam as palavras para contar as atrocidades cometidas pelas autoridades de Antares.

Através da possibilidade de imbricar realidade e ficção nas narrativas dos romances, decidimos estabelecer, como ângulo principal de comparação, o vestir e tirar máscaras no convívio em sociedade. Essa aproximação, de início, não foi facilmente construída, porque no romance brasileiro é mais nítida essa utilização. No entanto, conseguimos levantar trechos no texto angolano e fazer a aproximação entre ambos, de modo a mostrar como o papel das personagens contribui para desmascarar as atitudes das pessoas, ou para disfarçar uma identidade em busca de novas oportunidades. Além disso, procuramos dar mais ênfase à segunda parte do romance de Veríssimo, uma vez que a primeira apresenta em sua grande parte a história da cidade. Extraímos então as partes essenciais no que concerne à visão política da época e às opiniões das principais personagens da narrativa. Desse modo, conseguimos visualizar as duas obras paralelamente, destacando principalmente os comportamentos sociais das personagens no enredo dos romances.

Definimos três capítulos para a constituição desse trabalho. O primeiro, mais abrangente e histórico, retomando as carreiras de Érico Veríssimo e José Eduardo Agualusa, assim como o contexto dos países envolvidos, Angola e Brasil, e também as trocas literárias que aconteceram, sejam em revistas, cartas, entrevistas. Para essa composição, nos apoiamos, inicialmente, em teóricos da literatura comparada, tais como Tania Carvalhal, para esclarecermos que esse método foi empregado para mostrar que não escolhemos abordar a ideia de influência de uma obra sobre a outra, mas sim para estabelecer pontos que os aproximam em sua tessitura. A partir de estudiosos como Antonio Candido e Alfredo Bosi, trouxemos questões que concernem ao período do Modernismo brasileiro, principalmente da fase de 30, na qual aparecem os primeiros escritos de Érico Veríssimo, além de outros

estudiosos que destacaram a carreira do escritor gaúcho e contribuíram para nossa visão sobre a recepção de Érico naquele período.

Antes de apresentarmos José Eduardo Agualusa discorreremos, brevemente, sobre a literatura angolana para situarmos as primeiras manifestações literárias, que estiveram ligadas às Antologias, como também aos jornais e revistas, ainda em um período colonial. Nos apoiamos em textos de teóricos que discorrem sobre os escritores que surgiram e contribuíram com a formação da literatura de Angola, tais como Carlos Ervedosa, Maria Aparecida Santilli, Rita Chaves, Benjamin Abdala Júnior entre outros. Lembramos também nesse capítulo, a identificação dos escritores angolanos e cabo-verdianos com o Modernismo brasileiro, com o qual conseguiram dialogar, principalmente com os escritores do regionalismo. Para finalizar essa parte, falamos sobre Veríssimo e Agualusa para mostrar como se deu a recepção de ambos e de seus textos fora de seus países. Em relação ao primeiro, notamos que seus textos foram bem recebidos nos países africanos de língua portuguesa. E o segundo é lido em diversos países, pois grande parte de seus textos já foram traduzidos para diversos idiomas.

No segundo capítulo, procuramos mostrar como os escritores lidaram com as críticas, como se deu a repercussão de suas carreiras, além do fato de alcançarem reconhecimento em vida. No caso de Érico, discorreremos sobre alguns de seus textos e ao mesmo tempo inserimos trechos de entrevistas do escritor, nas quais transparecem suas opiniões, tanto em relação à sua produção literária, quanto à opinião da crítica. Sobre seus romances de maior engajamento político e social, comentamos brevemente sobre *O senhor embaixador* (1965), porque este já insere aspectos que serão retomados em *Incidente em Antares*, como a tortura. Para o embasamento teórico, nos apoiamos nos principais estudiosos sobre a produção literária de Veríssimo, como Maria da Glória Bordini e Flávio Loureiro Chaves, este organizador do livro *O contador de histórias*, em comemoração aos quarenta anos de vida literária de Érico Veríssimo, que reúne diversos artigos importantes para melhor conhecer as opiniões sobre a carreira do escritor gaúcho. Os livros *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*, organizado por Maria da Glória Bordini, que traz algumas das entrevistas concedidas por Veríssimo; e *Cadernos de Literatura Brasileira – Erico Verissimo*, publicado pelo Instituto Moreira Salles, foram essenciais para inserirmos trechos de entrevistas que contribuíram para a nossa pesquisa.

Sobre os romances de Agualusa, destacamos a retomada de acontecimentos do passado em seus textos literários, como a questão entre colonizador e colonizados nas

relações entre as personagens. Desse modo, lembramos textos como *Nação Crioula*: a correspondência secreta de Fradique Mendes e *A Rainha Ginga*, nos quais o olhar para o passado é um ponto forte para mostrar o período em que Angola ainda vivia sob dominação portuguesa. Por ser um escritor contemporâneo - quando mencionamos sobre literatura angolana atual -, apoiamo-nos em redes sociais, em páginas de notícias e em vídeos disponíveis no “youtube” para inserirmos algumas de suas entrevistas, nas quais notamos a sua opinião sobre seus escritos como sua apurada visão de mundo.

Nesse capítulo, ainda lembramos que ambos os escritores possuem esse elo de trazer para a realidade textos que vão dialogar com o passado, assim fizemos um pequeno levantamento sobre as questões da Ditadura Militar, pois é mencionada nos romances. Como em *Incidente em Antares*, essa questão é mais debatida, recorremos a algumas pesquisadoras que abordam esse período na sociedade brasileira como, por exemplo, Nadine Habert, Lilia Moritz Schwarz e Heloisa Murgel Starling, apenas para citar algumas. Utilizamos também textos que trabalham com obras que, de uma maneira ou de outra, discorreram sobre o período de repressão, como *Gavetas vazias*: ficção e política nos anos 70, de Tânia Pellegrini; *O espaço da dor*: o regime de 64 no romance brasileiro, de Regina Dalcastagné, entre outros. Mencionamos brevemente sobre a Ditadura em Portugal, antes de comentarmos sobre Angola, porque este país foi colonizado até 1975, mas lembramos também que mesmo após as guerras de libertação, a política não deixou de ser autoritária. Por fim, inserimos trechos dos romances estudados para mostrar como as personagens foram apresentadas frente aos momentos de tortura.

Após os dois primeiros capítulos abordarem questões mais históricas, a contextualização dos romances, as entrevistas e a consciência de produção dos escritores, no terceiro, o foco esteve na análise dos livros. Como passo inicial para mencionarmos a realidade e ficção proposta na tessitura de *Incidente em Antares* e *O Vendedor de Passados*, trouxemos, de modo sucinto, a teoria sobre romance histórico desenvolvida por György Lukács, apenas para deixar claro que sabemos das questões que tangenciam esse tipo de narrativa, mas que não é prioridade em nosso estudo. O espaço das narrativas foi um ponto importante de estudo, uma vez que estamos diante do espaço fechado da casa de Félix Ventura, e do aberto da praça de Antares, na qual os redivivos ganham voz para dialogar com a população antarense. Como teoria escolhemos a do livro *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de Osman Lins, que contribuiu para a nossa análise, na medida em que verificamos como as personagens, a ambientação e o espaço estão imbricados.

A partir do momento em que os mortos e a lagartixa dialogam com os leitores estamos diante do que se convencionou denominar de literatura fantástica. Apoiando-nos em teóricos como Tzvetan Todorov, David Roas, Irlemar Chiami entre outros, procuramos verificar na construção estética como as situações anormais podem ou não produzir uma vacilação diante da realidade e causar medo ou não nas personagens. Como ponto central desta tese – o uso de máscaras sociais – utilizamos o capítulo “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Doistoiévski”, presente no livro *Problemas da poética de Doistoiévski*, de Mikhail Bakhtin, no qual pudemos verificar questões que envolvem a sátira menipeia, principalmente na verificação das *situações extraordinárias* para experimentar uma verdade.

Essa ideia de criar *situações extraordinárias* para experimentar uma verdade está relacionada com o fantástico que assume caráter de aventura, na qual as situações servem para experimentar uma ideia filosófica, aproximada com a ideia do sábio e sua posição no mundo. Desse modo, a fantasia proposta busca experimentar uma verdade, como os heróis da menipeia que são colocados em situações extraordinárias reais, sobem aos céus, descem ao inferno, e percorrem países fantásticos. Relacionamos essa peculiaridade com os romances estudados para mostrar que o fantástico já era abordado na menipeia, mas que passou por modificações, inclusive, vimos que existe uma nova denominação, a de neofantástico. No entanto, o que procuramos destacar é que as personagens ainda são colocadas diante de realidades fantasiosas que provocam diferentes reações, não há mais a ideia de um herói que percorre sozinho as mais extraordinárias aventuras, mas personagens que possam vivenciar as experiências em grupos ou não. Como exemplo, os mortos de Antares, que num pequeno grupo de sete pessoas passam pela estranheza de não serem sepultados e voltarem com a memória do passado e reivindicando pela palavra o direito ao enterro, ou a osga Eulálio, que narra ao leitor e ao mesmo tempo conversa com as personagens através de sonho. Apontamos também que o vestir ou tirar as máscaras na representação de um papel social faz com que entre em jogo as verdades e as mentiras pinceladas nas ações das personagens.

O intuito desta tese está em verificar como os escritores, através de suas narrativas, resistem e registram o passado para se refletir sobre o presente, Érico Veríssimo e José Eduardo Agualusa, cronistas de suas épocas, pela palavra buscam reafirmar o direito à liberdade, em tempos muitas vezes difíceis. Contribuindo também para o acervo dos escritores ao trazer esse diálogo entre romances de distintas épocas, mas que são capazes de refletir a realidade das sociedades, principalmente quando lemos *Incidente em Antares*, que

publicado em 1971, mostra-se extremamente atual com o cenário brasileiro. Por fim, buscamos levantar pontos semelhantes na construção estética dos textos para fazer uma crítica social aos seus países, Angola ou Brasil, de modo a levar os leitores a pensarem ou refletirem sobre as estratégias que os escritores procuraram desenvolver para trabalhar com jogos entre verdade e mentira, realidade e sonho, real e invenção.

CAPÍTULO I

[...] Um texto está morto ou hiberna sempre que não é lido. A literatura só existe na leitura e esta é sempre uma actualização do texto.

(Pires Laranjeira)

1 – A ARTE LITERÁRIA E SUAS RELAÇÕES ENTRE BRASIL E ANGOLA

A arte literária possui um elo importante que possibilita a interligação com diferentes culturas quando pensamos na relação que obras literárias de diferentes países podem estabelecer entre si. Ao optarmos por dois romances produzidos em lugares distintos, Angola e Brasil, foi por encontrarmos neles confluências que podem nos levar a uma leitura que ganhe ao ser dialogada e aberta a novas interpretações. A literatura e a sociedade da qual ela provém traz características que ampliam a leitura que podemos fazer do contexto em que está inserida, como também a percepção diante dos leitores, da crítica e de sua divulgação. Como nos lembra o crítico Antonio Candido, ao tratar do estudo das obras literárias, o social é um elemento importante, que deve ser analisado no conjunto da obra: “ [...] Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.” (CANDIDO, 2011, p. 14). Nesse sentido, para estudarmos os romances *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo e *O Vendedor de Passados*, de José Eduardo Agualusa, escolhemos revisitar o contexto em que as obras foram escritas com vista à finalidade de demonstrar o período histórico que as envolvem.

Os romances não serão trabalhados de modo comparativo no sentido de que uma literatura se sobressai, lembremos que as literaturas por um bom tempo foram tidas como “influenciadoras”, como se uma literatura fosse superior para poder influenciar a outra, não era interessante comparar textos de uma mesma língua, mas sim comparar nacionalidades e ver quem se sobressaía. No livro *Que é literatura comparada?* (1995), os autores P. Brunel, C. Pichois e A. M. Rousseau, por mais que tentem trabalhar com as contribuições teóricas recentes no campo da literatura comparada, ainda carregam no texto a visão de fontes e influências, assim mencionam: “As influências propriamente ditas podem ser definidas como o mecanismo sutil e misterioso pelo qual uma obra contribui para dela fazer nascer outra”.

(BRUNEL, 1995, p. 42). Além de insistirem em não separar literatura geral e literatura comparada, pois querem reforçar a complementariedade entre elas:

[...] a literatura geral é o estudo das coincidências, das analogias; a literatura comparada (no sentido restrito do termo) é o estudo das influências. Mas a literatura geral é ainda comparada. E mesmo se se entende sob esta última expressão somente o estado das relações de fato, percebe-se que não existe solução de continuidade. (BRUNEL, 1995, p. 91).

Os autores, ao final do livro, no capítulo, “Rumo a uma definição”, se encarregam de apresentar o que denominam como literatura comparada, no entanto, a nova definição não se desvincula da ideia de influência:

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou, para sermos mais precisos, de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los ou apreciá-los. (BRUNEL, 1995, p. 140).

Nesse tipo de estudo percebemos que a comparação ainda é feita com elementos semelhantes, com o intuito de aproximar os textos entre si. Desse modo Tania Carvalhal, em seu livro *Literatura Comparada* (2010), reforça que os autores não avançam e se mantêm firmes na tradição ao trazerem essa definição citada acima. Para ela:

Ora, tal definição privilegia o estudo de semelhanças (analogias e parentescos, na perspectiva até aqui rastreada), sem se ocupar com as eventuais diferenças. Isso não só limita a natureza da investigação como também cerceia o seu alcance. Ao aproximar elementos parecidos ou idênticos e só lidando com eles, o comparatista perde de vista a determinação da peculiaridade de cada autor ou texto e os procedimentos criativos que caracterizam a interação entre eles. (CARVALHAL, 2010, p. 31).

Ao longo do tempo esse tipo de pensamento foi perdendo força e o diálogo em si proposto pelas obras tornou-se mais relevante, sem rotular uma obra de influenciadora e outra de influenciada. Até porque a ideia de um texto presente em outro ou um resgatando o outro não caberia na nossa proposta com os romances *Incidente em Antares* e *O Vendedor de Passados*.

Preferimos embasar nosso estudo em trabalhos que acreditam que a literatura comparada pode abrir caminhos entre as artes, desse modo Tania Carvalhal nos lembra que:

[...] a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (CARVALHAL, 2010, p. 7).

Para reforçar essa opinião, cabe lembrarmos do texto *Literatura Comparada: definição e função*, de Henry H. H. Remak, no qual o autor amplia o campo de estudo da literatura comparada, em que textos literários podem interagir com outros textos, literários ou não, além de se estender além das fronteiras:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (REMAK, 2011, p. 175).

Além do mais, Henry Remak não acredita no papel da literatura como influente de outra:

[...] os estudos de influência podem contribuir menos para a elucidação da essência da obra de arte literária do que estudos comparando autores, obras, estilos, tendências e literaturas nos quais nenhuma influência consegue ou pretende revelar se temas puramente comparativos constituem um reservatório inesgotável longe de ser esvaziado pelos estudiosos contemporâneos, que parecem ter esquecido que o nome de nossa disciplina é “literatura comparada”, e não “literatura influente”. (REMAK, 2011, p. 190).

Ainda de acordo com o estudioso, embora a literatura comparada normalmente lide com a relação de apenas dois países, ou com autores de diferentes nacionalidades, ela pode comparar, pelo menos em teoria: “[...] qualquer coisa que seja comparável, não importa o quanto as obras possam ser antigas ou recentes.” (REMAK, 2011, p. 197). Até porque hoje em dia sabemos que diversos estudos comparativos trabalham até com mais de duas obras ou autores, e muitas vezes, não apenas entre textos literários. Devemos, como estudiosos, estar atentos para olhar para as obras e saber reconhecer os fatores que tornam um texto comparativo, o que não significa que a comparação deve seguir critérios rígidos, como os antigos métodos de comparar nacionalidades e focar o estudo em uma mesma língua. Desse modo, segundo Henry Remak:

Um estudo de literatura comparada não tem que ser comparativo a cada página ou a cada capítulo, mas o propósito, a ênfase e a execução globais devem ser comparativos. A verificação do propósito, da ênfase e da execução requer igualmente o julgamento objetivo e o subjetivo. Portanto, não se pode e nem se deveria estabelecer regras rígidas além desses critérios. (REMAK, 2011, p. 199).

Podemos, então, estabelecer relações com textos de diferentes países, uma vez que a ideia de influência é deixada de lado e o campo de estudos literários não trabalha mais com esse tipo de olhar, nem com a comparação apenas entre semelhantes. Para reforçar esse fato, recorremos a uma apresentação mais recente de Tânia Carvalhal, em conferência de abertura

do IX Congresso da ABRALIC, na UFRGS, em 2004, intitulada *Encontros na Travessia*. Nesta a autora traça alguns conceitos comparatistas e apresenta o atual panorama da Literatura Comparada, ressaltando a importância de se trabalhar diferentes encontros entre as artes como, por exemplo, a pintura de Pablo Picasso e seus possíveis diálogos com outros pintores. Além de relacionar conceitos para se trabalhar uma obra, ao que nomeia de noções essenciais do comparativismo de hoje, que segundo a autora, seria “a nova concepção de *originalidade* para a qual importa não a identificação das fontes, mas o tratamento diverso (esse sim original) que as obras recebem no processo de apropriação, originando uma composição diversa e inovadora.” (CARVALHAL, 2006, p. 74-75). O “original” seria a apropriação diferente, até porque se formos pensar em literatura, pintura, filosofia, etc, não podemos afirmar que nada seja novo.

Antes de avançarmos, cabe lembrar que, no ensaio “Literatura comparada, intertexto e Antropofagia”, de Leyla Perrone- Moisés, a teórica, ao problematizar o conceito de literatura comparada, levantando temas e objetivos para se fazer comparações, aborda alguns conceitos já trabalhados por alguns teóricos. Por exemplo, a intertextualidade de Julia Kristeva e o dialogismo de Mikhail Bakhtin, além de Tiniánov e Jorge Luis Borges, sobre a evolução literária e sobre a tradição. Além da Antropofagia cultural, utilizada por Oswald de Andrade, que segundo ela:

A Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade. A devoração proposta por Oswald, contrariamente ao que muitos afirmam, é uma devoração crítica, que está bem clara na metáfora da Antropofagia. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95)

Algumas teorias sobre a literatura comparada estiveram focadas, por algum tempo, na busca de parentescos entre as obras, ou melhor, na ideia de influência de um texto sobre outro. No entanto, para Leyla Perrone-Moisés, as teorias utilizadas no ensaio, implicam um olhar para os processos de produção e recepção:

[...] As teorias de Bakhtin, Kristeva, Tiniánov, Borges e Oswald de Andrade nos levam a privilegiar a busca das diferenças sobre a das analogias, o estudo das transformações sobre o dos parentescos, a análise das absorções e integrações como uma superação das influências. Enquanto a literatura comparada tem tratado a obra literária como produto de uma história anterior, essas teorias mais recentes se interessam pela literatura em seus processos dinâmicos de produção e recepção. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 96-97)

Por mais que a dinâmica entre as comparações existam, não podemos pensar em originalidade, até porque como comenta Leyla Perrone-Moisés, as literaturas americanas já

nasceram em línguas que não eram suas, línguas que já tinham uma tradição, por mais que busquemos uma originalidade nacional, acabamos sempre no novo a partir da transformação do velho: “Só a Antropofagia nos salva desses enganos e dessa má consciência, por assumir alegremente a escolha e a transformação do velho em novo, do alheio em próprio, do *déjà vu* em original. Por reconhecer que a originalidade nunca é mais que uma questão de arranjo novo”. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98–99).

No entanto, em todo percurso dos estudos comparados, percebemos que a literatura precisa ser um espaço de escrita e leitura, em que os olhares busquem captar as divergências e confluências de um texto sem olhar simplesmente para a ideia de fontes e influências de uma obra sobre a outra, pensando apenas em repetição não faz sentido, pois:

A descoberta, enfim, é uma construção individual. E a sugestão ou influxo é um encontro que desperta no escritor/pintor, no artista, as tendências neles latentes. Por isso, deixa-se de considerar na prática comparatista influência como ação pacífica, que diminui o outro ao fazer dele simplesmente um repetidor. Numa perspectiva positivista, a influência servia para identificar determinantes simples que explicassem “casualmente” a nova obra, como em um processo de causa e efeito. Hoje, ao contrário, o influxo, como o entendemos, indica uma interação positiva, dinâmica, com resultados novos e inventivos. Passa a ser, então, um valor positivo que dá lugar a outras preocupações, como “efeito”, “recepção” e inclusive a retomada, em outra dimensão, da multiplicidade de apropriações que podem ser feitas e de sua utilidade. (CARVALHAL, 2006, p. 76).

Desse modo, percebemos que ao longo do tempo os estudos comparados foram mudando a sua visão, pois os textos circulam e muitos escritores usufruem sim de outras fontes, mas essa apropriação é feita conscientemente para descobrir novos caminhos e poder se reinventar. Já que as relações entre as literaturas, as diferentes culturas é cada vez mais aproximativa pela velocidade com que as informações circulam, nesse sentido: “[...] Vivemos em trânsito, entre fronteiras de línguas, códigos, culturas, procurando ver a literatura sem que ela seja limitada por essas fronteiras, de nações ou de línguas, nem pela divisão entre as artes e outras formas do conhecimento ou entre o erudito e o popular.” (CARVALHAL, 2006, p. 71). Nesse sentido, a literatura caminha para articular elementos entre distintas obras e estabelecer uma leitura que possa relacionar diferentes culturas, períodos históricos, sem desmerecer um texto para enaltecer outro, seja, por exemplo, ao trabalhar com desvios e encontros, aproximações ou distanciamentos, os textos ganham muito mais no viés comparativo se essas indagações nos mostrarem as possibilidades, as pluralidades, as estratégias utilizadas pelos autores em suas produções. A partir disso: “[...] o que interessa ao comparatista na interação entre as artes é a possibilidade de encontrar, na íntima relação que elas estabelecem, o *sentido principal* dessa aproximação que está simultaneamente ali e em

todas as outras obras.” (CARVALHAL, 2006, p. 75). Cabe então a nós procurar fazer uma boa contextualização e lembrar que a literatura está em movimento e uma obra não precisava ser submissa à outra, mas sim confrontada a partir do olhar proposto para aquele momento.

Assim esse estudo pretende realizar-se voltando o olhar para o texto e o seu contexto, de modo a ressaltar a correspondência entre a obra e a realidade. Seja no contexto brasileiro, ou no das literaturas africanas de língua oficial portuguesa, que por diversas vezes, encontramos fortes laços com as literaturas portuguesa e brasileira. A primeira, pelo motivo óbvio da colonização, que fez com que os africanos conhecessem e estudassem os escritores da escola portuguesa. No entanto, como veremos, a relação com as produções literárias brasileiras também estiveram e ainda estão presentes na vida dos escritores africanos.

1.1 – OS ESCRITORES E SUAS RELAÇÕES COM A LITERATURA

Os dois escritores escolhidos para este estudo estão situados em tempos distintos e produzem uma literatura voltada, na maioria das vezes, para a realidade de seus países. Em seus textos, o social aparece para enriquecer a narrativa de modo que possamos pensar nas possíveis relações entre o escritor, a obra e seu momento histórico, que dirige o olhar para as relações humanas. Desse modo, trazemos para este trabalho breves comentários sobre a vida e as obras desses escritores para melhor entendê-los.

O escritor Érico Veríssimo nasceu na cidade de Cruz Alta, no Rio Grande do Sul, no dia 17 de dezembro de 1905. Era filho de Sebastião Veríssimo da Fonseca e Abegahy Lopes Veríssimo, pertenciam a uma família rica e tradicional, mas que com o passar dos anos e as crises financeiras das primeiras décadas do século XX, acabou por modificar a estrutura da família. Parte das informações sobre a vida do escritor encontramos em diferentes textos que abordam a sua trajetória, como no *Caderno de Literatura Brasileira - Erico Verissimo*, do Instituto Moreira Salles, em obras do próprio Érico, como é sabido pela autobiografia *Solo de Clarineta*, volume 1 e pela biografia *Um certo Henrique Bertaso*³.

Iniciou seus estudos em Cruz Alta, no Grupo Escolar Venâncio Aires, depois foi estudar em um colégio interno, Colégio Cruzeiro do Sul, em Porto Alegre. No entanto, em

³ Henrique Bertaso era editor da revista *Globo*, na qual Érico Veríssimo trabalhou durante um tempo. Nesse livro relata os principais momentos dessa relação de amizade que foi de grande importância para a carreira literária de Érico.

1922, os pais de Érico se separaram, sendo este obrigado a voltar para sua cidade natal e começar a trabalhar para ajudar a sua mãe. Passa a exercer pequenos ofícios, como ajudante de comércio, bancário, e mais tarde sócio de uma farmácia que veio a falir. Esses trabalhos, embora necessários, nunca o agradaram, pois gostava mesmo era de literatura, de desenhos, de música, tanto que desde pequeno foi leitor de grandes clássicos literários como os de Machado de Assis, Eça de Queirós, Dostoiévski, Oscar Wilde, entre outros. Gostava tanto da língua inglesa que, nas horas vagas de seu trabalho na farmácia, no fundo desta, dava aulas de inglês.

Com a falência da farmácia e as dificuldades para trabalhar, Érico se muda para Porto Alegre, em 1930. Depois de muita procura, consegue emprego na *Editora Globo* como secretário de redação e, anos mais tarde, devido a grande dedicação e empenho como funcionário, consegue o cargo de diretor. Nesse mesmo ano casou-se com Mafalda Volpe, com quem teve dois filhos: Clarissa em 1935 e Luis Fernando Verissimo em 1936, este, assim como o pai, tornou-se escritor.

A condição financeira de Érico, inicialmente, não foi nada fácil, como o salário era baixo, ele aumentava sua renda fazendo traduções, assim descreve esse período:

Para complementar o ordenado insuficiente que me pagava a *Revista do Globo*, decidi traduzir livros do inglês para o português. O primeiro que me caiu nas mãos foi desgrazadamente uma novela policial de Edgar Wallace, *The Ringer*. Eu passava o dia na redação da revista, e à noite, no nosso quarto de hotel, trabalhava nessa tradução até às primeiras horas da madrugada. Era uma tarefa que não me dava prazer. O autor e a estória não me interessavam, o esforço físico exigido pelo simples ato de datilografar o texto me produzia dores no corpo inteiro. (VERISSIMO, 1974, p. 247).

Foi nessa empresa que teve a oportunidade de começar as suas publicações. Sua estreia literária na *Revista do Globo* foi com o conto “Ladrões de gado”, depois lançou *Fantoches*, em 1932, que era uma coleção de contos. No ano seguinte publicou *Clarissa*, que obteve um enorme sucesso. Deu-se início assim, a sua longa carreira de escritor, tanto que no ano de 1943 recebeu um convite do Departamento de Estado para ministrar um curso de literatura brasileira em uma das universidades dos Estados Unidos. Escolheu a Universidade da Califórnia e mudou para Berkeley com toda a família: “O que foram os dois anos que passamos entre San Francisco e Los Angeles está narrado no livro *A Volta do Gato Preto* (1946).” (VERISSIMO, 1974, p. 280). O escritor voltou várias vezes para os Estados Unidos, ainda mais depois que Clarissa se casou com o americano David Jaffe, com quem teve três filhos. Passava temporadas entre o Brasil e os Estados Unidos. Érico viajou muito também

pela Europa, principalmente depois de se tornar um escritor famoso, era sempre convidado para dar palestras.

A partir do romance *Clarissa*, a carreira do escritor foi crescendo significativamente, publicou diversos romances, *Caminhos cruzados* (1935), *Olhai os lírios do campo* (1936), a famosa trilogia *O tempo e o vento*, que começou a escrever a partir de 1947, *O senhor embaixador* (1965), *Incidente em Antares* (1971), entre outros. Cabe lembrar que suas produções não se restringem apenas aos romances, escreveu memórias, *Solo de clarineta*, volume I em 1973 e volume II em 1976; narrativas de viagem, como *Gato preto em campo de neve* (1941), - sobre sua primeira visita aos Estados Unidos -; *A volta do gato preto* (1946), e outros. Livros infantis também fizeram parte de sua produção, por exemplo, *A vida de Joana D'arc* (1935), *Os três porquinhos* (1936), *As aventuras de Tibicuera* (1937), etc. Suas obras foram traduzidas para vários idiomas: inglês, francês, espanhol, italiano e outros, devido a grande popularidade que o escritor alcançou no exterior.

Érico Veríssimo faleceu de um infarto no dia 28 de novembro de 1975, em Porto Alegre. Deixou *Solo de Clarineta*, volume II, inacabado, coube ao professor Flávio Loureiro Chaves terminar o livro. Após a sua morte, a sua obra continuou e continua presente, algumas até foram adaptadas para a televisão, como o caso do romance *Incidente em Antares*⁴, - que virou minissérie homônima da Rede Globo no ano de 1994, adaptada por Charles Peixoto e Nelson Nadotti - , expandindo para o conhecimento de um público maior as produções do escritor gaúcho.

Entre os prêmios concedidos ao escritor, podemos citar o Prêmio *Machado de Assis*, da Companhia Nacional, que recebeu em 1934 pelo romance *Música ao longe*, foi conquistado junto com os escritores, Dyonelio Machado (com *Os ratos*), Marques Rebelo (*Marafa*) e João Alphonsus (*Tôtonio Pacheco*). Em 1935, quando lança *Caminhos Cruzados*, recebe um prêmio da *Fundação Graça Aranha*. Em 1968, ganhou também o prêmio “*Intelectual do ano*” (Troféu Juca Pato), este foi um concurso promovido pela União Brasileira de Escritores e o jornal *Folha de São Paulo*.

⁴ Para mais informações ver também: BOTOSO, Altamir; CONVERSANI, Ângela Aparecida Batista. *A presença do folhetim na minissérie Incidente em Antares*. Bauru: SP: Canal 6, 2010.

Partiremos agora para breves informações sobre o escritor angolano. José Eduardo Agualusa⁵ nasceu em Huambo, Angola, em 13 de dezembro de 1960. Estudou Silvicultura e Agronomia em Lisboa e também foi jornalista. Atualmente divide seu tempo entre a Ilha de Moçambique, em Moçambique, e Lisboa, Portugal. Sua jovem carreira literária já fez com que tivesse mais de treze romances publicados, além de crônicas, poesias, livros infantis e peças de teatro. É um escritor atuante que possui muitos leitores em diversas partes do mundo. Por ter ascendência portuguesa e brasileira, sua ligação com Brasil e Portugal é muito presente. Em uma entrevista, ao ser questionado sobre um de seus romances, *Nação Crioula*, sobre os laços entre Angola, Brasil e Portugal, assim responde:

O Brasil é mais do que isso? Como que fecha o triângulo Portugal-Angola-Brasil...

Sim, eu tenho um pé no Brasil, o meu avô era brasileiro, como todos os portugueses têm. A maior parte dos Agualusas são, actualmente, brasileiros. A verdade é que sempre tive uma grande atracção pelo Brasil e nós angolanos, sobretudo os do litoral, esse sentimento é comum. O Brasil sempre influenciou muito Angola e Angola sempre teve uma relação profundíssima ao Brasil. Até aos finais do século XIX, a relação era mais forte com o Brasil do que com Portugal. É algo que muitas pessoas desconhecem: quem expulsou os holandeses de Angola foi uma armada brasileira. (LEME, 2009)

Sua primeira publicação foi com o romance *A Conjura* (1989), em que a história se passa na cidade de São Paulo da Assunção de Luanda, em Angola, entre os anos de 1880 e 1911, período este em que a cidade ainda era uma colônia de Portugal. A partir dos anos 90 começou então a dedicar-se à literatura, já teve diversas obras publicadas, tais como os romances, *Estação das Chuvas* (1996); *Nação Crioula*: a correspondência secreta de Fradique Mendes (1997); *O Vendedor de Passados* (2004); *Teoria Geral do Esquecimento* (2012); *A Rainha Ginga* (2014); *A Sociedade dos Sonhadores Involuntários* (2017). Dentre seus livros de contos, podemos citar: *Fronteiras Perdidas*, contos para viajar (1999); *O Homem que Parecia um Domingo* (2002), *Catálogo de Sombras* (2003), *Manual Prático de Levitação* (2005); *O Livro dos Camaleões* (2015). Seu mais recente livro de crônicas é *O Paraíso e outros infernos* (2018). Além de outras produções como a peça de teatro *Chovem amores na Rua do Matador*, e o livro de contos *O Terrorista elegante e outros contos* (2019) ambos em parceria com o escritor moçambicano Mia Couto.

Agualusa teve também o privilégio de se beneficiar de bolsas de criação literária, tais como: a primeira que foi concedida em 1997, pelo *Centro Nacional de Cultura*, para o

⁵ Alguns dos dados apresentados nesta parte encontram-se na página do escritor - <https://www.agualusa.pt/cat.php?catid=27>. (Acesso em 15 de out. de 2018).

auxiliar na escrita de *Nação Crioula*; a segunda em 2000 pela Fundação Oriente, o que lhe permitiu visitar Goa, na Índia, e, por conseguinte, escrever *Um Estranho em Goa*. E a terceira bolsa foi-lhe concedida no ano seguinte, desta vez pela instituição alemã *Deutscher Akademischer Austauschdienst*, o que lhe permitiu viver em Berlim durante um ano, e acabou por escrever lá o romance *O Ano em que o Zumbi Tomou o Rio*⁶.

O escritor também alcançou reconhecimento frente à crítica, sendo ganhador de diversos prêmios, tais como, *Prêmio de Revelação Sanangol*, por *A Conjura*; *Grande Prêmio Literário RTP*, com *Nação Crioula*; com *Fronteiras Perdidas*, ganhou o *Grande Prêmio de Contos Camilo Castelo Branco*; com *O Vendedor de Passados*, recebeu o prêmio Independente da Ficção Estrangeira, do jornal britânico *The Independent* (*Independent Foreign Fiction Prize*, em 2007). Ainda foi finalista do *Man Booker International*, em 2016, com *Teoria Geral do Esquecimento*, e venceu o *Internacional Dublin Literary Award*, em 2017.

José Eduardo Agualusa, como jornalista, colaborou com o jornal português *Público*, e também com uma estação de rádio portuguesa, a RDP-África. Atualmente é colunista às segundas-feiras do jornal *O Globo*, Brasil. Agualusa também teve como inspiração literária a leitura de autores que o cativaram como Eça de Queirós – o qual já mencionou em algumas entrevistas ser um de seus berços literários, tanto que é sempre recorrente em sua literatura -, Jorge Luís Borges, Jorge Amado, entre outros. O papel jornalístico entrelaçado com a literatura é um ponto recorrente na vida de Érico Veríssimo e José Eduardo Agualusa, o primeiro conseguiu fazer suas primeiras publicações justamente por estar inserido em um ambiente onde a literatura circulava, seu trabalho durante anos na *Editora Globo*, em Porto Alegre, foi seu impulso principal, tendo abandonado esse ambiente somente quando passou a sobreviver de suas obras e passava muito tempo viajando e dando palestras, além das aulas. Já o escritor angolano, que escreve em um período diferente do escritor gaúcho, consegue dividir a sua vida entre os livros e a escrita jornalística, praticamente toda semana escreve um texto como colunista no jornal *O Globo*, acima citado. Além de ter ao seu lado a era da tecnologia, e poder divulgar suas produções através de redes sociais.

⁶ COSTA, Tiago. *Autor do mês de agosto: José Eduardo Agualusa*. Espalha Factos, 2014. Disponível em: <https://espalhafactos.com/2014/08/05/autor-do-mes-de-agosto-jose-eduardo-agualusa/>. (Acesso em: 15 out. 2018).

1.2 - LITERATURA BRASILEIRA: ÉRICO VERÍSSIMO E O MODERNISMO

Em relação à literatura brasileira, sabemos que essa foi dividida em períodos, uma maneira didática de demarcação de início e fim das escolas literárias. Começamos com textos produzidos ainda no tempo colonial, chamado esse período, por alguns, de Quinhentismo, na qual encontramos textos de caráter informativo, como as cartas; logo em seguida o Barroco, depois o Arcadismo, passando por outros movimentos até chegar aos Modernistas. Cabe lembrar também que o início dessa formação é mencionada por Antonio Candido como “manifestações literárias”, uma vez que só a partir do século XIX é que a nossa literatura passa a ser considerada, de fato, uma literatura verdadeiramente brasileira. De acordo com o estudioso, dois momentos são importantes para a consolidação da literatura brasileira, e um deles é o Modernismo:

Na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836 – 1870), e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922 – 1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão. Um fato capital se torna deste modo claro na história da nossa cultura; a velha mãe-pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado. (CANDIDO, 2011, p. 119).

Pelo excerto acima notamos a importância do Modernismo ao tentar se afastar cada vez mais dos moldes portugueses, e é dentro deste movimento que os textos de Érico Veríssimo aparecem. Mencionaremos brevemente este período para entender um pouco de sua repercussão. O Movimento do Modernismo Brasileiro começa com o marco “explosivo” que foi a Semana de Arte Moderna, realizada de 11 a 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Um de seus principais expoentes foi Oswald de Andrade. A repercussão da Semana de 22 foi bem movimentada, com críticas, vaias, devido às propostas inovadoras para a arte brasileira:

A Semana teve a participação de escritores do Rio e foi preparada com a colaboração de intelectuais conservadores, que se desligaram quando os jovens a lançaram na franca rebelião estética. Constatou-se exposição de quadros e esculturas, concertos, recitais e conferências, provocando da parte da opinião dominante uma reação violenta, que foi à vaia e ao tumulto. Os jovens capitalizaram bem este aspecto combativo, que serviu, senão para estruturá-los, certamente para os demarcar no panorama literário como representantes de uma nova estética.” (CANDIDO, 2006, p. 15)

Esse período, ainda de acordo com os críticos Antonio Candido e José Aderaldo Castello, pode ser resumido da seguinte forma:

A denominação de Modernismo abrange, em nossa literatura, três fatos intimamente ligados: um movimento, uma estética e um período. O movimento surgiu em São Paulo com a famosa Semana de Arte Moderna, em 1922, e se ramificou depois pelo País, tendo como finalidade principal superar a literatura vigente, formada pelos restos do Naturalismo, do Parnasianismo e do Simbolismo. Correspondeu a ele uma teoria estética, nem sempre claramente delineada, e muito menos unificada, mas que visava sobretudo a orientar e definir uma renovação, formulando em novos termos o conceito de literatura e de escritor. Estes fatos tiveram o seu momento mais dinâmico e agressivo até mais ou menos 1930, abrindo-se a partir daí uma nova etapa de maturação, cujo término se tem localizado cada vez mais no ano de 1945. Convém, portanto, considerar encerrada nesse ano a fase dinâmica do Modernismo. (CANDIDO, 2006, p. 9)

Nos anos que antecederam essa Semana, alguns artistas que viajaram para a Europa entraram em contato com os movimentos que lá aconteciam, como por exemplo, o das vanguardas europeias, Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Expressionismo e Surrealismo:

[...] Oswald de Andrade conheceu em Paris o futurismo que Marinetti, em 1909, lançara pelas páginas do *Figaro* no famoso Manifesto-Fundação [...] Manuel Bandeira travara contatos com Paul Éluard, na Suíça, e viera marcado por um neo-simbolismo de cuja dissolução nasceria o seu modo de ser modernista [...] Tristão de Ataíde e o próprio Graça Aranha conheceram igualmente as vanguardas europeias centradas em Paris. (BOSI, 2006, p. 332).

Inspirados, assim, nas novas ideias, reúnem-se para um cronograma de atividades inovadoras para apresentarem no Teatro Municipal de São Paulo. Diversos nomes colaboram, na música: Villa-Lobos, Guiomar Novaes; na escultura: Victor Brecheret; na literatura: Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, entre outros; na pintura: Anita Malfatti, Di Cavalcanti.

A partir da Semana de 22, o Modernismo Brasileiro foi marcado por três fases. A primeira geração modernista iniciou-se em 1922 e foi até mais ou menos 1930, tinha como proposta a destruição do academicismo, ou seja, acabar com a métrica, a rima, a linguagem de dicionário, o sentimentalismo romântico, etc. Propunha-se mais liberdade criativa com versos livres, mistura entre prosa e poesia, uma linguagem mais coloquial, valorização do cotidiano, bom humor, entre outros. Cabe lembrar que todas as propostas de inovações trazidas pelo movimento foram referentes às escolas literárias anteriores, uma vez que não há como afirmar que foi totalmente original⁷. Os principais representantes dessa fase na prosa foram Mário de Andrade e Oswald de Andrade, e na poesia Manuel Bandeira. No cenário nacional é o ano em

⁷ Sobre essa originalidade: Este conceito é relativo, pois em arte não há originalidade absoluta. No Brasil, ele significou principalmente libertação dos modelos acadêmicos, que se haviam consolidado entre 1890 e 1920, segundo vimos. Em relação a eles, os modernistas afirmaram a sua libertação em vários rumos e setores: vocabulário, sintaxe, escolha dos temas, a própria maneira de ver o mundo. (p. 12) In: CANDIDO, Antonio, CASTELLO, José Aderaldo *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. 15ª ed., v. 2. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

que: “ocorre o primeiro dos levantes político-militares que acabariam por triunfar com a Revolução de Outubro de 1930, funda-se o Partido Comunista Brasileiro, etapa significativa da política de massas [...]” (CANDIDO, 2006, p. 10).

A segunda geração modernista inicia-se a partir de 1930 e vai até 1945, é também conhecida como geração de 30. Esse período foi marcado por questões internacionais que acabaram por atingir também o Brasil:

Em 1930, segunda data-chave, sofríamos, como todo o mundo civilizado, os efeitos da grande crise econômica mundial, aberta em 1929, que motivou um decênio de depressão. Golpeando na base o nosso produto de exportação, o café, ela abalou a oligarquia dirigente, apoiada na economia rural, e permitiu a vitória dos liberais na Revolução de Outubro. Um grande sopro de esperança percorreu o País, criando um clima favorável para as renovações. A arte e a literatura modernas – antes postas à margem e consideradas capricho de alguns iconoclastas irresponsáveis – são agora reconhecidas como expressão legítima da nossa sensibilidade e da nossa mentalidade; ocorre uma intensa radicalização política, tanto para a esquerda quanto para a direita; e a comoção das velhas estruturas sociais favorece o desejo de descrever e esquadriñar a realidade social e espiritual do País. (CANDIDO, 2006, p. 10).

Diante desse ambiente, essa fase procura incorporar as conquistas de 1922, verso livre, liberdade temática, linguagem coloquial, um antiacademicismo, porém os escritores dessa geração tiveram como maior característica o engajamento nas questões sociopolíticas de seu tempo. Desse modo, ampliaram a consciência nacional da primeira geração e de uma maneira mais social trataram de questões regionais e locais num contexto universalista. Na poesia temos como destaque: Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade. No entanto, a prosa brasileira nesse período foi uma das mais fecundas:

O decênio de 1930 teve como característica própria um grande surto do romance, tão brilhante quanto o que se verificou entre 1880 e 1910, e que apenas em pequena parte dependeu da estética modernista. Mas sem ela, e sobretudo sem o movimento que lhe correspondeu, os novos romancistas não teriam tido provavelmente a oportunidade de se exprimirem e serem aceitos, desde logo, com o maior entusiasmo. (CANDIDO, 2006, p. 29–30).

Desse modo, uma multiplicidade de tendências ganhou espaço nesse período, - lembramos que essas são definições para melhor compreender a escrita desse período, não era uma regra para os escritores seguirem – como, por exemplo, a prosa cosmopolita com José Geraldo Vieira, a prosa de introspecção e de análise psicológica, Cornélio Pena, Lúcio Cardoso, Dionélio Machado; a prosa de cotidiano com Érico Veríssimo, a surrealista com Jorge de Lima. Mas nesse panorama o que mais se destacou foi a prosa regionalista do Nordeste, essa tendência focalizava os problemas da seca, do coronelismo, da extinção dos

engenhos de açúcar, criando assim, um enfoque político nos problemas regionais. Os escritores desse período foram: Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, entre outros.

A partir de 1945 inicia-se a terceira geração modernista, ano também que marca o fim da Segunda Guerra Mundial, que acabou por ocasionar no país uma nova fase, principalmente em relação à industrialização:

[...] A terceira data-chave, 1945, corresponde ao ano em que terminou o conflito. Como ocorrera no ano de 1914-1918, ele influiu decisivamente em nossa economia e mentalidade, fazendo-nos entrar na era industrial, formando um proletariado numeroso, que passou a exigir a sua participação na vida política, liquidando nas áreas adiantadas o mandonismo local. Ao voltarem as liberdades democráticas abafadas pelo regime ditatorial de 1937, inclusive as da imprensa, o País verificou, meio atônito, que tinha ingressado numa fase nova, de industrialização e progresso econômico-social acelerado, que nos vai agora transformando rapidamente em potência moderna, apesar dos graves e perigosos problemas do subdesenvolvimento. (CANDIDO, 2006, p. 11).

Esse período acabou por resgatar um pouco dos elementos do passado, como a rima, um vocabulário mais erudito, referências mitológicas, etc. Os escritores trazem uma preocupação formal e estética, além do compromisso com a arte e a realidade. Os destaques dessa fase são João Guimarães Rosa, Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto. Ainda sobre esse período do Modernismo Brasileiro, cabe ressaltar que no livro *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, este, ao comentar sobre a distribuição do romance brasileiro de 30 até os dias atuais⁸, os distribui em quatro tendências, pensando na tensão entre o “herói” e o seu mundo. São elas: *romances de tensão mínima*; *romances de tensão crítica*, *romances de tensão interiorizada*; *romances de tensão transfigurada*. Citaremos aqui apenas a que está inserida, segundo o teórico, os romances de Érico Veríssimo:

Romances de tensão mínima. Há conflito, mas este configura-se em termos de oposição verbal, sentimental quando muito: as personagens não se destacam

⁸ Alfredo Bosi, ao falar sobre a dificuldade de limitar os romances em *romance – regional / romance psicológico*, lembra que um mesmo romance pode conter características de mais de uma tendência (regionais e psicológicas – *São Bernardo* e *Fogo Morto*, são exemplos). Desse modo se “apoia” no pensador francês Lucien Goldmann que na obra *Pour une sociologie du roman*, tentou uma abordagem genético – estrutural do romance moderno: “O seu dado inicial é a tensão entre o escritor e a sociedade. Pressupõe Goldmann – e com ele toda a crítica dialética – a existência de homologias entre a estrutura da obra literária e a estrutura social, e, mesmo, grupal, em que se insere o autor.” (BOSI, 2006, p. 390–391). Lucien Goldmann fala da figura do herói problemático frente as tensões da sociedade. Como coloca Bosi, o esquema do pensador francês está sujeito a revisões, porém toca em uma questão central que é a *tensão* (o autor frente ao seu mundo). De acordo com Bosi: “o que Goldmann propõe em última análise, é uma hipótese explicativa do romance moderno, na sua relação com a totalidade social.” (p. 392). A partir dessa perspectiva o crítico brasileiro elenca as quatro tendências do romance brasileiro moderno depois de 30.

visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam. Exemplos, as histórias populares de Jorge Amado, os romances ou crônicas da classe média de Érico Veríssimo e Marques Rebelo, e muito do neo-regionalismo documental mais recente. (BOSI, 2006, p. 392).

Alfredo Bosi menciona essa distribuição pensando no papel do herói, é claro que outras questões dentro de um romance devem ser levadas em conta, como o próprio autor discorre mais adiante em seu texto. No entanto, não mencionaremos essa questão, apenas optamos por mostrar a categoria, se assim podemos dizer, na qual se inserem os romances de Érico Veríssimo.

Após esse breve comentário, notamos que o escritor gaúcho se insere naquilo que denominaram como 2ª geração Modernista, ele está ali como representante de uma literatura feita fora de São Paulo, Rio de Janeiro ou do Nordeste. É representante da literatura produzida no Sul do país:

O panorama do Rio Grande do Sul é bastante rico, desde o regionalismo (Darci Azambuja, Ciro Martins) até à investigação psicológica (Dionélio Machado), passando por escritores muito habéis na recriação do cotidiano numa tonalidade entre poética e prosaica: Telmo Vergara, Ernâni Fornari e, mais importante do que todos os outros, Érico Veríssimo. (CANDIDO, 2006, p. 30).

Érico Verissimo está inserido na fase Modernista da Literatura Brasileira, mas diferentemente de escritores que se destacaram no período, como os que estavam voltados para o combate social, como os nordestinos. O escritor gaúcho tem suas obras iniciais abarcando esse período, nas palavras de Wilson Martins:

A carreira literária de Érico Veríssimo (1905), no período modernista, vai de *Clarissa* (1933) a *O Resto É Silêncio* (1943); são dez anos fecundos mas desiguais, de que o último romance marca, ao mesmo tempo, o ponto culminante e a virada decisiva. Com efeito, de *Clarissa* a *Saga*, ocorre um ciclo romanesco de tipo balzaquiano, neste sentido de que os mesmos personagens aparecem e reaparecem em perspectivas diferentes, vivendo, em progressão cronológica, a sua história; o malogro indiscutível de *Saga* parece ter forçado o romancista a encerrar o “ciclo de Clarissa”, reaparecendo, logo depois, com um dos seus livros fortes, *O Resto É Silêncio*, cujas últimas páginas, além de outros pequenos indícios, já prenunciam o grande romance que ele ia escrever fora da época de que aqui nos interessa. (MARTINS, 1969, p. 292-293).

Ligia Chiappini Moraes Leite (1972) fez um estudo sobre o Modernismo no Rio Grande do Sul, de como o movimento que teve forte adesão em São Paulo, foi manifestado no sul do país. Utiliza-se de vários dados, destacando as datas, para verificar a expressão dos autores nos jornais e revistas da época. O postulado fundamental do movimento da liberdade e da renovação constante, que foi característico do Modernismo, continuou em Porto Alegre. Além disso, traz um levantamento, a partir de entrevistas concedidas a ela, da visão dos

escritores daquele período, como Moysés Vellinho, Mário de Andrade, Érico Veríssimo, entre outros.

Em entrevista concedida a Ligia Chiappini Moraes Leite, no dia 22 de janeiro de 1970, em Porto Alegre na residência de Érico Veríssimo, este reforça que não esteve presente no início do movimento, pois chegou à capital gaúcha depois:

A entrevista com Érico Veríssimo não poderia ser muito esclarecedora quanto ao problema específico das repercussões modernistas no Rio Grande do Sul, porque, como êle mesmo declarou, não esteve presente no início do Movimento, tendo chegado em Pôrto Alegre, proveniente de Cruz Alta, em 1929, e tendo iniciado a escrever, em 1930 – 31, época em que o Modernismo já estava muito adiantado e até ultrapassado pela sua própria dinâmica interna, entendendo-se “ultrapassado” aplicado àquele Modernismo ortodoxo da Semana de 22. Segundo êle, ainda, o Modernismo teve seu ponto alto em 27, no Rio Grande do Sul, com o grupo da revista *Madrugada* (corrigimos: 26). (LEITE, 1972, p. 239).

Embora não tenha presenciado os primeiros passos do Modernismo, como vimos acima, o escritor foi um forte representante do período. Os críticos Antonio Candido e José Aderaldo Castello destacam duas etapas da ficção do autor:

A obra do ficcionista, já perfeitamente definida, abrange duas etapas: uma que se estende de *Clarissa* a *O Resto É Silêncio*; outra que compreende o romance cíclico *O Tempo e o Vento*. No primeiro caso, podemos falar também numa realização seriada, unificando determinados romances que, não obstante, podem ser tomados isoladamente. [...] Na segunda fase, o romancista preocupa-se com a investigação das origens e formação social do seu Estado natal. Realiza então a obra cíclica que recebeu a denominação geral de *O Tempo e o Vento*, de proporções verdadeiramente épicas. Retoma a experiência técnica e expressiva da primeira fase, em que foi fecunda a influência de romancistas norte-americanos e ingleses. (CANDIDO, 2006, p. 366–367).

Certamente Érico Veríssimo é um forte expoente da literatura produzida no Rio Grande do Sul nesse período, no entanto, as produções literárias do escritor, muito prestigiadas pelo público leitor, sofreram muito com as críticas e com a falta do engajamento social que outros escritores demonstravam: “Só há um escritor brasileiro que partilha com Jorge Amado o êxito maciço junto ao público: Érico Veríssimo. E, apesar disso, ou por isso mesmo, a sua obra tem conhecido amiúde reservas da crítica literária”. (BOSI, 2006, p. 407). Os dois escritores estavam em contextos bem diferentes, no qual a questão social era distinta. Uma das explicações dada por Wilson Martins para o fato de Érico não ser “bem visto” é justamente o fato de não estar situado no Rio de Janeiro e não ser combatente com os assuntos do momento. Cabe expor o trecho:

Em toda essa fase, Érico Veríssimo foi, com certeza, o mais popular de todos os romancistas modernos do Brasil e o mais injustiçado pela crítica; houve sempre contra o escritor, por parte desta última, uma atitude de reserva, se não de

hostilidade, que se explica, antes de mais nada, pelo marginalismo que o situava ao lado das correntes literárias em voga. Realmente, tanto quanto Graciliano Ramos, mas por motivos completamente diversos, Érico Veríssimo foi um excêntrico com relação à história literária: sem viver no Rio de Janeiro, escrevia o romance urbano de costumes quando a moda era criar o romance de protesto social, nordestino e rural ao calor das ruas cariocas. (MARTINS, 1969, p. 293).

O não envolvimento de Érico Veríssimo com as questões em alta na sociedade naquele período, optando por outras técnicas para produzir seus romances, fez com que ele não fosse um nome de destaque dessa fase, o que culminou para a falta de interesse por parte da crítica, o que não quer dizer que suas obras não possuem valor estético literário, apenas não se encaixam na concepção modernista corrente naquele momento:

Se, em geral, na história do Modernismo, o espetáculo mais comum é o de escritores superestimados (mesmo pelo papel que teriam representado na eclosão ou na evolução do Movimento), Érico Veríssimo seria o exemplo único do escritor subestimado, à espera dos grandes ensaios críticos, das análises exaustivas e do “reconhecimento” do que efetivamente representa. (MARTINS, 1969, p. 295).

É certo que o escritor gaúcho não alcançou o mesmo prestígio que outros escritores do período, mas seu nome é recorrente quando se fala desse período da ficção brasileira:

Os decênios de 30 e de 40 serão lembrados como “a era do romance brasileiro”. E não só da ficção regionalista, que deu nomes já clássicos de Graciliano, Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo; mas também da prosa cosmopolita de José Geraldo Vieira, e das páginas de sondagem psicológica e moral de Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Otávio de Faria e Cyro dos Anjos. (BOSI, 2006, p. 388-389).

Nesse período, de acordo com Alfredo Bosi, o realismo precisou ser mais que um modelo ingênuo da velha concepção da arte para dar novo sentido à proposta do Modernismo, trazendo assim para os romances da década de 30 uma visão crítica da sociedade, além também da mudança que passou a ter os romances de cunho psicológico que não traziam histórias medíocres, e sim leituras mais voltadas para a introspecção. Érico Veríssimo, assim como outros escritores, optaram pela linha das relações sociais:

[...] ao realismo “científico” e “impessoal” do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma *visão crítica das relações sociais*. Esta poderá apresentar-se menos áspera e mais acomodada às tradições do meio em José Américo de Almeida, em Érico Veríssimo e em certo José Lins do Rego, mas daria à obra de Graciliano Ramos a grandeza severa de um testemunho e de um julgamento. (BOSI, 2006, p. 389).

Por não focalizar os aspectos esperados pela geração modernista de 30, Érico Veríssimo acabou por ser criticado muitas vezes:

Surgindo para a literatura nos anos 1930, em pleno embate entre as forças do realismo socialista e as sondagem psicológica *à la* Proust, compreende-se que Érico Veríssimo fosse censurado por ambos os lados: não mostrava os dramas da miséria

(como os do Nordeste) nem os abismos da alma humana em conflito (como os do Sul). (COELHO, 2013, p. 242).

No entanto, devemos lembrar que no romance *Caminhos Cruzados* (1935), o escritor não deixa de abordar as questões das relações sociais, pois dentro deste encontramos diversas camadas sociais que mostram as dificuldades econômicas que as pessoas enfrentavam. O enredo se desenvolve em cinco dias, de sábado a quarta-feira, e Érico utiliza a ideia da simultaneidade ao mesclar uma série de acontecimentos cotidianos da vida de pessoas que só olham para si mesmas e nem sempre são capazes de pensar no outro. Estamos diante de pessoas pobres, ricas e de novos ricos, caso da família que ganha na loteria. No enredo cruzam-se angústias que não se restringem apenas ao menos favorecidos, a crítica social pulsa ao levantar questões que estão a par da sociedade de Porto Alegre naquele momento, mas que poderia ser representativo de qualquer cidade brasileira. A concentração temporal em cinco dias da semana apresenta a diversidade de personalidades que sobrevivem ao espaço como se estivessem em dois blocos distintos, mas com possibilidades de cruzamento. De um lado três famílias ricas, do comerciante Honorato Madeira e a esposa Virgínia, esta preocupada com o tempo que a envelhece, e o filho Noel; o empresário Teotônio Leitão Leiria e mulher Dodó Leiria, que quer ser reconhecida como uma benfeitora dos pobres e oprimidos ao representar a caridade e a religião, e a filha do casal, Vera, que possui ideias avançadas para a época, além de sua tendência homossexual. Os novos ricos são compostos pela família de José Maria Pedrosa, ex-comerciante do interior, a esposa Maria Luísa e os filhos Chinita e Manuel. Entre os “intermediários” nessa camada social temos o advogado Armênio que gosta de Vera, Salustiano Rosa, Salu, – jovem que vive às custas dos pais e acaba seduzindo Chinita.

No outro bloco de mais três famílias temos a viúva d. Eudóxia e os filhos Fernanda e Pedro; a família do desempregado e sonhador João Benévolo, a esposa Laurentina e o filho do casal, e Ponciano, amigo de Laurentina, que não desiste de conquistá-la para que possa abandonar a vida de miséria. João Benévolo perdeu o emprego e não consegue outro, vive no mundo dos livros, enquanto a família passa fome, gasta o dinheiro da comida para comprar um livro. Em situação mais extrema está Maximiliano, doente com tuberculose, a mulher deste e dois filhos. Além de outros dois personagens “soltos”, o professor Clarimundo, que adora Einstein e tenciona escrever um livro, e a prostituta Cacilda pela qual Pedrinho se apaixona, e outras personagens que circulam na trama. O ambiente de pobreza e riqueza caminham lado a lado, em um momento o narrador nos mostra a família que aos domingos toma o café da manhã na cama, enquanto a outra demora para se levantar porque não tem

dinheiro para comer, é melhor ficar deitado até a hora do almoço. Embora com todos os contrastes, não há uma hierarquia entre as personagens, porque de uma maneira ou de outra, rico ou pobre nunca está de todo satisfeito, cada núcleo transmite tristeza, seja pela falta de oportunidade e dinheiro, seja pelo dinheiro que tira a união da família dos novos ricos, Maria Luísa, por exemplo, se sente quase como um ornamento no novo palacete, ninguém lhe respeita ou valoriza. A questão rico e pobre está formulada dentro do romance, Leitão Leiria assim tenta explicar o questionamento da esposa durante um jantar em sua casa:

— Existem pobres porque Deus, na sua infinita sabedoria, quis experimentar os homens. Deu dinheiro aos ricos para ver se eles no meio da opulência não esquecem os desgraçados. Deu miséria aos pobres para ver se eles na sua desolação sabem guardar os seus santos mandamentos. Aí está. (VERÍSSIMO, 2016, p. 316).

Mas Vera mentalmente responde ao pai, acreditando que existem pobres porque existem ricos como ele que gastam mais do que deviam, e querem ganhar bem mais do que realmente precisam. A impressão que temos é que existem pobres porque cada um se preocupa apenas consigo, por isso a personagem Fernanda ganha destaque no romance, ela não pensa apenas em si, é capaz de enxergar o outro. A moça trabalha no escritório de Leitão Leiria, pois não conseguiu emprego como professora e sabe que seu irmão e sua mãe dependem dela, e mesmo assim não pensa só em si, ela olha para a miséria ao lado de sua casa, como a do homem tuberculoso e a outra família que não tem dinheiro para comer. Fernanda: “reúne as qualidades do interesse intelectual pelo que é belo – é leitora apaixonada – com um sentido agudo do real. Olha para o outro e para si ao mesmo tempo.” (BUENO, 2006, p.387). O leitor percebe que existe uma dinâmica dentro das relações em cada uma das camadas, pois acabam se cruzando; Fernanda é amiga de Noel e este gosta dela, além de ser empregada de Leitão Leiria, que era patrão de João Benévolo, além de sair uma noite com Cacilda. Dona Dodó, visita o doente Maximiliano, promete transferi-lo para um hospital, mas só lembra disso depois que o homem está morto. É a partir desse cruzamento de histórias que Érico Veríssimo propõe para a década de 30 um romance que lida com questões do cotidiano, com uma história que não é acabada, não sabemos o que aconteceu com as personagens, assim como a vida que sempre continua com seus altos e baixos. E por mais que esta, muitas vezes pareça monótona, como o professor Clarimundo, ao iniciar o prefácio de seu livro escreve:

A vida, prezado leitor, é uma sucessão de acontecimentos monótonos, repetidos e sem imprevisto. Por isso alguns homens de imaginação foram obrigados a inventar o romance.
O Homem, na Terra, nasce, vive e morre sem que lhe aconteça nenhuma dessas aventuras pitorescas de que os livros estão cheios.

Debalde os romancistas tentam nos convencer de que a vida é um romance. Quando saímos da leitura duma história de amor, ficamos surpreendidos ao nos encontrarmos na vida real diante de pessoas e coisas absolutamente diferentes das pessoas e coisas das fábulas livrescas.

Repito: a vida é monótona. (VERISSIMO, 2016, p. 347)

No entanto, *Caminhos Cruzados* é preenchido por uma sucessão de monotonia que dá existência ao livro, é a vida cotidiana que sempre continua, sem momento de definição. Em meio a um período em que muitos escritores precisavam escolher uma posição social, Érico opta por fazer uma literatura falando do banal, mostrando a crítica social de uma cidade urbana e, até então, não conhecida por muitos. Antonio Candido, na apresentação de *Caminhos Cruzados*, lembra de como o escritor gaúcho foi importante para aquele momento:

Para os jovens do meu tempo ele representou antes de mais nada uma etapa na grande aventura que foi o *boom* da ficção brasileira nos anos 1930, depois que o movimento armado de outubro liberou tanta energia na vida política, na vida cultural, no ensino, no comportamento. Foi um decênio de opções ideológicas, marcado pela polarização fascismo-comunismo e pela convicção, nova no Brasil, de que o intelectual deveria definir-se politicamente. (CANDIDO, 2016, p. 7).

O crítico comenta que nesse período tudo parecia pedir uma “tomada de posição” ou “engajamento”, e o neorrealismo que era uma tendência dominante na ficção narrativa do período, acabou por funcionar como um fator de radicalidade. Foi assim que os “retirantes de Amando Fontes e Graciliano Ramos, os cortadores de cana de José Lins do Rego, os trabalhadores do cacau de Jorge Amado pareciam convidar o leitor a assumir atitudes de crítica social.” (CANDIDO, 2016, p. 7), o que de certa forma parecia que das páginas do livro saísse um impulso de inconformismo em relação à ordem vigente. Assim, esses e outros autores trouxeram para os moços do Sudeste, a imagem de um Brasil pouco conhecido por eles. Antonio Candido acrescenta que:

Foi nos anos 1930 que o Brasil começou a se conhecer melhor como um todo contínuo, acima da diversidade regional e da dificuldade de comunicação. O rádio, e logo a seguir o avião, com os beneméritos DC-3 que cortavam o país, ajudaram a nos aproximarmos uns dos outros, papel desempenhado também a seu modo pela música popular a partir do Rio de Janeiro e, para os mais instruídos, pelo romance, provindo de diferentes paragens. (CANDIDO, 2016, p. 7-8).

Foi nesse contexto que lemos Erico Verissimo, graças a quem ficamos familiarizados com o Rio Grande do Sul, que estava se impondo com força na liderança política da nação. Resumindo: *Caminhos cruzados* nos mostrava uma parte pouco familiar do país, segundo uma visão que nos parecia radical e inconformada. (CANDIDO, 2016, p. 8).

Antonio Candido acrescenta ainda que o que mais seduziu os jovens leitores daquela época foi a própria composição do livro com uma relativa falta de começo e fim. Isso se deve ao fato de que Érico Veríssimo foi tradutor do livro *Point Counter Point*, do escritor inglês

Aldous Huxley, ao que muitos críticos encontraram muitas semelhanças, mas como bem coloca Moacyr Scliar, no prefácio de *Caminhos Cruzados*, Érico traz uma ambientação da cidade de Porto Alegre, citemos:

[...] Seu livro *Contraponto*, como indica o próprio título, introduzia uma técnica até certo ponto original: uma série de histórias que, em determinados momentos, se entrecruzavam. Érico, que traduziu o livro, foi inevitavelmente influenciado – mas aí terminam todas as semelhanças, porque seus personagens são inequivocamente originais. Representam uma espécie de microcosmo da sociedade porto-alegrense de então: uma sociedade ainda provinciana, em que a pequena burguesia urbana representa papel importante, mas na qual as raízes gaúchas estão presentes. (SCLIAR, 2016, p. 14).

O próprio Érico Veríssimo, ao prefaciando também o livro, se defende ao dizer que existiu proximidade na construção de *Caminhos Cruzados*, mas acredita ser apenas superficial: “[...] 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.” (VERISSIMO, 2016, p. 19). O escritor sempre foi muito consciente das críticas que recebia, como também não deixou de evoluir e notar as falhas de seus textos, no curto período que separa a escrita de *Clarissa* a *Caminhos Cruzados*, ele já sentiu a diferença:

Clarissa e *Caminhos cruzados* não pareciam livros escritos pelo mesmo autor. Se no primeiro havia um exagero de luz, talvez houvesse no segundo um excesso de sombra. Para evitar as armadilhas da poesia e da ternura, o autor havia caído nos alçapões do cinismo e da impiedade. (VERISSIMO, 2016, p. 20).

Assim, mesmo não caminhando pelo mesmo viés dos grandes nomes da fase de 30 do Modernismo, como os romancistas nordestinos, não podemos excluir Érico Veríssimo dessa década, pois o livro teve seu destaque naquele momento:

A importância de *Caminhos Cruzados*, aliás, ficou muito clara na própria época. O romance foi muito discutido nas revistas e nos jornais, e particularmente bem recebido, tendo obtido o prêmio prestigioso da Fundação Graça Aranha em 1935. Pode ser considerado, sem exageros, como um texto definitivo de seu tempo porque dialoga diretamente com a discussão mais forte que se fazia então e, em certo sentido, a supera porque cria uma fórmula nova capaz de constituir uma espécie de cristalização mais perfeita de princípios que haviam sido propostos pela literatura proletária. (BUENO, 2006, p. 381).

Embora o escritor não tenha tomado nenhum partido, o que era tão cobrado na época, como nos lembra Moacyr Scliar em seu prefácio, Érico não era como Jorge Amado, um escritor declaradamente engajado naquela época, e ser engajado significava pertencer ao Partido Comunista. E assim seguir as “diretrizes do ‘realismo socialista’, que frequentemente transformavam obras literárias em panfletos de propaganda, como às vezes aconteceu com o próprio Jorge. Érico não era militante.” (SCLIAR, 2016, p.15). Desse modo, os protestos de

Érico não tomavam a mesma dimensão que os engajados, não eram ricos sanguinários nem heróis proletariados. Porém não deixou de falar de miseráveis, de pobres, de ricos, apenas caminhou por outro viés, o das injustiças sociais, bandeira que carregou até seu último romance *Incidente em Antares*, e mesmo não sendo radical e irado em sua escrita, não esteve isento da crítica mais conservadora, sendo taxado de comunista. Assim, o próprio escritor menciona no prefácio:

Caminhos cruzados é evidentemente um livro de protesto que marca a inconformidade do romancista ante as desigualdades sociais, injustiças e absurdo da sociedade burguesa. Não é, pois de admirar que seu autor tenha sido desde logo apontado por críticos e leitores primários como um agente da propaganda comunista. (VERISSIMO, 2016, p. 19).

A própria personagem Fernanda, de *Caminhos Cruzados*, é despedida por motivos políticos, acusada de ser comunista; Érico mostra como não era possível pensar diferente naquele momento, expressa a polaridade fascismo – comunismo da época. É a moça também que mais se humaniza dentro da narrativa, ela é o contrário de Noel que se esforça para escrever, mas não consegue olhar ao redor, diante da situação: Fernanda sorri e pensa: “Quando a gente nunca sentiu a miséria, nem sequer a pode imaginar...” (VERISSIMO, 2016, p. 234). E em outro momento ela chega a falar para Noel olhar o caso de João Benévolo, que é uma história humana, com a qual o jovem pode conseguir efeitos admiráveis para a sua escrita, mas Noel a acha horrível e sem capacidade para criar efeitos artísticos da história. No entanto, a moça sempre sensata responde: “_Tira efeitos humanos. É mais legítimo, mais honesto.” (VERISSIMO, 2016, p.173). Desse modo, concluímos que o olhar de Fernanda representa muito da proposta de Érico de narrar e levantar questionamentos sobre as injustiças sociais que aconteciam em todos os lugares do país e, optando por retratar a sociedade gaúcha, não deixou em momento algum de atacar as instituições, só utilizou recursos distintos dos empregados pelos modernistas, ao passo que não se sentia à vontade com as propostas do movimento tanto que chega a comentar que o regionalismo não o agradava:

[...] Embora admire os trabalhos isolados de escritores como Simões Neto, Darcy Azambuja, Ciro Martins e Vargas Neto, nunca morri de amores pelo regionalismo e, para ser sincero, tinha e ainda tenho para com esse gênero literário as minhas reservas, pois acho-o limitado e, em certos casos, com certo odor e um imobilismo anacrônico de museu. (VERISSIMO, 1974, p. 288).

É viável também lembrar que Érico Veríssimo produziu nesse período textos que falavam sim das relações sociais de seu tempo, o que acontece é que a crítica esperava mais engajamento social do homem e suas lutas com as modernizações. No entanto, são as primeiras obras do escritor gaúcho que abarcam esse período, *Clarissa*, por exemplo, é de

1933 e não representa toda a carreira literária de seu autor. O importante até aqui foi destacar como o escritor se saiu frente ao período do Modernismo Brasileiro, este que dialogará com os escritores angolanos, como veremos adiante.

1.3 – LITERATURA ANGOLANA: BREVES CONSIDERAÇÕES

Para falarmos da literatura angolana precisamos já destacar que diferentemente da literatura brasileira, que encontramos dividida por períodos literários - acompanhando os padrões da literatura feita na Europa, principalmente de Portugal -, no caso de Angola já é diferente, uma vez que a produção escrita já se iniciou tardiamente. O que não impede de dizer que: “A literatura angolana, como qualquer outra, pode ser dividida em vários períodos que se sucedem cronologicamente, de acordo com a sucessão dos planos da própria evolução da população de Angola”. (MOURÃO, 1978, p. 14). No entanto, antes da consolidação da literatura escrita já existia a oral, que era mais frequente nessas sociedades: “As nações de Angola, Cabo Verde e Moçambique eram originalmente ágrafas, não tinham escrita, embora houvessem cultivado uma literatura oral. Como revelariam pesquisadores dessa literatura, ela foi praticada em diversas modalidades.” (SANTILLI, 1995, p. 7). Nesse sentido não vamos encontrar livros que separem a literatura dos países africanos de língua portuguesa em períodos datados, uma vez que o próprio romance demorou um pouco para conseguir espaço, e o conceito de romantismo que conhecemos, por exemplo, não é o mesmo, tanto que Rita Chaves, em seu livro *A formação do romance angolano* (1999), ressaltava esta questão em um de seus tópicos, e cabe aqui justamente para mostrarmos a diferenciação entre literatura brasileira e angolana:

Cabem neste ponto algumas observações com o intuito de evitar equívocos que a utilização de um termo como *romantismo* pode suscitar. No caso específico da literatura brasileira, comumente encarada (ainda que com algumas e significativas ressalvas) segundo padrões montados com base na literatura europeia, soa tranqüila a afirmação de que o romance nasce sob o império do Romantismo, aqui também entendido como movimento e/ou a escola literária surgida na Europa a partir de [sic] século XVIII. Com várias décadas de diferença recebíamos os influxos da metrópole, atualizados na medida do talento e do esforço de nossos escritores. Em relação a Angola, porém, o descompasso é maior, e o surgimento recente, e em condições bem particulares, da literatura requer um cuidado especial na aplicação de conceitos de escola e período literário, com que habitualmente lidamos. (CHAVES, 1999, p. 57).

Notamos então que devemos olhar para a literatura africana e entender que sua formação/constituição é diferente do caso que encontramos em Portugal ou no Brasil. Embora

os países tenham compartilhado de um processo de colonização semelhante, sob dominação de Portugal, a tardia libertação de Angola fez com que a literatura estivesse entre colonizadores e colonizados:

A literatura angolana nasce no centro de uma dramática realidade: o choque diário e violento de dois grupos profundamente antagônicos: colonizados e colonizadores. Trata-se de uma literatura que tem vincadas as características da clandestinidade através dum simbolismo procurado, ou duma linguagem directa ao leitor imediato, mensagem e apelo, palavra de ordem e conscientização. (ANDRADE, 1980, p. 45).

Para melhor aclarar essa distinção, nos apoiaremos no livro *Estórias africanas: história e antologia* (1995), de Maria Aparecida Santilli, no qual a estudiosa traz um levantamento das produções literárias de Angola, Cabo Verde e Moçambique, sobre o qual voltaremos a citar mais adiante. Muito dos textos escritos foram entre guerras coloniais, alguns escritores encontravam-se exilados ou presos, não conseguindo publicar. Segundo Maria Aparecida Santilli, os primeiros passos foram dificultosos, poucos obtiveram sucesso: “[...] Até os anos 60, uma ou outra edição, quando houve, sem os alardes e o alcance de praxe. Não fossem as antologias e muita escrita estaria sem registro, ou no abandono até 1975, o ano primeiro de Angola, Cabo Verde e Moçambique, entre os outros povos libertados.” (SANTILLI, 1995, p. 5). A literatura, então, teve seu início ligado às antologias que foram relevantes como espaço para que os escritores não tivessem seus textos esquecidos:

O destino das literaturas africanas ficou, por isso, definitivamente ligado às antologias. Nessas duras décadas, e onde calharam, as antologias foram a via possível para o trânsito e a reunião dos clãs literários da África no penoso caminho de firmarem sua identidade e de definirem seu lugar no mapa da literatura universal. (SANTILLI, 1995, p. 5).

Ainda no período da literatura colonial, os jornais e as revistas também se tornaram meios importantes de divulgação de literaturas, assim:

Em Luanda notar-se-á uma maior atividade mercê da existência de páginas literárias dominicais, primeiramente a de *A Província de Angola* e posteriormente a do *Diário de Luanda*. Mas é no “Suplemento de Domingo”, daquele jornal, que se revelaria uma série de artistas plásticos e escritores de certo mérito, relativamente à época e ao meio em que surgiram. (ERVEDOSA, 1979, p. 65).

As primeiras manifestações literárias angolanas surgem nos jornais, uma vez que estes sempre estiveram ligados à literatura, de acordo com as estudiosas Rita Chaves e Tania Macêdo, no livro *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas* (2007). Ao falarem sobre os momentos iniciais do jornalismo, as autoras lembram que “[...] Mesmo os jornais oficiais sempre dedicaram espaço às colaborações literárias, inclusive àqueles textos que estavam em sintonia com os textos informativos”, que acabavam por sua vez “manifestando

um certo descontentamento pela situação da terra, apontando a necessidade de maneiras de intervenção para mudar o seu panorama sócio-econômico-cultural” (CHAVES, 2007, p. 36). Ainda sobre essa aproximação entre literatura e jornalismo, afirmam que: “[...] a literatura angolana que reivindica a sua especificidade nacional ao mesmo tempo em que aponta para a necessidade de autonomia da colônia, não se choca, antes acompanha, o texto jornalístico e, de certa maneira, “nasce” com ele.” (CHAVES, 2007, p. 36). Assim, percebemos como a aproximação entre literatura e texto jornalístico se fez importante para que existissem as manifestações literárias nos países africanos, pois

[...] estão extremamente vinculadas à imprensa, na medida em que os periódicos foram os primeiros veículos em que os textos produzidos pelos africanos ou europeus identificados com terra seriam estampados. Mais tarde, será a partir da imprensa que a nascente literatura dos países será conhecida de um círculo amplo de leitores, propiciando que os sistemas literários se consolidem. (CHAVES, 2007, p. 38–39).

Como exposto acima, a imprensa fez-se fundamental para os momentos iniciais da literatura angolana, até porque só depois de 1900 é que o romance em si começa a ganhar destaque, lembrando que as manifestações na poesia tiveram início antes do romance, tendo como marco o livro de poemas *Esponsaneidades da minha alma*, de José da Silva Maia Ferreira, data aproximada de 1849⁹. Enquanto a prosa ganha força mais especificamente a partir de 1929, com a publicação do texto de Antônio de Assis Júnior, *O segredo da morta*, romance de costumes angolanos, que teve inicial publicação em folhetins do jornal *A Vanguarda*, de Luanda. Apenas em 1935 a referida obra foi reeditada em livro, em Luanda, pela tipografia *A Lusitana*. Esse texto já apresenta mais proximidade com os costumes angolanos, pois já tenta uma superação das relações culturais promovidas pelo colonialismo, busca uma literatura menos colonial, em que a oralidade, por exemplo, se faça presente. A partir desse romance é que se pode falar de uma literatura que volta mais os olhos para a sua terra: “Esse romance tornou-se um marco notável no encaminhamento da literatura angolana para sua identidade nacional”. (SANTILLI, 1995, p. 12). Desse modo, é considerado um marco para um período novo de uma literatura voltada mais para a sua terra:

Escrito, então, no período que vai de 1910 a 1940, de “quase não-literatura” em Angola, como diz Henrique Guerra no prefácio da última edição, *O segredo da*

⁹PEPETELA. “*Algumas questões sobre a literatura angolana*”. União dos Escritores Angolanos (Ensaio). Disponível em: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/122-algumas-quest%C3%B5es-sobre-a-literatura-angolana>. Acesso em 23 de nov. de 2018.

morta ocupa todo um vazio literário, como ponte entre duas gerações de escritores preocupados com a revisitação angolana, duas gerações que se representavam anteriormente por Cordeiro da Mata e posteriormente por Castro Soromenho. (SANTILLI, 1995, p. 12–13).

A estudiosa lembra também que esse romance traz mais uma marca característica para reforçar a identidade que está no uso do quimbundo – uma das línguas utilizadas em Angola – a língua local se faz presente: “Nesse romance de Assis Júnior, ditos, diálogos ou manifestações espontâneas das personagens já aparecem em quimbundo. A língua local passa, pois, a ser mais uma senha da identidade nacional que a obra assinala”. (SANTILLI, 1995, p. 14). Ainda nesse período importante para a prosa de ficção angolana, um outro escritor ganha destaque, Fernando Monteiro de Castro Soromenho (1910 – 1968), embora natural de Moçambique, sua vivência em Angola por anos o fez um angolano envolvido com o país, principalmente após sua instalação em Lunda, a nordeste de Angola. Seus primeiros romances já retratam a convivência com essa região de Angola, foi importante por trazer em seus contos, novelas e romances a identidade do povo angolano. Carlos Ervedosa também o destaca como um escritor que vai ganhando espaço a partir da década de 1940:

É também através desta década que Castro Soromenho vai cimentando a sua obra monumental. Começando a sua atividade literária com temas que mergulham na vida das sociedades tribais em que o branco se encontra ainda ausente, publica os livros de contos *Nhari*, *Calenga* e *Rajada*, e os romances *Noite de Angústia* e *Homens sem Caminho*. E Soromenho acaba por nos dar as suas reais dimensões de grande escritor com o romance *Terra Morta*, publicado no Brasil em 1949. (ERVEDOSA, 1979, p. 73)

Como se depreende do excerto acima, a década de 40 vai apresentando novos intelectuais que já começam a exaltar a terra angolana. Ainda de Castro Soromenho podemos citar os romances *Viragem* e *A Chaga*. Com a existência de uma literatura de qualidade se manifestando, a partir desse período os escritores sentem a necessidade de meios de divulgação que possam ampliar a popularidade dos textos angolanos. Começam a organizar movimentos para dar mais destaque às suas produções: “Em Angola, com o impulso do “Movimento dos Jovens Intelectuais de Angola” e com a bandeira de “Vamos Descobrir Angola” surge a Antologia dos novos poetas de Angola (1950)”. (SANTILLI, 1995, p. 15). Essa “redescoberta” da terra expressava a vontade de jovens do movimento surgido ao final da década de 40, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola:

Muitos dos jovens que tinham conhecimento de literatura eram os que tiveram possibilidades de fazer os estudos universitários em Lisboa, nesta existia um local, “A Casa dos Estudantes de Angola”, na qual fizeram um ponto de reunião para estreitar os laços de amizade e matar a saudade da terra. Este local: “A casa dos Estudantes de Angola, dava algum tempo decorrido, lugar à Casa dos Estudantes do Império, que viria a desenvolver uma ampla atividade associativa ao longo de vinte

anos de existência. Nela passaram a desaguar, vindos de todas as colônias portuguesas da África, da Ásia e da Oceânia, estudantes das várias raças, religiões e credos políticos. (ERVEDOSA, 1979, p. 95).

Os estudantes, então, que podiam pensar a respeito de seus países, com as reuniões que aconteciam na Casa dos Estudantes do Império (CEI)¹⁰, passam a olhar para a sociedade angolana e ir em busca de suas raízes:

Em 1948, aqueles rapazes, negros, brancos e mestiços, que eram filhos do país e se tornavam homens, iniciam em Luanda o movimento cultural “Vamos descobrir Angola!”. Que tinham em mente? Estudar a terra que lhes fora berço, a terra que eles tanto amavam e tão mal conheciam. Eram ex-alunos do liceu que recitavam de cor todos os rios, todas as serras, todas as estações e apeadeiros das linhas férreas de Portugal, mas que mal sabiam os afluentes do Cuanza que corria ao seu lado, as suas serras de picos altaneiros, os seus povos de hábitos e línguas tão diversas, que liam e faziam redacções sobre a beleza da neve ou o encanto da Primavera que nunca tinham presenciado, que desenhavam a pêra, a maçã ou a uva sentindo apenas na boca gulosa o sabor familiar e apetecido da goiaba, da pitanga ou da gajaja, que interpretavam as fábulas de La Fontaine mas ignoravam o fabulário, os contos e as lendas dos povos da sua terra, que sabiam com precisão todas as datas de todas as façanhas dos monarcas europeus, mas nada sobre a rainha Nzinga ou o rei Ngola. (ERVEDOSA, 1979, p. 101–102).

As atividades que os jovens desenvolviam na CEI venciam a distância e ecoavam no território angolano (ABDALA JUNIOR, 2006), desse modo contribuíam para reforçar o movimento dos “Novos Intelectuais de Angola”. Como aparece no fragmento acima, fica claro que a relação metrópole e colônia não era mais “aceita” tão facilmente – lembrando ainda que faltam alguns anos para a independência – ao passo que esse movimento foi impulsionador para que os jovens tivessem uma relação de proximidade com as suas raízes, uma literatura que de fato representasse o povo africano. Ainda nos apoiando no texto de Carlos Ervedosa, que por sua vez, cita o ensaísta Mário de Andrade, cabe mostrar o que esses jovens fizeram:

O movimento, diz-nos o ensaísta Mário de Andrade, incitava os jovens a redescobrir Angola em todos os seus aspectos através de um trabalho colectivo e organizado; exortava a produzir-se para o povo; solicitava o estudo das modernas correntes culturais estrangeiras, mas com o fim de repensar e nacionalizar as suas criações positivas válidas; exigia a expressão dos interesses populares e da autêntica natureza africana, mas sem que se fizesse nenhuma concessão à sede de exotismo colonialista. Tudo deveria basear-se no senso estético, na inteligência, na vontade e na razão africanas. (ERVEDOSA, 1979, p. 102).

Enquanto estudam o mundo que os rodeia, o mundo angolano de que eles faziam parte mas que tão mal lhes haviam ensinado, começa a germinar uma literatura que seria a expressão da sua maneira de sentir, o veículo das suas aspirações, uma literatura de combate pelo seu povo. (ERVEDOSA, 1979, p. 102).

¹⁰ Ver mais em: MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ática, 1978, p. 44.

A partir do movimento, a perspectiva em relação ao país em que esses jovens pouco conheciam é modificada, agora o olhar é para o povo, sua cultura, suas crenças, seus hábitos, para toda uma sociedade que, até então, não era exaltada nas literaturas. É graças a esse movimento, “e os seus esforços (entre os quais a publicação da *Antologia dos novos poetas de Angola* – 1950 e da revista *Mensagem* – *Voz dos Naturais de Angola*) que se consolida o sistema literário angolano.” (CHAVES, 2007, p. 55). Esse período foi então, sem dúvida, importante para as futuras gerações de escritores: “Se o espaço político destes jovens intelectuais era extremamente restrito devido às condições de repressão existentes, a sua ação, no entanto, foi importante na formação das novas gerações de escritores angolanos.” (SERRANO). Lembremos também que o movimento dos “Novos Intelectuais de Angola”, depois do primeiro impulso, acabou por ser alvo da repressão policial¹¹. Como foi mencionado acima, além de contribuir com a *Antologia dos novos poetas de Angola*, o movimento fez com que se seguisse à antologia, uma destacada revista, *Mensagem*, na qual contribuíram poetas importantes:

À antologia se segue a revista *Mensagem* (1951 – 1952), onde colaboraram escritores que se tornaram grandes nomes da literatura angolana: Agostinho Neto, Alda Lara, Antero Abreu, Antônio Cardoso, Mário de Andrade, Óscar Ribas, Viriato da Cruz e até moçambicanos, como o poeta José Craveirinha, além de portugueses radicados em Angola. Os objetivos da revista centravam-se na busca da redefinição e valorização dos dados básicos de caracterização nacional. Os escritores propunham-se à alfabetização e melhoria das condições culturais do operário, a diversificadas atividades no setor da cultura nacional. (SANTILLI, 1995, p. 15).

A revista *Mensagem* foi importante também por ser uma volta aos periódicos – estratégia inicial da literatura angolana – como veículo de circulação e divulgação das ideias propostas, agora por um movimento. Embora reduzida a apenas dois números, a revista reuniu em suas páginas poetas que inauguravam uma modernidade na poesia angolana, principalmente pela investida em retratar os aspectos locais: “[...] Desromantizando o nacionalismo, os escritores rejeitam aquela associação mecanicista entre pátria e natureza, conferindo, aos elementos naturais, que selecionam para expressão de suas verdades uma moldura claramente social.” (ABDALA JÚNIOR, 2006, p. 214). Com a repressão policial que começa a se expandir, encerra-se a revista no segundo número e o grupo de escritores se dispersa, mas alguns anos depois: “[...] vários nomes dessa geração voltariam a se reunir dentro de uma organização mais ampla e aglutinada em torno de uma proposta política mais

¹¹ “Como seria de esperar, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola acabou por ser alvo da repressão policial. A *Mensagem* terminou a sua publicação ao fim do segundo número e o Movimento teve de se desmembrar. A maior parte desses jovens acabaria por se reunir, mais tarde, não à volta de um movimento cultural, mas já sob a bandeira de um movimento político, o MPLA”. In: ERVEDOSA, 1979, p. 124-125.

consistente: o Movimento Popular para a Libertação de Angola, o MPLA, fundado em 1956.” (ABDALA JÚNIOR, 2006, p. 214). Cabe ainda ressaltar que, na construção da identidade angolana a poesia teve mais destaque que a prosa, pois o romance, por um bom tempo, ainda continuou marcado pelos resquícios da literatura colonial, ganhando força somente a partir de 1950, com os prosadores que seguem o caminho da revista *Mensagem*, que estava centrada nos poetas de Angola, só que passam também a enfrentar tempos mais difíceis depois dos anos 60:

A partir dos anos 60 vêm os tempos de mais aguda repressão, e além dos escritores já citados, ligam-se a essa geração: Ernesto Lara Filho, Henrique Guerra (Andiki), Arthur Maurício Pestana dos Santos (Pepetela), Jofre Rocha, Jorge Macedo, Arnaldo Santos, Manuel dos Santos Lima, Agostinho Mendes de Carvalho (Uanhenga Xitu), Manuel Pacavira, Carlos Gouveia, Bobela Motta, Manuel Rui. (SANTILLI, 1995, p. 16).

Esses escritores são fortes nomes quando falamos em literaturas africanas como, por exemplo, Pepetela, que possui uma extensa produção literária muito lida e estudada. Mas ainda é preciso mencionar José Mateus Vieira da Graça, mais conhecido por José Luandino Vieira, um prosador fundamental para Angola, principalmente por produzir uma literatura de resistência e também por abordar como espaço de suas “estórias” – como gosta de nomear seus textos - os bairros mais pobres de Luanda, os musseques – localizados fora da cidade urbanizada – como as favelas brasileiras. Escritor, este, que se posicionou em suas narrativas sobre um dos períodos mais conturbados de Angola, a guerra pela libertação:

O tempo histórico recoberto pela ficção de Luandino é o da guerra de libertação, sobretudo o dos momentos da conspiração anticolonialista, preâmbulo da luta armada que a partir daí se desencadearia. São horas de terrores, em que as etapas da resistência se organizam e nas quais o êxito ou malogro de cada passo dado em segredo torna-se uma questão de vida ou morte; são horas de temores, quando a desconfiança genericamente instalada lança confusões e dúvidas entre todos; são horas de tremores, quando a delação precipita os exílios e torturas de que é exemplar A vida verdadeira de Domingos Xavier e “O fato completo de Lucas Matesso”. (SANTILLI, 1995, p. 17).

No período em que esteve preso, Luandino Vieira não deixou de produzir suas narrativas, como lembra Benjamin Abdala:

Em termos de poder simbólico, são fundamentais os registros linguísticos que caracterizam o lócus enunciativo do escritor. Nas literaturas africanas de língua portuguesa, nesse sentido, é central a obra de ficção de José Luandino Vieira. A maior parte de suas “estórias” foram produzidas no campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, onde ficou preso juntamente com outros intelectuais dos países africanos engajados na luta anticolonial. Procurava pensar a língua portuguesa em quimbundo, em suas narrativas, incorporando a oralidade. Um gesto indicativo de estratégia literária que teve em Alfredo Troni um seu precursor. (ABDALA JÚNIOR, 2014, p. 62).

É inegável a importância do escritor dentro da literatura angolana, tanto pelas suas abordagens, ao inserir o contexto social dos angolanos, como o processo de independência de Portugal que as colônias buscavam, sendo assim, segundo Maria Aparecida Santilli:

A obra de Luandino Vieira ocupa um lugar proeminente na moderna literatura de Angola, pelas qualidades estéticas, pela importância histórico-literária. Como escrita transgressiva, de ruptura tanto com o modelo ideológico quanto com o padrão linguístico do português, é, portanto, um novo marco na arrancada de uma literatura nacional. (SANTILLI, 1995, p. 18)

Temos então, alguns escritores que contribuíram e contribuem para a formação de uma literatura angolana, dentre seus prosadores mais recentes - de acordo com Maria Aparecida Santilli – ainda há de se mencionar Jofre Rocha e Boaventura Cardoso. Este último: “como a maior parte dos prosadores angolanos contemporâneos, assinala a participação da criança no processo da libertação, sua grande escola, onde a pedagogia da luta tem como lição obrigatória a consciência do perigo”. (SANTILLI, 1995, p. 21). Os dois escritores caminham pelo viés de uma literatura que busca uma recuperação das memórias de infância com os costumes tradicionais, principalmente dos bairros mais pobres.

Devemos fazer um parêntese aqui para mencionar que o contemporâneo abordado por Santilli é ainda referente a um período antes dos anos 2000, portanto os escritores da atualidade também precisam ser brevemente comentados. Sabemos que sem esses escritores precursores da literatura angolana não haveria espaço para os que conhecemos atualmente. Devemos lembrar também que a literatura angolana ganhou mais reforço para se libertar de Portugal, quando surgiu um grupo de intelectuais que assinariam em 1975, o documento da fundação da União dos Escritores Angolanos, o qual mostra já o auge do processo de independência:

A história de nossa literatura é testemunho de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação exprimindo os anseios de nosso povo, particularmente o das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano¹².

Esse trecho, com tom enfático sobre a libertação, mostra o “furor” nacionalista da época e a importância de textos literários em que as palavras buscavam se desvincular do colonialismo. Assim, antes do país alcançar a independência, vimos que o engajamento dos

¹² Trecho do documento da União dos Escritores Angolanos citado por Rita Chaves. In: CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Via Atlântica, 1999, p. 32.

escritores foi importante para as manifestações de obras que já buscavam uma representação da cultura angolana. A atividade literária que teve seus passos iniciais vinculados à imprensa, com o passar do tempo foi conseguindo se solidificar, o que possibilitou a abertura do caminho para os futuros escritores, como, por exemplo, António de Assis Júnior, que com seu livro *O segredo da morta* (romance de costumes angolenses), fez com que ele se tornasse importante dentro do gênero romance, uma vez que abriu caminhos para que outros escritores conseguissem produzir seus textos:

Pela trilha aberta por Assis Jr. , iriam seguir Castro Soromenho, Óscar Ribas, José Luandino Vieira, Pepetela, José Eduardo Agualusa, entre tantos outros que, valendo-se do gênero, empreenderiam projetos de investigação que ajudam a mapear a fisionomia multifacetada do cenário cultural angolano. Ancorados no difícil cais de um porto tão convulsionado, esses escritores viram-se diante de muitos dilemas e compuseram um repertório variado, a partir da opção por diferentes estratégias artísticas. Unifica-os, porém a consciência patente de, em maior ou menor escala, precisarem fazer de seus textos um lugar de resistência às pressões que a condição colonial os condenava. (CHAVES, 1999, p. 21).

A partir desse viés, José Eduardo Agualusa soube olhar o passado de seu povo, entrecruzando-o com o presente em suas produções literárias, reconhecendo todo o esforço que seus precursores tiveram para produzirem em um espaço em que tudo era trazido de fora, como uma espécie de resgate para se compreender a cultura local:

Compreender a relevância da proposta de recuperação do passado, mesmo que tal processo se faça através de uma reinvenção, pressupõe desvendar a natureza do colonialismo, atentando-se para dados que, ao ultrapassar a esfera da exploração econômica a que foram submetidos os povos oprimidos, exprime a política de despersonalização cultural da própria empresa. (CHAVES, 2004, p. 148).

Voltar o olhar para o passado angolano é destacar o que existia antes da imposição colonialista, mais do que isso, é a busca da identidade através da escrita. E esta vem configurada como parte de um movimento importante para que se concretizasse um panorama dentro da literatura angolana, na qual os escritores passaram a olhar para a sua terra, suas crenças, suas gentes, sem, contudo, esquecer o passado, mas sim, fazer deste um elemento relevante para ser lembrado e representado nos textos literários.

A partir dos anos 90 a volta ao passado vem representada na literatura como uma experiência de renovação, fazer um retorno para o passado para tentar compreender o presente que ainda indaga uma busca de identidade. Vozes recentes que trazem em suas obras esse tipo de escrita podem ser encontradas, por exemplo, em Pepetela e em Agualusa. O romance *Mayombe* (1979), de Pepetela, reproduz o contexto da guerrilha, da geração que lutou pela

independência, *A Geração da Utopia* (1992) também aborda a nação, mas o passado é trazido ao presente para ser refletido.

José Eduardo Agualusa, com o livro *A Conjura* (1989), tem como proposta justamente trazer ao presente o passado de Angola antes da libertação de Portugal, ainda no final do século XIX, começo do XX, (entre 1880 – 1911). Em 1911 realizou-se a primeira tentativa frustrada de libertação da metrópole. Nesse período os angolanos já demonstravam vontade de se desligarem do domínio português, como podemos verificar em uma fala entre as personagens da referida obra, Carlos da Silva e Severino, este último chega a comentar: “___ Orgulho? Pois você tem orgulho em ter por tutor um país como Portugal? Que nada nos trouxe de bom, que nada fez para o desenvolvimento de Angola! Que apenas nos assegura a miséria, o embrutecimento, a fome, a morte enfim?” (AGUALUSA, 2004, p. 55). Como nos lembra Rita Chaves: “[...] Nesse texto, bem nutrido de referenciais históricos, são transformados em personagens figuras como Alfredo Troni, Cordeiro da Matta, José de Fontes Pereira, Paixão Franco, entre outros integrantes da elite crioula do final do século XIX e começo do século XX.” (CHAVES, 1999, p. 24-25). Desse modo, Agualusa, já nesse seu primeiro romance, consegue misturar o imaginário e a realidade para escrever sobre sua gente.

No romance *Nação Crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes* (1997), temos o passado que levanta questões ainda recorrentes no período colonial – o tráfico de escravos e a rota do Atlântico percorrida entre Angola, Brasil e Portugal. Nesse livro a conhecida personagem queirosiana Fradique Mendes salta da obra de Eça de Queirós para aventurar-se na África colonial, o século XIX sendo trazido ao presente. Também em *A Rainha Ginga*, Agualusa volta-se ao passado para descrever a história dessa famosa mulher na África. Essa escrita entre a fronteira da realidade/ficção será recorrente em suas produções literárias, sempre com o olhar direcionado para o contexto social, político e econômico e suas repercussões nas sociedades, seja angolana, brasileira ou portuguesa, possui uma visão crítica e apurada dos acontecimentos ao seu redor.

Sabemos que, ao pensar as relações que envolvem/envolveram Angola e Brasil, não podemos esquecer o passado colonial comum às duas nações, os anos de dominação de Portugal aproveitando-se de suas colônias. A vontade de se desprender do domínio português teve como referência a independência do Brasil, que impulsionaria os países africanos em busca de sua libertação:

Num movimento semelhante ao dos nossos árcades e românticos, os escritores africanos divisavam a urgência de promover um corte em relação à matriz colonizadora. A independência conquistada em 1822, de certa maneira, credenciava o nosso país como referência fundamental na discussão a respeito das transformações a serem implementadas nos vários territórios ainda sob o domínio colonial. Os muitos aspectos de uma história comum eram evocados, e projetava-se no presente “livre” da sociedade brasileira a possibilidade de um futuro menos opressivo nas terras africanas. Com efeito, em Angola, Cabo Verde e Moçambique, quando, por volta dos anos 1950, reforçou-se a contestação da dominação colonial, a imagem do Brasil, em matizes multiplicados, iria pesar positivamente na construção de uma identidade cultural comprometida com a libertação. (CHAVES, 2006, p. 34).

É claro que o Brasil conseguiu sua independência de maneira mais tranquila em 1822, enquanto os países africanos tiveram de lutar, guerrear para consegui-la. Angola enfrentou uma batalha por sua libertação, os momentos históricos, os interesses políticos e as épocas cronologicamente afastadas mostram diferentes lutas. Angola só foi conseguir de fato a sua libertação em 11 de novembro de 1975, data extremamente recente se comparada ao Brasil, e com a ajuda de um movimento popular que resultou em uma luta de quatorze anos, com o MPLA (Movimento pela libertação de Angola). Assim:

A mesma metrópole, a mesma língua e outras marcas da empresa colonial, com efeito, identificam histórica e culturalmente o Brasil e Angola. A própria fisionomia de nosso povo, descendendo também das gentes que de lá vieram pela força bruta da máquina escravocrata, atesta materialmente a ligação que o preconceito dominante se esforça para esquecer ou disfarçar. Todos esses laços reforçam, com certeza, o nosso interesse, afinal, pensar Angola - e sua literatura - pode ser também pensar o Brasil e as duras penas a que fomos condenados pela dominação estrangeira. (CHAVES, 1999, p. 23).

Se no Brasil o sentimento nacionalista intensificou-se após a independência, em relação a Angola pode-se dizer que o senso de resistência presente na história secular dos povos que ali viviam na chegada do colonizador, selou a produção literária, desempenhando um papel excepcional nas lutas pela libertação. Articulada com outras forças, a *literatura* seria afinal, um dos móveis capazes de conduzir à superação do estatuto de colônia nos mais diversos níveis. Aliás, destaca-se, por sua inequívoca clareza, a dimensão ideológica do projeto literário angolano. Ali, a despeito dos limites que a realidade acabou por colocar, a perspectiva da ruptura, nunca radicalizada pelos escritores brasileiros, foi professada pela maioria dos autores angolanos, quase todos envolvidos, inclusive profissional e fisicamente, nas campanhas libertadoras. (CHAVES, 1999, p. 55, grifo nosso).

A referência à luta pela libertação de Angola está fortemente ligada ao papel desempenhado pela escrita, pois: “Instrumento de afirmação da nacionalidade, a literatura será também um meio de conhecer o país, de mergulhar num mundo de histórias não contadas, ou mal contadas, inclusive pela chamada literatura colonial.” (CHAVES, 2004, p. 154). Estudar a literatura angolana é entender a importância que esta teve na construção / formação de uma identidade angolana, pois: “teve papel decisivo na construção de uma identidade para a nação que se formava”. (PINTO, 2016, p. 2). Sendo assim, a literatura, que foi uma chave importante para esse período, ajuda-nos a reforçar a relação com o Brasil ao encontrarmos

produções literárias que podem aproximar-se para compreendermos melhor tanto o contexto de José Eduardo Agualusa quanto o de Érico Veríssimo, embora a escrita de Veríssimo, como aponta a crítica, tenha sido menos contundente com relação às questões políticas do momento. Por isso, mostramos brevemente o ambiente em que o escritor gaúcho esteve inserido, e como é visto no conjunto da literatura brasileira, que para nós, é de “mais fácil” acesso e conhecimento, se comparada com a dos países africanos de língua portuguesa. Desse modo, o breve panorama de como se deram as escritas iniciais em Angola, foi relevante para tecer algumas considerações sobre as diferentes manifestações literárias.

1.3.1 – LITERATURA ANGOLANA: PROXIMIDADES COM O MODERNISMO BRASILEIRO

O Modernismo brasileiro, que teve início em 1922, foi um importante movimento de ruptura para os escritores brasileiros, tanto romancistas como poetas, que tiveram a oportunidade de promover uma literatura menos presa aos padrões de Portugal, respaldando as produções com um olhar mais voltado para o Brasil e suas diversidades. É claro que esse movimento chegou até aos escritores africanos de língua portuguesa - principalmente os ligados ao *Movimento dos Novos Intelectuais*, como Viriato da Cruz e Antonio Jacinto - que encontraram na poesia e nos romances brasileiros muitas proximidades e possibilidades de diálogos:

Para os jovens do Movimento, que iria definir os rumos da literatura angolana, a leitura de autores do modernismo brasileiro abriu caminhos, apresentando propostas estéticas e respostas a questões que eles próprios se colocavam mas, principalmente, indicou uma convergência de perguntas que eles próprios se faziam. (CHAVES, 2007, p. 56).

Esses jovens angolanos cultos - que tiveram a possibilidade de estudar - e estavam nos centros universitários de Lisboa e Coimbra, perceberam o que fora o Modernismo no Brasil:

Eles sabiam muito bem o que fora o movimento modernista brasileiro de 1922. Até eles havia chegado, nítido, o “grito do Ipiranga” das artes e letras brasileiras, e a lição dos seus escritores mais representativos, em especial de Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Lins do Rego e Jorge Amado, foi bem assimilada. (ERVEDOSA, 1979, p. 105).

As afinidades entre as duas literaturas começam a se delinear, os africanos não só enxergavam os países que foram colonizados pela mesma metrópole, mas a possibilidade de dialogar com textos de escritores que manifestavam um olhar diferente sobre o Brasil ao

retratar uma literatura mais nacionalista. Notamos que fortes laços foram se criando com o Modernismo, mas em Angola e Cabo Verde foram mais aproximativos, principalmente para este último que conseguiu dialogar muito mais com os escritores do regionalismo brasileiro.

O estímulo do movimento viabilizou um novo intercâmbio entre os escritores africanos, como lembra Maria Aparecida Santilli, em *Ecos do Modernismo Brasileiro (entre africanos)* presente no livro *Africanidades* (1985), os testemunhos de escritores angolanos e cabo-verdianos mostra o sentimento de aproximação de povos que irradiavam um desejo por uma libertação: “como se instauradoras de uma confraternização literária entre povos que, então, já não chegavam apenas à catarse da ânsia de libertação nacional, mas que encontravam sua hora de se exorcizarem da dependência de colonizados.” (SANTILLI, 1985, p. 25). Esse movimento do modernismo refletiu então nesses países, principalmente pelo tom renovador, uma possibilidade de levantar traços em comum. Maria Aparecida Santilli, que por sua vez cita o prosador Antônio Aurélio Gonçalves, ao tratar dos problemas da literatura cabo-verdiana, mostra a importância dessa relação com a literatura brasileira e de como a presença dos escritores foi de relevância para a revista *Claridade*. Cabe citarmos:

[...] E, como ponto de vista da maioria, acerca de origens das experiências de uma literatura que tentava os primeiros vôos, manifesta a crença de essas origens estarem situadas na descoberta de certos valores, “no sentido de personalidades, tanto como no de ideais estéticos” da geração de escritores brasileiros, que conta os nomes de José Lins do Rego, Jorge de Lima, Érico Veríssimo, Jorge Amado e outros romancistas e poetas”... “O seu porta-voz tem sido a tão falada revista **Claridade**. Esta é a receptora imediata das sugestões brasileiras, afirmação que pode ser comprovada, principalmente com o conteúdo dos seus três primeiros números. (SANTILLI, 1985, p. 25-26).

Os escritores brasileiros foram, de fato, nomes importantes para as literaturas africanas de língua portuguesa e a revista cabo-verdiana, *Claridade*, foi representativa para a divulgação desses romancistas. Como veremos adiante, Érico Veríssimo foi mencionado na revista. Os poetas da *Claridade*, espelhando-se no Modernismo, buscaram ultrapassar as formas clássicas da poesia, incorporando, por exemplo, o verso livre e a não preocupação formal com as rimas¹³. Em Angola também se fizeram presentes os escritores modernistas, como nos lembra Costa Andrade, no livro *Literatura Angolana (opiniões)* (1980), o qual traz

¹³ SECCO, Carmen Lucia Tindó. *As literaturas africanas de língua portuguesa: diálogos com o Brasil*. Revista Cátedra Digital – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008. (Texto apresentado oralmente no Simpósio “Interpenetração da Língua Portuguesa na CPLP”, que decorreu no Mindelo, na Ilha de São Vicente, Cabo Verde, de 24 a 28 de março de 2008, sob o patrocínio do IILP, Instituto Internacional da Língua Portuguesa e da AULP, Associação da Universidade de Língua Portuguesa). Disponível em: <http://revista.catedra.puc-rio.br/index.php/2016/11/03/as-literaturas-africanas-de-lingua-portuguesa-dialogos-com-o-brasil/>. Acesso em 15 de nov. de 2018.

ligações de aproximações que a literatura angolana teve com a brasileira, e de como esta foi uma fonte de inspiração para muitos escritores angolanos. Em uma intervenção proferida em São Paulo, no ano de 1963, Costa Andrade ressalta em sua fala a importância dessa relação:

Entre a nossa literatura e a vossa, amigos Brasileiros, os elos são muitos fortes. Experiências semelhantes e influências simultâneas se verificam. É fácil, ao observador corrente, encontrar Jorge Amado e os seus Capitães de Areia nos nossos melhores escritores. Drummond de Andrade, Graciliano, Jorge de Lima, Cruz e Sousa, Mário de Andrade e Solano Trindade, Guimarães Rosa, têm uma presença grata e amiga, uma presença de mestres das jovens gerações de escritores angolanos. E por isso mesmo, pelo impacto que têm junto do nosso povo, são vetados pelos colonialistas. Eles estão presentes, porém, nas preocupações literárias dos que lutam pela liberdade. (ANDRADE, 1980, p. 26).

A literatura angolana que começou a sua consolidação a partir de 1948, com o movimento dos *Novos Intelectuais de Angola*, sob o lema do “Vamos descobrir Angola”, teve maior consolidação de seu sistema literário¹⁴, justamente com a recepção das produções brasileiras modernistas, uma vez que o diálogo entre os países tornou-se mais claro:

Para os jovens do Movimento que iria definir os rumos da literatura angolana, a leitura dos autores do modernismo brasileiro abriu caminhos, apresentando propostas estéticas e questões que eles próprios se colocavam. Opondo-se vivamente à padronização e aos modelos ditados pela ordem colonial, a valorização de elementos angolanos apontava para uma possibilidade de trazer à cena literária – e não só – grande parte da sociedade angolana, segregada pelo colonialismo. Ao mesmo tempo, esses moços consideravam imprescindível uma aposta na modernidade, pois isso significava não só estar no compasso do que se fazia no mundo, como também uma ruptura com o colonialismo tardio e prolongado. (MACÊDO, 2009).

Diante disso, o diálogo com a literatura brasileira que já era manifestado com os jovens da geração *Mensagem* em Angola, por exemplo, com o poeta Antônio Jacinto, tornou-se mais forte com ecos dos modernistas brasileiros. O que acabou por criar elos maiores com a poesia de Carlos Drummond de Andrade ou a prosa baiana de Jorge Amado. Quanto à recepção deste, por exemplo, foi muito importante para os países africanos de língua portuguesa, como menciona o moçambicano Mia Couto, em uma palestra em homenagem a Jorge Amado, preferida em São Paulo [05 de abril de 2008] – “*Mia Couto fala da influência de Jorge Amado na cultura dos países africanos lusófonos*”. Eis abaixo alguns trechos:

¹⁴ Sobre essa questão ver: MACÊDO, Tania. “A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa”. In: *Revista Crioula*, São Paulo, nº 5, Artigo Mestre, maio, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/issue/view/4424>. Acesso em 15 de nov. de 2018.

Eu venho de muito longe e trago aquilo que eu acredito ser uma mensagem partilhada pelos meus colegas escritores de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe. A mensagem é a seguinte: Jorge Amado foi o escritor que maior influência teve na gênese da literatura dos países africanos que falam português.

A nossa dívida literária com o Brasil começa há séculos, quando Gregório de Mattos e Tomaz Gonzaga ajudaram a criar os primeiros núcleos literários em Angola e Moçambique. Mas esses níveis de influência foram restritos e não se podem comparar com as marcas profundas e duradouras deixadas pelo baiano.

[...]

Nas décadas de 50, 60 e 70, os livros de Jorge cruzaram o Atlântico e causaram um impacto extraordinário no nosso imaginário coletivo. É preciso dizer que o escritor baiano não viajava sozinho: com ele chegavam Manuel Bandeira, Lins do Rego, Jorge de Lima, Erico Veríssimo, Rachel de Queiroz, Drummond de Andrade, João Cabral Melo e Neto e tantos, tantos outros.

[...]

Em Angola, o poeta Mario António e o cantor Ruy Mingas compuseram uma canção que dizia: Quando li Jubiabá/me acreditei António Balduino./Meu Primo, que nunca o leu/ficou Zeca Camarão. E era esse o sentimento: António Balduino já morava em Maputo e em Luanda antes de viver como personagem literário. O mesmo sucedia com Vadinho, com Guma, com Pedro Bala, com Tieta, com Dona Flor e Gabriela e com tantos os outros fantásticos personagens.

Nesse sentido, a intertextualidade com os escritores brasileiros gerou, e gera, proximidades entre as ficções, como por exemplo, Luandino Vieira, de Angola, Mia Couto, de Moçambique, Guimarães Rosa, do Brasil, que mesmo situados em espaços diferentes, seus estilos são muito semelhantes: “[...] As obras desses escritores encontram-se no cerne dos paradigmas da modernidade, fundando na literatura de seus países uma escritura descentrada, caracterizada pela reinvenção tanto da linguagem, como da arquitetura ficcional.” (SECCO). Os três conseguem inserir em seus textos a oralidade e também aspectos de suas realidades regionais. José Eduardo Agualusa, com seu romance *Nação Crioula*, também consegue explorar as afinidades entre Brasil, Angola e Portugal.

1.4 – A RECEPÇÃO DE ÉRICO VERÍSSIMO E JOSÉ EDUARDO AGUALUSA FORA DE SEUS PAÍSES

Érico Veríssimo alcançou sucesso com seus livros ainda em vida, o que fez receber críticas positivas em relação à sua literatura e também ser reconhecido fora do Brasil. Tornou-se um autor que teve diversos livros traduzidos e foi estimado e convidado a proferir várias palestras em outros países. No livro *Solo de Clarineta*, volume 2, narra suas viagens pelo mundo e em um período em que permaneceu em Portugal pôde conhecer pessoas envolvidas

com o ofício da escrita, como Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner Andresen, o crítico João Gaspar Simões, o ensaísta, historiador e professor Joel Serrão. No tempo em que esteve em Portugal, narra que as pessoas o reconheciam enquanto andava pelas ruas, algumas o paravam para pedir um autógrafo ou simplesmente comentar sobre um livro ou alguma personagem, mostrando o quanto em vida fazia sucesso. Durante sua estadia nesse país, teve também a oportunidade de realizar palestras, geralmente proferidas em universidades. Érico Veríssimo, mesmo quando confrontado pelo público, não hesitava em manifestar suas opiniões:

Restabelecida a calma, falei sobre o Brasil, sua juventude, seu povo, seu futuro, a construção de Brasília e as perspectivas de desenvolvimento cultural e econômico que eu via para meu país. No diálogo que se seguiu à palestra, um jovem universitário me perguntou: “A que atribui V. Ex.^a a presente crise da literatura portuguesa?” Respondi de imediato: “À Censura, meu filho. Sem liberdade não pode existir plena criação literária ou artística.” Um outro estudante ergueu-se e objetou: “Mas que fazer quando um escritor não tem ética?” Repliquei: “Ora, mais tarde ou mais cedo ele se destruirá por suas próprias mãos.” O rapaz voltou à carga: “Permita V. Ex.^a que lhe diga que isso não me parece estar acontecendo no mundo em que vivemos. Os romances que mais se vendem hoje em dia, os famosos *best sellers*, são em geral pornográficos, negativistas, prejudiciais ao público em geral e à juventude em particular.” Argumentei: “Está bem, meu amigo. Você propõe a censura como solução para controlar, digamos assim, a ‘ética’ de cada escritor... Mas diga-me uma coisa: quem é que vai controlar a ‘ética’ do governo ditatorial que exerce a censura? Nem sempre ou, antes, quase nunca os mais capazes e decentes são os que tomam o poder, nos regimes de força. E preste atenção ao que lhe vou dizer. Prefiro que dois ou doze mil romancistas considerados sem ética por um governo de Direita ou Esquerda continuem a publicar livremente suas obras a ter de suportar esses regimes que atentam contra as liberdades civis, que se avocam o direito de pensar pelo povo e que, mantidos pelo terror policial, encorajam a delação e fazem vista grossa às torturas de presos políticos. Já leu o 1984 de George Orwell? Não? Pois leia. Leiam-no todos.” (VERÍSSIMO, 1976, p. 99-100).

O fragmento é extenso e fez parte de uma palestra que Érico Veríssimo proferiu na Universidade Clássica de Portugal. Vale a pena ser mencionado justamente por retratar um assunto, a censura, que naquele momento atingia Portugal. A viagem do escritor se deu por volta de 1959 e o que ele não imaginava era que depois o assunto sobre censura estaria presente no contexto brasileiro e sobre o qual trata no romance *Incidente em Antares*. Podemos aproximar o escritor Érico Veríssimo, nesse momento de sua fala, do narrador viajante, do qual menciona Walter Benjamin em “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, presente no livro *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (1985). Nas narrativas escritas podemos compartilhar das experiências de quem não viajou pelo mundo afora, mas que conhece as histórias e tradições de seu país, que seria exemplificado como representante arcaico do camponês sedentário. E o outro seria o marinheiro comerciante, ou seja, o narrador viajante, aquela figura de: “Quem viaja tem

muito para contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe.” (BENJAMIN, 1985, p. 198). Desse modo, inferimos que as viagens e as experiências foram proporcionando a Érico Veríssimo a possibilidade de adquirir bagagem cultural e poder transportá-la para seus livros e contar depois em suas memórias. As experiências de viajantes também pertencem a José Eduardo Agualusa, que está sempre em trânsito entre diversos países em busca de novas histórias.

Quando mencionamos que Érico Veríssimo foi um escritor que em vida pôde conhecer o sucesso de seus livros, devemos lembrar também que nos países africanos de língua portuguesa – como já mostramos neste capítulo - muito da literatura produzida no Brasil fez parte da formação dos escritores africanos. Assim como eles leram os escritores do regionalismo brasileiro, como José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos entre outros, e encontraram aspectos aproximativos de escrita, com Érico Veríssimo não foi diferente, embora não trouxesse uma literatura de engajamento social, mas sim o universo regional do Rio Grande do Sul:

Ao completar trinta anos de romancista, Érico Veríssimo era conhecido na Europa, no continente africano, em toda a América Latina, e, principalmente, no mundo de língua inglesa. [...] Inquéritos feitos em Angola e Moçambique demonstraram que Érico Veríssimo é o escritor mais lido naquelas partes da África. (COUTINHO, 2004, p. 438).

De fato, Érico Veríssimo não é o único escritor brasileiro prestigiado em terras africanas, mas a sua contribuição nesse diálogo é de grande importância. Podemos lembrar, por exemplo, que a Revista *Claridade*, de Cabo Verde, apresentou em alguns números um breve estudo sobre alguns livros do escritor gaúcho, como *Clarissa* e *Caminhos Cruzados*. Nas edições de número 4 e 5, temos os seguintes textos assinados por António Aurélio Gonçalves, “Interpretações – *Clarissa* e a arte de Erico Veríssimo (Das notas para um estudo sobre a obra do romancista)” e a continuação “Interpretações – *Clarissa* e a arte de Erico Veríssimo (Das notas para um estudo sobre a obra do romancista) II”. Embora o segundo texto continue com a ideia de analisar a personagem *Clarissa*, o foco está na análise do professor Clarimundo de *Caminhos Cruzados*. *Clarissa* foi o primeiro romance de Érico, e António Aurélio Gonçalves realiza uma leitura da construção da personagem *Clarissa* procurando mostrar a técnica que caracteriza a escrita do escritor gaúcho. Eis um trecho da análise:

Clarissa, quando nos aparece pela primeira vez, sai da infância fresca, luminosa, fitando o mundo com seus olhos grandes, ingênuos e faiscando de curiosidade.

Talvez, Erico Veríssimo, ao escolher Clarissa para protagonista do seu primeiro romance ou para centro do seu campo de observação ao mesmo tempo desabusada, divertida, e lírica, não estivesse na plena posse de seus recursos artísticos e da maneira negra. Talvez não lhe conviesse envolver a frescura irradiante de Clarissa numa atmosfera pesada.

Pelo primeiro motivo, pelo segundo, ou pelos dois simultaneamente, o certo é que o ambiente de “Clarissa” não tem a densidade nem a profundidade dos claro-escuros de romances como “Caminhos Cruzados”, “Um lugar ao sol” ou “Olhai os Lírios do Campo”. (GONÇALVES, 1986, p. 26).

De fato, o romance *Clarissa* carrega essa atmosfera da inocência da adolescente que é, por exemplo, apresentada pelo olhar de Amaro que a vê através de sua janela brincar com os pessegueiros floridos ou quando o narrador diz que a menina gosta de gente feliz. Ela traz uma imagem de juventude carregada de luminosidade até em seus pensamentos: “Por que será que a vida parece melhor e mais bonita de manhã quando há sol, vento fresco, céu azul?” (VERISSIMO, 1979, p. 11). Clarissa é movimento, alegria, frescor, vivacidade, por isso o romance não carrega a profundidade debatida com questões sociais que aparecerá em outros romances de Érico Veríssimo.

Lembremos também que, a relação dos escritores africanos com os escritores brasileiros não esteve presente apenas na revista *Claridade*, como acabamos de mencionar. Outro veículo importante de circulação entre a literatura brasileira e a africana foi na revista *Sul*, de Florianópolis, que nos anos de 1950 tornou-se um espaço de divulgação de textos de escritores de diversos países, tais como de portugueses e de escritores dos países africanos de língua portuguesa. O editor dessa revista, Salim Miguel e sua esposa Eglê Malheiros, trocavam correspondências com alguns intelectuais que contribuíam com a revista.

Em 2005 Salim Miguel publicou *Cartas d’África e Alguma Poesia*, livro no qual aparecem as correspondências enviadas pelos escritores africanos. Este recurso se torna importante para os escritores por terem ali um meio de divulgação de seus textos. É preciso lembrar que a ditadura de Portugal atingia diretamente os países africanos dominados pela metrópole portuguesa – era preciso que alguns livros enviados do Brasil para eles fossem mandados por partes, sem capa, folha de rosto, para não serem barrados - assim o meio encontrado para publicarem os textos foi na revista brasileira que tornou-se extremamente importante para aquele momento. Salim Miguel assim escreve no livro falando do início das publicações:

Escrevemos para os dois. A resposta de Portugal chegou bem antes; a de Moçambique, embora demorasse, veio também. Logo estávamos publicando colaborações de nomes conhecidos, como Miguel Torga, que passara parte da adolescência no Brasil, mas por aqui era desconhecido.

Da África começamos por Moçambique e, nos anos seguintes, fomos publicando na *Sul* colaborações de Angola, Cabo Verde, Guiné Portuguesa, hoje Guiné-Bissau. No último número da revista, 30, aparece um conto de um tal de José Graça, que se tornaria pouco depois internacionalmente conhecido como Luandino Vieira. (MIGUEL, 2005, p. 8).

O escritor Luandino Vieira foi um dos colaboradores da revista, suas cartas eram ainda assinadas como José Graça e nelas podemos notar como era difícil a divulgação de seus textos em Angola e a possibilidade de publicar no Brasil era bem-vinda. Na carta de 08/03/1957, enviada de Luanda, assim coloca: “Tenho o prazer de lhe enviar em separado o 1º. Caderno publicado por nós, A Cidade e a Infância, contos da m / autoria. Contos da minha cidade e da minha infância. É o 1º. duma série de 2 cadernos c / o mesmo título.” (MIGUEL, 2005, p.31). Em outra correspondência, Luanda, 09/06/1957, escreve a Salim Miguel: “Poderei continuar a enviar colaboração daqui? Foi aproveitada a que enviei primeiramente? As vossas notícias sobre este assunto seriam bem recebidas, porquanto, embora continuando a produzir, não arranjam ainda possibilidades de iniciar a revista.” (MIGUEL, 2005, p. 32). Apenas ao final do livro, na parte dos Avulsos, temos uma carta de Luandino Vieira, na qual não assina mais como José Graça, e sim o nome que conhecemos hoje. A correspondência foi escrita em 2005, e o escritor angolano agradece aos bons tempos de solidariedade conquistados na revista *Sul*. Esse é apenas um dos exemplos das cartas reunidas por Salim Miguel em seu livro em que mostra a troca de experiências entre os escritores que partilham a língua portuguesa em seu ofício. Traz ainda nos Avulsos do livro um texto sobre o português, que viveu em Moçambique, Augusto dos Santos Abranches, se intitula *Conversa Carioca*, de Marques Rebelo. Em entrevista concedida para Érica Antunes e Simone Caputo, em 2018, que traz o título “Eglê Malheiros, Salim Miguel e o intercâmbio entre as duas margens do Atlântico”, Salim Miguel responde a pergunta de como Marques Rebelo chegou aos africanos, a qual ele responde que:

Eles já se correspondiam, e por acaso, se encontraram em Portugal; o Augusto dos Santos Abranches não era africano, mas português. O Marques Rebelo tinha uma coluna na Última Hora e, quando morreu o Augusto dos Santos Abranches, em São Paulo, ele fez cinco crônicas durante cinco dias, que nós republicamos em Cartas d’África e alguma poesia. Foi em Portugal que ele ficou conhecendo pessoalmente o Augusto dos Santos Abranches. Só que Augusto se refugiou em Moçambique e, depois, nem em Moçambique, devido às suas posições políticas, ele tinha espaço. Foi assim que veio tentar a sorte no Brasil e faleceu em São Paulo em 1963. Logo que Augusto recebeu nossa carta, já respondeu, enviou poemas e nos disse que havia feito contato com António Jacinto, em Angola, e que ele nos escreveria em breve. Logo em seguida recebemos uma carta de António Jacinto. (ANTUNES, 2008).

No texto acima somos informado da relação de Marques Rebelo e Augusto dos Santos Abranches, este foi de grande importância para a divulgação da literatura brasileira em Moçambique. Como escreve Marques Rebelo:

[...] A propaganda que fazia da literatura brasileira era consistente e não foram poucos os longos e precisos estudos com que procurava mostrar às gentes africanas o mérito e a afinidade de alguns dos nossos mais destacados valores. Lembro-me dos que dedicou a Mário de Andrade, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego. (REBELO, 2005, p. 147).

Ainda sobre os escritores brasileiros acrescenta: “E me cabe dizer mesmo que nunca um trabalho sobre o nosso Érico Veríssimo foi tão seguro e nítido, quanto o que ele escreveu analisando a obra do grande romancista gaúcho.” (REBELO, 2005, p. 147). É nítido que a relação de escritores portugueses, brasileiros, africanos de língua portuguesa foi de grande importância na constituição dessas literaturas, muitas trocas de leituras e escritas foram realizadas. Érico Veríssimo foi mencionado e estudado tanto no Brasil como em outros países, assim como pudemos perceber, seu nome se fez presente no ensino da literatura brasileira quando ministrou aulas nos Estados Unidos, em palestras que proferiu em Portugal, na Universidade Clássica de Lisboa, por exemplo, e na África de língua portuguesa como mencionamos acima. Embora alguns críticos não o reconhecessem como um bom escritor, ele fez sucesso e encantou muitos leitores ainda em vida.

O escritor africano, aqui estudado, possui uma produção recente se comparada à produzida por Érico Veríssimo. Mas a repercussão de seus textos é positiva, pois tanto em Angola como fora da África é muito bem recepcionado pelos leitores. Por sua mescla de raízes africanas, brasileiras e portuguesas ser tão forte, o escritor está sempre em trânsito, e isso se torna um meio de divulgação importante de seus livros, pois não fica centrado apenas entre Angola, Brasil e Portugal, mas é reconhecido em outros lugares, tanto que seus livros já foram traduzidos para diversas línguas. Um meio importante para percebermos a divulgação do trabalho de José Eduardo Agualusa, está justamente nos produzidos nos meios acadêmicos, dissertações e teses que encontramos nos bancos de dados da CAPES, as quais reforçam que ele tem se tornado um escritor de relevo na literatura angolana. Além de artigos, resenhas, entrevistas que ajudam a colocar em evidência o trabalho do escritor.

É claro que nem tudo são elogios. Assim como Érico Veríssimo, José Eduardo Agualusa recebe críticas nem sempre favoráveis por seus livros, principalmente por ser um autor divulgado, e de certa forma, famoso, acaba por não ter seus textos como um conjunto de

boa qualidade. Por produzir bastante, e beneficiar-se de bolsas de criação literária para escrever, nem todos os livros saem como boas produções, por exemplo, como aconteceu com o escritor gaúcho, acima citado, alguns livros são considerados de baixa qualidade, e de fato, alguns romances de ambos acabam mesmo por serem melhores que outros, dependendo do ponto de vista a ser analisado. Fora da África o escritor acaba por ser mais valorizado, ainda mais porque se envolveu em uma antiga polêmica com um dos principais poetas de Angola, Agostinho Neto, ao dizer que “Agostinho Neto foi um poeta medíocre”¹⁵, polêmica esta que é ainda lembrada. O próprio escritor em entrevista¹⁶ intitulada “Agualusa y el absurdo del miedo al otro”, para Lola Huete Machado em 23 de abril de 2018, divulgado no Blog PLANETA FUTURO, no jornal *El País*, lembra da dificuldade de ser escritor em Angola, o que tornou a sua fala sobre Agostinho Neto um verdadeiro escândalo:

No entanto, em Angola não é fácil ser escritor. “Se piensas de maneira diferente vais contra o estado. Ali é muito fácil ser iconoclasta. Em Espanha é muito fácil ser, podes falar mal de alguém, sobre qualquer tema, e as pessoas não se estranham. Mas em Angola é um pouco diferente. A mim me passou ao dizer que a poesia de Agostinho Neto (primeiro presidente angolano) era medíocre, foi um grande escândalo, ali é muito fácil ser escandaloso. Basta que penses, não já diferente, basta que penses, para ser escandaloso. De todas as formas isto também está mudando”, explica.¹⁷

Mesmo Agualusa se referindo à sua visão em relação ao valor estético da poesia de Agostinho Neto, e ao valor que as pessoas dão a ele como um extraordinário poeta, o fato é que muitos não gostaram do exagero do comentário, ainda mais por Agostinho ter ocupado cargo político em Angola, como presidente, e por ser considerado uma das figuras mais representativas do século XX.

Outra questão cara para a literatura africana é a questão da criouldade, defendida por uns e afastadas por outros. Os anos de dominação de Portugal deixaram marcas nas sociedades colonizadas, gerando, por exemplo, a mistura de raças pelo caráter impositivo de

¹⁵ Ver artigo do jornal ANGONOTÍCIAS: <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/17879/agualusa-considera-agostinho-neto-poeta-mediocre>. Acesso em: 14 de dez. 2018.

¹⁶ MACHADO, Lola Huete. *Agualusa y el absurdo del miedo al otro*. Blogs PLANETA FUTURO, África no es un país, coordinado por Lola Huete Machado, in: *El País*, 23 de abril de 2018. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2018/04/23/africa_no_es_un_pais/1524464302_976453.html. Acesso em 03 de dez. de 2019.

¹⁷ Sin embargo, en Angola no es fácil ser escritor. “Si piensas de manera diferente vas contra el estado. Allí es muy fácil ser iconoclasta. En España es muy fácil serlo, puedes hablar mal de alguien, sobre cualquier tema, y la gente no se extraña. Pero en Angola es un poco diferente. A mí me pasó al decir que la poesía de Agostinho Neto (primer presidente angoleño) era mediocre, fue un gran escándalo, allí es muy fácil ser escandaloso. Basta que pienses, no ya diferente, basta que pienses, para ser escandaloso. De todas formas ésto también esta cambiando”, explica. (Tradução nossa).

dominação, o que ocasionou: “a *crioulidade* – uma profunda miscigenação cultural que originou formas de resistência e de promoção dos valores da nacionalidade.” (ABDALA JÚNIOR, 2007, p. 65). Essa aceitação da crioulidade como algo benéfico é compartilhada pela visão de Agualusa, que escreveu o romance *Nação Crioula*, no qual essa mescla de raças aparece, assim como de Mario Antônio F. de Oliveira, que denominou Luanda de “ilha” crioula. Mas existem outros, como o escritor Luís Kandjimbo¹⁸, que não está de acordo com essa visão. De fato, essa vertente é polêmica entre escritores e historiadores, mas Agualusa acredita que culturas são mestiças, e isso percebemos em seus romances.

Agualusa é um escritor que concede diversas entrevistas para jornais, televisão, o que faz com que seus livros tenham um bom meio de divulgação, o que não o isenta das críticas, uma vez que a tecnologia ajuda na divulgação e ao mesmo tempo possui uma rápida transmissão sobre os textos que chegam aos leitores. Cito, por exemplo, uma matéria feita sobre seu último romance *A sociedade dos sonhadores involuntários*, no *Jornal Folha de São Paulo*: “Ele exagera do tom proverbial”, ou “Resvala em clichês que expõem matizes adamados e óbvios, atenuando o vigor de um escritor com o seu percurso.” (BASTOS, 2017). Uma vez conhecido do grande público, o que se espera da escrita de Agualusa, para os que estão familiarizados com seu modo de escrever, é que apareça algo novo para surpreender o público. Desse modo, o crítico do jornal está fazendo um comentário do seu ponto de vista, que pode estar de acordo ou não com os leitores de Agualusa, que provavelmente também estabeleceriam comparações com os romances anteriores.

Ao trabalharmos com um escritor que está produzindo e é conhecido de uma boa parcela do público, sempre esbarramos na dificuldade de encontrar referências sobre sua carreira em textos teóricos, e ao pensarmos na literatura angolana que é, de certo modo, recente, como poderíamos pensar em Agualusa diante de um cânone literário angolano, não sabemos até que ponto suas obras conseguiriam um valor estimado para alcançar tal prestígio, quando a obra para ser canônica não pode “fazer sucesso”. Assunto esse trabalhado por Carlos Batista Bach, que se questiona justamente sob até que ponto as obras do angolano pesam frente à literatura de seu país, uma vez que:

O referido autor tem sua obra traduzida e difundida em diversos países, como Estados Unidos e França, além daqueles que fazem parte da comunidade de língua

¹⁸ KANDJIMBO, Luís. *A crioulidade não existe em Angola*. Entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão. União dos Escritores Angolanos. Disponível em: <https://www.ueangola.com/entrevistas/item/390-a-crioulidade-n%C3%A3o-existe-em-angola>. Acesso em: 14 de dez. de 2018.

portuguesa. Sua obra estrutura-se numa vertente mais ligada a visão de um mundo globalizado, em que autor e leitor se percebem como cidadãos de um mundo globalizado. Os livros de Agualusa não se mostram fechados nas questões da tradição angolana, mas retratam estas dentro de um contexto que pode ser percebido tanto em Angola como nos Estados Unidos. A leitura de seus textos não pressupõe, para que consiga entender a mensagem, um leitor iniciado na cultura angolana; bem como não há uma pressuposição de que somente angolanos poderão ler suas obras, mas sim uma consciência de que o fazer literário é um movimento pelo estar no mundo. Sua obra volta-se sempre para o contexto angolano e resulta de suas vivências entre Portugal, Brasil e Angola, uma vez que vive em constante deslocamento entre esses países. (BACH, 2011, p. 7).

Diante de sua recepção em vários países, Agualusa já se apresenta como um dos nomes mais proeminentes dentro da literatura angolana na atualidade e merece ser reconhecido, até porque sua obra não compreende apenas romances, mas contos, livros infantis, peças de teatro, além de ter textos traduzidos para diversos idiomas. Embora não trace uma produção literária que agrade a alguns acadêmicos, suas narrativas constam em diversos trabalhos, além de estudos relacionados com as literaturas africanas de língua portuguesa, como vimos anteriormente, por exemplo, no livro *A formação do romance angolano*, de Rita Chaves. Também é mencionado pelo português Pires Laranjeira, em seu livro *De Letra em Riste*, figurando como um dos nomes da nova produção da literatura angolana. Segundo o autor, essa nova “geração” começou por se firmar na poesia, mas depois o romance também ganhou destaque, inclusive com: “José Eduardo Agualusa, com *A Conjura*, vem reforçar o valor desta “geração”, estendendo ao romance a capacidade de intervenção que se verifica na poesia e, em menor grau, no ensaio literário.” (LARANJEIRA, 1992, p. 101). Levando em consideração a data do livro de Pires Laranjeira, Agualusa ainda estava no início de sua carreira, mas já digno de compor essa geração. Até esse momento de nossa reflexão sobre os escritores, aqui estudados, percebemos que as carreiras literárias são aproximativas em alguns momentos, como o fato de fazer sucesso e ser reconhecido dentro e fora do país ainda em vida, quando o que acontece com alguns escritores é alcançarem o reconhecimento de público e crítica apenas depois da morte.

CAPÍTULO II

De donde resulta que la irrealidad y las mentiras de la literatura son también un precioso vehículo para el conocimiento de verdades profundas de la realidad humana.

(Mario Vargas Llosa)

2. ÉRICO E AGUALUSA E REPERCUSSÃO DE SEUS LIVROS

Como mencionamos no capítulo anterior, Érico Veríssimo e José Eduardo Agualusa caminham por diferentes países que, muitas vezes, acabam por se cruzarem em seus aspectos culturais e sociais. Para o escritor angolano, a literatura brasileira, ao lado da portuguesa, formam as bases principais de um leitor que enxerga as proximidades com esses países quando diante de um livro que traz a possibilidade de mergulhar em narrativas que estão do outro lado do oceano, mas que são “fáceis” de serem compreendidas. Do mesmo modo, para o leitor brasileiro, a proximidade com a língua portuguesa nos romances africanos é fácil, mas quando vem carregada de termos específicos de Angola, por exemplo, o quimbundo, alguns entraves podem surgir. Mas nada que impeça a apreciação de boas histórias. Quando falamos dos dois escritores, há um abismo grande entre eles, não nos aspectos estéticos de suas produções, mas na temporalidade que os separa, assim os pontos que levantamos nessa leitura não buscam compará-los para dizer se um é melhor que o outro, mas mostrar o trabalho realizado nos romances em relação às perspectivas de cada sociedade.

Érico Veríssimo e José Eduardo Agualusa compartilham da mesma experiência de fazer sucesso ainda em vida, considerando que na época do escritor brasileiro os meios de comunicação não tinham os recursos que hoje encontramos, como por exemplo, a internet, o que não possibilitava uma circulação rápida sobre a publicação de um livro. Érico conseguiu obter sucesso com seus livros, mesmo que não tão rápido, como vimos, porque ele trabalhava na editora e ao mesmo tempo escrevia e traduzia para aumentar a renda, além de fazer o que gostava. Seu reconhecimento foi crescendo gradualmente, tanto que os leitores adoravam seus textos e os críticos apontavam a todo o momento as suas falhas como escritor. Começou com a publicação de *Fantoches*, em 1932, composta por uma coleção de contos, depois veio *Clarissa* em 1933 - ainda antes do nascimento de sua filha de mesmo nome – livro sem muitas intrigas, história da menina Clarissa que está descobrindo o mundo, mas que já abre as

portas para o sucesso diante do público e da crítica. Érico é muito coerente ao reconhecer que existem falhas:

Por mais ternura que me inspirasse a figura da menina Clarissa, relendo a sua estória eu não a achava satisfatória como literatura. A vida não era apenas uma sucessão de cromos, de momentos de serena poesia doméstica. Tinha também o seu lado sombrio e sórdido ao qual o romancista não devia fechar os olhos ou virar as costas. Decidi usar nos futuros romances outros desenhos e outras tintas. (VERISSIMO, 1974, p. 255).

No ano de 1940, ao publicar *Saga*, a personagem Clarissa reaparece e casa-se com o personagem principal, Vasco Bruno, no entanto o escritor considera este um livro ruim: “Em 1940 publiquei *Saga*, que considero o meu pior livro. Esse romance, que revela o estado de espírito do autor naqueles dias sombrios, é um monstro epiceno, símbolo duma absurda ambivalência política”. (VERISSIMO, 1974, p. 272). Mas o livro que de fato fez com que os olhares se voltassem para o sucesso do escritor veio antes de *Saga* e foi com a história de Eugênio e Olívia que o público se encantou com *Olhai os lírios do campo* (1938). Assim, a crítica reconhecia o sucesso do autor, como comenta Otto Maria Carpeaux, no artigo “Erico Verissimo e o Público”, presente em *O contador de histórias*:

O sucesso de Erico Verissimo é um fato. Foi a própria editora do romancista que teve, a meu pedido, a gentileza de fornecer os elementos que confirmam o fato. Foram vendidos no Brasil (excluindo-se a venda em Portugal) 191 000 exemplares do romance *Clarissa* (1933); 70 500, de *Caminhos Cruzados* (1935); 100 500, de *Música ao Longe*; e nada menos que 216 500 exemplares de *Olhai os Lírios do Campo*. Foram sucessos extraordinários, até então sem par na história da vida literária brasileira. De *Saga*, que saiu em 1940, vendeu-se tiragem bem menor: só 57 000. (CARPEAUX, 1972, p. 36).

Diante de todo o sucesso de venda dos livros, fica a dúvida sobre romances que agradam um público leitor e se tornam sucesso de vendas, mas que não são considerados literatura de qualidade, muito do que acontece nos dias de hoje. Então, estaria o escritor rotulado como sucesso de vendas e pouca qualidade? Essa é uma crítica recorrente em suas produções, no entanto, mesmo com o sucesso adquirido o escritor manteve a visão crítica sobre seus livros, ele lembra que:

[...] O sucesso é também um perigo. Eu compreendia isso logo após a publicação de *Olhai os Lírios do Campo*. O autor dum *best seller* pode, inconscientemente, acabar dando sempre ao público o que este espera dele, isto é, a repetição da receita anterior, o adocicado xarope de tão bom sabor e tão grande aceitação popular. (VERISSIMO, 1974, p. 284).

Por esse viés, o escritor sabia da importância de seu público leitor, mas procurava manter os pés no chão para não produzir uma literatura que estivesse sempre ao gosto de seu público e que mesmo assim não seria bem vista aos olhos dos críticos literários. Depois do

sucesso de venda de *Olhai os lírios do campo*, outra obra que marcará a carreira de Érico será a trilogia *O tempo e o vento*. A saga dos Terra Cambará, a história voltada e aprofundada para o universo do Rio Grande do Sul e a figura simpática do Capitão Rodrigo fizeram com que o primeiro volume da trilogia fosse bem recebido pela crítica literária: “Reputo a publicação da primeira parte de *O Tempo e o Vento*, em 1949, o acontecimento mais importante de minha carreira de escritor. [...] agora *O Continente*, além do êxito de suas vendas, alcançava também um *succès d’estime*. Teve excelente crítica.” (VERISSIMO, 1974, p. 301). A primeira parte da trilogia obteve sucesso e também se transformou no livro favorito de Érico Veríssimo. Seu filho Luis Fernando Verissimo, em uma entrevista para o Instituto Moreira Salles, em 2012, concedida a Sergio Rodrigues¹⁹ conta ser esta a obra favorita de seu pai. Também lembra que a demora de produção de *O arquipélago*, foi pela dificuldade enfrentada pelo escritor para narrar a reconciliação do Capitão Rodrigo com seu pai, isso porque Érico nunca conseguiu se reconciliar com Sebastião, seu pai.

Os últimos romances de Érico dirigem um olhar mais político às narrativas, são eles: *O senhor embaixador*, 1965; *O prisioneiro*, 1967; *Incidente em Antares*, 1971. Estes, junto com *O tempo e o vento*, segundo Nelly Novaes Coelho são “vigorosos romances, cuja problemática mergulha cada vez mais no espírito brasileiro, através da adesão existencial cada vez mais profunda do autor à sua matéria.” (COELHO, 2013, p. 245). *Incidente em Antares* é o único que nos remete a uma alusão do Brasil, enquanto os outros dois apresentam contextos fora do universo brasileiro, mas próximo do escritor que acabou por transitar por diversos países. *O senhor embaixador* tem como cidade principal Sacramento, que representa, em certa medida, a América Latina e *O prisioneiro*, indiretamente ligado à intervenção dos Estados Unidos no Vietnã, mas de acordo com Daniel Fresnot, Érico não deixa isso claro: “O romancista declarou não ter citado os nomes do Vietnã nem dos Estados Unidos por não querer limitar essa parábola no tempo e no espaço.” (FRESNOT, 1977, p. 58). A parábola é o modo como o próprio escritor abre o romance. Neste, ainda de acordo com o estudioso, traz a seguinte história:

O prisioneiro conta de um tenente norte-americano mulato cuja incumbência é obter, de um jovem vietcongue detido, informações acerca do lugar exato onde deveria

¹⁹ Entrevista concedida ao Instituto Moreira Salles, em comemoração aos cinquenta anos da publicação de *Incidente em Antares*. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Bate papo: Erico Verissimo e Incidente em Antares*. (Participação de Luis Fernando Verissimo e Sergio Rodrigues, 2012). Disponível em: <https://blogdoims.com.br/bate-papo-erico-verissimo-e-incidente-em-antares/>. Acesso em 05 de março de 2018.

explodir uma bomba colocada por este em local até então desconhecido pela polícia. Para isto, tem plenos poderes para usar de todos os meios, inclusive a tortura. Entretanto, todas as sevícias do tenente são inúteis, pois o prisioneiro, devido aos maus tratos acaba morrendo sem nada revelar. (FRESNOT, 1977, p. 57-58).

Em entrevista intitulada “Prisioneiros” – concedida a Adolfo Braga em 1967 (a reportagem foi publicada em um jornal não identificado do Rio de Janeiro); o escritor gaúcho assim se manifesta ao ser questionado se seu livro *O prisioneiro* seria antiamericano:

Meu livro não é anti-americano, não é contra os cidadãos que vivem nos Estados Unidos (a não ser no que se refere aos americanos racistas – e aí ele o é, decididamente). Eu combato é uma situação que me parece brutal e absurda. Procuro mostrar o absurdo da guerra e dos problemas dos homens dentro da guerra. *O Prisioneiro* não é *vietcong* que plantou a bomba e que está sendo interrogado e torturado. *Prisioneiros* são também todos os demais personagens e de certo modo o próprio autor do livro é igualmente um prisioneiro. Ao escolher para o papel de inquisidor um tenente negro, eu também pude incluir na minha história o problema do homem de cor norte-americano. Existem 30 por cento de soldados negros lutando no Vietnã. Eles defendem uma civilização que os repudia e esse é um dos absurdos de toda essa situação. Estamos em tempo de guerra, de injustiças, absurdos, equívocos, mortes e destruição. É natural que tudo isso sensibilize um escritor que não vive numa torre de marfim. (VERISSIMO, 1999, p. 35-36).

Érico Veríssimo comenta que, com *O Prisioneiro*, pretende fazer com que os leitores que são indiferentes à realidade daquela época, tenham um tratamento de choque, para que compreendam que caminham para o que ele chama de “suicídio atômico”. Por mais que o livro seja revestido de um viés político, o escritor menciona que não quer que olhem apenas esse lado, já que acredita ser “um brado a favor dos direitos do homem.” (VERISSIMO, 1999, p. 38). Assim se expressa:

Procurei escrever esse livro, nunca preocupado com os seus aspectos estéticos ou artísticos: usei de um método direto e concentrado, o mais que pude (acho que assim o impacto fica maior e não se dissolve). Sei que se trata de um livro polêmico e que me trará várias oportunidades de discuti-lo, como sei também que desagradará a um grande setor da opinião pública, mas o autor que se preocupa com isso antes de escrever está liquidado. (VERISSIMO, 1999, p. 38-39).

A partir dos excertos que mencionamos acima, notamos que o escritor gaúcho declarou várias vezes que sua obra não é antiamericana, uma vez que tenta priorizar muito mais as relações humanas do que as questões políticas. No entanto percebemos um teor mais politizado, e o próprio Érico não o nega, como também destaca Daniel Fresnot:

[...] é impossível negar que *O prisioneiro* é uma crítica severa à política norte-americana no Sudeste asiático. E não é só a guerra em geral que o autor denuncia, mas o massacre da intervenção militar das forças armadas dos Estados Unidos naquela região, e os meios para isso empregados. (FRESNOT, 1977, p. 59)

Érico Veríssimo vai pincelando aspectos mais politizados nesses textos, não se eximindo de narrar muito do que acontecia no mundo tanto em seus aspectos políticos como

sociais. Nesse sentido, vamos apresentar brevemente um pouco mais detalhada a história de seu primeiro romance, considerado mais político, e aproximá-lo com aspectos abordados em *Incidente em Antares*. O romance *O senhor embaixador* recupera o ambiente político de uma embaixada nos Estados Unidos. Nesta circulam várias personalidades das esferas políticas com suas intrigas em torno de uma ditadura no fictício país centro-americano conhecido como República do Sacramento. As personagens principais da obra estão centradas nas figuras de Gabriel Heliodoro Alvarado, embaixador de Sacramento em Washington e Pablo Ortega y Murat, que trabalha como primeiro secretário na embaixada, mas que por vários momentos pesa em seus pensamentos um sentimento de culpa por servir um governo que considera corrupto. Outra personagem que se destaca é a figura do jornalista William B. Godkin, que trabalha como correspondente e especialista em assuntos latino-americanos, o que lhe dá, por exemplo, a oportunidade de entrevistar ditadores. É com sua figura que a narrativa de Érico se inicia, sendo ele também responsável por narrar momentos importantes, como o julgamento final de Gabriel Heliodoro. O romance está dividido em quatro partes: Parte I – *As Credenciais*; Parte II – *A Festa*; Parte III – *O Carrossel* e Parte IV – *A Montanha*. Desse modo, inicia-se com a apresentação das personagens e suas movimentações na embaixada e depois segue para a ilha, em Sacramento, onde o povo parte para uma revolução. Temos todo um ambiente político que Érico Veríssimo, corajosamente insere neste romance, como nos leva a entender a estudiosa Maria da Glória Bordini:

O romance é um atrevido estudo de personalidades das esferas políticas dos anos 60, ao abrigo de um país fictício, cujo nome evoca sub-repticiamente a Colônia do Sacramento, região diretamente atingida pela Operação Condor no extremo-sul da América Latina. Opõem-se homens de direita e de esquerda, militares belicosos e pacifistas engajados em lutas de libertação, festas diplomáticas em Washington e guerrilhas nas montanhas em Sacramento. Se Gabriel Heliodoro não tem dúvidas sobre a quem deve lealdade, Pablo Ortega precisa vencer seu lado humanista para libertar seu país, praticando atos de guerra que abomina. O livro, assim, trabalha basicamente com tensões – morais, políticas e sexuais-, encenando as dúvidas ideológicas suscitadas pela revolução cubana de Fidel Castro, ante o apoio norte-americano à ditadura de Batista em razão dos interesses econômicos ianques no país. (BORDINI, 2003, p. 150–151).

Deve-se lembrar que *O senhor embaixador* saiu um ano depois do golpe de 1964 e que a conclusão a que Pablo chega é favorável, embora difícil de engolir pela própria personagem, à revolução comunista armada. Nessa mesma época, gestavam-se os movimentos guerrilheiros no Brasil, que alcançariam seu ápice no início dos anos 70. Tratar de um tema desses, num país dividido entre extremistas de direita e esquerda, pensando os prós e os contras de cada lado, era um ato de coragem política, que raros escritores da época emularam. (BORDINI, 2003, p. 151).

Érico Veríssimo queria mesmo diferenciar o tipo de escrita de seus livros, teve uma das oportunidades com este romance, assim como ele comenta em *Solo de Clarineta*:

Mas... qual era o propósito do livro? Bom, *O Senhor Embaixador* me oferecia a oportunidade de estudar a estrutura política, econômica e social dessas republiquetas da América Central e do Sul e suas relações com o irmão maior e mais rico, os Estados Unidos. O romance se prestaria também para mexer com um problema que sempre me preocupou: a participação do intelectual na política militante e, mais especificamente, numa revolução de caráter violento. E – por que não confessar? – havia além disso tudo o simples gosto de jogar com vários destinos, ver o que ia acontecer no momento em que – preparado o cenário – eu lançasse todas aquelas personagens em cena. (VERÍSSIMO, 1976, p. 62).

Em 1963, em entrevista concedida a José Ney para o *Jornal do Comércio*, com o título “A Reforma mais urgente”, Érico conta um pouco sobre o próximo livro que estava preparando na época:

Qual o seu próximo volume? Diga algo sobre ele.

Estava eu escrevendo um livro sobre minha viagem à Grécia, quando de súbito “adoeci” dum romance e comecei a trabalhar nele. Vai chamar-se *O Senhor Embaixador*, e se passa simultaneamente em Washington, D. C., em El Sacramento, república de minha invenção e propriedade, simbólica de muitos países da América Central. Usarei nesse livro minhas observações e vivências na capital dos Estados Unidos durante os três anos e meio em que servi como diretor de Assuntos Culturais da Organização dos Estados Americanos. Espero terminar esse romance ainda no ano corrente. (VERÍSSIMO, 1999, p. 17).

A partir dos anos 60, temos romances que levantam questões sobre política e ressaltam um Érico mais engajado, porém, mesmo não se filiando a nenhum partido, o autor teve sempre consciência da realidade humana, política e social de seu país e do mundo afora. Embora no romance *O senhor embaixador* o escritor tente nos transmitir um ambiente com problemas mais “distanciados”, não perde a oportunidade de inserir uma personagem brasileira, o diplomata Orlando Gonzaga, para trazer a sua visão ácida do Brasil, como no trecho abaixo em que a personagem dialoga com Clare, funcionária da embaixada:

_ Nada. _ Gonzaga bebeu um gole de Manhattan. _ Feijão pobre! Um símbolo de nosso regime, da podridão de nossos governantes e políticos. O Brasil, Clare, é um país saqueado. De fora para dentro. De dentro para fora. De cima para baixo... Ninguém nunca é responsabilizado por coisa alguma. Ninguém vai para a cadeia. Ó não! Somos encantadores, temos corações de ouro maciço! Inventamos as anedotas mais engraçadas do mundo. Achamos que todos devem nos adorar, pois, não somos hospitaleiros e bons *causeurs*? Fazemos troça de todos, inclusive de nós mesmos. Temos remédios infalíveis para os males de todos os países, menos para os nosso. A simpatia no Brasil é a grande panacéia. E é nessa simpatia, Clare, nesse nosso bom-mocismo (que torna o convívio com o brasileiro individualmente tão agradável), que reside nossa desgraça como nação! No Brasil tudo está bem se um sujeito é simpático. Por simpáticos (e também irresponsáveis e levianos) esperamos que as coisas nos caiam do céu. Por simpatia votamos em homens incompetentes e ou desonestos para os cargos públicos. Se somos governantes ou políticos, por simpatia dizemos sim a tudo o que nos pedem, embora depois não cumpramos o prometido. Por simpáticos damos empregos ou concessões rendosas (nem sempre lícitas) a parentes, amigos, compadres, afilhados, protegidos... e, que diabo!, por simpáticos fazemos as maiores concessões a nós mesmos, e satisfazemos a todos os nossos apetites. E essa nossa simpatia, sinal, repito, dum coração de açúcar, nos impede de fazer cumprir a lei, de sorte que bandidos e ladrões andam às soltas e podem ser

senadores, deputados, governadores e até Presidentes da República. Por simpáticos achamos que todos devem ajudar sem nunca nos pedir contas de nada. Por simpáticos (ah! e por inteligentes, espertos e mestres na arte da improvisação) não planejamos nada, produzimos pouco, gastamos o que não podemos, e confiamos sempre nas soluções mágicas. Porque no Brasil se acredita que até o *deus ex machina* é brasileiro. Ah, Clare! Como somos simpáticos! Você já tinha notado isso, não? Pois é. Somos tão simpáticos que nos acostumamos à miséria em que vivem mais de dois terços da população total do país... uma miséria abjeta, que, no nosso Nordeste, é igual ou pior que a asiática... E como somos simpáticos e caridosos e, às vezes, vamos aos domingos à missa, durante a qual sorrimos e acenamos de longe para Deus (que deve ser um sujeito simpático) de vez em quando damos esmolas aos mendigos, vagamente convencidos de que assim estamos contribuindo para resolver o problema social... (VERISSIMO, 1971, p. 386–387).

Alguns temas políticos utilizados por Érico Veríssimo nesse romance, tais como a violência, a tortura, a censura, a ditadura, aparecem em *Incidente em Antares*. A violência praticada na sociedade sacramentenha é similar a que acontece em Antares, os donos do poder utilizam-se das artimanhas que melhor lhes agradem para manter a ordem da cidade. João Paz e Rita Paz são as personagens que relatam os momentos de tortura sofridos pelos capangas do delegado Inocêncio Pigarço. Já no *O senhor embaixador*, as torturas são escutadas por Pablo Ortega durante um julgamento das injustiças praticadas pelos funcionários do regime ditatorial de Carrera, que estavam presos, mas que a população que tanto tinha sofrido esperava um julgamento numa espécie de circo para que fossem humilhados. Dentre um dos mais odiados estava o Cel. Pedro Zabala, o último chefe de polícia do governo de Juventino Carrera. Pablo Ortega assistiu algumas sessões em que as vítimas das torturas davam seus depoimentos, citemos alguns fragmentos:

[...] Pablo Ortega jamais poderia esquecer aquele desfile de horrores. Uma pobre mulher magra e lívida, diante dum microfone que lhe ampliava descomunalmente a voz, contou que tinha sido violentada da maneira mais bestial e desmoralizante por soldados que, formados em fila, esperavam sua vez de se porem em cima dela. De que acusavam a pobre criatura? De ter dado refúgio em sua casa a um estudante – seu sobrinho – que estava sendo procurado pela polícia sob a vaga acusação de ser um “elemento de agitação na Universidade.” (VERISSIMO, 1971, p. 354).

O público, horrizado, ficou sabendo que uma das torturas prediletas dos carrascos de Zabala, quando procuravam arrancar confissões a prisioneiras acusadas de “atividades subversivas” (acusações nunca especificadas claramente) era a de meter-lhes buchas de mostarda nas vaginas, o que, na maioria dos casos, lhes provocava hemorragias. (VERISSIMO, 1971, p. 354).

Um homem ainda jovem contou que tivera os escrotos esmagados pelos tacões das botas dum dos investigadores de Zabala. E quando o promotor lhe perguntou se o autor da monstruosidade se encontrava naquela sala, a vítima estendeu braço e, apontando para um dos réus, um homem musculoso de tez bronzada e pescoço taurino, disse: “Aquele!” (VERISSIMO, 1971, p. 354).

Outros relatos também foram mencionados, ao passo que, depois de três dias de julgamento, Pedro Zabala e seus cúmplices foram condenados e no dia seguinte foram

fuzilados. Como as pessoas queriam presenciar o espetáculo bizarro, os outros fuzilamentos foram feitos em praça pública e transmitidos pela televisão, como acontece ao final com Gabriel Heliodoro. Nesse romance, temos a impressão de que por se tratar de um país fictício e com nenhuma proximidade com o Brasil, o escritor foi mais profundo nas descrições das torturas e também na “punição” de algumas personagens. Diferentemente do que vemos em *Incidente em Antares*, a morte de João Paz é “menos” carregada de violência do ponto de vista descritivo e Rita Paz é ameaçada, mas grávida e pensando no filho, delata pessoas aleatoriamente para não ser torturada, uma vez que as atrocidades que lhe falaram já foram ameaçadoras.

A ditadura e os ditadores são figuras recorrentes em *O senhor embaixador*, por exemplo, o professor Leonardo Gris é um exilado de Sacramento que vive nos Estados Unidos e em vários momentos é acusado de estar tramando uma revolução, tanto que ele “desaparece” e nunca ninguém tem notícias para saber se está vivo ou morto, mas a segunda opção é a mais provável devido aos seus posicionamentos batendo de frente com um governo ditatorial. Em uma de suas palestras critica abertamente os Estados Unidos e seu apoio aos ditadores:

“Vosso Governo apoiou e prestigiou durante muitos anos ditadores cruéis e desonestos como Trujillo, Somoza e Batista pela simples, claríssima (mas imoral) razão de que eles convinham aos interesses dos capitais privados americanos investidos nos países que aqueles tiranos infelicitavam e desonravam.”

“Reconheço que a posição dos Estados Unidos com relação às ditaduras latino-americanas está longe de ser fácil. Se vosso Department of State coopera com elas, nós, os liberais, protestamos, exclamando: ‘Vós amais os ditadores!’ Se, pelo contrário, vosso Governo aplica sanções contra essas tiranias, são ainda os mesmos liberais que gritam: ‘Intervenção!’, e invocam o direito de cada país à autodeterminação... (VERISSIMO, 1971, p. 216–217).

Ao lado de toda ditadura caminha a censura, em *Incidente em Antares* as personagens tentam apagar qualquer sinal de liberdade, a palavra é extremante ameaçadora, os mortos delatam as atrocidades dos vivos, mas estes criam uma “operação borracha” para que a vida siga seu rumo e nada interfira no bem-estar dos poderosos. Em *O senhor embaixador*, esses questionamentos estão mais centrados nos papéis dos intelectuais: Pablo Ortega, que é um intelectual revolucionário, e o professor Leonardo Gris, que acaba punido por suas falas e ainda o jornalista Bill Godkin. É uma maneira de Érico Veríssimo colocar na voz das personagens muito de suas opiniões e questionamentos, como nesta fala de Pablo Ortega:

_ Imprensa livre? Em que país do mundo a imprensa é realmente livre? Nos regimes totalitários ela é diretamente controlada pelo Governo. Nos chamados democráticos,

ela é indiretamente dirigida pelos grupos econômicos que, em maior ou menor grau, pressionam também o Congresso. (VERÍSSIMO, 1971, p. 145).

Muito do que vemos nos três romances de Érico Veríssimo com viés mais político carregam seu questionamento frente às questões que estavam pulsando naquele período. No texto “Um escritor diante do espelho”, por Erico Verissimo, publicado na Revista *Realidade*, São Paulo, novembro de 1966, o escritor comenta que:

“Só quem pode e deve decidir sobre o comportamento político do escritor é o próprio escritor. Se ele quiser permanecer alheio a todos esses problemas e inquietações na sua torre de marfim e puder viver sem remorsos nessa ausência do mundo, que o faça e tenha bom proveito. Rechaço a idéia de que o escritor *deva* estar necessariamente a serviço dum *partido político*, mas aceito a de que ele *possa fazer* isso, se assim entender. Fala-se muito em literatura engajada. Repito mais uma vez que o engajamento dum escritor deve ser com homem e vida, no sentido mais amplo e profundo destas duas palavras.” (VERÍSSIMO, 2003, p. 35).

“Já se tem dito e escrito que eu jamais me comprometo politicamente. Ridículo! Creio que durante estes 35 últimos anos tenho me manifestado claramente sobre problemas e acontecimentos políticos e sociais de maneira que me parece coerente e inequívoca, sempre a favor da liberdade e dos direitos do homem e contra todas as formas de opressão – coisa que nem sempre poderia fazer se fosse obrigado a seguir obedientemente a linha sinuosa e muitas vezes autocontraditória dum partido político.” (VERÍSSIMO, 2003, p. 35).

Depois do lançamento de *Incidente em Antares*, o escritor, durante entrevista intitulada “Somos todos uns mentirosos”, concedida a Celito de Grandi e publicada no jornal *Correio da Manhã*, em 1971, assim se manifesta:

O Senhor Embaixador foi um livro de denúncia social e política. *Incidente em Antares* está na mesma linha? (VERÍSSIMO, 1999, p.78).

Sim, sem a menor dúvida. Mas se meu último romance fosse só isso, acabaria virando panfleto, o que seria um desastre literário. No *Incidente*, o que mais me interessa são os seres humanos em pleno ato de viver. No *Embaixador*, houve também a tentativa de reproduzir um clima: o do mundo diplomático de Washington, além de apresentar problemas individuais como o de Pablo Ortega, Glenda (já não me lembro mais o nome da moça...), Pancho Vivanco, Jorge Molina... (VERÍSSIMO, 1999, p. 79).

Em relação à censura presente em seus livros, no texto “Sou contra a censura”, o escritor lembra que sempre foi contra esse tipo de infiltração, tanto que nunca submeteu um livro seu a esse tipo de corte porque para ele, “[...] A criação é um ato de amor e de liberdade.” (VERÍSSIMO, 2003, p. 36). Sempre tentou deixar claro seu posicionamento tanto em suas falas como em suas narrativas. Assim coloca o estudioso Daniel Fresnot:

Quanto à censura, Érico Veríssimo deu provas suficientes de que seu posicionamento jamais se militou às palavras. Quando da instauração da censura prévia no Brasil em 1970, assumiu uma posição corajosa, de vanguarda e sem rodeios, recusando veementemente submeter qualquer livro seu à leitura prévia do

censor. Foi apoiado nesta atitude por Jorge Amado e outros grandes brasileiros. (FRESNOT, 1977, p. 72).

Para encerrar essa parte sobre os livros de Érico Veríssimo com viés mais político, lembremos que a não filiação do escritor a nenhum partido político não o impediu de trazer as questões políticas e sociais para dentro de seus textos. Sempre com seu lado humanista para melhor retratar as relações humanas.

Um livro pouco comentado do escritor é *Um Certo Henrique Bertaso* (1972)²⁰, em que fala sobre sua relação com Henrique Bertaso, diretor da *Editora Globo*, e filho de José Bertaso, dono da mesma editora. Além de falar do companheiro de anos, uma vez que trabalhavam juntos, acaba também falando de sua vida e de como se deu essa amizade. A publicação do primeiro livro de Érico Veríssimo se dá com a ajuda de Henrique:

Um dia enfrentei Henrique Bertaso. Foi no salão geral de vendas da Livraria, junto de um dos balcões. Ambos desajeitados. Ambos sérios. Vozes em surdina. Eu disse: “Gostaria de reunir num livro uns contos meus já aparecidos em jornais. Sei que não é bom negócio para a Editora fazer isso por conta própria. Estou disposto a pagar a edição do meu bolso. Só queria um orçamento... e condições fáceis de pagamento.” Cabeça baixa, cara sempre séria, Henrique coçou a coroa da cabeça, refletiu por um instante e depois resmungou: “Podemos publicar seu livro por conta da casa. Onde estão os originais?” Impossível! Engoli em seco, sem saber que dizer. Não sou também homem expansivo. Balbuciei um agradecimento canhestro. Separamo-nos. Dias depois eu entregava ao jovem Bertaso os originais de *Fantoches*, que foi publicado meses mais tarde, com uma boa capa de Ernest Zeuner, então chefe dos desenhistas da Globo. A tiragem? Mil e quinhentos exemplares.” (VERISSIMO, 1979, p. 32).

O fato de trabalhar na revista proporcionou ao autor a expansão de sua carreira de escritor, além das produções literárias, das traduções realizadas quando trabalhou na *Revista do Globo*, teve também a oportunidade de realizar algumas conferências na Universidade da Califórnia, em Berkeley, no período em que morou nos Estados Unidos. Essas conferências, escritas em inglês, foram reunidas no livro *Breve História da Literatura Brasileira*, traduzidas por Maria da Glória Bordini, que tem seu título de *Brazilian Literature, an Outline*. Ao final deste livro a tradutora apresenta sua visão sobre as falas proferidas por Érico Veríssimo, com o título de *Um Contador da História da Literatura*, assim ela explica:

Em setembro de 1943, Erico Verissimo mudava-se com a família para Berkeley, Califórnia. Convidado pelo Departamento de Estado norte-americano para dar um

²⁰A edição do livro utilizada aqui traz também uma segunda parte intitulada *Artigos Diversos*, nessa encontramos nove textos de Erico Verissimo. In: VERISSIMO, Erico. *Um certo Henrique Bertaso / Artigos Diversos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1979.

curso de Literatura Brasileira numa universidade dos Estados Unidos, escolheu a da Califórnia, que o aceitara. Dois anos depois, ampliando as conferências públicas que pronunciara em janeiro e fevereiro de 1944, lançava *Brazilian Literature, an Outline*, o único livro que escreveu em língua estrangeira, a saber, o inglês. Editado pela The Macmillan Company, em 1945, e depois reeditado em 1969, pela Greenwood Press, de Nova York, o volume é dedicado ao Prof. S. Griswold Morley, da Universidade da Califórnia em Berkeley, grande amigo daqueles anos de voluntário exílio, em que Erico se refugiara nos Estados Unidos para escapar ao clima opressivo do Estado Novo getulista. (BORDINI, 1995, p. 155).

O próprio escritor deixa claro, em suas conferências, que não pretende produzir uma obra que abarque toda a história da literatura brasileira, conforme esclarece no primeiro parágrafo do prefácio:

Esta é uma história da literatura brasileira muito esquemática e indubitavelmente possui falhas. Meu propósito principal ao escrevê-la foi dar ao leitor americano uma idéia da marcha da literatura em meu País, desde o dia em que foi descoberto até este ano. Está claro que omiti nomes de muitos autores, um pecado de que humildemente peço desculpas às pessoas atingidas. Ao escrever sobre os últimos vinte anos da vida literária brasileira, não dispunha de nenhuma obra de referência, qualquer que fosse, para me suprir de informações. Tive de confiar na memória e esta, sabe-se, é um território muito confuso, cheio de armadilhas ocultas e inesperadas. De qualquer forma, estou certo de que, em livros como este, tendências e aspectos gerais são muito mais importantes do que simples nomes de autores. (VERISSIMO, 1995, p. 13).

Sem perder sua veia de escritor, Érico Veríssimo nomeia seus capítulos levando por um lado mais engraçado e irônico, como por exemplo, o primeiro para falar da chegada dos portugueses é “Tão Boa é a Terra...”, ou o décimo “Uma Literatura Chega à Maioridade”, para falar do Modernismo. Utiliza-se de sua característica de contador de histórias para dar um tom mais leve à sua narração. Érico Veríssimo, ao final de suas palestras sobre a literatura produzida em seu país, a qual ele tenta explicar para os estrangeiros, insere a sua opinião:

Quanto à literatura de meu país – seu traço proeminente nos últimos dez anos é que os escritores brasileiros deixaram de ser meros malabaristas verbais, imitadores esnobes das modas literárias européias ou tíbios elfos, habitantes da torre de marfim; pisaram em terra e deram as mãos ao homem comum nessa cruzada universal por um mundo melhor de paz, fraternidade e liberdade. (VERISSIMO, 1995, p. 153).

Desse modo, ao apresentar a sua visão sobre a literatura brasileira e a visão sobre seu país, o escritor também comenta sobre um dos mais importantes críticos brasileiros, Antonio Candido: “Homem maduro ao fim de seus vinte anos, Antônio Cândido é um dos críticos mais penetrantes e abrangentes do Brasil moderno. É uma verdadeira delícia ler suas resenhas de livros.” (VERISSIMO, 1995, p. 123). Érico Veríssimo segue com sua história da literatura brasileira, cita os movimentos e nomes relevantes dos períodos literários que se dispõem a narrar, mas percebemos que mesmo ao falar sobre o Modernismo ele não cita seu nome e nem menciona nada sobre suas obras.

2. 1 – ÉRICO: CRÍTICAS E ENTREVISTAS

Muitas das opiniões sobre os livros de Érico Veríssimo sempre foram do conhecimento do escritor, principalmente em suas entrevistas, momento em que era questionado a defender a sua produção. Alguns não o viam com fortes qualidades de um bom escritor, classificavam-no como um escritor menor, assim se denominava como um simples contador de histórias, o que desagradava mais ainda seus críticos. Seleccionamos alguns trechos do livro *Cadernos de Literatura Brasileira – Erico Verissimo* (2003), em que aparecem algumas partes de suas entrevistas, na qual essa questão é retomada:

O que penso de mim mesmo? Depende da ocasião. Nos momentos escuros, minha tendência é considerar tudo quanto produzi até hoje medíocre ou mesmo mau. Nas horas claras, porém, olho com mais indulgência para a minha obra e concluo que, dentre os vinte e poucos livros que escrevi até hoje, uns três ou quatro possuem alguma importância e pelo menos um deles – creio que *O continente* – sobreviverá por algum tempo. Sei que não sou, nunca fui, um *writer's writer*, um escritor para escritores. Não sou um inovador, não trouxe nenhuma contribuição original para a arte da ficção. Tenho dito e escrito repetidamente que me considero, antes de mais nada, um contador de histórias. Ora, nos tempos que correm, contar histórias parece ser aos olhos de certos críticos o grande pecado mortal literário. A chamada ‘boa crítica’ considera a história ou *estória*, como queiram, uma forma inferior de arte. Na minha opinião isso é, por um lado, uma atitude esnobe e, por outro, um equívoco semântico segundo o qual a *história* passa a ser sinônimo de *anedota*, *enredo*, *intriga*. (VERISSIMO, 2003, p. 28).

Eu mentiria se dissesse que sou absolutamente indiferente aos críticos. Devo até a uns poucos deles algumas observações justas e que me foram de grande utilidade. Mas a verdade é que eu estaria perdido se fosse levar a sério todos os críticos e recenseadores de livros do Brasil, principalmente os que sistematicamente me atacam ou ignoram. Veja bem como me coloco nessa questão: sou o que sou. Eu até poderia dizer isso em latim... Escrevo como eu posso. Nunca tive sequer namoros com o barroco ou com o rococó literários. Detesto hieróglifos, logogrifos e enigmas pitorescos, quando se trata de literatura. Não sou nem nunca procurei ser um *writer's writer*. Quero me comunicar com o maior número possível de leitores, dentro dos limites da dignidade literária; (VERISSIMO, 2003, p. 39).

Fico intrigado e irritado quando, dentro da literatura brasileira que não é excepcionalmente rica em grandes escritores, sou tratado como romancista menor, o que não é justo. Posso ser menor num plano internacional, mas não no nacional. (VERISSIMO, 2003, p. 39).

O primeiro fragmento, com o título “Um escritor diante do espelho”, por Erico Verissimo, foi publicado na revista *Realidade*, em São Paulo, em novembro de 1966. O segundo, “Um país em julgamento”, por Paulo Totti, na revista *Veja*, em São Paulo, 17. 11. 71. E o último, que traz o título “A liberdade será sempre a minha causa”, por Jorge Andrade, publicado na revista *Realidade*, em São Paulo, em fevereiro de 1972. A partir desses trechos notamos como o escritor e a crítica se relacionavam, pois o escritor esteve sempre ciente de seu papel com a arte das palavras, além do mais, Érico Veríssimo sabia que dentro da

literatura brasileira era avaliado como romancista menor, o que não o impediu de conceder diversas entrevistas ao longo da vida, uma vez que um artista não é capaz de agradar a todos, mas o respeito com a opinião dos entrevistadores fez parte de sua vida, mesmo que algumas perguntas não o agradassem tanto.

Dentre os diversos textos que comentam a produção de Veríssimo, temos que mencionar *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno, em que este, ao falar sobre os romances brasileiros produzidos na década de 30, elabora em certo momento de seu texto uma pequena análise da produção que Érico Veríssimo concebeu nesse período. Procura manter uma visão apenas crítica, no sentido de não compará-lo com os romances que os outros escritores do período fizeram, ou seja, valoriza e considera aquilo que o escritor gaúcho produziu. Luís Bueno lembra também que os escritores desse período mantinham uma polarização – ou se era da direita ou da esquerda –, e nesse caso Érico não era o tipo que se manifestava abertamente sobre o assunto, talvez pelo fato de não se posicionar claramente tivesse levado a uma crítica menos favorável às suas produções:

[...] No entanto, quando se leva em conta o conjunto da obra que Érico Veríssimo publicou na década de 30 – ou até mesmo um pouco depois, incluindo *Saga* e *O Resto É Silêncio – Caminhos Cruzados* ocupa posição fundamental, já que define o caráter inclusive de uma ficção escrita num momento de polarização – e note-se que se trata de caráter inclusivo que dificilmente pode ser reduzido à atitude de agradar a todos os lados, porque, de um jeito ou de outro, Érico Veríssimo foi localizado sempre mais à esquerda, embora o termo “socialista”, mais leve que “comunista”, tenha sido empregado para descrever seu perfil ideológico naquele momento. (BUENO, 2006, p. 389–390).

Essa questão da não manifestação em relação à política brasileira é mencionada pela escritora Lygia Fagundes Telles ao lembrar que Oswald de Andrade – durante uma passagem de Érico Veríssimo por São Paulo – nega-se a buscá-lo no aeroporto por não concordar com sua falta de posição política, e ainda podemos notar através do trecho que Oswald implicava até com a felicidade de Érico:

[...] Não podia não. Estava fortemente implicado com o gaúcho, que tinha dois defeitos irremovíveis: primeiro, não se definia politicamente, quer dizer, não caía nos braços do partido quando devidamente sondado. “Mas é possível uma coisa dessas? Num momento como este que atravessamos, um escritor ficar indiferente? Apático?!” Ouvimos com o maior respeito o elogio a Stalin, personalidade única no mundo caótico da guerra. Ouvimos mais uma vez que nossa geração era a sacrificada (todas as que vieram depois disseram a mesma coisa; pelo visto, o sacrifício é mesmo geral) e bebemos mais um copo de cerveja, enquanto Oswald passava ao segundo item da sua implicância. Então, desatamos a rir, porque era mesmo engraçado aquilo de ele se invocar com romancista por ser um romancista feliz. “Ele é feliz demais, não pode! Vende os livros, joga tênis e se casou e continua casado a vida inteira com uma mulher só, é abusar! (TELLES, 1972, p. 19).

Voltemos ao texto de Luís Bueno, em que este ao mencionar outros romances da fase inicial de Érico, como *Olhai os lírios do campo*, comenta que a história de Eugênio não é capaz de ganhar mais significação num plano geral porque o drama que sustenta a narrativa é reduzido ao sentimental da personagem e à questão da injustiça social: “[...] Se tivéssemos mais médicos como o dr. Seixas e, apesar de tudo, o novo Eugênio, tudo estaria mudado. É exatamente por isso que algo dá errado no romance.” (BUENO, 2006, p. 398). Esse erro do romance a que se refere, é justamente em comparação com os textos anteriores em que existe um jogo maior entre o individual e o coletivo, como em *Música ao longe*, em que as personagens passam por um processo de decadência financeira que gera alguns conflitos entre a família Albuquerque e os Gamba, e que por mais que pareça uma questão pessoal, acaba mostrando que é algo mais abrangente, diferentemente do que acontece com a personagem de Eugênio, em que a sua simples decisão de ter boa vontade humana pode acabar com as injustiças sociais, um drama entre o homem e a sua psicologia. Para Bueno:

[...] Iniciado com uma nova versão da técnica do simultâneo que vinha se desenvolvendo e se transformando nos romances anteriores, ele acaba fugindo dessa técnica porque ela não está de acordo com o enredo do romance, que não é múltiplo como os anteriores. Aqui até caberia um confronto com a obra de Graciliano Ramos. Confrontar *Caminhos Cruzados*, por exemplo, é muito difícil porque são projetos de romance muito diferentes. *Olhai os Lírios do Campo* não. Afinal, em ambos há um protagonista que vive um conflito interno derivado de suas origens sociais e, se os olharmos assim, fica tremendamente ressaltado o simplismo do romance de Érico Veríssimo. (BUENO, 2006, p. 398).

É importante perceber que os confrontos analisados por Luís Bueno estão mostrando traços específicos nos romances de Érico Veríssimo, em que este abordou o drama interno das personagens de maneira distinta. Assim, falar de *Olhai os Lírios do Campo* com simplicidade não significa apontá-lo como um livro ingênuo ou sem profundidade. Como o autor mesmo mostrou, o conflito interno da personagem é que não traz questionamentos maiores dentro do romance, mas ressalta que:

É por isso que *Olhai os Lírios do Campo* ganha muito quando lido em conjunto com os romances anteriores de seu autor. Como mais uma peça dessa espécie de super-romance simultâneo que todos os livros constituem, ele pode ser mais um elemento na importante figuração do mesmo e do outro que é levada a termo nesse conjunto – e o mesmo talvez possa ser dito de *Saga*, publicado em 1940. E essa é uma contribuição inestimável de Érico Veríssimo para a ficção brasileira dos anos 30. Além disso, com essa primeira obra ele foi capaz de estabelecer o padrão da sua ficção madura que, aliás, ainda está por ser avaliada em justa medida. É que já ficou corriqueiro o hábito de dizer que Érico Veríssimo não fez, a partir de comparações como aquela que foi recusada aqui, que medem seus livros em confronto com projetos tidos como exemplares. É preciso ver o que ele fez. (BUENO, 2006, p. 398).

Estamos de acordo com a ideia de Luís Bueno de que há de se dar valor para aquilo que o escritor fez em sua carreira literária, analisá-lo pensando na constituição de seus textos, não estabelecer comparações na qual um escritor é melhor que o outro, e nesse caso sua obra tem mais valor. Durante sua vida, como o próprio Érico assume, existiram algumas falhas em relação aos seus escritos, mas isso em momento algum pode ser motivo de desvalorização, afinal até hoje o nome do escritor está presente em muitos estudos acadêmicos.

Nesse mesmo caminho da crítica, podemos lembrar também do escritor Jorge Amado, que assim como Érico sofreu algumas críticas, porém ambos tiveram o privilégio de terem reconhecimento do público ainda em vida, além do fato de que eram amigos e trocavam correspondências. No livro *O contador de histórias*, organizado por Flávio Loureiro Chaves, deparamo-nos com vários textos de amigos do escritor gaúcho, inclusive do próprio Jorge Amado, com o artigo *Erico Verissimo pelo mundo afora*, neste notamos mais uma vez a questão da crítica sofrida por Érico:

Escritor de fundamental significação, romancista dos maiores de toda a nossa literatura, nosso mais importante romancista vivo. Sim, o mais importante, de obra poderosa e realizada, doa a quem doer, negue quem negar. Não há de se querer e esperar unanimidade crítica em torno da obra e da figura do mestre gaúcho. Escritor de tamanha popularidade, amado e fielmente lido por centenas e centenas de milhares no Brasil e no estrangeiro, traduzido e difundido no mundo inteiro, como esperar para ele as palmas dos literatos sem obra e sem público, dos críticos cuja erudição é feita de inveja, de esnobismo, de suficiência e de tolice? Não precisa Erico Verissimo do elogio e da admiração desses amargos críticos; que eles guardem seus aplausos para os mofinos e magros gênios dos grupinhos das mesas de bar e das indóceis internacionais do desmunhecamento e do modernoso. Erico Verissimo é um grande escritor do Brasil, um grande escritor de seu tempo, um grande romancista *tout court*, cuja obra constitui inestimável patrimônio de nosso povo. (AMADO, 1972, p. 33–34).

É claro que essa opinião de Jorge Amado está de acordo com o grau de amizade entre eles e também por ser um artigo para o livro de comemoração da produção do romancista gaúcho, seus quarenta anos de vida literária. Mas de fato, a crítica dirigida a Érico Veríssimo sempre foi para diminuí-lo, assim o texto do escritor baiano reforça a importância de valorizá-lo dentro da produção literária brasileira.

O crítico Antonio Candido, no artigo *Erico Verissimo de 1930 a 1970*, lembra que a década de 30 foi o momento em que muitos escritores se definiram como autores – como Érico Veríssimo - e desse modo a sua geração se definiu como leitora deles. Foi também um período em que ele, como crítico, tentava defender de alguma maneira os escritores da censura da época:

Em 1930 nós vivemos o problema do Realismo, ou Neo-realismo, socialista ou não, bem como a incorporação daquilo que as vanguardas do decênio anterior tinham proposto como inovação. Vivemos um grande surto do romance, ligado aos pontos de vista postos na moda pela sociologia e a antropologia, como um triunfo *social* contraposto às tendências espiritualistas e religiosas. Houve dilaceramentos e disputas, com a formação de um antipólo metafísico e as mais rasgadas polêmicas que marcaram todos nós. Quando comecei a fazer crítica literária, pouco depois de 1940 (auge do Estado Novo, da censura e do arrocho), senti que uma das tarefas era fornecer *blindagem* ideológica para os romancistas mais significativos do decênio de 1930 – coisa que hoje dá de parecer incompreensível, pois eles se tornaram incorporados aos hábitos de leitura como coisa óbvia. [...] O próprio Érico foi atacadíssimo no seu estado pelos porta-vozes de uma potente ordem religiosa, lá por 1943 ou 1944; e eu lembro de ter escrito a seu favor um artigo de *blindagem* que não pôde ser publicado, porque (nada é novo) havia autocensura nos jornais e o redator achou melhor não arriscar. (CANDIDO, 2004, p. 73).

Esse ataque mencionado por Antonio Candido é narrado em *Solo de Clarineta* (vol. 1), quando Érico conta que um padre escreveu um artigo atacando o livro *O Resto é Silêncio* e também que o próprio autor precisou entrar com um processo. No livro *Erico Veríssimo: o romance da história* (2001), os autores trazem ao final uma entrevista inédita com Antonio Candido e o texto que fez em defesa do escritor gaúcho:

O senhor poderia falar a respeito de um artigo que fez em defesa de Érico Veríssimo com relação às acusações que ele estava recebendo dos jesuítas?

Eu posso lhes dar uma cópia do artigo. Naquele tempo os jesuítas eram muito reacionários; depois parece que melhoraram. Eles e uns intelectuais de direita tinham atacado Gilberto Freyre pouco antes, e eu escrevi um artigo defendendo-o. Quando atacaram Érico, resolvi fazer o mesmo, mas desta vez o jornal não quis publicar o artigo, porque, dado o seu teor, poderia incorrer na ira da censura. De maneira que ele ficou inédito e Érico nunca soube da minha atitude. Tempos atrás eu o encontrei e mandei cópia a Luis Fernando Veríssimo. (CANDIDO, 2001, p. 11).

Logo após a entrevista com o crítico literário temos o texto do artigo – que se intitula *Agora é com a literatura* - escrito em defesa de Érico Veríssimo, cabe citarmos um excerto:

O reverendo Fritzer ataca *E o resto é silêncio*, o último livro do sr. Érico Veríssimo, chamando-o baixo, sujo, imoral e corruptor da mocidade. A acusação, como se vê, é grave. É das que precisam ser bem fundamentadas a fim de não acarretarem para o seu autor uma reputação de leviana inconsciência. No longo artigo – que assume às vezes, no seu vôo retórico, os tons exaltados de um poema em prosa – não se encontra contudo a menor prova do que afirma o seu autor. Afirma, e está acabado. Não estou a par do que seja a casuística da Ordem de Santo Inácio; nem mesmo através das “Provinciales”. Me parece, no entanto, que em qualquer lugar um ataque feito deste modo, sem uma justificação das assertivas, sem uma tentativa de análise, sem um oferecimento de provas – um ataque assim feito, dizia, se confunde facilmente com a calúnia. O sr. Padre Fritzer deveria compreender que a calúnia é, como o seu artigo, gratuita, falsa e animada de segundas intenções. (CANDIDO, 2001, p. 19).

Apenas pela citação desse parágrafo notamos que o tom de defesa de Antonio Candido para com o artigo do Padre Fritzer não agradaria muita gente, sendo assim foi afastado de uma possível complicação se sua publicação acontecesse. Ainda na entrevista concedida pelo

crítico, este comenta que ele e seus amigos tomaram conhecimento da obra de Érico Veríssimo quando ele foi um dos quatro ganhadores do Prêmio Machado de Assis. É importante também para nosso estudo mencionar a opinião de Antonio Candido sobre o conjunto da obra do escritor gaúcho. O fragmento é um pouco extenso, mas nos mostra um pequeno resumo da trajetória desenvolvida nos romances de Érico:

Como o senhor definiria, ou melhor, o que unificaria esse tipo de boa literatura que ele estaria fazendo neste conjunto de obras?

Eu diria para começar que os melhores livros de Érico são aqueles livros nos quais a tendência “sentimentaleira” está sob controle. Como sabem, os textos de corte sentimental correm o risco do *kitsch*, quando as virtudes são descritas de maneira muito ostensiva. Na personalidade literária de Érico há sem dúvida um “bom moço” que às vezes cai nessa armadilha, onde se acotovelam o filho extremoso, a mãe amantíssima, o amigo exemplar, o patrão generoso e coisas assim. Nos seus bons livros esse “bom moço” está controlado, mas avulta nos piores.

Falando dos aspectos positivos, há em primeiro lugar, como já disse, a simplicidade expressiva da sua prosa, que traduz uma visão íntegra e correta da realidade. Em seguida é preciso salientar um traço importante: a sua capacidade de inserir bem o tempo na estrutura literária, seja injetando-o no tecido da narrativa, seja quebrando-o por meio do relato descontínuo. Aí ele geralmente acerta a mão. Um terceiro traço positivo é a capacidade de se tornar convincente tanto para o leitor culto quanto para o leitor mais simples. Isso o aproxima da família espiritual de escritores como Eça de Queirós, Dickens ou Balzac.

Por causa desse último traço desenvolveu-se em relação a ele um certo esnobismo segundo o qual seria escritor de segunda ordem, por ser fácil. Isso me irritava um pouco, e quando saiu *E o resto é silêncio* escrevi no meu rodapé semanal da *Folha da Manhã* uma espécie de defesa dele contra esses falsos requintados. (CANDIDO, 2001, p. 14).

Antonio Candido, sempre pontual em suas análises, reconhece e nos mostra os pontos positivos e as falhas de Érico, mas em momento algum o desmerece: “Érico Veríssimo é um autor irregular e cheio de descaídas, sobretudo na tonalidade geral da sua visão, mas apesar disso é um grande escritor.” (CANDIDO, 2001, p. 15). Um dos pontos em que Érico mostra a fraqueza de seus livros está, de acordo com o crítico, no fato de apresentar muita generosidade para com o seu público leitor:

Generosidade que o leva a querer entregar-se ao leitor, confiar nele, sem medo de mostrar os seus sentimentos, a sua candura, a sua esperança. É o contrário de autores como Graciliano Ramos, que erram pouco porque não se dão ao leitor, não confiam nele nem querem se identificar afetivamente com ele. (CANDIDO, 2001, p. 15).

Essa relação do escritor gaúcho com seu público e a pouca “qualidade” de alguns de seus livros, foi o que sempre desagradou aos críticos, mas Érico nunca perdeu de vista a ligação com seus leitores:

[...] Erico Verissimo desempenha um papel à parte no cenário das letras brasileiras. Sua literatura nunca esqueceu a medida do público a que se dirigia, atitude rara em tempos que não consideravam o leitor como peça essencial do sistema literário. Essa

preocupação em dialogar com o público, numa troca simétrica de visões da realidade e de prospecções do que esta poderia se tornar, valeu-lhe a etiqueta de autor concessivo, escritor menor, mas não o demoveu, ao longo da vida, de continuar o diálogo de modo a ser entendido o menos discriminadamente possível. (BORDINI, 2003, p. 142).

Diante disso, acabou vivendo cercado de críticas e elogios ao longo de sua carreira na busca do diálogo com o público brasileiro:

Erico Verissimo fala aos brasileiros. Também fala em nome dos brasileiros. Diz o que importa ao brasileiro: para o leitor e seu romancista são importantes o amor e a família, mas também a aventura, sob a condição de que o caminho o leve de volta para casa; só dentro dela encontra o brasileiro o ar da sua vida, isto é, o anseio do povo brasileiro, anseio tão profundo que enfim, na obra de Erico Verissimo, até os mortos estão falando dela e sonhando com ela: é a liberdade. (CARPEAUX, 1972, p.39).

O mais importante é lembrarmos que, mesmo Érico recebendo elogios ou críticas, seu papel de escritor foi reconhecido por críticos, amigos e leitores, que de uma maneira ou de outra sempre reconhecem a produção literária do escritor gaúcho que foi amadurecendo ao longo de sua carreira.

2.2. AGUALUSA E O PASSADO EM SEUS TEXTOS

O escritor angolano, por ter ascendência portuguesa e brasileira, e a possibilidade de estudar em Portugal, não encontrou grandes dificuldades para as produções de seus romances, embora sofra, como Érico Veríssimo, a crítica em não manter uma produção literária “regular”, ou seja, escreve livros que são bem elogiados pela crítica e outros que estariam abaixo da qualidade literária que se espera de Agualusa. O seu primeiro romance, *A Conjura*, foi bem recebido, como vimos no capítulo anterior, justamente por voltar os olhos para o passado de Angola e inserir personalidades que existiram dentro da narrativa. O que será um ponto recorrente em sua produção, a mescla de realidade e ficção, olhar sempre para o passado de seu povo e trazer reflexões ao presente.

Seus livros de contos também encontram boa recepção do público leitor, uma vez que procuram abordar aspectos da sociedade atual e relacionar, quando possível, Brasil e Portugal. Alguns livros: *Fronteiras perdidas*, contos para viajar (1999), *O homem que parecia um domingo* (2002), *Catálogo de Sombras* (2003), *Manual prático de levitação* (2005), *O Livro dos Camaleões* (2015), mostram a versatilidade do escritor ao transitar por gêneros diferentes

e que agradam um número maior de leitores, embora seus romances sejam os principais dentro de sua produção e na opinião da crítica especializada.

Romances como *Nação Crioula*, *O Vendedor de Passados*, *A Rainha Ginga* caminham pelo viés da realidade com a literatura, nos quais deparamo-nos com personalidades que fizeram parte da história, como no primeiro romance ao optar por misturar Angola, Brasil e Portugal na rota do Atlântico Negro para levantar questões que permearam aquela época, como a escravidão, além de inserir a personagem Fradique Mendes, de Eça de Queirós. Essa foi uma boa escolha do escritor, pois conseguiu maior visibilidade para seu livro, proporcionando também diversos trabalhos acadêmicos traçando paralelos entre a escrita de Agualusa e a do escritor português. Além do fato de colocar como protagonista um europeu do século XIX para “descobrir” uma Angola ainda sob o domínio de Portugal e enfrentando a escravidão. O olhar, até então distanciado, é confrontado com a realidade que se encontra em Luanda, a ironia muitas vezes entra em cena para “quebrar” a visão de inferioridade em relação ao escravo, tanto que Fradique se apaixona por uma escrava. Mais importante do que se apropriar do texto português é saber usá-lo para recriar novas aventuras para o dândi português e não deixá-lo sem enfrentamento com a história de Angola:

[...] O romance de Agualusa, ao exibir um processo de invenção tão válido quanto o texto de que se apropria, é também testemunho de outros modos de se registrar o mundo e é com a intenção evidente de brincar com a história e com a literatura de feição nacionalista que o romance coloca-se no limite entre invenção e registro. (FONSECA, 2001, p. 254).

Esse processo de invenção, citado por Maria Nazareth Soares Fonseca, é o jogo literário proposto por Agualusa de imbricar realidade e ficção, coloca o romance sempre em busca de um diálogo com o registro histórico. Por esse mesmo caminho, de colocar a história do seu país em cena, caminha *O Vendedor de Passados*, só que sem apropriação de personagens de outros romances. O livro traz a temática da sociedade angolana pós-independência e a mistura com o universo dos sonhos. Nessa ficção, a forma de ler a História de Angola não está ligada ao sentimento de nostalgia, pelo contrário, propicia uma maneira de poder escrever e pensar sobre o passado, para tecer fronteiras entre real e ilusório, o próprio Agualusa menciona em uma entrevista²¹:

A sua a [sic] realidade é quase sempre mais inverosímil [sic] do que a ficção. Isso quer dizer que se nasce escritor?

²¹ BLOG JORNAL DE NOTÍCIAS, FARPAS - Entrevistas. Entrevista de José Eduardo Agualusa a Helena Teixeira da Silva, 2007. Disponível em: <http://jnverao.blogs.sapo.pt/12458.html>. Acesso em 29 set. 2017.

Quer dizer que também não reconheço fronteiras a separar a realidade do maravilhoso. A realidade é sempre maravilhosa, podemos é estar distraídos.

Ainda nessa mescla ficcional, o romance *A Rainha Ginga*, que traz o subtítulo “E de como os africanos inventaram o mundo”, mergulha na história de uma senhora de um reino poderoso nos sertões da costa ocidental da África, que foi várias vezes, destruído e construído devido à inteligência da rainha. Nzinga Mbande Cakombe (1587 – 1663), conhecida por Rainha N’Ginga, Rainha Nzinga, Rainha Ginga, etc. , ou pelo nome de dona Ana de Souza, após sua conversão ao cristianismo, tem sua história narrada por um padre pernambucano, Francisco José da Santa Cruz. Agualusa recupera a história dessa mulher compondo realidade e ficção. De certo modo, a narrativa acaba por deixar a voz feminina em segundo plano ao optar pela do padre.

Em muitos desses romances, José Eduardo Agualusa sempre retoma, de uma forma ou de outra, a questão entre colonizadores e colonizados, até porque a presença dos portugueses em terras angolanas acabou por interferir na sociedade, tanto que se dizia existir a “cidade dos colonos” e a dos “colonizados”, é claro que a primeira estava abastecida de recursos enquanto a outra em precárias condições. Assim, de acordo com Tania Macêdo, a primeira: “aproxima-se de qualquer cidade que conhecemos: com o comércio, repartições públicas, áreas destinadas ao lazer e parques, é limpa, contando com todas as facilidades da urbe urbana.” (MACÊDO, 2008, p. 88), já a outra: “a cidade do colonizado define-se pela carência: de água, luz, saneamento básico, saúde, educação, de cidadania.” (MACÊDO, 2008, p. 88). Em *A Conjura*, ao descrever o local em que morava a personagem do senhor João Maria Gonçalves, notamos que os moradores viviam em situações precárias: “As Ingombotas eram dos locais mais temidos pelas senhoras da cidade alta. Constituíam-no centenas de cubatas, simples casas de adobe e um ou outro sobradinho de madeira, num traçado confuso e ruidoso.” (AGUALUSA, 2004, p. 45). O narrador ainda acrescenta que com as chuvas de setembro, a localidade cobria-se de uma lama vermelha e grossa, adiante destaca que apesar das más condições, o bairro era alegre:

Habitava o bairro toda a casta de gente miserável: serviçais, escravos fugidos aos seus amos, pequenos comerciantes, condenados que nunca fizeram fortuna, mulheres desgraçadas, aventureiros caídos em desgraça. Mas, com tudo isto, não se pense nas Ingombotas como um bairro triste. Pelo contrário, era o bairro mais vivo da cidade. (AGUALUSA, 2004, p. 45).

Para contrastar com essa localização lembremos das festas que aconteciam nos salões do governador-geral, oferecendo o que existia de melhor naquela época:

A *soirée* havia sido uma ideia do governador-geral, uma amável oferta às senhoras de Luanda. Os largos salões do palácio estavam ricamente iluminados; iluminados também os belos jardins, um excesso de luz a derramar-se lentamente até às Ingombotas, até ao mercantil coração da cidade baixa. (AGUALUSA, 2004, p. 68).

Outro romance que nos apresenta essa diferenciação é, por exemplo, *Nação Crioula*. Neste temos a personagem Arcénio de Carpo, nascido na Madeira, mas que vive em Angola, onde enriqueceu contrabandeando escravos e sua residência é a de um típico colonizador:

[...] mora hoje na Cidade Alta, num amplo solar colonial, de dois pisos, sendo o térreo circundado por um largo balcão em madeira. Esta varanda é durante a tarde protegida por esteiras de palha, a que aqui chamam luandos, ou loangos, artifício que permite manter a casa fresca o dia inteiro. (AGUALUSA, 2008, p. 12–13).

O quintal da casa de Arcénio é o local em que vivem seus escravos, além de ter um armazém com marfim, borracha e cera. Outro espaço tipicamente frequentado por colonizadores é o Baile do Governador no qual Fradique Mendes conhece Ana Olímpia. Naquele local comparecia parte da população de Luanda que tivesse algum capital, soubesse ler e escrever: “Nos salões do palácio misturam-se comerciantes honestos e criminosos a cumprir pena de degredo, filhos-do-país e louros aventureiros europeus, escravocratas e abolicionistas, monárquicos e republicanos, padres e maçons.” (AGUALUSA, 2008, p. 21). Quanto à cidade do colonizado, lembramos da personagem Gabriela Santamarinha que foi encontrada em uma latrina por um padre e depois herdou dele duas quintas nos musseques. Musseques são as localidades mais precárias de Luanda, onde falta saneamento básico, água, local de contraste, por exemplo, com o palacete do governador e a casa de Arcénio. Para os colonizadores de Angola, na narrativa de Agualusa, trabalhar era algo inferior, significava pobreza, como avalia Fradique: “Trabalhar ninguém trabalha em Luanda a não ser os escravos; e fora da cidade trabalham em Luanda os, assim chamados, “pretos boçais”. Trabalhar representa portanto para o Luandense uma atividade inferior, insalubre, praticada por selvagens e cativos.” (AGUALUSA, 2008, p. 16).

Além do mais, nota-se que a presença de portugueses e de outros estrangeiros é recorrente desde o século XVII como encontramos no romance sobre a rainha, o que sempre gerou conflito, pois de um lado temos o colonizador que busca: “explorar os recursos naturais do país e a mão-de-obra nativa pelo mais baixo preço” (MEMMI, 1957, p. 6), e de outro, e mais difícil de alcançar, estão os interesses do colonizado “em converter a colônia em um país independente, desenvolvê-lo economicamente, incorporar a ciência e a tecnologia modernas, elevar a capacidade aquisitiva e o nível de suas populações”. (MEMMI, 1957, p. 7). Existe sempre o círculo de dominação e dominados, e a visão dos colonos de que eles são superiores.

A visão do colonizador é, então, a de menosprezo para com o outro, não é dada nenhuma outra utilidade ao colonizado que não seja o trabalho, se não faz o que querem ainda é rotulado como preguiçoso. Além do mais, ele nunca é digno de nenhuma qualidade, só existem negações, “o colonizado *não* é isso, *não* é aquilo” (MEMMI, 1957, p. 81). Essa desumanização ou despersonalização é reforçada também pela “*marca de plural*” atribuída ao colonizado, uma vez que ele não é caracterizado com algum diferencial, “só tem direito ao afogamento no coletivo anônimo”. (MEMMI, 1957, p. 81), sempre será “eles” e nunca “ele” o colonizado. Frente a essa imposição, o direito à liberdade do ser humano não existe:

Enfim o colonizador nega ao colonizado o direito mais precioso reconhecido à maioria dos homens: a liberdade. As condições de vida, dadas ao colonizado pela colonização, não a levam em conta, nem mesmo a supõem. O colonizado não dispõe de saída alguma para deixar seu estado de infelicidade: nem jurídica (a naturalização) nem mística (a conversão religiosa): o colonizado não é livre de escolher-se colonizado ou não colonizado. (MEMMI, 1957, p. 82).

O processo de colonização, e depois o de descolonização com diversas guerras e movimentos que se formaram pela libertação do país²², estão inseridos na história de Angola e são recorrentes nas produções de Agualusa. Falar do passado, muitas vezes, não é fácil, seja ao relembrar o século XVII com a Rainha Ginga ou o século XIX com Fradique Mendes, ou ainda olhar o passado de colônia, não tão distante com Félix Ventura, e os resquícios de uma pós-independência, fazem com que as narrativas do escritor ganhem repercussão por mostrar que o escrever também é uma forma de não esquecer.

2.2.1 – ENTREVISTAS COMO MEIO DE DIVULGAÇÃO

Viver em pleno século XXI torna a tarefa de escritor muitas vezes árdua por precisar competir com os meios de comunicação que evoluem rapidamente e são cada vez mais atrativos, além do mais, sabemos que ler não é prática recorrente em muitos países, devido a diversos fatores estruturais - como falta de investimento em educação – que se tornam empecilhos no prazer pela leitura. Outro fator ligado à carreira de muitos escritores está em captar leitores e competir com as redes sociais que, se por um lado pode, muitas vezes, afastar futuros leitores, por outro lado, não são de todo ruins, principalmente para quem sabe explorá-las. José Eduardo Agualusa e outros escritores da atualidade sabem disso e fazem da internet

²² Lembremos que a luta pela libertação de Portugal foi liderada por três movimentos: MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola); FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e UNITA (União Nacional para Independência Total de Angola).

uma extensão do seu trabalho. Uma das fontes para pesquisarmos sobre o angolano está justamente em suas entrevistas e nos diversos vídeos que estão disponíveis no “youtube”, além, é claro, da página do próprio escritor.

Por um bom tempo a literatura angolana lutou para se fortalecer diante de um cenário pouco propício para os escritores. Hoje, de certo modo, está mais divulgada nas livrarias. Agualusa, durante entrevista²³ ao *Fronteiras do Pensamento*, em 07/08/2018, comenta a ampliação dessa literatura:

O que você acha sobre a difusão da literatura africana lusófona nos países africanos e nos outros países lusófonos?

José Eduardo Agualusa: Nos últimos anos, tem havido uma maior divulgação e uma maior afirmação da literatura africana no mundo e aqui no Brasil também. Eu vivi aqui no Brasil há 18 anos atrás, no Rio de Janeiro, e naquela época não havia escritores africanos nas livrarias do Brasil. A gente entrava em qualquer livraria e não encontrava um único escritor africano, e agora há muitos.

[...]

A literatura africana tem passado por uma expansão nos últimos tempos e acho que isso vai se potencializar, porque as possibilidades são muito grandes e nós temos várias histórias para contar, devido à história turbulenta do continente e à sua riqueza em termos humanos. À medida que conseguirmos levar mais livros às pessoas, acho que vamos assistir a um maior desenvolvimento da cultura africana.

Ainda ao ser questionado sobre o papel dos leitores da atualidade angolana, uma vez que os portugueses ao saírem das colônias deixaram um número grande de analfabetismo, o autor diz que:

Apesar dos maus governos, muita coisa foi feita. Hoje, ainda temos uma porcentagem muito grande de analfabetos, mas essa porcentagem diminuiu muito. De qualquer forma, há muito ainda a fazer. Há pessoas que sabem ler e escrever, só que se elas não tiverem acesso aos livros, não adianta muito. O maior problema em Angola hoje é que o livro é muito caro. Quando eu lancei meu primeiro livro, ainda no tempo do Partido Único, foi um período terrível de muita repressão. Uma das poucas coisas boas daquele tempo era o preço dos livros.

Ainda lembra da dificuldade para se comprar livros hoje em dia, o preço é muito elevado, o que não possibilita o acesso à leitura de grande parcela da população, não só em Angola, como também no Brasil. Em diversas entrevistas que encontramos do escritor, temos

²³ AGUALUSA, José Eduardo. “José Eduardo Agualusa responde: a união perdida em nome das brigas políticas”. Notícias. *Fronteiras do Pensamento*. (07/08/2018). Disponível em: <https://www.frenteiras.com/noticias/jose-eduardo-agualusa-responde-a-uniao-perdida-em-nome-das-brigas-politicas>. Acesso em 01 de fev. 2019.

sempre o questionamento sobre seu fazer literário, a divulgação de suas obras, as dúvidas sobre o papel do escritor, além de questões com a realidade angolana, e claro, sobre seus livros e sobre os escritores que serviram de berço para sua iniciação literária. Agualusa também tem participação em diversos eventos em universidades e em feiras de livros, ocasiões oportunas para a divulgação de seu trabalho.

Como Érico Veríssimo, Agualusa também tem a oportunidade de ter romances adaptados; o escritor gaúcho teve adaptações televisivas, como vimos, mas realizadas após a sua morte. O angolano tem vários livros traduzidos e *O Vendedor de Passados* teve uma versão cinematográfica brasileira homônima. Nesta, sob direção de Lula Buarque de Hollanda, e no elenco principal os atores Lázaro Ramos, no papel de Vicente, o vendedor de passados, e Alinne Moraes, como Clara, uma cliente que busca um novo passado, a discussão sobre uma espécie de infelicidade crônica da modernidade é levantada junto com a veracidade da história abandonada para a invenção mentirosa de um passado melhor. O filme até se aproxima do livro ao propor um ofício falso, mas as histórias das personagens não se desenvolvem de uma maneira que o telespectador compreenda, principalmente da misteriosa Clara, que não passa uma explicação sobre o porquê da busca de uma nova identidade e o final termina vago, não traz um cruzamento entre o passado e o presente das personagens. Ainda existe também um projeto para a adaptação de *Nação Crioula*. Em outro momento, ao perguntarem se ele gostou da adaptação, menciona o fato de o diretor ter tido medo de aprofundar determinadas questões do livro:

Ele tinha medo de tudo. Tinha medo de ofender as pessoas, criar inimigos... e também queria fazer uma coisa mais para o grande público, mas depois acaba sendo nem uma coisa nem outra. Quando foi falar comigo ele disse: "eu quero fazer uma adaptação" e eu respondi: "Maravilha! Eu acho que dá perfeitamente. Por exemplo na parte da ditadura, você teve uma ditadura aqui (no Brasil)" e ele disse: "não, não eu não vou falar da ditadura brasileira"... e colocou a Argentina. Não tem nada a ver, não é? E a cena mais forte do livro, que é aquela cena que a menina mata o torturador, ele coloca no filme, contado! É uma coisa absurda! O cinema tem que mostrar imagem!²⁴

Convém, desta forma, salientar que o papel do escritor ganha mais divulgação através de suas entrevistas, seus vídeos e seus textos como colunista do jornal *O Globo*. Suas narrativas estão sempre interligadas com as questões da atualidade, volta seu olhar ao

²⁴ LUSOFONIA (Revista digital de ensino de PLE da ENS "Sofia Spangenberg". Entrevista. *De papo com a literatura africana: entrevista ao autor José Eduardo Agualusa*. [01/12/2017]. Entrevistadores: Alejandra Fazzito & Maria Fernanda de Sousa Tomé. Disponível em: <https://www.lusofia.com/single-post/esplit2017/agualusa>. Acesso em: 01/02/2019.

passado, mas sempre dando a oportunidade de se pensar o presente. Não se mantém em cima do muro quando o assunto é política, por exemplo, de Angola, do Brasil, dos Estados Unidos, ou de outro país, pois por ter o poder da escrita, sempre se depara com questões de posicionamento, diferentemente do escritor gaúcho que procurava não se manifestar abertamente. De fato, muito do que possuem em comum, está na valorização da leitura e na crítica aos políticos, sejam do passado ou os atuais, em uma fala de Agualusa, ao *Fronteiras do Pensamento*, Agualusa deixa bem explícito seu posicionamento:

[...] Também Angola quer nascer outra vez, mas não sozinha. A leitura, e em particular a leitura de ficção é um exercício de alteridade, na medida em que obriga o leitor a colocar-se na pele do outro, do narrador, dos diferentes personagens, esse exercício desenvolve a empatia e aproxima-nos dos outros. Em países como Angola, que estão emergindo de prolongadas guerras civis ou de conflitos semelhantes, a pacificação passa pela redescoberta do próximo, os livros podem e devem ter um papel fundamental em todo esse processo. Por outro lado, num tempo como o nosso, de construção de muros, livros operam de forma oposta a essa tendência, ou seja, erguem pontes. Livros são pontes. Ditadores, torturadores, pessoas que se dedicam a exercer a maldade o tempo inteiro não costumam ser leitores de ficção, podem até ser grandes leitores como Hitler, que gostava de ler biografias de livros de história, mas raramente leem ficção. Pensemos em Trump, um homem que se vê a si próprio como um construtor de muros. É difícil imaginar Trump a ler o que quer que seja, a não ser os *tweets* que lhe dizem respeito, e não consigo de todo imaginá-lo a ler, por exemplo, *Cem anos de solidão*. Não acho que pessoas como Donald Trump sejam irrecuperáveis pra humanidade, na verdade não acho que ninguém seja irrecuperável. Acho é que deveriam ir pra campos de reeducação literária. No caso de Trump primeiro pra escola primária, suponhamos. Também acredito que os países democráticos estariam melhores se os políticos desses países fossem obrigados a não só apresentar a sua declaração de rendimentos, mas também uma recensão dos livros de ficção que leram nos últimos meses, e se os leitores desses países dessem preferência aos políticos leitores ao invés de votarem em políticos que declaradamente desprezam a literatura. (informação verbal, 2018)²⁵.

Seja ao falar da realidade brasileira dos anos 70 ou da realidade angolana pós-independência, os textos carregam em si a liberdade através da escrita. A construção do texto literário depende muito do posicionamento do escritor e de como ele quer mostrar a realidade dentro de um mundo ficcional, que pode ser facilmente aceito pelos leitores ou rejeitado. Assim, escrever sobre o passado, às vezes nem tão distante, torna-se ferramenta de informação através das entrelinhas, seja sob censura ou não, como uma forma de driblar o sistema.

²⁵ Fala de José Eduardo Agualusa: “Democracia, literatura e a queda de todos os muros”. In: *Fronteiras do Pensamento*. [2018]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BAUfxCpwFx4>. Acesso em 05 de fev. 2019.

2.3 – ROMANCES EM QUE O PASSADO SE FAZ PRESENTE

Quando estamos diante dos escritores aqui estudados, percebemos que suas obras literárias crescem em qualidade e maturidade com a experiência dos anos de trabalho. Érico Veríssimo, ao ganhar visibilidade de seus textos ainda em vida, teve a possibilidade de viajar e conhecer diferentes culturas, o que de certa forma contribuiu para o seu crescimento profissional. Dar aulas fora e poder palestrar sobre seus textos o fez enxergar o outro e o modo de ser, muitas vezes, diferente do brasileiro. De outro lado, José Eduardo Agualusa, que iniciou sua carreira no século XX, também usufruiu da possibilidade de ser conhecido e poder transitar por diversos lugares. O olhar de ambos, dentro de suas narrativas, possibilita então, entender a sociedade através da literatura, em que esta trabalha ou com um momento histórico conturbado para a sociedade brasileira, como no caso de *Incidente em Antares*, ou volta-se para o passado de Angola, um passado imbricado com a realidade presente de um país que não é mais colônia de Portugal, mas que ainda se vê com dificuldades de caminhar.

Incidente em Antares revisita um tema do passado da sociedade brasileira, a Ditadura Militar, não tão distante que o escritor utilizou recursos alegóricos e fantásticos, para abordá-la em seu romance. Érico Veríssimo, até então, não havia produzido textos com a finalidade de questionar os acontecimentos do país. Começa a escrever o livro nos Estados Unidos, quando vê a imagem de uma fotografia de mortos que estavam do lado de fora do cemitério. Surge, assim, a ideia do romance, deixando para um segundo plano o livro que já estava esboçando, *A Hora do Sétimo Anjo*, com inspiração no Apocalipse de São João. A publicação do romance foi bastante elogiada pelos críticos que viram uma fuga de Érico em relação às tradições de seus romances anteriores, mas esse também retomou alguns aspectos já trabalhados pelo escritor:

Por vários ângulos (sobretudo na primeira parte) *Incidente em Antares* recapitula satiricamente alguns dos romances anteriores, sobretudo *O tempo e o vento*, numa espécie de paródia do romancista a si mesmo. E culmina com a visão dos vivos pelos mortos, de maneira a formar um cruzamento moral: os mortos se decompõem fisicamente e o seu mau cheiro sufoca a cidade; mas, do coreto da praça, desvendam uma realidade que faz os vivos parecerem mais decompostos do que eles, com um mau cheiro de consciência pior que o deles. (CANDIDO, 2004, p. 81-82).

Érico Veríssimo recapitula romances anteriores, como mencionado por Antonio Candido, e utiliza também em *Incidente em Antares* uma linguagem mais leve, humorada e, claro, crítica quando relaciona realidade e ficção. No decorrer da narrativa até o próprio

escritor vira personagem ao ser mencionado em uma conversa do professor Martim Francisco Terra e dona Quitéria Campolargo, ainda na primeira parte do livro:

_ Já leu Jorge Amado?
 _ Por alto. É bandalho e comunista.
 _ E o nosso Erico Verissimo?
 _ Nosso? Pode ser seu, meu não é. Li um romance dele que fala a respeito do Rio Grande de antigamente. O Zózimo, meu falecido marido, costumava dizer que por esse livro se via que o autor não conhecia direito a vida campeira, é “bicho de cidade”. Há uns anos o Verissimo andou por aqui, a convite dos estudantes, e fez uma conferência no teatro. Fui, porque o Zózimo insistiu. Não gostei, mas podia ter sido pior. Quem vê a cara séria desse homem não é capaz de imaginar as sujeiras e despautérios que ele bota nos livros dele.
 _ A senhora diria que ele também é comunista?
 D. Quitéria, que mastigava uma broinha de milho – e mais que nunca parecia um pequinês -, ficou pensativa por um instante.
 _ O professor Libindo costuma dizer que, em matéria de política, é um inocente útil. (VERÍSSIMO, 2006, p. 187).

Diante desse texto, diferente de suas produções de maiores sucessos, como *Olhai os Lírios do Campo* ou a trilogia *O Tempo e o Vento*, Érico não imaginava o alcance de seu romance, como podemos notar no trecho abaixo, extraído de “O senhor de Antares e os fantasmas de Paris”, por Hermilio Borba Filho. *Diário de Pernambuco*. Recife, 31.08.72:

Eu não podia imaginar a reação do público ante esse livro macabro [*Incidente em Antares*]. Foi um tiro no escuro. Desses em que o autor agarra o trabuco, fecha os olhos, puxa o gatilho e ele mesmo se assusta da explosão. A verdade é que não sei se eu mesmo gostei do romance. Dei nele o meu melhor, isso eu sei. Agora tenho medo de uma releitura.
 Se recebi protestos? Protestos, propriamente, não. Vários leitores leram o Incidente de lápis na mão, anotando ‘cochilos’ do autor. Muitos deles ocorreram, não nego. Mas a verdade é que assim, como em poesia existe o que se chama ‘licença poética’ (quantas o velho Camões usou!), em ficção existe o que se poderia chamar ‘licença novelesca’. [...] A maior foi a que tomei em relação aos sete mortos insepultos. Uma vez que o leitor aceita isso como possível, tudo mais passa a valer. (VERÍSSIMO, 2003, p. 31).

O livro se desenvolve em duas partes, em que a primeira “Antares” contextualiza a cidade de Antares desde a sua fundação e passa pelos moradores mais importantes até as duas famílias que vivem em disputas territoriais e de ego, que são os Campolargos e os Vacarianos. A segunda parte, “O Incidente”, desenvolve-se dialogando com o período da repressão da ditadura e para isso adentra-se no universo fantástico com os sete mortos que falam e reivindicam o direito a um enterro. A narrativa carrega os dilemas do contexto do regime

militar, pois os fatídicos acontecimentos ocorrem no dia 13²⁶ de dezembro de 1963, pouco antes do golpe de 1964, momento de supressão da liberdade.

Na cidade, de cerca de vinte e cinco mil habitantes, várias figuras representativas de uma localidade interiorana aparecem na narrativa, desde ricos proprietários de terra, como Tibério Vacariano, que atua como se fosse o dono da cidade, e dona Quitéria Campolargo, que é rica e beata, além dos ocupantes de cargos públicos, prefeito, delegado, juiz. E também de padres, médicos, jornalistas, advogados, músicos, fotógrafos, sindicalistas, grevistas, fofoqueiras, bêbados, prostitutas, pessoas caricaturadas para representar um pequeno espaço no qual a maioria se conhece.

O Vendedor de Passados traz em seu universo ficcional o desejo e a possibilidade de ser outro diante do passado que melhor lhes agrade. O romance faz ligação com o conto “Dê aos seus filhos um passado melhor”²⁷, do livro *Catálogo de Luzes*, pois nele já aparece uma personagem que ganha a vida vendendo passado. No conto o narrador faz uma primeira descrição de Prodígio Cláudio que conheceu em um bar e o achou estranho por ser albino. Ao ser perguntado sobre o que fazia em Angola, a personagem lhe mostra um cartão com seu nome, no qual vinha escrito: “Dê aos seus filhos um passado melhor”, e depois acrescenta: _ “Estou no ramo do passado – disse-me muito sério – O passado, pelo menos em Angola, é um negócio com futuro.” (AGUALUSA, 2013, p. 78). O narrador pensou que fosse historiador, mas na realidade era um vendedor de passados, o que nos remete a personagem Félix Ventura. A crítica política e social do romance apresenta as mesmas características do conto, ou seja, a construção de árvores genealógicas para os clientes que pagam pela possibilidade de ter um passado melhor alterando memórias e construindo novas descendências. Dentro desse universo, realidade e ficção vão se entrelaçando na construção de histórias para se alterar as trajetórias vividas.

²⁶ Lembremos que o número 13, escolhido por Érico Veríssimo para marcar o início dos macabros acontecimentos em Antares foi: “Desde a Antiguidade, [...] considerado como mau agouro. Felipe, da Macedônia, tendo acrescentado sua estátua às estátuas dos Doze Deuses superiores, durante uma procissão, morreu logo em seguida, assassinado no teatro.” (CHEVALIER, 1994, p. 902). O número carrega diversas simbologias relacionadas às coisas ruins, citemos mais algumas: “Na última refeição de Cristo com os seus apóstolos, na Ceia, eram treze os presentes. A Cabala enumerava treze espíritos do mal. O 13.º capítulo do Apocalipse é o do Anti-Cristo e da Besta.” (CHEVALIER, 1994, p. 902).

²⁷ Esse texto aparece originalmente no livro *O homem que parecia um domingo*, de José Eduardo Agualusa, mas utilizamos o que está no *Catálogo de luzes*, que traz uma reunião de vários contos do escritor.

Agualusa trabalha com histórias fragmentadas que buscam uma identidade diante de uma Angola, que, pós-independência, tenta encontrar a si mesma. As memórias das personagens vão se entrelaçando com um mundo imaginário (recriar o passado) e com a realidade vivida da história do próprio país. O enredo, aparentemente, é simples, pessoas que não estão contentes com seu atual passado e encontram a possibilidade de modificá-lo. As personagens de destaque são: o negro albino²⁸ Félix Ventura (construtor de passados); a osga Eulálio (responsável pela narração); José Buchmann (um dos clientes); Ângela Lúcia (fotógrafa e “namorada” de Félix) e Edmundo Barata dos Reis (mendigo e ex-agente do Ministério). Através das histórias individuais, um quebra-cabeça vai se montando.

Quanto aos livros de José Eduardo Agualusa, encontramos certa dificuldade em classificá-los, uma vez que, em alguns de seus romances e contos aparece uma mistura de gêneros literários que passam por biografias, romances epistolares, romances históricos e muitas vezes em tom de crônica, talvez pelo fato de ser colunista. Assim, temos textos que dialogam com outros, sejam seus próprios ou de outro escritor. No caso de *O Vendedor de Passados*, existe menção ao escritor Jorge Luís Borges desde a epígrafe, além da ideia da osga ser a própria reencarnação do escritor, como menciona Agualusa em uma entrevista²⁹:

E com relação a Borges, que você incluiu na reencarnação da osga, por que é que fez essa homenagem a Borges?

Porque Borges foi muito importante na minha formação e eu tinha essa ideia desde o início do que seria um livro sobre a memória e as traições da memória e sobre esta coisa da recriação de identidades que é um tema muito borgeseano. Então pensei de repente: "por que não colocar o Borges como o narrador?" mas não tinha forma de fazer isso a não ser inventando esta história, esta estratégia de ter o Borges reencarnado em alguma outra coisa. E foi uma pequena vingança né? porque eu gosto muito do Borges, da literatura de Borges, mas politicamente é uma figura muito conservadora, racista, então foi uma pequena vingança colocar o Borges como uma osga angolana.

Por esse viés, a osga, ao descrever a casa de Félix, não esquece de mencionar que existia uma grande biblioteca³⁰, na qual os livros seriam os labirintos para a criação dos

²⁸ O albinismo na África é mais comum que em outras partes do mundo. Os negros albinos são mais vulneráveis ainda pela predominância de sol na maior parte do ano. Em alguns países do continente africano eles são perseguidos, e muitas vezes, mutilados. In: <https://www.castrodigital.com.br/2010/02/vida-negros-albinos-africa.html>. Acesso em 11 de fev. de 2019.

²⁹ AGUALUSA, José Eduardo. *De papo com a literatura: entrevista ao autor José Eduardo Agualusa*. Entrevista concedida a Alejandra Fazzito & Maria Fernanda de Sousa Tomé. [01 / 12 / 2017]. Disponível em: <https://www.lusofia.com/single-post/esplit2017/agualusa>. Acesso em: 20 de fev. de 2019.

³⁰ Lembramos que a admiração pelo escritor argentino aparece em outro texto de Agualusa, no “O inferno de Borges”, publicado no livro *A substância do amor e outras crônicas*, e depois na coletânea de contos *Catálogo*

passados dos clientes, um jogo de espelhos entre presente e passado, como a possibilidade de ter uma segunda identidade. Além da duplicidade dos sonhos da osga com Félix Ventura, e a ideia de lembrar de vidas passadas, o que nos remete ao conto “O outro”, de Jorge Luis Borges, no qual o escritor dialoga com seu outro eu, ou seja, o Borges vivido com setenta anos e o Borges do passado com vinte anos e com a vida inteira pela frente. O universo dos sonhos estabelece um diálogo entre presente e passado: _ “Meu sonho já durou setenta anos. Afinal, ao recordar, não existe ninguém que não se encontre consigo mesmo. É o que nos está acontecendo agora, só que somos dois. Você não gostaria de saber algo de meu passado, que é o futuro que o espera?” (BORGES, 2012, p. 9). É esse universo imbricado entre sonho e realidade que José Eduardo Agualusa insere em seu romance com a osga que ri e apresenta-nos o enredo da sociedade angolana. Em relação à questão do encontro consigo mesmo, Érico Veríssimo também escreve sobre um possível encontro com seu passado, como notamos em “A entrevista inacabada”, vários autores, publicada em 17.12.75 em Porto Alegre, no *Zero Hora*, na qual o escritor famoso encontra com seu eu de vinte anos:

[...] _ Pois é, mas aqui estou, setentão.
 _ Você conseguiu o que queria?
 _ Cumpri muito do programa que tracei, que, em suma, foi o de refazer o lar perdido em fins de 1922. Essa busca foi, por assim dizer, a linha metódica da minha vida. Ou melhor, do meu solo de clarineta.
 _ E se você tivesse a minha idade, que comportamento teria? O mesmo que teve ou diferente?
 _ Um pouco diferente. Levei muito a sério o que realmente não era sério. Podia ter me divertido um pouco mais. Hoje sou um sujeito menos sisudo do que era na tua idade. [...] (VERISSIMO, 2003, p. 43).

José Eduardo Agualusa deu voz à osga para que refletisse sobre seu passado, através de sonhos, ao mesmo tempo em que observava o presente das personagens e o modo como olhavam para o passado. Assim o fazem também os escritores Jorge Luis Borges e Érico Veríssimo ao refletir sobre o passado e o presente através do encontro consigo mesmo diante do espelho da vida.

de Luzes. Nesse conto Borges, já morto, acorda entre bananeiras, como se estivesse no paraíso, que para ele era o inferno, uma vez que ali não tinha nenhum livro, nem uma biblioteca, nem um labirinto. Acredita que Deus o confundiu com outro escritor latino-americano, Gabriel García Marquez, que aquele paraíso fora construído para ele, então quando morrer será levado a um lugar com bibliotecas, escadas, corredores, muitos e muitos livros e um labirinto infinito. Sobre o engano de Deus, Borges conclui: [...] “Começava a adivinhar naquele equívoco cruel um inesperado sentido: sendo certo que o paraíso do outro era agora o inferno dele, então o paraíso dele haveria de ser, certamente, o inferno do outro.” (AGUALUSA, 2013, p. 66).

2. 4 AS DITADURAS E A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA

O período da ditadura militar (1964 – 1985) foi muito conturbado para o Brasil, não só em seus aspectos sociais, mas também para uma parcela importante de pessoas que estavam envolvidas com as artes, seja teatro, cinema, literatura. O fato é que os acontecimentos que refletiram na política brasileira acabaram por estender seu papel social para as produções literárias. No ano de 1964, o então presidente João Goulart (conhecido por Jango), fora eleito de maneira direta, mas seu governo acabou por desagradar pessoas de “influência” na sociedade, pois seu mandato foi marcado por instabilidades políticas e forte efervescência cultural, desse modo, de acordo com a professora Lucilia de Almeida Neves Delgado, pode se dizer que o então presidente:

João Goulart foi um político que iniciou sua trajetória política, em uma fase da República Brasileira em que predominou uma orientação desenvolvimentista inaugurada nos anos de 1930 com Getúlio Vargas. O período conhecido no Brasil nacional desenvolvimentista está situado no marco cronológico de 1930 a 1964. Essa fase que não é homogênea e que apresenta peculiaridades em suas diferentes conjunturas, tem sido contemplada por produção historiográfica bastante significativa, com destaque recorrente para a atuação dos presidentes Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek. A mesma ênfase não acontece em relação a João Goulart que, até recentemente, tem sido relegado a um segundo plano pela produção historiográfica e também pela memória coletiva nacional. Todavia, Jango foi um dos principais líderes trabalhistas brasileiros. Orientou, com indiscutível coerência, sua prática política por uma opção de consolidação renovada da herança trabalhista e pela adoção e apoio a iniciativas destinadas à ampliação da cidadania social e à defesa dos interesses nacionais. (DELGADO, 2012, p. 177).

João Goulart, após o golpe³¹, se exilou no Uruguai e lá morreu em 1976. Como exposto acima, ele foi “descartado” e quase não há ênfase em sua pessoa. A imprensa, por exemplo, não fazia questão de notificar nada sobre o ex-presidente, sua morte foi timidamente anunciada, uma vez que ainda havia censura do governo federal. Com praticamente três anos no poder, as propostas de Jango não agradavam a ala mais

³¹ De acordo com as pesquisadoras Lília Moritz Schwarz e Heloisa Murgel Starling, no capítulo “No fio da navalha: ditadura, oposição e resistência”, presente no livro *Brasil: uma biografia*, João Goulart teve algumas oportunidades de escapar do golpe, mas não o fez. Cabe citar: “Entre 31 de março e 4 de abril, quando se asilou em território uruguaio, Jango teve algumas oportunidades de reagir ao golpe. A primeira, com baixo custo e risco, bem como boa oportunidade de êxito, seria impedir que Mourão avançasse: a tropa deslocava-se lenta e visível pela estrada União e Indústria, era pequena, mal iniciada, e em parte formada por recrutas. A segunda dependia de Jango permanecer no Rio de Janeiro, fazer uma proclamação à nação e comandar a resistência apoiado pelas guarnições leais – sua saída intempestiva da Guanabara para Brasília desorientou todos que o apoiavam e foi interpretada como uma fuga. Ainda sobrava uma terceira oportunidade: entrenchear-se no Congresso Nacional, em Brasília, apresentar um programa democrático com garantia das eleições e mobilizar em seu apoio, além do PTB e dos parlamentares da coalizão das esquerdas, o próprio PSD. A última oportunidade de reação – e certamente a mais temerária – foi apresentada por Brizola, com Goulart já em Porto Alegre, e propunha reeditar em condições menos favoráveis o esquema que sustentou a Campanha da Legalidade em 1961, com o próprio Brizola liderando a mobilização civil e o general Ladário Telles, comandante do III Exército, à frente das operações militares”. (SCHWARZ, 2015, p. 446–447).

conservadora da política, como por exemplo, a abertura que tinha os movimentos estudantis, as ligas camponesas, as organizações sindicais, que no campo do reformismo social se destacavam foram questionadas logo após o golpe. Como exemplo disso, lembramos dos planos do projeto das reformas de base que, de certa forma, estavam ligados com o campo da chamada esquerda. A proposta de uma reforma agrária foi uma das que não agradaram aos proprietários de terra, fato que veremos mais adiante em *Incidente em Antares* ao retratarmos a preocupação dos donos de terra. Citaremos um trecho que resume as reformas de base:

[...] A despeito da própria heterogeneidade e da conhecida dificuldade para desenvolver um programa de comum acordo, o improvável aconteceu: no final de 1961, as esquerdas formaram uma coalizão sem precedentes, voltada para a aprovação e execução imediata do projeto das reformas de base – e quiseram começar pela reforma agrária. A situação se complicava com a crescente radicalização das forças que compunham essa coalizão e que se negavam a negociar, pretendendo aprovar as reformas de qualquer maneira: mobilizando as ruas para pressionar os deputados ou “na marra”, como se costumava dizer, por meio da confrontação direta com o Congresso. Sem acordo, não havia jeito de se aprovar no Legislativo um programa que atingia a base de sustentação do poder na República, tinha viés distributivo de renda e vocação socialmente inclusiva. A reforma agrária avançava sobre o latifúndio, e impactava a produção e a renda do campo; a reforma urbana interferia no crescimento desordenado das cidades, planejava o acesso à periferia e combatia a especulação imobiliária; a reforma bancária previa uma nova estrutura financeira sob controle do Estado; a reforma eleitoral poderia alterar o equilíbrio político, com a concessão do direito de voto aos analfabetos – cerca de 60% da população adulta – e aos soldados, e com a legalização do Partido Comunista; a reforma do estatuto do capital estrangeiro regulava a remessa de lucros para o exterior e estabilizava o setor industrial estratégico; a reforma universitária acabava com a cátedra, e reorientava o eixo do ensino e da pesquisa para o atendimento das necessidades nacionais. (SCHWARCZ, 2015, p. 439–440).

Ainda de acordo com as pesquisadoras Lilia Moritz Schwarz e Heloisa Murgel Starling, até hoje não ficou muito claro o porquê de ninguém ter tentado impedir o golpe:

Até hoje os historiadores debatem as razões que permitiram aos golpistas alcançar uma vitória fácil. É certo que faltou o comando de Jango para resistir. Contudo, entre as esquerdas e junto aos setores que o apoiavam, ninguém tomou a iniciativa de assumir a liderança e enfrentar o golpe – nem o Partido Comunista ou o CGT, nem as ligas camponesas, nem Brizola. É provável que todos eles, inclusive Goulart, tenham feito o mesmo cálculo antes de recuar: a intervenção militar, em 1964, repetiria a lógica de 1945, 1954, 1955 e 1961. As Forças Armadas se projetariam no ambiente político no duplo papel de moderador e protagonista para, em seguida, convocar eleições, devolver o poder aos civis e se recolher aos quartéis. E talvez Jango se imaginasse em posição análoga à de Vargas, em 1945; também ele recuaria para São Borja, aguardaria os acontecimentos e retomaria a vida pública, a partir das eleições, em 1965. (SCHWARCZ, 2015, p. 447).

No entanto, assim que João Goulart sofre o golpe inicia-se o governo de militares que duraria vinte e um anos. O primeiro a assumir foi o general Humberto de Alencar Castello Branco, que já implanta uma série de proibições:

As primeiras medidas do governo do general Castelo Branco (1964 – 67) foram: intervenção nos sindicatos e nas entidades estudantis, proibição de greves, instauração da censura, criação do SNI (Serviço Nacional de Informações), cassação de mandatos e suspensão por dez anos dos direitos políticos de parlamentares oposicionistas. (HABERT, 1992, p. 9).

Esse foi o início de um período repleto de proibições. O golpe militar no Brasil também foi seguido por vários países da América Latina nos anos 60 e 70: “foi uma sucessão de golpes de direita para a implantação de ditaduras militares em vários países do continente, como Chile, Argentina, Uruguai, Peru, Bolívia.” (HABERT, 1992, p. 80). Um dos países que mais teve mortes para que se implantasse a ditadura foi o Chile, com o golpe de Augusto Pinochet, no dia 11 de setembro de 1973, ao então presidente Salvador Allende, que acabou morto³² dentro do Palácio de La Moneda.

No Brasil, mesmo com a implementação da censura, os movimentos pela liberdade estiveram presentes, principalmente os da UNE, que já no início da ditadura teve como proposta a sua extinção por Flávio Suplicy de Lacerda, então Ministro da Educação do governo de Castello Branco. Mesmo em vigor a lei do Ministro e sob ilegalidade, a União Nacional dos Estudantes manteria suas atividades, o que ocasionou diversos enfrentamentos com a repressão policial, diversos incidentes e invasões em universidades foram marcadas por espancamentos e agressões. Em 1966 cresciam por todo o país o número de protestos, até que a UNE em 23 de setembro decretou greve geral e encheu as ruas com passeatas aos gritos de “abaixo a ditadura”, e “um, dois, três, Castello no xadrez”. (HOLLANDA, 1999, p. 74). As manifestações se estenderam pelo ano de 1967, no entanto, o ápice dos conflitos foi em 1968, com a morte de um estudante:

Mas seria o ano de 1968 que reservaria os momentos de maior intensidade da onda de protestos que tomara corpo após 64. No dia 28 de março, um incidente envolvendo a polícia e estudantes da Frente Unida dos Estudantes do Calabouço resultaria na morte de Edson Luís, um estudante do curso secundário. Os conflitos tiveram início em 1966, quando o governo do Estado da Guanabara recebera ordens para destruir o restaurante do Calabouço que pertencia à União Metropolitana dos

³² Existem textos que trazem a versão de que Salvador Allende foi assassinado e outros, como, por exemplo, no site *Memória da Ditadura* que ele se suicidou: “Para executar o golpe, os militares bombardearam o Palácio de La Moneda, sede do governo, onde se encontravam Allende e seus apoiadores. Depois de resistir por horas, o presidente chileno deu fim à própria vida, com um tiro de fuzil. O golpe militar chileno foi um dos mais violentos da América Latina, com prisões em massa, chacinas e torturas indiscriminadas ainda durante o processo golpista”. In: AMÉRICA latina em transe (Ditadura no Chile). *Memórias da Ditadura*, 2019. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/america-latina-em-transe/index.html>. Acesso em: 25 de jan. de 2019.

Estudantes. Mobilizando-se contra a investida governamental, os estudantes criaram a FUEC, que liderava a organização dos contatos com as autoridades e as campanhas para a manutenção e melhoria do restaurante. Após uma série de negociações foi obtida a construção de um novo restaurante que permaneceria, contudo, em condições precárias. As reivindicações prosseguiram, até que no dia 28, frustrados os entendimentos com o então governador Negrão de Lima, os estudantes discutiam no Calabouço a realização de uma manifestação de última hora. Repentinamente, forças da Polícia Militar chegaram ao local atacando violentamente o grupo estudantil. (HOLLANDA, 1999, p. 74–75).

Diante desse fato, o caso da morte do jovem alcançou grande repercussão e muitas pessoas foram ao enterro com indignação e protesto, levando bandeiras do Brasil e fotografias de Che Guevara e Fidel Castro, pois: “Por todo o país a indignação e a revolta provocaram manifestações com a adesão de jornalistas, artistas, intelectuais, associações de mães e setores do clero.” (HOLLANDA, 1999, p. 75). Alguns meses depois, mais especificamente no dia 26 de junho, no Rio de Janeiro, outra manifestação aconteceu contra o regime militar. Realizou-se no centro da cidade uma mobilização sob a liderança do movimento estudantil que ficou conhecida como a “Passeata dos Cem Mil”. Mais uma vez os estudantes se expressavam com o “Abaixo a Ditadura” e com “Luto Luta”, referindo-se ao jovem estudante morto. As reuniões e congressos clandestinos continuaram junto com o enfrentamento policial, no entanto, o governo aderiu a mais uma dura medida quando em 68, em um momento de grave crise político-institucional, e utilizando como pretexto o discurso do deputado Márcio Moreira Alves, do MDB, que na Câmara, propôs ao povo que não participasse dos desfiles militares de 7 de setembro, o que serviu para o governo editar o Ato Institucional Nº 5. Quase nos anos 80, depois da revogação do AI-5, o movimento estudantil e o movimento operário voltam à luta com protestos e greves.

Esta foi uma das medidas mais duras do período, o chamado AI–5 foi considerado um dos golpes mais intensos na democracia brasileira, pois deu poderes quase absolutos ao regime militar, dando poder de execução aos governantes para punir arbitrariamente quem fosse inimigo do regime. Entrou em vigor no dia 13 de dezembro de 1968, durante o governo do então presidente Artur da Costa e Silva, e foi redigido pelo ministro da Justiça, Luís Antônio da Gama e Silva:

[...] Às dez da noite de 13 de dezembro de 1968 o ministro da Justiça, Gama e Silva, em cadeia nacional de rádio e televisão, fizera uma rápida introdução de cinco minutos e passara a palavra a Alberto Curi, que durante dezoito minutos havia apresentado, num tom monocórdico e solene, o texto do Ato Institucional nº5. O documento contava doze artigos e vinha acompanhado de um Ato Complementar nº 38 que fechava o Congresso Nacional por tempo indeterminado. (SCHWARCZ, 2015, p. 455).

Dentre as medidas decretadas aos opositores também estavam: cassar mandatos eletivos; suspender por dez anos os direitos políticos de qualquer cidadão; além das que se diziam necessárias à reconstrução da pátria, como se o golpe tivesse representado os anseios do povo, principalmente contra os movimentos da esquerda socialista, cito excertos do AI-5: *“no combate à subversão e às ideologias contrárias às tradições de nosso povo, na luta contra a corrupção, buscando, deste modo, “os. meios [sic] indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil” [...].* Desse modo, buscavam os meios que julgavam necessários para a construção da pátria, nem que fosse preciso eliminar os grupos de resistência que poderiam entrar em luta armada contra o governo: *se torna imperiosa a adoção de medidas que impeçam sejam frustrados os ideais superiores da Revolução, [...] processos subversivos e de guerra revolucionária.* As medidas implantadas deixaram rastros de violência:

Com o AI-5, seguido do Decreto nº. 477 de repressão aos estudantes, a ditadura militar completava o fechamento político em meio a um rastro de violências e prisões, torturas e mortes. Meses depois, o governo da Junta Militar que substituiu o general Costa e Silva baixou, ainda, uma fileira de novos atos institucionais que decretaram a pena de morte, a prisão perpétua e o banimento político, alegando o recrudescimento das ações de luta armada das organizações de esquerda. (HABERT, 1992, p. 10).

O decreto se estendeu até 1978, e foram considerados os dez anos mais radicais da ditadura. A censura implantada atingiu suas ações em diversas áreas: “jornais, revistas, livros, rádio, TV, filmes, teatro, músicas, ensino – sob a alegação de preservar ‘a segurança nacional’ e ‘a moral da família brasileira’”. (HABERT, 1992, p. 29). Muitos artistas frente a toda a pressão / repressão buscaram se exiliar para não sofrer as consequências, tais como os músicos Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré, além do cineasta, como Glauber Rocha, do dramaturgo do Teatro de Arena, Augusto Boal, apenas para lembrar alguns nomes. Há de se mencionar também os DOI-CODIs – Destacamentos de Operação Interna (DOI) e Centros de Operação e Defesa Interna (CODI), que serviram como centro de tortura no país, e ser preso por qualquer desses órgãos, era ser torturado, muitas vezes, até a morte. É claro que as mortes sempre tinham suas versões encobertas com atestados que alegavam outras causas para os assassinatos, ou apenas negavam as prisões.

O golpe de 64 teve, então, diversos momentos duros que se estenderam até os anos seguintes, na década de 70, por exemplo, foi um dos momentos mais duros da ditadura militar: “Eram os anos do governo do general Garrastazu Médici (1969 – 74). A censura estava institucionalizada, a tortura aos presos políticos corria solta.” (HABERT, 1992, p. 7).

A repressão e o clima de terror reduziram ao silêncio muitos dos movimentos sociais e as pessoas tinham medo frente à política que o Estado ditatorial impôs; a década de 70 foi marcada por esse período:

A década de 70 esteve mergulhada numa ditadura militar que não começou e nem terminou naqueles anos. O governo Médici foi a consolidação de uma trajetória cujas pontas mais próximas estavam no golpe civil e militar que depôs o presidente João Goulart (Jango) em março de 1964, instaurando uma ditadura militar que viria a durar 21 anos.

O golpe de 64 ocorreu num momento de crise da economia brasileira e de grandes mobilizações operárias, estudantis e camponesas em torno de reformas políticas e institucionais de cunho nacionalista, defendidas pelo governo Jango, chamadas de “reformas de base”. (HABERT, 1992, p. 8).

Os militares, associados aos interesses da grande burguesia nacional e internacional, incentivados e respaldados pelo governo norte-americano, justificaram o golpe como “defesa da ordem e das instituições contra o perigo comunista.” Na realidade, o acirramento da luta de classes estava no centro do conflito. O golpe foi uma reação das classes dominantes ao crescimento dos movimentos sociais mesmo tendo estes um caráter predominantemente nacional-reformista. Foi também resultado do impasse entre o esgotamento da política nacional-populista que orientara o desenvolvimento e a industrialização do país no pós-guerra e os imperativos de novos moldes de expansão capitalista, nos quais a burguesia brasileira era compelida a uma integração e associação mais estreita com o capital monopolista internacional. (HABERT, 1992, p. 8 -9).

É claro que o lado “bom” da censura para os governantes estava no chamado “milagre econômico” da economia brasileira que teve o seu *boom* de crescimento, na ideia de que o Brasil seria uma grande potência: “Durante a década de 70, sob o regime da ditadura militar, acelerou-se o desenvolvimento capitalista brasileiro em todos os campos e consolidou-se a integração do Brasil ao sistema capitalista monopolista internacional como país associado e periférico.” (HABERT, 1992, p. 69). O poder de compra proporcionado pelo “milagre econômico” fez com que muitas pessoas se sentissem felizes com a possibilidade de poder adquirir a casa própria, por exemplo, mas isso tudo era restrito:

Uma ditadura é formada por mandantes arbitrários, oposicionistas tenazes e uma população que precisa sobreviver – parte dela atravessa em silêncio, com medo ou apenas conformada o tempo do arbítrio. Enquanto durou, o “milagre econômico” escamoteou os efeitos da concentração de renda, e muita gente, em especial entre as classes médias urbanas, se beneficiou com o crédito fácil, as novas oportunidades profissionais e os estímulos para consumir num mercado abarrotado de novidades: TV em cores; toca-fitas; câmera Super-8, automóveis – Corcel, Opala, Galaxie, Chevette. Para completar a felicidade do brasileiro, ainda existia a possibilidade de o assalariado finalmente “dar o salto da casa própria” e comprar imóvel financiado pelo recém-criado Banco Nacional de Habitação (BNH). (SCHWARCZ, 2015, p. 453).

Todo esse crescimento da economia, por um lado ia bem, mas o que acontecia era que o dinheiro ficava concentrado nas mãos dos mais ricos, todos os ganhos de produtividade não eram repassados aos trabalhadores, assim as mazelas sociais aumentavam, as mulheres

precisaram entrar no mercado de trabalho, assim como as crianças, devido ao baixo salário mínimo:

O Brasil, que no início da década de 60 ocupava o 50º. lugar entre as economias capitalistas mundiais, em meados da década de 70 ocupava o 8º lugar. A imponente classificação encobre as características e contradições de um desenvolvimento capitalista desigual em relação aos países centrais e dá a exata medida do seu capital e concentração de renda baseadas no extraordinário crescimento das desigualdades sociais, da exploração e da miséria da classe trabalhadora – nada menos do que a essência mesma do sistema capitalista. (HABERT, 1992, p. 70).

De fato, os vinte e um anos de ditadura militar afetaram diversos setores do país, se por um lado acreditavam no progresso e no bem da família brasileira, por outro, muitos eram torturados, mortos, exilados, censurados. Até as opiniões são divergentes sobre esse assunto, muitos acreditam que a ditadura teve o seu lado bom, o que de fato nunca teve, uma vez que o chamado milagre econômico foi uma grande mentira, um arranjo de Delfim Neto que logo depois foi revelado. O povo e a classe média sofreram muito naquele período, o problema é que a memória das pessoas é sempre “apagada”.

O que cabe ainda ressaltar, é que, como vimos, a produção cultural brasileira também foi afetada ocasionando o exílio de alguns artistas, dentre os diversos setores, a produção literária também foi prejudicada:

Na literatura, em particular no campo da poesia, pessoas e grupos editavam seus próprios trabalhos com poucos recursos e em pequenas tiragens, muitas vezes mimeografadas e que eram vendidas de mão em mão nas universidades, nos bares, nas portas de cinema e teatros. (HABERT, 1992, p. 77).

Na produção cultural temas políticos e sociais estiveram presentes em textos literários, por exemplo, como uma forma de resistência à ditadura. Escritores encontraram uma maneira de narrar a época da repressão para mostrar aos leitores o que ocorria / ocorreu no Brasil, muitos, inclusive, precisaram driblar a censura para terem seus textos publicados³³.

Graças a muitos artistas que não se deixaram esmorecer diante da ditadura e encontraram alternativas para driblar a censura, a produção cultural brasileira continuou viva. Notamos, por exemplo, nas palavras de Silviano Santiago, no ensaio *Repressão e censura no campo das artes na década de 70*, em que aponta a intervenção que muitos escritores,

³³ Nos países latino-americanos vários textos sobre o período da ditadura foram produzidos, alguns com foco mais presente na figura do ditador, que acabou característico como personagem do ditador. Alguns romances são representativos do período, como, *El señor presidente* (1946), do guatemalteco Miguel Ángel Asturias; *Yo el supremo* (1974), do paraguaio Augusto Roa Bastos; *El recurso del método* (1974), do cubano Alejo Carpentier; *El otoño del patriarca* (1975), do colombiano Gabriel García Márquez. Sobre esse assunto ver mais em: CEIA, Carlos. Romance de ditadura e de ditador. In: *E-Dicionário de termos literários*.

cineastas, dramaturgos, atores, compositores, cantores etc., tiveram da censura no período, mas que mesmo assim não deixaram de produzir:

De início, podemos afirmar, de forma aparentemente paradoxal, que a censura e a repressão não afetaram, em termos quantitativos, a produção cultural brasileira. Isso porque, no caso específico da obra de arte, o processo criador – semelhante a um avestruz – se alimenta praticamente de tudo: flores, pregos, cobras e espinhos. Livros, peças, canções continuaram a ser escritas. E, pelo que se sabe, artista algum mudou de partido político por causa da censura; ou deixou de pensar, imaginar, inventar, anotar, escrever, por causa da censura. Nenhum deixou de dizer o que queria, ainda que em voz baixa, para o papel, para si ou para os poucos companheiros. Enquanto houver cabeça, papel, lápis e esperança, sempre haverá um Plínio Marcos, um Chico Buarque, um Antonio Callado, um Rubem Fonseca, etc. A repressão e a censura podem, no máximo, alimentar certa preguiça latente em cada ser humano, podem apenas justificar racionalmente o ócio que impele o artista muitas vezes a fazer só amanhã e pensar hoje. (SANTIAGO, 1982, p. 49).

É claro que muitos artistas encontraram maneiras para continuar seu trabalho sem um corte da censura, no entanto, alguns sofreram por não saber se sua fonte de renda seria cortada de uma hora para outra, além de afetar o psicológico da pessoa, que muitas vezes era chamada para interrogatórios: “A censura acaba por atingir, de maneira drástica, a pessoa humana do artista, o seu ser físico – e não a sua obra. E daí a injustiça maior da censura, dentro de uma sociedade”. (SANTIAGO, 1982, p. 49). Sofre o artista moralmente e financeiramente, pois:

Economicamente, o artista sofre na medida em que sua principal fonte de renda pode ser cortada de uma hora para a outra, ocasionando às vezes prejuízos formidáveis, como no caso das artes mais caras, o teatro e o cinema. A própria sobrevivência econômica e a dos seus familiares pode ser, nesse sentido, penosa e difícil, e nem de leve toquemos no caso de haver, por exemplo, desastre ou doença em família. Esse cerceamento econômico pode levar o artista a se aviltar, política e profissionalmente, ao aceitar cargos ou posições que normalmente não aceitaria, ao endossar conchavos econômicos que, em circunstâncias normais, rejeitaria. Pode levá-lo até mesmo a abandonar o seu país (e muitos o abandonaram), em busca de maior tranquilidade para trabalhar e de melhores condições de vida para si e a sua família. (SANTIAGO, 1982, p. 49).

Se pensarmos em escritores como Érico Veríssimo, que conseguiu continuar publicando em época de censura, podemos imaginar que sua condição econômica não foi afetada. No entanto, acabou sim atingindo-o, na medida em que sabia que poderia ter sua escrita podada a qualquer momento, assim percebemos em sua resposta em entrevista concedida a Heloneida Staudart em 1975, cujo título *A liberdade de escrever*, já nos diz muito sobre o período:

Pergunto se a censura não o importuna. Ele franze as largas sobranceiras grisalhas.

Não. Nem a mim nem à minha editora. Mas me pergunto se o simples fato de eu saber que existe censura não me influencia no ato de criar. Essa pergunta é muito séria. A censura interna – reflexo da externa – pode causar uma espécie de sentimento de castração. (VERISSIMO, 1999, p. 207).

No entanto, por mais que a censura e a repressão tivessem como foco barrar artistas que se manifestassem e opinassem contra as atitudes do governo, o prejuízo foi da sociedade de um modo geral, pois reduziu ainda mais o público que se interessava pelas artes brasileiras. E os que queriam apreciar a cultura brasileira não tinham acesso. Ainda, de acordo com Silviano Santiago:

O grande punido, punido injustamente, pela censura artística, é a sociedade – o cidadão, este ou aquele, qualquer. E retomando, com modificação, as palavras já citadas do ministro da Educação, diremos que a censura traz uma “salvação” para a qual a *sociedade* não foi consultada nem deu o seu consentimento. É o cidadão que deixa de ler livros, de ver espetáculos, de escutar canções, de ver filmes, de apreciar quadros, etc. Ele é quem recebe um atestado de minoridade intelectual. Por causa da censura, nesses períodos, a sociedade tem a sua sensibilidade esclerosada e o seu pensar-artístico embotado (e também o seu pensar-crítico e o seu pensar-científico). Nessa circunstância, o fruidor da obra de arte fica desfalcado de certos elementos que o ajudariam a compor o quadro global da sociedade em que vive, pois apenas recebe uma única voz que circunscreve toda a realidade. A voz do regime autoritário, a única permitida. (SANTIAGO, 1982, p. 51).

Embora o regime militar brasileiro tenha prejudicado muito as artes brasileiras, e a nossa literatura não tenha vivido um período em que a liberdade de expressão estivesse disponível, existiu um grande número de escritores que souberam retratar os anos de ditadura em seus livros. Alguns optaram por linhas voltadas ao jornalismo, com depoimentos, cartas, aproximando realidade com ficção; outros percorreram caminhos voltados ao gênero fantástico para criar uma camada que não estivesse ligada diretamente à história do Brasil, mas que esta se fizesse presente na tessitura e misturasse fatos verídicos de maneira ficcional. Silviano Santiago menciona dois tipos de *desvios* formais que caracterizaram muitos romances do período, como os que se voltaram para o realismo mágico e outros para o romance-reportagem, são eles:

[...] textos que se filiam ao realismo dito mágico e que, através de um discurso metafórico e de lógica onírica, pretendem, crítica e mascaradamente, dramatizar situações passíveis de censura, e os romances—reportagem, cuja intenção fundamental é a de desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real. (SANTIAGO, 1982, p. 52).

Ainda de acordo com o autor acima, seria errado pensar que esses tipos de escritas emergem com a censura, como se esta fosse a causa, uma vez que eles já estavam presentes antes da década de 70, auge da repressão: “[...] Antes de ser conquista da censura nesta década, o realismo mágico – para ficar com um dos exemplos – é pura e simplesmente uma das vertentes do texto da modernidade (vide Kafka, Julien Green, Lúcio Cardoso, entre outros)”. (SANTIAGO, 1982, p. 52). Já os romances-reportagem, por trazerem forte laço jornalístico, estiveram mais relacionados com a realidade do país:

A outra forma predominante – o romance-reportagem – talvez mantenha um laço mais estreito com a censura e menos afetivo com a literatura, visto que a sua razão de ser está no nomear o assunto proibido e no despojar-se dos recursos propriamente ficcionais da ficção. Já que a censura não visava apenas às artes, mas a todas as formas de expressão dentro da sociedade, ocorreu também que o jornal não pôde mais dizer o que queria. (SANTIAGO, 1982, p. 53).

O que temos com esses textos não é a criação de novos estilos de escrita, mas a opção ficcional para poder falar de assuntos que possivelmente não passariam pelos censores da época. Assim, muitos escritores, diante da necessidade de falar e com alguma predisposição a um desses estilos, acabou por usufruí-los. Em *Incidente em Antares*, por exemplo, mesmo caminhando por um viés de aspectos do realismo mágico, Érico Veríssimo menciona em algumas entrevistas que essa não era a sua intenção, pelo menos não dá maneira como se fazia na América Latina. Em entrevista ao Jornal *Opinião*, publicada em 1973 com o título “A pior censura”, o escritor responde sobre essa questão:

No prefácio de *O Reino Deste Mundo*, Alejo Carpentier postula para o romancista latino-americano a necessidade de incorporar à sua ficção a “realidade mágica”. O senhor o faz, em certa medida, em *Incidente em Antares*. Acha que esse também é um caminho para a nossa ficção?

Conheci Alejo Carpentier em 1954, quando ele estava exilado na Venezuela por causa da ditadura do sargento Batista. É um grande romancista (Alejo, não Batista). Concordo com ele quanto à fatalidade, digamos assim, que nos impeliu para o “realismo mágico”. Note-se que o adjetivo *mágico* aqui significa *absurdo*. Nossa América Latina é um território de prodígios, de maravilhas e misérias, de sustos e êxtases. Nela tudo pode acontecer. Seu tamanho, suas selvas e cordilheiras, sua gente sofrida e estranha, sua História nos induzem a uma realidade que pouco tem a ver com o *normal* cotidiano. Principalmente a América espanhola. Todos os *impossíveis* que nos narra o incomparável Gabriel García Márquez em *Cem Anos de Solidão* tornam-se uma realidade que o leitor aceita. Não creio que tenha feito propriamente “realismo mágico” em *Incidente em Antares*. O realismo mágico verdadeiro é o desses romancistas hispano-americanos (Cortázar, Llosa, Carpentier, Borges... e quantos outros mais? É todo um clima que pervaga o romance ou o conto do princípio ao fim. Se acredito que esse “realismo mágico” pode ser um caminho para a nossa ficção? Ora, todos os caminhos nos estão abertos. É muito perigoso traçar roteiros definitivos para qualquer literatura. (VERISSIMO, 1999, p. 164–165).

A volta dos mortos em *Incidente em Antares* carrega essa atmosfera do absurdo, na qual o embate entre vivos e mortos acontece, enquanto os últimos estão em estado de decomposição, cheirando mal e com os vermes comendo suas entranhas, os vivos são acusados de atrocidades mais nojentas que os defuntos. Diante desse realismo maravilhoso, como utiliza Irlemar Chiampi – no texto *O Realismo Maravilhoso* (2008) que comentaremos no capítulo seguinte - encontramos o fantástico que permeia os acontecimentos da narrativa, por exemplo, o padre Pedro-Paulo ao narrar em seu diário o que se passou em Antares menciona a: “*Confusão de espírito ante os acontecimentos do dia*”. (VERISSIMO, 2006, p. 298) e quando se depara com o defunto João Paz, que em vida era seu amigo, não sente medo,

porém não é capaz de ter uma explicação para o ocorrido, tanto que a personagem morta lhe sugere que não lhe faça perguntas, apenas: “*Aceite a minha presença como aceita os milagres da sua Igreja.*” (VERISSIMO, 2006, p. 299–300). Desse modo, percebemos que as explicações em si não surgem, elas acontecem e precisam ser aceitas e partilhadas com o leitor para que a crítica irrompa na mistura entre ficção e realidade.

Assim, a literatura e a sociedade estiveram imbricadas no jogo narrativo. Alguns textos teóricos se respaldaram dessas produções e fizeram trabalhos de modo a pensar como se deu a produção literária dos anos de repressão. Flora Sussekind, com *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos* (1985), se propõe a pensar sobre a literatura brasileira dos anos 70 e 80, e principalmente, como o golpe de 64 e suas proibições se fizeram presentes nos livros, num período que a autora classifica como algo do “passado”, mesmo discorrendo sobre um tempo não tão distante da repressão. É uma memória recente que os escritores do período se propuseram a relatar / narrar. Sussekind traz o questionamento de saber por que as obras que retratam o período muitas vezes trabalham com o realismo mágico, com alegorias, com parábolas, sem um questionamento mais crítico ao governo:

Raramente se pergunta, por exemplo, por que a preferência por estas duas faces do realismo (mágico ou jornalístico), por uma literatura superpovoadas de pistas alegóricas e obcecada pela referencialidade, e não por uma linguagem menos “figurada” e mais ficcional, mais seca, e cujas elipses poderiam responder de modo talvez mais crítico aos silêncios impostos pelo regime autoritário. (SUSSEKIND, 1985, p. 10).

De acordo com a autora, dentro deste viés estariam obras como: *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, *A festa*, de Ivan Ângelo; voltados ao alegórico; textos confessionais como *Feliz Ano Velho*, de Rubem Fonseca; fábulas como a *Fazenda modelo* de Chico Buarque de Holanda; depoimentos político-biográficos como os de Fernando Gabeira, *O menino grapiúna*, de Jorge Amado, e do *Solo de clarineta* de Érico Veríssimo, entre outros. E na poesia: “a dominância do texto memorialista como no Drummond de *Boitempo*, *Menino antigo* e *Esquecer para lembrar*; em A escola das facas, de João Cabral de Melo Neto; no *Poema sujo*, de Ferreira Gullar”. (SUSSEKIND, 1985, p. 10-11). Textos com os quais se questiona sobre a opção de uma simplicidade cheia de pistas sobre o que se queria dizer e com apoio na referencialidade: “De comum, nesta literatura “vitoriosa” durante os governos militares, a opção pela referencialidade biográfica ou social. Referencialidade pautada ora numa linguagem cifrada, cheia de imagens, “barroca”; ora descritiva, naturalista, jornalística.” (SUSSEKIND, 1985, p. 10–11).

Dentro dessa ideia, a estudiosa insere o romance de Érico Veríssimo como uma literatura sem aprofundamento nas questões políticas, como se a opção pelo incidente fantástico fosse óbvia demais para dar conta de misturar realidade e ficção: “O incidente mencionado no título é uma surpreendente ressurreição dos mortos na localidade de Antares, cuja movimentação, cujas ações passam a nortear a vida de toda a comunidade. Trata-se, porém, de uma parábola, como não é difícil perceber.” (SUSSEKIND, 1985, p. 60). Não acreditamos que o fato de o texto de Érico trazer elementos que já caminham para o incidente em si seja motivo de simplicidade, até porque desde o início do romance temos menção ao acontecimento fantástico, no entanto, o escritor opta por levantar toda uma história da fictícia Antares entrelaçando a vida dos cidadãos antarenses com os acontecimentos políticos do país, para ter a partir da volta dos redivivos a alusão ao período de repressão. Lembramos aqui a antecipação dos fatos no primeiro capítulo do romance, no qual já somos direcionados para algo fora da explicação racional:

Tão insólitos, lúridos e tétricos – e esses adjetivos foram catados no artigo alusivo àquele dia aziago, escrito pelo jornalista Lucas Faia para o seu diário A Verdade, porém jamais publicado, por motivos que oportunamente serão revelados - , tão fantásticos foram esses acontecimentos, que o pe. Gerôncio chegou a exclamar, dentro de seu tempo, que aquilo era o começo do Juízo Final. (VERÍSSIMO, 2006, p. 17).

Os elementos fantásticos do acontecimento que irá mencionar estão no início do texto, mas o seu conhecimento e desenvolvimento só será revelado aos leitores a partir da segunda parte no romance. Como exemplo, a descrição que o jornalista Lucas Faia faz da marcha dos mortos até a cidade, e todo o efeito que foram causando por onde passaram: “[...] *Não foram poucos os cidadãos antarenses que recusaram dar crédito ao que viam, julgando-se vítimas duma alucinação. Mortos ressurectos? Fantomas? Era incrível! Pavoroso! Algo de inédito não só nos anais desta comuna como também nos da humanidade*” (VERÍSSIMO, 2006, p. 267). Embora não siga essa vertente da literatura hispânica, *Incidente em Antares* carrega uma irrealidade em seu enredo, como vimos no fragmento acima. Quanto à referencialidade de *Incidente em Antares* mencionada por Flora Sussekind, e entendida como a História do Brasil de 1964, o próprio escritor caminha por mostrar a relação da História dentro dos enredos de seus romances, é o que podemos perceber na entrevista “A pior censura”, concedida ao *Jornal Opinião* em 1973:

A História é a matéria básica da sua ficção em pelo menos dois livros seus: *O tempo e o Vento* e *Incidente em Antares*. Qual a importância da realidade histórica para a literatura?

Ninguém pode fugir à História... e lá se foi o primeiro lugar-comum. Clara ou oculta, essa “senhora” está presente em todos os meus romances. Sempre a considere importante. Não só ela, mas também esse cavalheiro, mais misterioso ainda, sem o qual ela não poderia existir: o Tempo. Como é possível desenvolver, fazer viver um personagem, um grupo social, fora do Tempo e da História? Como se poderia contar uma fábula num vácuo temporal e espacial? Claro, com artifícios de linguagem, com refinamento de técnica, é possível dar ao leitor a impressão de que o romance não tem quando nem onde. Acho que qualquer autor tem o direito de escrever o que entende, o que sabe, esquivando-se do que lhe pode confundir o espírito. O importante é que o livro seja bom. É preciso não esquecer que História não é sinônimo perfeito de Política ou que a política não pode ou deve ser sempre partidária. No meu caso particular, tendo sido naturalmente levado em minhas ficções para problemas políticos que vivi, em geral, como espectador. Graças aos meios de comunicação modernos, hoje em dia os acontecimentos nos chegam de todos os quadrantes do mundo com mais rapidez e força. (VERÍSSIMO, 1999, p. 163–164).

Desse modo, entendemos que para o escritor falar do período da ditadura era importante, uma vez que ele passou por esse momento conturbado da sociedade brasileira, e porque não trazê-la para seu romance para trabalhar com realidade e ficção? Voltemos ao texto de Flora Sussekind sobre o romance de Érico, no qual parece desmerecer a narrativa do escritor gaúcho, principalmente quando atribui o incidente apenas à sua ligação com o golpe de 64, como se o texto em si não fosse bem construído ao trabalhar com algo “fácil demais para o leitor”:

Tal incidente serve de representação literária para o golpe militar de 1964. Seus responsáveis, mortos redivivos como os de Antares, comandariam o destino do país. Como Antígona, Érico Veríssimo sugere que sejam enterrados. Do contrário não se teria descanso. Esta a moral do romance. Para o leitor, poucas dificuldades. É fácil encontrar a chave deste tipo de parábola, como das alegorias da literatura jornalística. Mesmo porque elas são uma carta marcada na prosa literária pós-64. (SUSSEKIND, 1985, p. 60).

Pensamento esse com o qual não concordamos, uma vez que o texto tem sim seus altos e baixos, mas isso não impede que a leitura seja facilmente interpretada pelos leitores, assim também como a criatividade literária do escritor que acaba por ser desmerecida, afinal nem todos os leitores são conhecedores da história de seu país. O escritor não coloca os mortos como donos da verdade e nem possuem o poder de comandar o país, eles retornam com a possibilidade da fala, de desmascarar os cidadãos antarenses, de reclamarem por seus direitos, porém ao final nem a imposição da presença dos defuntos faz com que alcancem o direito de serem enterrados, o que só vão conseguir com o fim da greve, e ainda com o passar do tempo a população é “forçada” a esquecer o acontecimento. Assim, o papel do escritor é o processo inverso, uma vez que, através de sua escrita, ele possui a liberdade para eternizar pelo escrito o que muitos preferem esquecer. Diante dessa ideia, preferimos concordar com a análise de

Regina Dalcastagné, que por sua vez também nega a interpretação de Sussekind, e menciona que:

[...] o “incidente” ocorrido em Antares não é uma representação do golpe; os mortos não comandam coisa nenhuma, afora uma discussão sobre os desmandos na cidade, e não podem, de maneira alguma, serem comparados com os responsáveis pelo golpe; sendo assim; a “moral da história”, se houvesse, seria inteiramente outra. (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 92).

A autora mencionada acima, no livro *O Espaço da Dor: o regime de 64 no romance brasileiro* (1996), também trabalhou com obras literárias que mencionam o período que estamos abordando. Sua proposta é trazer textos que se inserem em espaços marcados pela dor, e que, através da memória os horrores não caíam no esquecimento. O papel do lembrar fica com os escritores que fazem ecoar através da escrita, pois: “[...] É nos romances que vamos encontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país.” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 15). O exercício da memória serve para rever o que se escreveu sobre o período ditatorial, principalmente depois de 1979 quando os exilados puderam voltar para a casa, e assim: “uma farta literatura de denúncia invadiu as prateleiras das livrarias.” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 16); oportunidade para muitos se depararem com os horrores através da literatura.

Assim, Dalcastagné escolhe trabalhar com o que resistiu àquele momento, e verificar como pode repercutir nos leitores de hoje, e do amanhã, como também captar o momento em que as qualidades literárias aparecem de maneira a não desenvolver a questão da ditadura apenas como pano de fundo. Desse modo, a história e a ficção são pontos chaves para: “compreender a trajetória de um gênero literário num determinado período, mas alcançar aquele momento exato em que uma e outro se cruzam e passam a ser indissociáveis.” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 16). Seleciona nove romances que julga representativos do período, são eles: *A festa*, de Ivan Ângelo, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães, *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, *A voz submersa*, de Salim Miguel e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. Os romances são divididos em três blocos, os três primeiros trazem como características o caráter fragmentário com constante diálogo com o jornalismo; os outros três são obras que se utilizam do riso e de traços de paródias; e os três últimos são os textos que carregam mais fortemente o papel da memória e da esfera privada, além de serem marcados por protagonistas femininas.

Os blocos de romances que a autora optou por separar são analisados de acordo com os espaços recorrentes e de como eles penetram / participam na estrutura das narrativas. Os primeiros estão concentrados em “Os Salões”, espaços de festas e dissimulações: “Os salões são palco e platéia das maiores encenações humanas. Exibir emoções ou a falta delas, dissimular ressentimentos, esconder mágoas, alardear amizades ou inimizades, ostentar riquezas e encantos – toda festa é uma ficção.” (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 45). No segundo bloco estão “As Praças”, diferentemente dos salões, estas são tidas como espaço público, e território da manifestação popular, além de ser ponto de encontro de cidades pequenas, e geralmente costuma ficar entre a igreja e o comércio. E por último, temos como espaço “As Casas”, que é a representação de *locus* mais privado, e definido, muitas vezes, como feminino, além de local de proteção. O estudo da referida crítica com os nove romances mencionados abarca o período da ditadura, ressaltando que:

[...] Esses romances são obras engajadas porque se pretendem, sim, denúncia social; porque são contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombraram o país a partir de 1964; porque se propõem mesmo a ser documento do horror. Um documento que se estabelece não como análise dos jogos do poder ou descrição de torturas, mas como acolhida à dor de suas vítimas, como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras. (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 24–25).

Esses romances que se propõem a falar, denunciar, indagar, parodiar a verdade oficial são fortes representantes da resistência dos próprios escritores frente à situação política e social do país. Os textos transitam por diversos leitores e são passados por leituras distintas que fazem análises próximas ou não, pois ao estudar o período de 1964 acabamos por esbarrar, na maioria das vezes, nos textos que, de certa forma, tornaram-se representantes da literatura da época. Assim, como encontramos no livro *Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70* (1996), de Tânia Pellegrini, no qual a autora seleciona três obras que retratam essa época: *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão e *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira. A partir desses textos procura indagar sobre como foi a produção cultural da literatura brasileira nos anos 70. Pellegrini, em suas pesquisas, vê um certo desprezo com a literatura produzida na época da ditadura:

Lendo a maioria dos estudos a respeito da narrativa dos anos 70, fica-me a sensação de poder sentir, entre linhas, um certo desdém, um teor quase pejorativo, uma certa tentativa de minimização apriorística, patentes em expressões como “síndrome do terror”, “bufonarias da tortura”, “neurose de heroísmo” e equivalentes. [...] É uma literatura que estabelece com o leitor uma cumplicidade imediata, devido à qual ele pode “ver” imagens minuciosamente elaboradas, “ouvir” vozes que lhe contam segredos até então ocultos, informações proibidas e transgressoras, mediados por

procedimentos narrativos aparentemente conservadores, que parecem manter a velha tradição dos “retratos do Brasil”. (PELLEGRINI, 1996, p. 21).

A produção literária, assim, frente a um contexto de repressão, teve a preocupação de resistir e narrar misturando aspectos da vida social e coletiva com a ficção, não de maneira a inserir realidade e ficção separadamente, mas de modo recíproco, no qual a ficção se organiza e se faz comunicável com os leitores para discorrer sobre a realidade vivida. Assim:

[...] a produção literária da década de 70 constitui um elemento significativo particular para o entendimento do momento histórico, porque recria esse momento, definindo-o, revelando-o, ao mesmo tempo que conquista para si o significado único, específico e intransferível de realidade literária, linguisticamente traduzida. (PELLEGRINI, 1996, p. 24).

Dentro dessa proposta de Tânia Pellegrini, está a análise do romance de Érico Veríssimo, sob a perspectiva de trazer em *Incidente em Antares* a mescla entre ficção e realidade, e poder transpor para a narrativa a temática política recorrendo ao gênero fantástico. O escritor, ao longo de sua carreira, sempre foi cobrado pela falta de posicionamento e engajamento político, mas diante da situação implantada pela ditadura ele não teve medo de resistir mesmo que por meio das palavras, embora em entrevista citada na página 104 deste trabalho, ele fale do sentimento de “castração”. Lembremos do papel do professor Martim Francisco, que encarregado de escrever o livro sobre Antares, mas acusado de comunista, não conseguiu de imediato a publicação:

Quando o prof. Martim Francisco entregou os originais da *Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira* ao representante da Ford Foundation dois anos depois, surgiu uma dificuldade que pôs em perigo a publicação desse trabalho em forma de livro. O prof. Terra foi acusado anonimamente de comunista às autoridades policiais do Rio Grande do Sul, o que na opinião de muitos tornava a sua amostragem suspeita de parcialidade. (VERÍSSIMO, 2006, p. 144-145).

Diante da acusação o professor estava claramente sofrendo uma perseguição política, o que era muito comum na época, tanto que durante uma conversa com Xisto Vacariano, neto de Tibério, mostra que a situação não era nada favorável para que continuasse no país:

_ E agora... quais são os seus planos?
 _ Talvez emigrar...
 _ Como? Está falando sério?
 Martim Francisco sacudiu a cabeça numa lenta afirmativa.
 _ Mas por quê?
 _ Você leu com atenção o Ato Institucional do novo governo?
 _ Sim... quero dizer, com relativa atenção.
 _ E as notícias de hoje nos jornais?
 _ Por alto. Mas... emigrar por quê?
 _ Já li a inscrição na parede. Estamos (e os próprios responsáveis pelo novo governo não negam) num regime autoritário. Esta pode ser a oportunidade para corrigir alguns de nossos muitos defeitos políticos, econômicos e sociais mas (veja bem) também pode ser a hora do monstinho das cavernas... dum lado e de outro.

– Aaah! Acho que o senhor está dramatizando demais a situação.
 – Pode ser. Mas pelo rumo que as coisas políticas estão tomando, é de se esperar que mais tarde ou mais cedo eu esteja no número de professores que, sob os mais variados pretextos ou sem nenhum pretexto, serão afastados da universidade por algum Ato Adicional ou decreto, sei lá! (VERÍSSIMO, 2006, p. 157–158).

Em *Incidente em Antares*, em diversos momentos, aflora o tema da censura e dos aspectos da realidade política e social brasileira. No entanto, falar de política em época de censura só foi possível porque Érico Veríssimo já tinha uma carreira consolidada, tanto que se pronunciou sobre a censura prévia no Brasil, e o seu texto foi lido na Câmara, pelo deputado Paulo Brossard, segue excerto:

Que esperanças se pode ter num país em que o livro em geral é submetido ao arbítrio da polícia, em pé de igualdade com as mais baixas revistas pornográficas de finalidade puramente comercial?
 Nenhum artista, nenhum escritor podem produzir e criar plenamente se não tiverem a mais ampla liberdade de expressão. É impossível para um romancista estudar uma personagem sem tocar em sua vida sexual. E como pode um escritor trabalhar, dar o melhor de si, se sabe que tem sobre ele o olhar implacável e truculento do Grande Irmão, como o profeta de George Orwel no seu 1984? (VERÍSSIMO, 1999, p. 60).

Uma vez que era um escritor conhecido e popular, quando publicou *Incidente em Antares*, conseguiu não ter seu texto censurado³⁴, devido a uma jogada no cartaz de lançamento em mencionar que: “Num país totalitário este livro seria proibido!”. Frase cheia de ironia para falar da hipotética cidade de Antares como alusão direta ao país. Nas palavras de Pellegrini:

No conjunto da obra de Verissimo, *Incidente em Antares* realiza uma tendência mais política que viera se evidenciando há algum tempo. Antes disso, o autor sempre fora caracterizado pela crítica como uma espécie de “cronista de costumes” do Rio Grande do Sul, incluindo-se aí toda a sua obra. Talvez por ter sido, ao lado de Jorge Amado, o romancista brasileiro moderno mais popular, foi constantemente menosprezado pela crítica, que via nele um bom “contador de histórias” apenas, desconsiderando o seu visível mérito de ter revigorado o romance brasileiro, situando-o num plano literário e universal indubitável. Os seus tipos humanos, pode-se dizer que saborosamente balzaqueanos na caracterização, mais do que meros personagens, são interpretações literárias fiéis de homens comuns; as situações criadas, mais do que ficção, são verdades comuns do homem médio das pequenas cidades brasileiras. (PELLEGRINI, 1996, p. 68).

Sob olhares diferentes em relação ao período da repressão, os textos apontados, de certa forma concebem *Incidente em Antares* como um livro importante do período, alguns o

³⁴ Maria da Glória Bordini no artigo “*Incidente em Antares*: a circulação da literatura em tempos difíceis”, conta que José Otávio Bertaso, na época diretor da *Editora Globo*, em entrevista fala sobre como conseguiram fazer a publicação do livro. Segundo conta: [...] “Cheguei à conclusão que se nós publicássemos o livro, ele poderia ser objeto de apreensão pela Censura Prévia que existia então. Bolamos um cartaz em negro com os dizeres: NUM PAÍS TOTALITÁRIO ESTE LIVRO SERIA PROIBIDO, o fac-símile da capa, e, embaixo, a frase: ‘à venda nas livrarias’”. (BORDINI, 2006, p. 277).

veem com demasiada simplicidade, enquanto outros analisam a fundo as suas melhores representações estéticas. Um livro recente que merece ser citado aqui é *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), de Eurídice Figueiredo, no qual encontramos um aprofundamento da questão da ditadura de maneira a mostrar como com o passar dos anos esse assunto ainda se faz presente. A escritora busca trabalhar com um *corpus* no qual aparece a recuperação do passado pela escrita, de modo a mostrar que a história ainda é investigada com cautela diante de um país que não encara os fantasmas do passado e se recusa a aprofundar a leitura nos arquivos que não agrada uma boa parcela da população. Muitas vezes, então, esse papel de “reescrever” o passado precisa ser mediado pelo escritor que: “Ao criar personagens, ao simular situações, [...] é capaz de levar o leitor a imaginar aquilo que foi efetivamente vivido por homens e mulheres.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 29).

Eurídice Figueiredo centra seu *corpus* em arquivos acumulados de 1964 até os dias de hoje, trabalho realizado apoiando-se em textos jornalísticos, documentais e, principalmente, em relatos autobiográficos e romances. Divide em um primeiro período de obras que vão de 1964 – 1979, como romances de Antônio Callado, *Quarup* (1967); *Bar Don Juan* (1971); de Carlos Heitor Cony, *Pessach* (1967), etc. O segundo momento vai de 1979 – 2000, menciona obras como *O que é isso companheiro* (1979), de Fernando Gabeira; *Batismo de Sangue* (1982), de Frei Betto; *Primeiro de Abril* (1994), de Salim Miguel, que só escreveu o livro após trinta de sua prisão; *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, entre outros. O último período abarca os textos de 2000 até 2016, como 2014 marcou a data de 50 anos após o golpe, muitas publicações apareceram. Os textos ficcionais desse momento são distintos, pois: “embora conservem um lado testemunhal, se distanciam do puro testemunho porque os autores não são *superstes*, não foram vítimas diretas da repressão, ou, pelo menos, não se apresentam no papel de vítimas de tortura.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 87). São obras analisadas desse período: *Tempos extremos* (2014), de Míriam Leitão; *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla; *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, etc.

A autora ainda elenca diversos livros que trataram da produção literária que se refere ao período da ditadura. De modo geral, a sua leitura se pautou em levantar romances que: “partiram de uma experiência particular da ditadura, senão própria, ao menos de amigos e familiares, que forneceram a base das histórias.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 123). Coube também em seu livro uma análise do livro *K. – relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski, e ao final, contempla os leitores com seu próprio relato dos tempos de ditadura, um

discurso testemunhal que finaliza o processo de escrita crítico do livro ao percorrer um período tão silenciado e reprimido da cultura brasileira.

Ainda sobre o texto de Eurídice Figueiredo, nele não temos a análise de *Incidente em Antares*, apenas é mencionado como alegórico: “Alguns autores fizeram romances alegóricos, como José J. Veiga, em *A hora dos ruminantes* ou *Sombras de reis barbudos*, ou ainda Érico Veríssimo em *Incidente em Antares*”. (FIGUEIREDO, 2017, p. 49). Segundo, a estudiosa, em fala proferida sobre este livro³⁵, diz que ao fazer a seleção dos livros que entrariam em sua análise, optou por deixar *Incidente em Antares* de fora por este enveredar-se pelo alegórico e pelo fantástico. No entanto, não elimina a ideia da qualidade estética de Érico, diferentemente da ideia de Flora Süssekind que recusa o valor literário dos romances que assumem caráter alegórico, de livros-reportagens ou de relatos autobiográficos, por exemplo, como se o texto em si não fornecesse crítica e autocritica ao período. Ainda, segundo Eurídice Figueiredo, não se deve recusar como não-literário aquilo que não é ficção em seu sentido estrito, como o romance, pois seria recusar o valor literário de obras que caminham pelo memorialístico, como *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos (FIGUEIREDO, 2017, p. 117–118). Afinal, os escritores que uniram literatura e realidade, não ficaram apenas no valor ficcional, uma vez que, a subjetividade atravessa a organização do texto, além de terem consciência do que se pretendia produzir ao falar do período da repressão com crítica e sem vitimização.

Ainda no romance *Incidente em Antares*, podemos acompanhar a introdução do ambiente político da sociedade brasileira na primeira parte do livro. Nesta encontramos as personagens principais inserindo a visão e acompanhando as mudanças de presidentes, Getúlio Vargas antes de ser eleito presidente é o responsável por promover a paz entre as famílias rivais, ainda no tempo dos coronéis Xisto Vacariano e Benjamin Campolargo. Tomamos conhecimento da eleição de Getúlio apoiado pelos fazendeiros de Antares, depois o período do general Dutra, a volta de Getúlio a presidência em 1951. Após o suicídio de Getúlio Vargas assume o poder Juscelino Kubitschek, com o vice João Goulart. JK inaugura a nova capital federal em Brasília, quem assume o poder depois é Jânio Quadros, que vive momentos conturbados até renunciar e assumir como novo presidente João Goulart. As personagens descrevem os fatos políticos e expressam as suas opiniões, comentam, por

³⁵ Fala de Eurídice Figueiredo durante a Mesa Redonda: *Por que falar da ditadura hoje?* Realizada no dia 06 de novembro de 2018, na UNESP/ ASSIS. Ao final da intervenção, perguntei novamente sobre a importância do romance de Érico Veríssimo e ela reforçou que gosta da ideia do fantástico e do alegórico utilizados no romance para falar da ditadura, mas que outras escritoras já o analisaram de forma minuciosa, como Regina Dalcastagné, optando então por deixá-lo de fora de seu livro.

exemplo, a implantação do Ato Institucional e a falta de liberdade que o país passa a viver quando os militares assumem o poder.

Érico Veríssimo vai inserindo na narrativa aspectos da vida política da sociedade brasileira e seus personagens vão interagindo e emitindo suas opiniões, sejam elas contrárias ao governo ou favoráveis à manutenção dos “bons costumes da família brasileira”. Na época do governo de Jânio Quadros, assuntos como a reforma agrária são mencionados por Tibério Vacariano e Quitéria Campolargo, até porque estes são os grandes proprietários de terras da narrativa e uma reforma não lhes interessaria nenhum pouco. Outro momento de desagrado da população com o governo de Jango foi manifestada através de uma marcha a que o presidente não deu muita importância, mas que na realidade se consolidou em uma frente de oposição ao governo:

[...] No dia 19 de março, uma multidão saiu da praça da República e marchou compacta até a praça da Sé, carregando faixas, bandeiras e uma profusão de rosários – para salvar o Brasil de Jango, de Brizola e do comunismo, gritavam em coro. A Marcha da Família com Deus pela Liberdade foi preparada pelo Ipês através da União Cívica Feminina, um dos muitos grupos de mulheres organizados pelo instituto em todo o país para fazer pressão política. Reuniu em torno de 500 mil pessoas, e tinha dois propósitos: servir como resposta ao comício da Central do Brasil e lançar um eloquente apelo da sociedade à intervenção das Forças Armadas. (SCHWARCZ, 2015, p. 444).

Esse episódio pode ser aproximado das declarações de d. Quitéria Campolargo em conversa com o professor Martim Francisco Terra, na qual a matriarca mostra seu lado conservador ao falar de política e da situação do país. É esta senhora que tem a ideia de criar uma sociedade chamada Legionários da Cruz, da qual é a presidente e que tem como proposta combater movimentos de esquerda. Cabe citarmos trechos do diálogo:

– Sei que a senhora é presidente duma sociedade chamada Legionários da Cruz...
 – Sou. Depois que o Jango Goulart fez esse plesbício indecente e obrigou o país a voltar ao presidencialismo... e o Comando Geral dos Trabalhadores começou a instigar greves, e esses estudantes esquerdistas da UNE, em vez de estudarem, andam por aí viajando para Cuba, para a China Comunista e para os países do outro lado da Cortina de Ferro, aprendendo a técnica de agitação e das guerrilhas, enfim, depois de tudo isso achei que devíamos reagir de algum modo. Todos os dias tapo o nariz e leio nos jornais os discursos e entrevistas do Leonel Brizola, que repete como um disco quebrado essa coisa de remessa dos lucros das empresas estrangeiras, espoliação, reforma agrária, entreguismo, et cetera e tal... Bom, um dia pensei assim: o povo brasileiro não é da esquerda, mas de centro. Ora, acontece que a maioria de nossa população é acomodaticia, preguiçosa e vai se deixando levar. E no dia em que a gente abrir bem os olhos isto aqui já virou república soviética, o senhor não acha... ou também é da esquerda?
 – Limite-me a sorrir. E ela continua:
 – Vai então convoquei uma reunião de amigas e amigos, pessoas que podiam ajudar no empreendimento. Fizemos depois uma reunião grande, no teatro, com as autoridades, pessoas gradas, et cetera e tal. (VERÍSSIMO, 2006, p. 188).

[...]

— *Pois é. Depois que vi todos sentados expus a finalidade da nossa sociedade... clube, grupo ou coisa que o valha. Fui logo dizendo que não propunha a criação dum centro recreativo, mas duma frente ativa de luta, dum corpo militante para enfrentar não só os pelegos do Jango e do Brizola como também todos os tipos de esquerdismo, viessem de onde viessem...*

— *Compreendo.*

— *... e que a nossa guerra não era só política como religiosa e moral. Precisávamos combater também a dissolução de costumes.*

— *Como foi recebida a ideia?*

— *Ora, o senhor sabe como é cidade pequena. A coisa toda fica muito na conversa fiada. Perde-se tempo em detalhes sem importância. Todos aceitaram a minha sugestão para o nome do grupo: Legionários da Cruz. Nosso lema (segundo a proposta não me lembro de quem) devia ser Deus, Pátria e Família... o que não é nenhuma novidade. (VERISSIMO, 2006, p. 189).*

Como podemos perceber a partir do fragmento transcrito, os bons modos da sociedade brasileira e o descontentamento com a política vigente naquele momento não passaram despercebidos do olhar minucioso do escritor Érico Veríssimo. Colocar na voz das personagens os comentários sobre a sociedade é fazer refletir todo um modo de pensar que queria se pautar pela boa aparência e colocava Deus nos planos para justificar suas ações e fazer com que as pessoas acreditassem com maior facilidade que era necessário movimentar-se para não deixar o inimigo comunista/esquerdista tomar conta do país.

Por outro lado, quando pensarmos em uma ditadura em Angola, precisamos recorrer à ditadura de Portugal, porque quando António Oliveira Salazar assumiu o governo do país (1933 – 1974), e foi seu ditador, os países africanos de língua portuguesa eram ainda colônias de Portugal, sendo assim, já não existia “liberdade” em Angola. Embora o período não tenha sido caracterizado com forte repressão, isso se comparado a outros países:

Por comparação com outros regimes contemporâneos, como a ditadura comunista da Rússia ou a ditadura nazi na Alemanha, não é possível negar que o Estado Novo foi “moderado”: não recorreu à pena de morte, os assassinios foram muito raros e os presos políticos foram sempre poucos. Não houve o “terror de massas” inerente às revoluções sociais ou às depurações étnicas da época. Mas ninguém escapou a uma coacção contínua e difusa. (RAMOS, 2012, p. 652).

O fato é que existiu sim, durante o regime de Salazar, uma repressão direcionada, sobretudo, contra conspiradores e ativistas (RAMOS, 2012, p. 653). Contra as artes e a literatura também tiveram seus opositores ao governo:

[...] Em termos políticos, a literatura e as artes serviram de veículo para as oposições de esquerda. O marxismo literário, conhecido como “neo-realismo”, teve alguns sucessos: por exemplo, o romance *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, com quatro edições até 1948, ou a novela *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes, cuja primeira edição foi ilustrada por Álvaro Cunhal, um dos reorganizadores do Partido

Comunista em Portugal na década de 1940. Aliás, alguns dos autores mais considerados ou populares dessa época alinhavam com a oposição [...] o poeta José Régio, autor dos poemas *Toada de Portalegre* e *Cântico Negro*, muito recitados, e o crítico literário João Gaspar Simões. (RAMOS, 2012, p. 655).

Como aconteceu em diversos países em que a ditadura se fez presente, alguns intelectuais acabam por constituir em uma oposição ao governo. O que acaba por fazer com que tenham a “obrigação” de se posicionar em relação ao sistema, ou se está do lado do governo ou contra, não podia ficar “em cima do muro”: “Em 1945, aliás, pôde quase parecer que não era impossível pretender um estatuto de intelectual sem uma atitude de oposição ou distanciamento do regime.” (RAMOS, 2012, p. 655). Posicionamento este que anos mais tarde também faria parte da vida dos intelectuais brasileiros, como Érico Veríssimo que foi cobrado para manifestar seu lado.

Em relação ao império colonial que Portugal mantinha nesse período, o país foi um dos que menos investia em suas colônias, se comparado, por exemplo, com a Inglaterra e suas relações comerciais. Assim, ao longo do tempo, passou a perder o controle sobre suas colônias, principalmente devido aos movimentos de libertação que começavam a se formar. Até porque Portugal se negava a libertar os países, já: “Em 1962, por recusar-se a abdicar das suas colônias, Portugal enfrentou uma sangrenta insurreição no Noroeste de Angola.” (RAMOS, 2012, p. 679). Os colonos, desde o início da colonização, e da forte mercantilização, eram mandados aos países para explorá-los, mas o governo não investia em melhoramentos nos países, apenas usufruía da mão-de-obra barata que encontrava, eram ainda lugares subdesenvolvidos. Como aconteceu com a abolição da escravidão, no século XIX, os portugueses não queriam a descolonização, mesmo com forte pressão internacional, tornando-se, assim, um dos últimos países a viver do colonialismo. No caso de Angola, por exemplo, um fluxo muito grande de emigrantes portugueses passou a viver no país, por isso muitos nascidos lá têm ascendência portuguesa. E foi assim até chegarmos às guerras pela libertação dos países e depois a tão almejada independência, que só ganhou força, principalmente, após a queda de Salazar, literalmente, pois ao cair, formou-se um hematoma em seu cérebro e com idade já avançada, não teve mais condições de continuar à frente do governo, assumindo Marcelo Caetano como seu sucessor em 1968 e ficou até a Revolução dos Cravos em 1974. Salazar morreu dois anos após Marcelo Caetano assumir o governo.

Embora os países africanos de língua portuguesa não tenham tido uma ditadura interna, o período de dominação de Portugal não foi marcado por significativas produções literárias, porque precisou se encontrar frente a todo processo de lutas e guerras:

[...] Trazida com os tiros, a escrita corresponde a uma espécie de ruptura que será convertida em nova forma de sentir e dizer. Transformando-se em maneira de presentificar experiências e organizar o real, a palavra vai sendo trabalhada no sentido de preencher o vazio entre o homem e o mundo, agora redimensionando, nessa nova etapa do chamado processo civilizatório. Violenta e irreversível, a quebra se deu; mais tarde, caberia à literatura ali produzida a tarefa de rejuntar pedaços para a composição de uma outra. (CHAVES, 1999, p. 20).

Esse processo de civilização não foi tranquilo, porque como sabemos, muitos escritores não conseguiam publicar seus textos, muitos precisavam enviar para o Brasil – já “livre” da repressão – na esperança de que os escritos não sumissem. Mia Couto³⁶, lembra que:

Nós vivíamos sob um regime de ditadura colonial. As obras de Jorge Amado eram objeto de interdição. Livrarias foram fechadas e editores foram perseguidos por divulgarem essas obras. O encontro com o nosso irmão brasileiro surgia, pois, com épico sabor da afronta e da clandestinidade.

A circunstância de partilharmos os mesmos subterrâneos da liberdade também contribuiu para a mística da escrita e do escritor. O angolano Luandino Vieira, que foi condenado a 14 anos de prisão no Campo de Concentração do Tarrafal, em 1964, fez passar para além das grades uma carta em que pedia o seguinte: “Enviem meu manuscrito ao Jorge Amado para ver se ele consegue publicar lá no Brasil...”

Ser escritor em período de repressão, seja em Portugal, no Brasil ou em Angola, era driblar a censura para conseguir que os textos fossem editados e principalmente que não fossem queimados. Angola, hoje, não vive mais sob o domínio de Portugal, pois após as guerras por libertação assumiu o cargo de presidente, Agostinho Neto, que foi o líder do MPLA. Governou de 1975 até 1979, seu sucessor, do mesmo partido, foi José Eduardo dos Santos, este assumiu em 1979, quando o Brasil ainda era governado por militares. No ano de 1992 foi reeleito, seu oponente Jonas Savimbi, da UNITA, não acreditou que as eleições tenham sido de fato legítimas. Em 2017, o MPLA lançou a candidatura de João Lourenço, José Eduardo dos Santos, após 38 anos de governo não quis se candidatar. O país, que depois de passar por guerras de libertação, teve uma primeira transição política entre governantes, embora o partido continue o mesmo. O fato de o novo presidente assumir o poder não muda muito a cultura autoritária de Angola em relação aos oponentes do partido em exercício, a censura e a perseguição a quem pensa diferente provavelmente continuará.

³⁶ COUTO, Mia. “*Mia Couto fala da influência de Jorge Amado na cultura dos países africanos lusófonos*”. (Estadão). São Paulo, 05 de abril, 2008. Disponível em: <https://integras.blogspot.com/2008/04/mia-couto-fala-da-influncia-de-jorge.html>. Acesso em 16 de nov. de 2018.

José Eduardo Agualusa, que gosta de misturar sátiras políticas no seu fazer literário, traz no livro *A sociedade dos sonhadores involuntários*, a perseguição a jovens ativistas que foram presos acusados de planejar uma rebelião contra o presidente da República. O romance dialoga com a perseguição política ocorrida em Angola, em 2015, que ficou conhecida como 15+2 (15 estiveram em prisão preventiva e 2 – duas mulheres – em liberdade provisória), na qual dezessete jovens foram acusados de atos preparatórios para uma rebelião contra o governo de José Eduardo dos Santos, os ativistas denunciaram intimidação pelas forças de segurança do governo. Eles foram presos por participarem de um grupo de estudos do livro *Da ditadura à democracia*, do americano Gene Sharp. Um dos membros foi o rapper Luaty Beirão, que ao fazer greve de fome de 36 dias deu maior repercussão ao caso³⁷. No livro de Agualusa, vários “revus”, como ficaram conhecidos, são presos e se recusam a comer, dentre eles Karingiri, filha de uma das personagens. O escritor insere em meio aos sonhos das personagens a realidade angolana e almeja um país em que a democracia possa avançar e no caminho da liberdade de expressão passando por um ideal de resistência.

2. 4.1 AS PERSONAGENS LIDAM COM A TORTURA

Ao longo da história, muitos romancistas conseguiram imbricar a realidade com a ficção, ancorados muitas vezes em uma realidade inquietante, como a repressão, na qual o mergulho no universo literário deixa a questão menos “tensa”, na medida em que olha para questões cotidianas sem perder de vista a fragilidade humana. Relatar nas entrelinhas ou diretamente a vinculação com a sociedade é um modo de apresentar ao leitor possibilidades de reflexões, como também a opção em dar voz a quem está à margem, tornando-se críticas voltadas a uma irreabilidade, que através do riso ou de elementos sobrenaturais possibilitam ao leitor a compreensão de um período histórico. *Incidente em Antares* recebeu críticas relevantes ao levantar a questão da ditadura através de uma resistência através da literatura e, principalmente, porque os romances de Érico, ao longo dos anos, foram perdendo um pouco o tom otimista e preocupando-se mais com os fatos históricos e a sociedade em si. Maria da

³⁷ Sobre o assunto: CAPAI, Eliza; VIANA, Natália (Da agência pública, em Luanda). *Ativistas em Angola relatam piora de abuso e perseguição por governo*. In: *Folha de São Paulo* (Mundo), 15 / 11/ 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/11/1706447-ativistas-em-angola-relatam-piora-de-abuso-e-perseguido-por-governo.shtml>. Acesso em: 12 de fev. de 2019.

Glória Bordini lembra a apurada visão que o escritor gaúcho emprega no livro frente ao que acontecia no país:

[...] *Incidente em Antares*, seu último romance, de 1971, incorpora esse amálgama de vivências ao lastro fornecido por *O Tempo e o Vento*, num exercício de intratextualidade a que não falta a intertextualidade com o *boom* do realismo mágico da América Latina e o mosaico de gêneros que tem caracterizado o romance contemporâneo. Tudo isso implica muita leitura dos colegas norte e sul-americanos, como a Biblioteca de Érico Veríssimo atesta, mais uma apurada visão do caminho para a barbárie que os anos 70 estavam percorrendo e que hoje, na primeira década do novo milênio, explode em novas guerras de intervenção, em conflitos religiosos e étnicos, em violência urbana e anomia desmedidas. (BORDINI, 2008, p. 105).

O olhar atento para a sociedade e a opção de retratá-la, mesmo que inserida em um contexto em que a volta dos redivivos torne-se quase uma comédia na praça de Antares, não é causadora de risos quando são lembradas a repressão e a violência policial, por exemplo. O crítico Antonio Candido nos lembra que:

E aqui a violência perde qualquer conotação positiva, não é mais como a dos velhos caudilhos que jogavam a vida. É a brutalidade sistematizada, transformada em instrumento de uma classe que finge renegá-la, mas alicerça nela os seus privilégios. A tortura policial, cuja descrição cresta a ironia do livro e desfaz o riso a cada instante, atinge indiscriminadamente, pois sua força consiste na cegueira com que estabelece o terror. Os privilegiados não a praticariam, evidentemente, com as próprias mãos; mas não a dispensam e, pelo contrário, a encorajam. A denúncia moral dos mortos insepultos se torna denúncia política, nesse acontecimento fantástico de um 13 de dezembro, acrescentando uma dimensão profunda à fábula admiravelmente arquitetada por Érico Veríssimo. (CANDIDO, 2004, p. 82).

A ditadura é “exaltada” pelos velhos caudilhos como o coronel Tibério Vacariano que acredita que as coisas só se resolvem através da força e da violência. Ao conversar com o professor Martim Francisco Terra, demonstra seu favorecimento a esse tipo de regime: _ “O velho Tibério (ele próprio me confessou isso claramente) é a favor duma ditadura militar como último recurso para salvar o que ele chama de ‘democracia brasileira’. Diz que estamos precisando, mais que nunca, ‘da espada de Caxias’”. (VERISSIMO, 2006, p. 195). Além do coronel, o delegado da cidade, Inocêncio Pigarço, “que é um homem cruel, um torturador de prisioneiros políticos”. (VERISSIMO, 2006, p. 195), contribuem para manter a “ordem”, juntos com as outras personagens que acobertam as falcaturas e a morte de João Paz. Este na descrição do dr. Cícero, quando os mortos “despertam”, era:

[...] um jovem inteligente e idealista. Levou muito a sério o sobrenome e tornou-se um pacifista ardoroso. Organizou em Antares um comício contra a participação dos Estados Unidos na tentativa de invasão de Cuba. A polícia dissolveu-o a pauladas. Joãozinho foi preso, passou uma semana na cadeia, foi solto... tornou a ser preso. (VERISSIMO, 2006, p. 246).

Dr. Cícero tenta resumir a história alegando ser muito comprida, mas D. Quitéria deseja saber do que morreu, pois já se encontram mortos na frente do cemitério. Diz que morreu de embolia pulmonar, no hospital Salvator Mundi, o que consta em seu atestado de óbito, mas João Paz dá-lhe a verdadeira resposta: “Fui torturado e assassinado na cadeia municipal pelos carrascos do delgado Inocêncio Pigarço!” (VERISSIMO, 2006, p. 246). É claro que Érico Veríssimo já faz alusão aqui à constante prática exercida durante a ditadura, de matar as vítimas e apresentarem as mais diversas desculpas, deixando os familiares com a incógnita sobre o que realmente aconteceu, e muitas vezes nunca tiveram o corpo da pessoa encontrado. E nesse ponto, mais uma vez recorremos à História para aproximá-la desse momento da ficção:

A prática da tortura instalou-se nos quartéis ainda no início do governo Castello Branco, e se espalhou como um vírus graças ao silêncio conivente dos participantes do núcleo do poder – civis e militares. Ao se converter em política de Estado, entre 1964 e 1978, a tortura elevou o torturador à condição de intocável e transbordou para a sociedade. Para a tortura funcionar, é preciso que existam juízes que reconheçam como legais e verossímeis processos absurdos, confissões renegadas, laudos periciais mentirosos. Também é preciso encontrar, em hospitais, gente disposta a fraudar autópsias e autos de corpo de delito e a receber presos marcados pela violência física. É preciso, ainda, descobrir empresários prontos a fornecer dotações extraorçamentárias para que a máquina de repressão política funcione com maior eficácia. No Brasil, a prática da tortura política não foi fruto das ações incidentais de personalidades desequilibradas, e nessa constatação residem o escândalo e a dor. Era uma máquina de matar concebida para obedecer a uma lógica de combate: acabar com o inimigo antes que ele adquirisse capacidade de luta. Atuava de maneira metódica e coordenada, variando em termos de intensidade, âmbito e abrangência geográfica. Nos primeiros anos de ditadura, o alvo prioritário foram as forças de esquerda que tinham conduzido as lutas sociais do governo Goulart. Mas, a partir de 1966, os estudantes retomaram as manifestações de rua que desaguarão nas grandes passeatas de protesto de 1967 e 1968 e transformaram-se em foco de oposição direta ao governo dos militares. (SCHWARCZ, 2015, p. 460-461).

Foi desse modo que João Paz teve um falso atestado de óbito, uma vez que a prática era comum. Assim, o torturado, ao se afastar do grupo com o advogado, insiste em saber o porquê da mentira sobre a causa da morte, uma vez que ele era próximo do delegado e do prefeito, segue um trecho da conversa:

_ Não desconverse. Você sabe muito bem que não morri de pneumonia no hospital, mas fui, isso sim, assassinado na prisão. Você nega isso?
 _ Não.
 _ E você também sabia muito bem que eu não cometi nenhum crime.
 _ Um momento! Não tenho o dom da ubiquidade nem o da onisciência. Nem o próprio prefeito sabe de tudo quanto se passa na sua delegacia. Houve uma denúncia... O delegado Inocêncio é um fanático da justiça e um técnico... Ele afirma que você é o chefe em Antares do “grupo dos onze”. Queria saber o nome dos outros dez guerrilheiros potenciais. Interrogou você pelos métodos normais, aceitos pelas nossas leis, mas você recusou-se a falar...

- _ Como é que eu ia confessar uma coisa que não sabia? Nunca tive nada a ver com esse grupo, se é que ele existe mesmo em Antares.
- _ Seja como for, o Inocêncio Pigarço não teve outra alternativa senão recorrer aos seus “métodos especiais”.
- _ Por que não diz a palavra exata: tortura?
- _ Ora, como advogado, cultivo quando me convém o hábito do eufemismo.
- _ Confesse que foi sua a ideia de transferir o meu cadáver para o hospital, em segredo, e lá simular uma morte natural.
- _ Confesso. Mas você poderia ter evitado a tortura e a morte se revelasse os nomes dos guerrilheiros de Antares.
- _ Mas eu não sabia de nenhum! E se soubesse, não os denunciaria!
- _ Ora, existem pelo menos uns sessenta comunistas fichados na polícia de Antares. Você poderia ter apontado dez deles como integrantes do grupo... e safar-se com vida.
- _ Isso seria uma indignidade! Eu jamais pagaria esse preço pela minha pele.
- _ Todo homem tem um preço. Não se faça de santo, João Paz. Qual é o seu?
- _ A justiça. A verdade.
- _ Abstrações. Você não saberia definir nenhuma dessas palavras. E mesmo agora nós aqui estamos todos numa situação em que as palavras têm muito pouco valor. (VERISSIMO, 2006, p. 255–256).

A tortura física e psicológica é cometida contra a personagem e escondida da população, depois diante do público na praça, o advogado se torna porta-voz do grupo e faz a denúncia da tortura na frente das pessoas, que em um primeiro momento ficam indignadas, mas é tudo passageiro. A mulher de João Paz, Rita Paz, também não escapou da crueldade do delegado. Logo que o marido foi preso, ela foi levada para interrogatório, grávida não suportou a pressão e “fugiu” de maneira a proteger o filho do casal. Quando o marido morto vai ao seu encontro, ela relata o que passou:

- _ Na manhã em que te prenderam... *eles* me levaram também, me atiraram dentro dum quarto sem janelas... completamente escuro... e lá me deixaram um dia inteiro, uma noite inteira... Depois me arrastaram para outra sala, me fizeram sentar numa cadeira... acho que eram muitos homens, eu não podia enxergar direito por causa daquela luz forte nos meus olhos... Queriam saber os nomes dos “outros dez” de que tu (eles diziam) eras o chefe... Respondi que não sabia.
- _ Disseste a verdade.
- _ Mas eles não acreditaram. Repetiram a pergunta. Jurei por Deus que não sabia. E então aqueles animais ameaçaram de me torturar... enfiar agulhas debaixo das minhas unhas... Um deles chegou a dizer que, se eu não falasse, eles me entregariam nua aos soldados da guarda... Por fim um outro gritou: “Se você não confessa nós vamos pisar nessa tua barriga, cadelinha, e matar o teu filho...”. E então... eu... eu confessei!
- _ Impossível! Tu não sabias, como eu também não sei. Como pode a gente conhecer os nomes dos componentes dum grupo que só existe na imaginação dum bandido alucinado, dum cachorro louco como o delegado Pigarço?
- O corpo inteiro de Rita estava agora sacudido por um tremor de febre.
- _ Perdoa, Joãozinho... Eu estava apavorada. Pensei no meu filho e comecei a dizer nomes... de companheiros nossos... (VERISSIMO, 2006, p. 306).

O medo da personagem diante da possibilidade de ser torturada e principalmente de matarem seu filho, fez com que dissesse nomes aleatoriamente para não ser castigada ou morta como o marido. Como sua vida ainda corria riscos, ao final, com a ajuda do padre

Pedro-Paulo, a pedido de João, ela foge para a Argentina com o filho no ventre. Diferentemente de Rita Paz, que conseguiu sobreviver, em *O Vendedor de Passados*, a mãe que estava grávida não teve a mesma sorte. No decorrer da narrativa, as histórias de alguns personagens começam a ter ligação, são eles: o estrangeiro que compra um passado de Félix Ventura e passa a se chamar José Buchmann (ao final descobrem que seu verdadeiro nome era Pedro Gouveia); Ângela Lúcia (namorada de Félix) e Edmundo Barata dos Reis. Este último era um ex-agente do Ministério da Segurança do Estado, e passa a viver como mendigo, como se fosse um louco comunista. Até que um dia, aparece de madrugada na casa de Félix fugindo de alguém que o quer matar. Atrás de Edmundo estava José Buchmann com uma arma. O albino e Ângela Lúcia, que dormia na casa de Félix, não compreendem nada, até que em meio a chutes e pontapés, Edmundo começa a lembrar e ironizar o passado em que Pedro Gouveia fora preso, enquanto a esposa Marta fora torturada estando grávida:

— Aconteceu há muito tempo, não é verdade? No tempo das lutas. — Aponta para Ângela. — Acho que a menina ainda nem era nascida. A Revolução estava em perigo. Um bando de miúdos, uma cambada de pequeno-burgueses irresponsáveis, tentou tomar o poder pela força. Tivemos de ser duros. Não perdemos tempo com julgamentos, disse o Velho no seu discurso à Nação, e não perdemos. Fizemos o que havia a fazer. Quando uma laranja apodrece tiramo-la do cesto e deitamo-la no caixote de lixo. Se não a deitarmos fora todas as outras apodrecem. Deita-se fora uma laranja, deitam-se fora duas ou três, e salvam-se as restantes. Foi o que fizemos. O nosso trabalho era separar as laranjas boas das laranjas podres. Este tipo, o Gouveia, julgou que lá por ter nascido em Lisboa, conseguia escapar. Telefonou ao cônsul de Portugal, senhor cônsul, sou português, estou escondido em tal parte, venha salvar-me por favor, e já agora à minha mulher, que é preta mas espera um filho meu. Ah! Ah! Sabe o que fez o senhor cônsul português? Foi buscá-lo aos dois e a seguir entregou-os nas minhas mãos. Ah! Ah! Agradei-lhe muito, ao cônsul, disse-lhe, o camarada é um genuíno revolucionário, dei-lhe um abraço forte, embora enojado, é claro, não pensem que não tenho escrúpulos, preferia ter-lhe cuspidão na cara, mas dei-lhe um abraço, sim, despedi-me dele e depois fui interrogar a rapariga. Ela agüentou dois dias. Às tantas pariu, ali mesmo, uma menininha, assim, deste tamanho, sangue, sangue, quando penso nisso o que vejo é sangue. O Mabeco, um mulato lá do Sul, defuntou-se faz tempo, um fim estúpido, duas facadas a frio num bar de Lisboa, nunca se chegou a saber quem foi, o Mabeco cortou o cordão com um canivete e depois acendeu um cigarro e começou a torturar a bebê, queimando-a nas costas e no peito. Sangue pópilas!, sangue pra caralho, a rapariga, a tal da Marta, com dois olhos que pareciam luas, custa-me sonhá-la, e a bebê aos gritos, o cheiro a carne queimada. Ainda hoje, quando me deito e adormeço, sinto aquele cheiro, ouço o choro da criança... (AGUALUSA, 2004, p. 176-177).

O fragmento é extenso, mas exemplifica o desfecho das personagens, o ato de tortura, a crueldade humana. Félix expulsa o ex-agente de sua casa, que faz questão de sair às gargalhadas, e rindo de que na prisão Gouveia só chorava e de sua falta de coragem para cumprir a vingança e matar o torturador, que acrescenta: “Matar um homem é coisa de homem.” (AGUALUSA, 2004, p. 178). Só que para a surpresa de todos, é Ângela que atravessa a cozinha e atira em Edmundo, que morre e é enterrado no quintal do albino.

Compreendemos, então, que ao sair da prisão, Gouveia descobre que a filha não está morta como a mãe, e muda seu passado para poder aproximar-se dela, que já sabia que José Buchmann era seu pai. No entanto, ao ouvir as duras palavras de tortura cometidas com a mãe e com ela, toma a decisão de vingar-se. Diferentemente de Rita Paz, a mãe de Ângela não teve um final menos trágico, e a filha acabou por sofrer queimaduras, mas por “pena” deixaram-na sobreviver.

Em nome de uma democracia, livre de comunistas, de pessoas que pensem diferente de um governo, que a simples ameaça de uma greve, uma revolta ou uma revolução possa ameaçar “a segurança nacional”, homens e mulheres foram torturados, e muitas vezes mortos. Através da tortura, o corpo e a mente ficam muito debilitados, o que poderá acarretar em traumas psicológicos, como muitos casos de pessoas que não conseguiram passar a barreira do trauma. A psicanalista Maria Rita Kehl, no artigo “*Tortura e sintoma social*”, lembra que muitos brasileiros que sofreram torturas e sobreviveram ao regime militar acabam por viver em um universo à parte da sociedade em “função da radicalidade da dor e da despersonalização que experimentaram” (KEHL, 2010, p. 126), mas principalmente por saberem que as práticas infames de seus torturadores nunca foram reparadas.

Assim, como vimos nos textos literários aqui estudados, os torturadores em momento algum tiveram algum tipo de punição e a sociedade, principalmente a antarense, não esboçou nenhuma reação contrária ao ato de tortura, preferindo não acreditar na denúncia dos mortos. A possibilidade de sofrer pelo outro não cabe aqui pois, pouquíssimos, como o padre Pedro-Paulo, enxergam além de si mesmos. A violência está enraizada nas sociedades e se os atos de atrocidades persistem é porque a sociedade permite: “se a possibilidade de gozar com a dor do outro está aberta para todo ser humano, por outro lado, a tortura só existe porque a sociedade, explícita ou explicitamente, a admite.” (KEHL, 2010, p. 130). A não resolução do problema ou a “aceitação” de que a tortura não existiu está relacionada com a memória da sociedade em buscar o apagamento de um evento traumático:

Não há reação mais nefasta diante de um trauma social do que a política do silêncio e do esquecimento, que empurra para fora dos limites da simbolização as piores passagens da história de uma sociedade. Se o trauma, por sua própria definição de real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social. Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de trauma e *opta por tentar apagar a memória do evento traumático*, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras. (KEHL, 2010, p.126, grifos nossos)

A sociedade real opta pelo apagamento, se ninguém fala ou lembra, o evento não aconteceu, mas a personagem Edmundo Barata dos Reis, ao trazer para o presente de Ângela a tortura de sua mãe e as suas próprias queimaduras, sente prazer ao tocar na ferida de Pedro Gouveia, que ficará com o relato por muito tempo em suas memórias, até uma provável superação do ocorrido. No entanto, para as personagens poderosas de Antares, o evento traumático com os mortos delatando os vivos e tornando público a tortura de João Paz não é digno de ser parte da história da cidade, por isso a criação da “Operação Borracha”, com o objetivo de apagar o evento que não precisa ser lembrado. Para finalizar este capítulo, lembremos que Rita Paz, diante de seu medo, não sofreu ao falar nomes aleatórios do suposto grupo de João Paz, enquanto que Ângela não lembra das queimaduras e provavelmente desconhecia a origem das marcas em sua pele, mas o fato de ouvir o que fizeram certamente a deixou transtornada a ponto de atirar em Edmundo. Antes mesmo da narração da tortura, a osga, em conversa com Félix sobre literatura, mostra a opinião do albino sobre a ditadura, sem imaginar que Ângela tivesse sido vítima ainda bebê:

Acrescentou a seguir, já mais sóbrio, baixando a voz, que a grande diferença entre as ditaduras e as democracias está em que no primeiro sistema existe apenas uma verdade imposta pelo poder, ao passo que nos países livres cada pessoa tem o direito de defender a sua própria versão dos acontecimentos. A verdade, disse, é uma superstição. A ele impressionou-o esta ideia. (AGUALUSA, 2004, p. 75).

Desse modo, os romances refletem, então, o diálogo entre fatos que ocorriam nas sociedades e são levados para a ficção para serem lembrados e pensados, Érico Veríssimo e José Eduardo Agualusa, seja por suas próprias palavras em entrevistas ou por falas das personagens das narrativas, buscam lembrar o papel da literatura como liberdade de criação e testemunha de sua época. Assim, cada autor pincela elementos que melhor possam contribuir na construção dos enredos, muitas vezes dar voz ao morto ou a uma osga é revidar pela palavra literária, o que nem sempre o ser-humano - em última posição em uma sociedade “castradora” - pode dizer com tranquilidade. Para o terceiro capítulo, levantaremos os pontos convergentes nos romances, tais como o espaço, o gênero fantástico e a sátira menipeia, de modo a melhor compreender as propostas estéticas de ambos os autores.

CAPÍTULO III

[...] entraram numa acalorada discussão sobre a presença dos sete mortos no coreto da praça. Ilusão? Realidade? Farsa encenada brilhantemente pelos grevistas? Quê?

(Erico Verissimo in Incidente em Antares)

[...] Também eu crio enredos, invento personagens, mas em vez de os deixar presos dentro de um livro dou-lhes vida, atiro-os para a realidade.

(José Eduardo Agualusa in O Vendedor de Passados)

3. REALIDADE E FICÇÃO

Na composição dos romances os escritores optaram por apresentar ao leitor uma ficção que não precisa ser de todo inventada, para isso fatos que ocorreram nas sociedades, angolana ou brasileira, são retratados de maneira a aparecem representados nas atitudes das personagens e na ambientação escolhida para o enredo. Quando mencionamos a imbricação entre realidade e ficção, sabemos que essa construção híbrida foi denominada por György Lukács de romance histórico. Em seu ensaio *O romance histórico* (1937), a principal referência para os estudiosos do tema, Lukács situa o nascimento do que denominou de romance histórico, no início do século XX, a partir das narrativas do escocês Walter Scott (1771 - 1832). Para o teórico, as obras do escocês seriam as primeiras a destacar o elemento histórico: “[...] A grandeza de Scott está em dar vida humana a tipos sociais históricos. Antes de Scott, os traços humanos típicos, em que se evidenciam as grandes correntes históricas, jamais haviam sido figurados com tal grandiosidade, univocidade e concisão.” (LUKÁCS, 2011, p. 51). O crítico ainda acrescenta que, o romance histórico não é o relato contínuo de grandes acontecimentos históricos, mas o foco está nos homens que os protagonizaram. Ou seja: “[...] Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica.” (LUKÁCS, 2011, p. 60).

O modelo scottiano seria, então, o do verdadeiro romance histórico, abordando, por exemplo, as relações entre as ações coletivas e individuais das personagens, ou seja, a história

coletiva que perpassa a história individual. Desse modo, quando entra em cena o Realismo e o Naturalismo, o foco recai sobre o individualismo do mundo burguês, diminuindo o papel da história nos acontecimentos. O que para Lukács seria o fim do romance histórico. No entanto, muitos críticos rebatem essa ideia, apenas acreditam que o romance histórico passou por mudanças, mas não deixou de existir, o que faz é reinventar suas formas e objetos como, por exemplo, o período de ditaduras que atuaram principalmente na América Latina, e que muitos escritores sentem necessidade de falar de seu passado traumático. Esse breve comentário foi exposto para mencionarmos a correlação entre passado e ficção – uma vez que não é nosso intuito o aprofundamento no tema -, que mesmo não sendo como os textos de Scott, não impossibilita que os escritores na contemporaneidade continuem escrevendo romances que dialoguem com a história vivenciada ou não para poder narrá-la.

O romance histórico então, como uma construção híbrida que amalgama dados da História factual com elementos ficcionais, não deixou de existir como previa Lukács, no entanto, os escritores não ambientam a narrativa toda no passado, mas trazem este como um elemento para a composição da ficção. No caso dos romances *Incidente em Antares* e *O Vendedor de Passados*, a História local é mesclada, seja para falar do Brasil ou de Angola, mostrando o ser humano e suas inquietações, seja pelo discurso que pertence ao cadáver ou à osga reencarnada. Estamos diante de romances que, através da realidade, proporcionam uma representação literária em que a imbricação entre real e imaginário nos instiga a pensar e refletir sobre as questões relacionadas com o contexto social. Relações que abarcam fronteiras uma vez que são capazes de abordar temas sociais e colocar em relevo o ser humano frente a sua sociedade, tornando a arte universal:

[...] A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar. (CANDIDO, 2011, p. 63).

Essa transposição aparece em *Incidente em Antares* e em *O Vendedor de passados*, por meio do recurso do fantástico para mostrar a crueldade, a hipocrisia, a maldade humana, a opressão e a censura, que os questionamentos são postos em relevo através de textos literários que atuam na contramão de sociedades que, muitas vezes, como a “operação borracha” de Antares, não se preocupa com as mudanças sociais e preferem acreditar em um passado glorioso.

3. 1 O ESPAÇO NOS ROMANCES

O espaço dos romances muitas vezes não ofereceu contribuições relevantes para uma análise literária, haja vista que outros elementos acabam por ser mais valorizados, como o papel da personagem, do enredo e do clímax. Devemos lembrar que o espaço se restringiu nas narrativas contemporâneas se comparado com as epopeias em que as personagens percorriam o mundo, era uma dimensão muito grande para ser abarcada. Hoje o espaço está ligado com outras questões que se relacionam diretamente com as personagens, que podem ser identitárias, geográficas, de memórias, de exílio. O espaço da literatura acaba se tornando mais complexo, como por exemplo, nas literaturas em que a personagem se sente em uma tensão com o espaço, ao passo que se torna um ser em estado descontínuo, pois se torna um exilado, ou seja, está sempre entre duas culturas. Como veremos com relação ao espaço da praça, nesse caso mais relacionada com a cidade de Antares, que poderíamos dizer que é uma personagem, e o espaço da casa para a osga que vive com Félix Ventura.

O escritor Osman Lins, em seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), focaliza a relação do espaço dentro da obra literária ao analisar os romances de Lima Barreto. O autor ressalta a importância do papel do espaço na ficção romanesca, sua relação com as personagens e também a contribuição para o desenvolvimento do enredo. Os capítulos IV, V e VI de seu livro apresentam a relação desse elemento com a função que desempenha na narrativa. O espaço pode ser estudado de forma isolada, mas o autor lembra que se deve considerar os fios que o ligam com os demais elementos, assim:

[...] o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. (LINS, 1976, p. 72).

O espaço e o tempo na narrativa estão ligados, mas não só eles, toda a construção do romance abarca pontos de encontros, acontece que, dependendo do foco, um aspecto pode ser mais ressaltado que outro dentro do que se pretende moldar na história. Osman Lins lembra que: “[...] A narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros.” (LINS, 1976, p. 63), assim o espaço na ficção sempre evoca outros sentidos contidos na narrativa.

Cabe a nós pensar e tentar relacionar qual é a função que o espaço desempenha e qual a sua importância para a construção do romance, como o narrador introduz os elementos

espaço/tempo. Nesse ponto, o estudioso lembra que esses elementos estão ligados ao universo do romance e não do mundo, pois estamos diante de um tempo inventado, “reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas”. (LINS, 1976, p. 64). Mas, mesmo sabendo que os espaços dos romances aqui estudados são inventados, pois estamos diante de uma ficção literária, lembramos que, mesmo ao transgredir a realidade e percorrer recursos do ilusório, como o fantástico, dentro do romance, não há como desvincular de todo a relação entre a ficção e história, como em *Incidente em Antares* em que alusão aos problemas do Brasil se fazem presentes.

Osman Lins ressalta a ideia de que não devemos analisar o espaço sem levar em consideração os demais elementos:

Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações. (LINS, 1976, p. 92).

A relação do espaço com a vida das personagens acaba por ser bem marcado nas narrativas aqui analisadas. Em *O Vendedor de Passados* temos como espaço a casa de Félix Ventura, é nesse local que o narrador se encontra; a oga que observa os movimentos do albino e os narra; é ali também o seu habitat, tanto que a casa é seu porto seguro. Já em *Incidente em Antares*, o espaço é a cidade que estará ligada com mais personagens, mais especificamente o espaço da praça, sendo esta um espaço externo. É nela que acontece a reunião dos mortos diante dos vivos, ganhando relevância dentro da segunda parte do livro.

Ainda de acordo com o Osman Lins, podemos diferenciar espaço de ambientação. O primeiro seria então parte da ambientação, e o leitor precisa atentar-se para os significados do ambiente e observar como esse espaço se constitui dentro do texto. Por ambientação, Osman Lins compreende como o conjunto de processos conhecidos ou possíveis dentro da narrativa, que vão provocar um determinado ambiente, ou seja, o modo como este é construído pelo narrador, o que de certo modo identifica o trabalho de escrita do autor do texto. Na ambientação então é onde: “transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa”. (LINS, 1976, p. 77). Desse modo, percebemos as escolhas que o autor faz para construir deste ou daquele modo o ambiente. Há três tipos de ambientação definidas por Osman Lins: a primeira é a franca – nesta a ambientação é produzida pela introdução de um narrador heterodiegético desde o primeiro capítulo ou um narrador que não participa dos eventos da narrativa. Esse narrador compõe o ambiente que

caracteriza o espaço, no qual predominam várias pausas descritivas, típico de romances realistas. Em *Incidente em Antares* a introdução do narrador aparece, por exemplo, para configurar o espaço externo e amplo da cidade de Antares e sua praça, no momento em que os defuntos retornam: “Os sete mortos separam-se. A praça está deserta. As janelas e portas das casas, em derredor, fechadas. D. Quitéria lá se vai, gingando e ao mesmo tempo rígida, como uma imagem carregada em andor.” (VERISSIMO, 2006, p. 271). A opção é narrar os eventos mostrando como a ambientação predomina frente a descrição dos acontecimentos sobrenaturais.

A segunda ambientação é a reflexa, predomina em narrativas na terceira pessoa, é construída ou composta por meio da focalização da personagem, que a partir de seu ponto de vista constrói o ambiente onde se desenvolve a ação. Segundo Lins, a personagem pode também, ao assumir a palavra, empregar os mesmos recursos do narrador. Tanto a ambientação franca como a reflexa podem, segundo o autor, ser conduzidas através de um narrador oculto ou personagem-narrador. Sendo elas reconhecíveis pelo seu caráter compacto ou contínuo que podem, por vezes, ocupar vários parágrafos. Ainda na ambientação reflexa, Lins lembra que a personagem tende a assumir uma atitude passiva e sua reação, quando registrada, será sempre interior.

A última ambientação é a dissimulada ou oblíqua, nessa exige uma personagem ativa: “o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação”. (LINS, 1976, p. 83). Assim o ambiente é construído a partir das ações da(s) personagem (ns), como acontece, por exemplo, na configuração do espaço fechado em *O Vendedor de Passados*, a casa de Félix Ventura é o local de refúgio do narrador: “[...] Eu vejo tudo. Dentro desta casa sou como um pequeno deus noturno. Durante o dia durmo.” (AGUALUSA, 2004, p. 6). Sendo uma osga, precisa estar nesse enlace espaço e ação, para narrar sobre as personagens que vão até a casa do albino em busca de seus serviços, para comprar uma nova identidade. De acordo com Osman Lins, cada ambientação será utilizada da melhor maneira pelo autor, uma vez que: “Cada um desses processos tem o seu lugar na obra e só a sabedoria do escritor irá responder pela sua eficácia.” (LINS, 1976, p. 85).

Voltemos para a questão do espaço e à função que assume dentro da narrativa. Para Osman Lins, não se deve estudar isoladamente a funcionalidade de um elemento, mas observar como o espaço exerce suas funções: “Não se pode, a rigor, estudar isoladamente a funcionalidade de um elemento espacial (como também de uma personagem, de uma estrutura

temporal etc.).” (LINS, 1976, p. 95). O espaço pode ser provocador, caracterizador, e ser marcadamente presente e importante para o desenvolvimento das personagens. Nesse sentido a literatura busca olhar para o espaço e pensar como está articulado dentro do romance, ele ganha mais sentido quando é relacionado com as relações humanas e revela a subjetividade do sujeito frente a um espaço que pode, muitas vezes, causar a perda de sua identidade, deixá-lo deslocado ou ser importante para a sua proteção. A literatura vem para fazer a ligação entre realidade e ficção, e proporcionar aos leitores enxergar a si mesmos e perceber o outro.

Na constituição dos romances aqui estudados, podemos dizer que o espaço é importante por se apresentar de duas maneiras distintas: a dimensão da esfera pública na qual temos um espaço aberto com a praça de Antares e o espaço fechado e reservado da casa na qual Félix Ventura e a osga habitam. O espaço central do romance de Érico Veríssimo é a cidade de Antares, que é quase uma personagem em si, nela temos um espaço público no qual circulam diferentes pessoas, mas no ápice da narrativa o espaço de destaque será a praça da cidade, na qual existe um coreto, onde os defuntos se posicionarão. A partir da segunda parte do romance, a cidade começa a sentir os efeitos da greve geral que se instala em Antares, já sentiam um clima estranho de fim de mundo com os serviços todos parados e para ajudar acontece em sequência a morte de sete pessoas que não são enterradas devido à paralisação dos coveiros. Esse espaço escolhido pelo escritor gaúcho para que as personagens delatassem os vivos aproxima-se da praça pública carnavalesca, na qual as cenas provocadas deveriam ter a participação de todos, conforme Mikhail Bakhtin:

O principal palco das ações carnavalescas eram a praça pública e as ruas contíguas. É verdade que o carnaval entrava também nas casas, limitava-se essencialmente no tempo, e não no espaço. O carnaval ignora a arena cênica e a ribalta. Mas só a praça pública podia ser o palco central, pois o carnaval é por sua própria ideia público e universal, pois todos devem participar do contato familiar. A praça era o símbolo da universalidade pública. A praça pública carnavalesca – praça das ações carnavalescas – adquiriu um novo matiz simbólico que a ampliou e aprofundou. Na literatura carnavalesca, a praça pública, como lugar da ação do enredo, torna-se biplanar e ambivalente; é como se através do livre contato familiar e das cenas de coroações e destronamentos. (BAKHTIN, 2015, p. 146–147).

Para que a encenação entre vivos e mortos na narrativa alcançasse o maior número de pessoas, a praça tornou-se local ideal para que todos comparecessem ao espetáculo, mais adiante voltaremos ao texto de Mikhail Bakhtin, por hora, cabe lembrarmos também dos espaços privados, como a casa. Esta aparece como uma propriedade que marca a riqueza das personagens, como o rancho de Francisco Vacariano, casas essas que eram passadas de geração para geração. A casa de D. Quitéria Campolargo é descrita pelo professor Martin

Francisco Terra, como uma mansão, tanto que durante o velório dela, os genros ficam preocupados com o que as pessoas poderiam roubar do palacete. Como esse espaço é restrito e proporciona conforto às pessoas, quando os mortos decidem que vão até à praça da cidade, optam por antes cada um passar em sua residência e ver seus familiares. O narrador vai informando como foi essa volta para casa, lugar de aconchego e de segurança. Cabe citar algumas passagens:

A matrona dos Campolargos está agora diante de seu *palacete*, cujas portas e janelas se acham cerradas. Ela entra pelo portão lateral, atravessa o jardim deserto de humanidade [...] e vai direto à porta dos fundos, sobe os três degraus que levam ao corredor [...] passa sem ser vista pela porta da cozinha [...] e segue silenciosa rumo a sala de jantar, de onde vem um rumor de vozes masculinas e femininas. (VERISSIMO, 1971, p. 271, grifo nosso).

O dr. Cícero Branco encontra-se agora dentro de sua própria *residência*, cujas janelas estão ainda fechadas. Silêncio e penumbra. No pequeno vestíbulo da entrada, põe-se diante do espelho oval do cabide, mas o vidro não lhe reflete a imagem. (VERISSIMO, 1971, p. 277, grifo nosso).

Depois de separar-se de seus companheiros, Pudim de Cachaça, envolto numa nuvem de moscas, encaminha-se para o setor de Antares popularmente conhecido por *Zona Estragada*, e que fica a noroeste da cidade, *perto das barrancas do rio*. Passou primeiro pela sua própria casa, que encontrou fechada. (VERISSIMO, 1971, p. 295, grifos nossos).

O narrador onisciente acompanha cada morto e mostra como acontece a volta para suas casas e principalmente a reação dos familiares e amigos. Vamos percebendo que a narração dos ambientes já é marcada pela escolha do vocábulo, como “palacete”, “residência”, ou pela descrição dos arredores da moradia: região conhecida por “Zona Estragada”; “perto das barrancas do rio”. Esses elementos expressam o realismo do que foi a vida de cada morto, para que o leitor já enxergue pelos pormenores da descrição onde vivem os mais poderosos e os pobres. Essa revisitação da propriedade também atua como uma máscara ligada ao capitalismo privado, o palacete de Dona Quitéria é o espaço oposto à região em que se encontram os mais pobres de Antares.

As residências da cidade se encontram com as janelas e portas fechadas porque a notícia da volta dos mortos já tinha se espalhado, tanto que no momento em que eles estão no coreto alguns moradores se refugiam nas casas e olham através das janelas fechadas todo o episódio assombroso. O espaço privado da propriedade torna-se mais uma vez lugar de refúgio e proteção. Uma vez que os defuntos não conseguem seu espaço subterrâneo para o descanso eterno, a praça central de Antares ganha destaque na narrativa, quando é marcada como ponto de encontro dos sete mortos. Com as badaladas do sino da igreja matriz que marcava meio-dia, os insepultos começaram a ocupar seus lugares no coreto, estando em

posição acima dos vivos para começar o julgamento e ganharem o direito ao enterro. O espaço para o ponto de encontro dos mortos com os vivos acontece nesse local justamente por ser o espaço público onde as manifestações, as falas, os aplausos, as vaia abangeriam toda a população. De acordo com Dalcastagné, a praça torna-se importante por ser:

Um espaço de manifestação pela liberdade do homem. Em *Incidente em Antares* é para ela que se dirigem os mortos como forma de protesto por não terem sido sepultados. É nela, em torno do coreto, que se reúne toda a cidade para ouvir aquilo que só os defuntos têm coragem de dizer. É onde se dá, sob aplausos e vaia, o desvendamento da hipocrisia e da tirania das elites e autoridades locais – as mesmas que, espalhadas por todo o país, alimentaram o terror e a impunidade. (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 78).

Nesse espaço, projetado para o desenrolar da ação dos mortos, encontram-se as principais personalidades da cidade, como o prefeito Vivaldino, o coronel Tibério, o médico dr. Lázaro, o jornalista Lucas Faia, entre outros “corajosos”. O espaço se configura para que as máscaras das pessoas comecem a cair a partir do momento em que os defuntos, que não têm mais nada a perder, começam a contar as atrocidades, como os roubos cometidos pelos poderosos da cidade. No momento em que os sete insepultos começam a representar o papel de delatores, um grupo de jovens que estão em cima das árvores passam a representar o papel de coro, se expressando com vaia, aplausos, xingamentos. E apoiam os mortos e não os vivos. Segundo Antonio Candido:

No mundo dos vivos estão os moralmente mortos; os que aceitam tudo para garantir os próprios interesses e, no romance, estão à espera de um definitivo golpe salvador que acabe com as greves e assegure as posições (o ano do incidente é 1963). Nas árvores, os jovens se solidarizam com os mortos, não com os vivos. E, na atmosfera mágica do insólito, o bisturi finíssimo do autor vai recortando em molde realista a figura da verdade, com a mesma crença irônica e inabalável dos seus livros precedentes, que vieram marcando, de 1930 a 1970, o caminho do humano, nunca demasiado humano. (CANDIDO, 2004, p. 82)

A praça vai ganhando seu momento inusitado, ponto de encontro de quase toda cidade pequena, ali os moradores chegam aos poucos e começam a sentir o odor dos mortos, os urubus sobrevoam o coreto. As pessoas só saem de suas casas quando a comitiva do prefeito aparece:

[...] À medida que a comitiva do prefeito se aproxima do coreto, as janelas das casas em torno da praça se vão, aos poucos, entreabrindo ou escancarando, e vultos humanos assomam a elas. Dentro de alguns minutos várias pessoas saem pelas portas desses prédios ou emergem das ruas que desembocam na praça. (VERISSIMO, 1971, p. 339).

O incidente na praça pública transforma a morte em personagem para mostrar aos moradores as falsas máscaras usadas por seus ilustres representantes, os mortos que ganham

voz para denunciar deixam os vivos com medo, mas na realidade são eles que, embora estejam vivos, estão mais moralmente podres que os insepultos. Érico Veríssimo utiliza nessa narrativa um espaço externo, o da cidade, com espaços internos, como a casa, representando o ambiente fechado de cada personagem, e o espaço que se destaca acaba por ser o da praça de Antares, local central para que os sete mortos tenham voz frente ao público da cidade. É a partir do julgamento entre vivos e mortos que outras personagens passam a ter consciência do que acontece ao seu redor, como a personagem Valentina, mulher do juiz, uma das poucas que não fica indiferente a tudo que escuta. Desse modo,

[...] O julgamento feito em praça pública transfere-se para dentro das casas e das consciências dos vivos, que se vêem frente a frente com o fracasso ou com a aspiração da liberdade, esta finalidade obsessiva do romancista que a inscreve como palavra última da narrativa, pregada no mundo de Antares, escrita com o sangue dum de seus habitantes. (CHAVES, 1976, p. 140).

A praça torna-se espaço de liberdade para os mortos verbalizarem seu direito a ela, como também para mostrar aos vivos que há pessoas que tiram a liberdade de outras e simplesmente a negam.

Em *O Vendedor de Passados*, o narrador está muito ligado ao papel do espaço. Ele está inserido, se assim podemos dizer, em dois espaços nesse romance, o espaço físico da casa e o espaço de sua memória e seus sonhos. A casa é o local no qual todos os clientes de Félix circulam, esse espaço é fechado, restringe a narrativa, uma vez que a osga precisa escutar os acontecimentos internos ou Félix precisa contar para ela. Esse espaço é parte de Eulálio, nome atribuído à osga, pois no início de sua narração, no primeiro parágrafo deixa claro que foi ali que nasceu e se criou. Após se apresentar e apresentar Félix Ventura, a descrição da casa merece um capítulo, tão importante é a sua relação com a osga:

A casa vive. Respira. Ouço-a toda a noite a suspirar. As largas paredes de adobe e madeira estão sempre frescas, mesmo quando, em pleno meio-dia, o sol silencia os pássaros, açoita as árvores, derrete o asfalto. Deslizo ao longo delas como um ácaro na pele do hospedeiro. Sinto, se as abraço, um coração a pulsar. Será o meu. Será o da casa. Pouco importa. Faz-me bem. Transmite-me segurança. [...] Depois que a noite cai vagueio pelas diferentes divisões. A sala de visitas comunica com o jardim, estreito e mal tratado, cujo único encanto são duas gloriosas palmeiras imperiais, muito altas, muito altivas, que se erguem uma em cada extremo, vigiando a casa. A sala está ligada à biblioteca. (AGUALUSA, 2004, p. 9).

A osga ainda segue narrando a sua relação com a casa, lugar fechado, no qual poucas pessoas transitam, é o meio que Eulálio tem para perceber como são as relações humanas que ali circulam na busca dos serviços de Félix. No entanto, a casa também é para Félix um local

seguro, um ambiente que lhe agrada e o deixa confortável. Quando o narrador diz que Félix lhe contou a história da sua vida, percebemos a visão que ele tem desse refúgio:

- Costumo pensar nesta casa como sendo um barco. Um velho navio a vapor cortando a custo a lama pesada de um rio. A floresta imensa. A noite em volta. – Félix disse isto e baixou a voz. Apontou num gesto vago os vagos livros: - Está cheio de vozes, o meu barco. (AGUALUSA, 2004, p. 24).

Além desse espaço físico, podemos pensar em outro dentro deste romance que é o espaço da memória no qual Eulálio lembra-se de sua vida passada. Em alguns trechos a osga narra momentos de sua vida antes de reencarnar, eles aparecem principalmente em seus sonhos. No “sonho n.º 1” narra: “[...] Há três dias que sonho com isto. Na minha outra vida, quando tinha ainda forma humana, acontecia-me o mesmo com certa frequência.” (AGUALUSA, 2004, p. 31). Notamos que não há só o espaço físico, a casa com sua ambientação e as personagens, mas também a memória a qual o narrador sempre recorre, pois sabe que seu passado é parte de si e sempre será lembrado por mais que já não seja um ser humano:

[...] Podem argumentar que todos estamos em constante mutação. Sim, também eu não sou o mesmo de ontem. A única coisa que em mim não muda é o meu passado: a memória do meu passado humano. O passado costuma ser estável, está sempre lá, belo ou terrível, e lá ficará para sempre. (AGUALUSA, 2014, p. 59).

Assim, José Eduardo Agualusa insere em sua narrativa o espaço físico do romance, a casa, onde habita a osga e onde Félix Ventura realiza seu trabalho de recriar passados e proporcionar uma nova identidade aos moradores de Luanda que buscam uma posição social que lhes dessem orgulho. O espaço dos romances, portanto, não precisa ser aquele necessariamente descritivo e cheio de pormenores sobre os objetos e suas disposições, eles podem manifestar-se de maneira que o leitor possa identificar a distância ou aproximação entre ele e as personagens, se são importantes ou não para a compreensão da narrativa. Por isso, no romance de Veríssimo o espaço aberto da praça cabe em sua proposta ao conter vários núcleos de personagens, em que o principal discurso dos defuntos precisaria ser transmitido para o maior número de pessoas possíveis. Por outro lado, o espaço da casa é essencial para a proposta trazida por Agualusa de inserir a osga como narrador, já que está aprisionada ao espaço e ao passado quando lembra que já foi um homem. O insólito, do qual falaremos a seguir, permite ao escritor mostrar a mudança temporal na vida da lagartixa, que se adapta a nova pele, mas conserva a memória de outros tempos, além de ser de dentro do ambiente de proteção que ela observará os fatos para poder narrar aos leitores.

3. 2 O FANTÁSTICO NA CONSTRUÇÃO ESTÉTICA

Quando pensamos em literatura fantástica sempre lembramos daquelas histórias em que existem elementos que não são explicados de modo real. Desde os textos bíblicos já temos uma irrealidade com a qual precisamos compartilhar as explicações para que a “magia” aconteça. O que é real? O que não é real? E por que acreditar? São questões que mexem com o imaginário dos leitores. Nas histórias bíblicas ainda encontramos uma explicação por existir um Ser superior capaz de fazer milagres e estes poderem ser explicados. De acordo com David Roas, estamos diante de uma das vertentes do fantástico que é a literatura maravilhosa, porque não temos o enfrentamento entre o real e o sobrenatural, e sim as histórias ambientadas no mundo cotidiano. Isso acontece justamente com o chamado “maravilhoso cristão” que é mais uma forma híbrida entre o fantástico e o maravilhoso. Este seria um tipo de narração em que os fenômenos sobrenaturais têm uma explicação religiosa e uma intervenção divina no desenlace. Além de partir de uma enunciação distanciada do relato, o narrador vai sempre se referir a uma antiga lenda que foi contada em um determinado lugar. David Roas observa que:

[...] o “maravilhoso cristão” está construído em função desse momento de revelação final onde o milagre faz sua aparição (o que o aproxima da estrutura própria da narrativa fantástica “pura”), enquanto no “realismo maravilhoso” o natural e o sobrenatural (sempre pela perspectiva do leitor) convivem desde a primeira página, ou seja, são uma característica fundamental do mundo da narrativa. (ROAS, 2014, p. 39).

Nesse sentido, quando lemos que Deus criou o mundo e todas as coisas, sabemos que a explicação é porque estamos diante de um Ser que opera milagres, capaz de abrir o mar e depois fechá-lo, como acontece também com Jesus e seus inúmeros feitos milagrosos. Transformar água em vinho, multiplicar os pães e os peixes, ressuscitar um morto, são ações que deixam qualquer um admirado, mas só conseguem de fato crer aqueles que acreditam em seu poder, caso contrário a história não faz sentido. É desse modo então que, ao estarmos diante do gênero fantástico, o acreditar, e mais do que isso, o pacto que se faz com o texto é fundamental para entender a transgressão do real para o ilusório.

O fantástico irrompe na narrativa quando provoca o choque entre o real e o sobrenatural, mas até hoje o gênero é muito discutido, pelo fato de existirem outras categorias, se assim pudermos dizer, que apresentam características diferentes. Pela definição de David Roas, o fantástico nasce em meados do século XVIII, quando ainda existia um choque ameaçador entre o natural e o sobrenatural, em que este último pertencia ao horizonte de

expectativas do leitor. No entanto, no período do Iluminismo, quando a razão entra em cena, o homem não acredita tanto na existência de fenômenos sobrenaturais, pois: “Reduzido seu âmbito ao científico, a razão exclui todo o desconhecido, provocando o descrédito da religião e a rejeição da superstição como meios para explicar e interpretar a realidade.” (ROAS, 2014, p. 48). Acredita-se, então que, fora do mundo das luzes entra o mundo das trevas, dominado pelo que se convencionou chamar de gótico, e a literatura fantástica passa então a estar relacionada com esse tipo de texto. Assim, a primeira manifestação foi com o romance gótico inglês, *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. Embora tenha nascido com os góticos, o gênero fantástico alcança maturidade só com o Romantismo: “Os românticos, sem rejeitar as conquistas da ciência, postularam que a razão, por suas limitações, não era o único instrumento de que o homem dispunha para captar a realidade.” (ROAS, 2014, p. 49). E para captar a realidade, muitas vezes, é preciso enfrentar o medo do desconhecido.

Nesse mundo, então, o homem passa a enfrentar o desconhecido exterior e interior diante do real e do irreal, o que fez com que o fantástico pudesse “equilibrar” os medos através da fantasia. Assim a literatura fantástica se converteu, de acordo com David Roas:

[...] em um canal idôneo para expressar esses medos, para refletir todas essas realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestos diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu, ou porque não se encaixam nos esquemas mentais em uso e, portanto, não são passíveis de racionalização.” (ROAS, 2014, p. 50).

Uma das sensações mais antigas, quando pensamos em algo sobrenatural, está justamente ligada à questão do medo do desconhecido, como se refere H. P. Lovecraft, no livro *O horror sobrenatural em literatura* (2007): “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido.” (LOVECRAFT, 2007, p. 13). No entanto, este conceito de medo tão comum ao gênero, é destacado por Tzvetan Todorov como algo que está ligado ao fantástico, mas não como condição necessária (TODOROV, 2007, p. 41). Questão essa que muitos teóricos acabam por não concordar. Em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (2007), Todorov, ao buscar uma definição para o gênero fantástico, destaca que para a ocorrência desse tipo de narrativa os acontecimentos não podem ser explicados pelas leis do mundo real, ou seja, é preciso uma transgressão do real: “O efeito fantástico, segundo Todorov, nasce da vacilação, da dúvida, entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos fatos narrados.” (ROAS, 2014, p. 40). De fato, para que a literatura fantástica entre em cena é necessário a presença de algum elemento sobrenatural:

[...] a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. [...] A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real. (ROAS, 2014, p. 31).

Aquilo que não é explicado pela ideia de mundo real entra em conflito com os elementos que possam causar medo, como por exemplo, a imagem do fantasma é muito associada a esse tipo de narrativa, porque não é compatível com a percepção de realidade que nós temos. Em outras situações, se não houver o conflito do sobrenatural com a realidade, estamos diante do que se convencionou chamar de literatura maravilhosa, na qual existe o espaço que é mostrado como normal: “diferentemente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor.” (ROAS, 2014, p. 33). Exemplo disso, temos nos contos de fadas da Terra Média de *O senhor dos anéis*, de J. R. R. Tolkien, ou nas histórias de *Harry Potter*, de J. K. Rowling. Diante desse mundo maravilhoso aceitamos tudo sem questionar o que ali acontece, pois:

O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível – encantamentos, milagres, metamorfoses – sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, *natural*. [...] Quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso. (ROAS, 2014, p. 34).

Ainda entre o fantástico e o maravilhoso surgiu na literatura hispano-americana no século XX, o que se chama de “realismo maravilhoso” ou “realismo mágico”. Este tipo de literatura ambienta as histórias em um mundo cotidiano até em seus mínimos detalhes – daí que surge a expressão realista – e sem produzir o enfrentamento entre o real e o sobrenatural. Propõe então, a coexistência da não problematização do sobrenatural e do real em um mundo parecido com o nosso: “[...] O realismo maravilhoso se vale de uma estratégia fundamental: desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo”. (ROAS, 2014, p. 36). Diante disso, “os acontecimentos são apresentados ao leitor como se fossem corriqueiros.” (ROAS, 2014, p. 36).

No entanto, a estudiosa Irlemar Chiampi, em seu livro *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (2008), apresenta-nos a intervenção do sobrenatural nas literaturas hispano-americanas e uma das primeiras diferenciações que faz está na exclusão da expressão “realismo mágico” e adoção de “realismo maravilhoso”. Assim menciona:

Antes de procedermos à discussão dos princípios que regem o funcionamento da narrativa realista-maravilhosa, convém justificar porque abdicamos da expressão “realismo mágico”, de uso corrente na crítica hispano-americana. Se bem inclui-se entre os fatores de nossa preferência pelo termo realismo maravilhoso o reconhecimento da prática teórica e literária de Carpentier, adaptando sua noção referencial do “real maravilhoso americano”, nossa opção deve-se, antes de tudo, ao desejo de situar o problema no âmbito específico da investigação literária. Maravilhoso é o termo consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a “atitude do narrador”), ora de ordem conteudística (a magia como tema). (CHIAMPI, 2008, p.43).

A não utilização do termo magia deve-se, segundo a autora, a que ele está ligado à arte ou saber que pretende dominar as forças da natureza e os seres, e assim, produzir práticas contrárias às leis naturais, como por exemplo, práticas mágicas de seres primitivos, ao qual a autora também relaciona o ramo do estudo do Ocultismo, mas não nos aprofundaremos nesse aspecto por não ser o objeto de estudo desta pesquisa. Opta então pelo termo realismo maravilhoso por este estabelecer mais ligação com os termos “insólito” e “extraordinário” e fazer mais sentido com o estudo das literaturas hispano-americanas. Desse modo:

A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através*. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portento contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas.

Em sua segunda acepção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional. (CHIAMPI, 2008, p. 48).

Esse tipo de intervenção em que os seres sobrenaturais não possuem uma explicação racional tornou-se uma das características, se assim podemos dizer, do que ocorre com o realismo maravilhoso, pois:

Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática (o *deus ex machina*). É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento). (CHIAMPI, 2008, p. 49).

Aqui já difere um pouco do que vamos encontrar em *Incidente em Antares*, pois são os próprios moradores da cidade que voltam do além para reclamar o direito ao enterro, lembrando também que Érico Veríssimo, conhecedor da literatura hispano-americana, não envereda pelos mesmos caminhos para produzir o incidente com os mortos. Até porque, como veremos adiante, os efeitos provocados nos moradores com os insepultos são passageiros. No entanto, mesmo não deparando com fadas, demônios, gênios, ou algo similar, o fantástico provoca a inquietação dos moradores e causa certo medo, mas o leitor pode não experimentar da mesma reação. Nesse sentido:

[...] a fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida). A simplicidade dessa fórmula não pretende escamotear as dificuldades de definição de um gênero transcultural e trans-histórico, fazendo da psicologia do leitor (extratextual, subjetiva) sua condição estruturante. O medo é entendido aqui em acepção intratextual, ou seja, como um *efeito discursivo* (um modo de ...) elaborado pelo narrador, a partir de um acontecimento de duplo referencial (natural e sobrenatural). (CHIAMPI, 2008, p. 53).

O que acontece em muitos textos é que a ideia de trabalhar provocando o medo não é mais sustentada devido às mudanças que ocorrem na sociedade, como por exemplo, a osga que encontramos em *O Vendedor de Passados* e que veremos adiante, ela enquadra-se no que a crítica denomina de neofantástico. O insólito, então, entra em cena para provocar uma inquietação, mas não necessariamente o medo do desconhecido:

O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n) a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor. (CHIAMPI, 2008, p. 59).

Diante disso, o gênero fantástico que surgiu no século XIX, manifestando-se principalmente em relação a temas tabus, para Todorov não teria mais sentido no século XX, porque estes passaram a ser estudados pela psicanálise, não exercendo mais a função social relacionada ao medo. Assim o efeito da transgressão do real não teria mais sentido, como acontece no livro *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, no qual o acontecimento sobrenatural do protagonista em inseto já não produz uma vacilação, porque o mundo descrito já é tão anormal quanto os seus acontecimentos. Gregor Samsa acorda metamorfoseado em inseto, não se tem nenhuma reação de medo, nem dele, nem do narrador, mas provoca uma inquietude na família, que em um primeiro momento não sabe muito bem como reagir diante da situação sobrenatural.

No entanto, essa narrativa de Kafka, como a de outros escritores do século XX, como Jorge Luiz Borges e Júlio Cortázar, não funciona seguindo os esquemas todorovianos, porque é uma nova maneira de cultivar o gênero fantástico, a qual o crítico argentino Jaime Alazraki (1934 - 2014) chama de neofantástico. Nesse tipo de narrativa não existe mais a preocupação de provocar o medo, agora se produz a inquietude e a perplexidade diante do insólito das situações narradas. De acordo com David Roas, que por sua vez cita o crítico argentino:

A ausência de três aspectos fundamentais é o que diferencia, segundo Alazraki, o neofantástico do fantástico tradicional (que ele identifica com o que foi cultivado no século XIX): a explicação do fenômeno, seu sentido claro e o componente aterrador. De acordo com Alazraki, nas narrativas neofantásticas não existe intenção de provocar medo. Ao contrário, produz-se perplexidade e inquietude “pelo insólito das situações narradas, mas sua intenção é muito diferente. São, em sua maioria, metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação.” (ROAS, 2014, p. 66).

No entanto, seja diante do fantástico tradicional ou do fantástico contemporâneo, eles carregam a mesma ideia de que se produza a vacilação diante da realidade que conhecemos. Segundo David Roas, tanto o fantástico tradicional como o neofantástico baseiam-se na ideia de produzir a incerteza diante do real:

[...] o fantástico contemporâneo mantém a estrutura básica que o gênero teve ao longo de sua história: sugerir uma contradição entre o natural e o sobrenatural. Portanto, a literatura fantástica tradicional e a neofantástica são muito mais próximas do que poderia parecer à primeira vista. (ROAS, 2014, p. 74).

O conceito de literatura fantástica como mencionamos é bem diferente de época para época, principalmente com as transformações do mundo que buscam um olhar diferente para a questão do medo, da transposição do real. O fantástico sempre vai estar ligado com aquilo que entendemos e conhecemos por real. Além disso, sabemos que diante de determinada ficção precisamos estabelecer o pacto com aquela situação para que ela se torne verossímil para o leitor.

3.2.1 O SOBRENATURAL ACONTECE: OS MORTOS FALAM E A OSGA NARRA

No romance de Érico Veríssimo encontramos características próximas do fantástico tradicional, uma vez que o medo de certa forma está ali presente quando os sete mortos levantam-se de seus caixões e ganham voz para lutarem pelos seus direitos, já que não podem ficar insepultos. O morto que fala se aproxima da personagem Brás Cubas, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, no qual o defunto-autor, após a sua

morte transmite um discurso repleto de ironia. Esse realismo do texto machadiano, ao dar voz ao defunto, foi uma inovação na literatura brasileira para aquela época. Na dedicatória do livro já vamos mergulhando em um universo incomum: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas *Memórias Póstumas*.” Somos direcionados para uma narração em que o defunto ganha voz e, além de narrar suas memórias, vai dialogando com o leitor: “Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma ideia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade. Vou expor sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo.” (ASSIS, 2014, p. 35). Podemos inferir que o texto de Veríssimo traz um diálogo intertextual com o texto machadinho, mais do que com os escritores hispano-americanos, uma vez que o defunto Brás Cubas e os sete mortos de Antares, estão em posição privilegiada, podem narrar e se desnudar para dizerem o que quiserem, pois não estão mais limitados às sanções terrenas, diferentemente dos vivos de Antares e dos leitores de Brás Cubas ainda presos às casualidades do mundo dos vivos.

No texto de Érico Veríssimo o fantástico está presente para causar o medo, mas muito mais que amedrontar a sociedade, é a oportunidade de fazer as máscaras caírem diante de tanta mentira contada pelos cidadãos de Antares. De acordo com Maria da Glória Bordini, em *Criação Literária em Érico Verissimo* (1995), livro no qual traz as anotações do escritor em seu diário, o tema do fantástico não foi de fácil escrita para Érico que pensou até na possibilidade de inserir uma criança entre os defuntos: “sabe-se que o tema fantástico o inquieta, que Mafalda o dissuade de incluir o menino Angelito entre os mortos, que o evento macabro fica às margens da armadura da parte histórica.” (BORDINI, 1995, p. 158).

O menino Angelito não entra na história e o autor insere o pianista Menandro Olinda entre os mortos, nessa narrativa pouco se menciona sobre crianças, apenas sobre o filho que Rita Paz carrega em sua barriga. Parece que o escritor não quis envolvê-las em um contexto em que as pessoas não se portam como inocentes, apenas ao final aparece um pai que leva o filho para a escola, e este em sua ânsia de aprender pergunta ao pai o que está escrito no muro, que responde: nada. No entanto, mostrando que já sabia ler, começa a soletrar a palavra “liberdade”, mas só fica nas duas primeiras sílabas, uma vez que o pai sai puxando em pânico o garoto. A palavra e a atitude da criança remetem a um futuro melhor e com esperança.

Diante da opção pelo fantástico, o escritor inseriu como antecedente uma greve em Antares, que se estendeu para a greve dos coveiros, que só poderia fazer sentido dentro deste

tipo de universo fantasioso, uma vez que a categoria raramente alcançaria algum benefício nesse tipo de intervenção na relação das sociedades, ainda mais interioranas. Antares que já sentia um clima estranho de fim de mundo piorou com a sequência da morte de sete pessoas que não são enterradas. Mas o que não esperavam era a volta desses insepultos. Cada morto é representativo de uma classe social, temos a matriarca dos Campolargos, a rica Dona Quitéria Campolargo, o advogado Cícero Branco, o sapateiro comunista, Barcelona, o professor de piano Menandro Olinda, a prostituta Erotildes, o jovem idealista João Paz e o bêbado Pudim de Cachaça. O número sete é recorrente na narrativa de Veríssimo, antes, como vimos, de escrever *Incidente em Antares*, trabalhava na produção de *A hora do sétimo anjo*, que foi interrompida. Já ali o número sete aparecia no título e seria uma história com alusão ao Apocalipse de São João.

Este número é tido muitas vezes como indicação de universalidade³⁸ e perfeição é recorrente como: os sete pecados capitais; as sete cores do arco-íris; os sete dias da semana, entre as mais diversas simbologias. No *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, temos, por exemplo, várias associações a esse número: “O sete corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete esferas ou grau celestes, às sete pétalas da rosa, às sete cabeças da naja de Angkor, aos sete galhos da árvore cósmica e sacrificial do xamanismo etc.” (CHEVALIER, 1994, p. 826). Representa também a totalidade das ordens planetárias e angélicas, bem como a totalidade das energias, como as relacionadas à ordem espiritual.

Na Bíblia encontramos várias imagens relacionadas com o número sete, temos Os sacramentos (Batismo, Confirmação, Eucaristia, Penitência ou reconciliação, Unção dos Enfermos, Ordem, Matrimônio), Os dons do Espírito Santo (Sabedoria, inteligência, conselho, fortaleza, ciência, piedade e temor de Deus). No livro do Apocalipse, que significa “revelação”, também são recorrentes: sete igrejas da Ásia, sete Espíritos, sete candelabros de ouro, etc. (Apo 1: 12). Em todo texto bíblico podemos nos deparar com muitas simbologias, citemos algumas:

³⁸ O número sete tido como o número da perfeição ou da totalidade tem como “explicação” dentro do texto bíblico a interpretação simbólica da soma de 3 + 4, que uniria o céu e a terra. O céu com (Deus, o Filho e o Espírito Santo) e a terra com seus pontos cardeais (Norte, Sul, Leste, Oeste). Ou como encontramos no Dicionário de símbolos: “Associando o número quatro, que simboliza a terra (com os quatro pontos cardeais) e o número três, que simboliza o céu, o sete representa a **totalidade do universo em movimento**”. (CHEVALIER, 1994, p. 826).

[...] candelabro de sete braços; sete espíritos repousando na vara de Jessé, sete céus onde habitam as ordens angélicas; Salomão construiu o templo em sete dias (1 Reis, 6, 38). Não só o sétimo dia, mas também o sétimo ano é de descanso. A cada sete anos os servos são postos em liberdade, os endividados anistiados. O sete é usado 77 vezes no Antigo Testamento. O número sete, pela transformação que inaugura, possui em si mesmo um **poder**, é um número mágico. À tomada de Jericó, sete sacerdotes com sete trombetas devem, no sétimo dia, dar sete voltas na cidade. [...] Sete animais puros de cada espécie serão salvos do dilúvio. José sonha com sete vacas gordas e sete vacas magras. (CHEVALIER, 1994, p.827–828).

O fato é que o escritor usa o número, talvez pensando justamente na relação bíblica, que fez com que o incidente gerasse o medo e muitos acreditassem que era de fato o fim do mundo. Além dos mortos, ao finalizar o romance passam-se sete anos do macabro incidente quando o garoto de sete anos tenta soletrar a palavra que não querem ouvir, já que era tempo de repressão. O recurso à simbologia do número sete reflete a busca do autor pela totalidade da ordem moral dentro do romance, ou seja, como “o sentido de uma **mudança** depois de **um ciclo concluído e de uma renovação positiva**.” (CHEVALIER, 1994, p. 826). A narrativa está dentro de um universo ficcional, parte da efabulação de Érico Veríssimo, para questionar um universo que pode escolher a mudança e a renovação, após os acontecimentos macabros ou apenas apagar da memória.

Existem mais alusões ao texto bíblico, como ao Juízo Final, no qual Deus voltará para julgar os vivos e os mortos. Em registro do jornalista Lucas Faia, este descreve a reação de um dos vigários da cidade, Pe. Gerôncio que diante do insólito se apavora:

[...] Ao recobrar a voz, o padre acercou-se do microfone, ergueu os braços e bradou: “Sete mortos acabam de ressuscitar e sair de seus caixões. É o Juízo Final! Deus Todo-Poderoso vai começar o julgamento dos vivos e dos mortos. Arrependei-vos de vossos pecados enquanto é tempo! Ó senhor, tende piedade de nós. Oremos! Oremos! Todos de joelhos. Oremos!”. (VERISSIMO, 2006, p. 269).

Mais adiante na narrativa, o Pe. Pedro-Paulo questiona a “suposta” morte de João Paz, aos representantes da cidade que agem de maneira irônica e acreditam na vinda do Juízo Final. O maj. Vivaldino não acredita que um acontecimento grandioso como um julgamento fosse começar justamente pela pacata Antares:

- Eu estava na igreja quando o nosso apreciado padre Gerôncio anunciou o Juízo Final. Confesso que a princípio fiquei alarmado, com a vontade de sair correndo para casa, mas depois, pensando melhor, concluí que o Juízo Final é um... um negócio tão grande... tão importante... tão... tão *final*, que Deus não podia começar uma coisa enorme assim sem antes avisar a humanidade, fazer um anúncio qualquer. Não sei se estou me expressando claro. (VERISSIMO, 2006, p. 326).

Os questionamentos religiosos continuam para saber se o padre Gerônimo acredita ou não que Jesus ressuscitou Lázaro. No entanto, a alusão maior acontece quando o padre Pedro-Paulo relaciona a morte de Jesus Cristo e a tortura cometida com João Paz:

- Suponhamos que Jesus Cristo tenha mesmo voltado... Delegado Pigarço, não seria prudente mandar seus investigadores procurar o Filho do Homem? Olhe que o indivíduo é perigoso... um subversivo socializante, um terrorista com antecedentes criminosos, com uma ficha negríssima no DOPS de Pôncio Pilatos. Lembre-se do que ele andou dizendo e fazendo contra o grande Estabelecimento Romano... Inocência põe-se de pé, a cara contraída. Mas o jovem padre prossegue:
- Prenda Jesus, delegado, prenda-o o quanto antes! Interrogue-o. Faça-o confessar tudo, dizer o nome de todos os seus discípulos e cúmplices... Se ele não falar, torture-o em nome da Civilização Cristã Ocidental! (VERISSIMO, 2006, p. 328).

Esses acontecimentos ocorrem antes do “confronto” direto com os defuntos, mas ao final, com a fuga de Rita, grávida de João Paz, remete-nos a fuga de Maria e José do Egito para salvar o filho.

Os moradores de Antares começam a tomar conhecimento da presença dos mortos, que primeiramente vão visitar seus familiares, mas ao passarem pelas ruas provocam diversas reações de medo e espanto. Apenas alguns, como o padre Pedro Paulo, não se escandalizam com os acontecimentos, mas a maioria ou foge da cidade ou começa a passar mal. O prefeito e seus comparsas procuram ideias para acabar com essa situação e derrotar os mortos, um dos médicos até menciona “Vamos enfrentar o sobrenatural” (VERISSIMO, 2006, p. 335). O incidente também é narrado pelo jornalista Lucas Faia, que assim descreve o que se passou:

[...] Tenho a impressão de que houve entre os que se encontravam no gabinete do prefeito uma espécie de pânico, que durou uma fração de segundo, o tempo suficiente para compreendermos todos que se tratava do sino da matriz que começava a bater meio-dia, em badaladas lentas, longas e lúgubres. E eu sentia essas pancadas dentro de meu próprio crânio. Parecia o enorme coração de Antares a dobrar finados pelos seus vivos e pelos seus mortos. [...] Voltei-me para dentro da sala e exclamei: “Os mortos estão chegando! Os mortos estão chegando!”. Dentro de pouco estávamos quase todos amontoados no balcão da prefeitura e eu ia identificando em voz alta para os meus amigos os sete cadáveres, à medida que os divisava. (VERISSIMO, 2006, p. 333).

Os defuntos, por onde passam deixam um rastro de espanto e medo para os cidadãos de Antares. No momento em que o sobrenatural acontece, as descrições precisam causar uma ambientação anormal e repugnante como a nuvem de moscas que acompanha os mortos: “Como uma patrulha de reconhecimento enviada pelos sete mortos, algumas moscas vêm ao encontro dos membros da comitiva municipal e pousam nas faces e nas mãos dos próceres”. (VERISSIMO, 2006, p. 340). A narração vai caracterizar o estado *post-mortem* das personagens:

Como única resposta Quitéria volta-lhe as costas e fica a examinar a figura de Erotildes, que dos sete defuntos é o que tem o aspecto mais cadavérico. A pele apertada sobre os ossos descarnados de sua face é como um papel de lívida seda, através do qual já se pode quase ver a caveira. A morte aplicou-lhe umas sutis pinceladas do seu azinhavre nas narinas, e ao redor dos olhos. (VERISSIMO, 2006, p. 261).

Os urubus voam em círculo no céu, cada vez mais baixo, e um deles pousa ousado na platibanda do solar dos Vacarianos. Ouve-se uma detonação e, com exceção dos defuntos, todos naquela praça estremecem. (VERISSIMO, 2006, p. 354).

Mesmo Antares sofrendo com o incidente, os mortos não tinham por intenção assustar os vivos, embora alguns tenham gostado da ideia. O fantástico surge para dar voz aos mortos que vão revelar as atrocidades, falcatriuas, roubos dos poderosos de Antares. São estes insepultos que estão apodrecendo no coreto da praça que olham para uma sociedade que está mais podre do que eles, na qual cada pessoa veste a sua máscara para não ser julgada pela sociedade, as farsas estão ali, o tempo todo escondidas. Os mortos buscam mais do que delatar os vivos, buscam o direito ao sepultamento, o seu lugar “perdido”, por isso exigem dos vivos, pois estão em estado de deslocamento.

Aqui aproximamos a narrativa de outro texto em que os mortos não são enterrados, *Antígona*, de Sófocles. Mas aqui o morto não tem direito à fala, é quem está vivo que precisa brigar por esse direito, cabe a Antígona, filha de Édipo, exigir do rei Creonte o corpo de seu irmão Polinices que ele considera um traidor e quer deixá-lo exposto para ser devorado pelos cães. Diferente do outro irmão, Etéocles, que também foi morto, mas tido como herói, na fala do Coro: “[...] Foi-lhes contrária a sorte, abateu sobre eles o punho do destino. Sete capitães nas sete portas contra sete chefes guerreiros tebanos se mediam e entregaram a Zeus, por intermédio nosso, o tributo de suas armaduras destruídos.” (SÓFOCLES, 1996, p. 10).³⁹ Antígona tenta enterrar o irmão, mas é descoberta e presa, principalmente por desafiar o rei em seu discurso, que não escuta ninguém porque é dono da verdade, mesmo o povo sendo a favor de Antígona, apenas ela tem a coragem de encará-lo: “O povo fala. Por mais que os tiranos apreciem um povo mudo, o povo fala. Aos sussurros, a medo, na semi-escuridão, mas fala.” (SÓFOCLES, 1996, p. 25).

O rei não quis escutar ninguém, nem o filho, nem o coro, nem Tirésias. O morto não teve sepultamento, mesmo sendo este uma prerrogativa de todo ser humano: CORO: “O direito de respeitar os mortos é mais sagrado.” (SÓFOCLES, 1996, p. 48). O sagrado não foi

³⁹ Aqui também, podemos perceber a recorrência ao recurso da simbologia do número sete: “[...] Ele aparece em inúmeras tradições e lendas gregas: as sete Hespérides, as sete portas de Tebas, os sete filhos e as sete filhas de Níobe, as sete cordas da lira, as sete esferas etc.” (CHEVALIER, 1994, p. 826).

respeitado e o destino foi desafiado, o que ocasionou a tragédia, Antígona se enforca, a esposa e o filho do rei também se suicidam, e mais tarde Tebas e seu rei:

CORO: A vida é curta e um erro traz um erro. Desafiado o destino, depois tudo é destino. Só há felicidade com sabedoria, mas a sabedoria se aprende é no infortúnio. Ao fim da vida os orgulhosos tremem e aprendem também a humildade. Já tarde Creonte se oferece em holocausto. Tebas morre com ele. O inimigo avança. (SÓFOCLES, 1996, p. 56).

A tragédia se cumpre e o tirano não tem para onde correr ao desafiar o destino. A proibição ao enterro desencadeia a moral, se assim pudermos pensar, de não desrespeitar o sagrado. Talvez, a opção de Érico Veríssimo pelo fantástico, esteja justamente na impossibilidade de punir os cidadãos de Antares e proporcionar o “aprendizado”, pois eles são corrompíveis e representam o lado ruim do ser humano que possui a capacidade de seguir a vida sem peso na consciência.

No romance de Agualusa encontramos o sobrenatural que se aproxima mais do realismo maravilhoso, pois a vacilação do leitor e o medo não se manifestam frente à realidade proposta, uma vez que o leitor, ao entrar na história, não se espanta por saber que o narrador é uma osga. Alguns escritores das literaturas africanas de língua portuguesa inserem em sua ficção o insólito, muitas vezes este está ligado à tradição ancestral com seu imaginário fantástico, no qual as histórias são repassadas por meio da oralidade. Podemos citar, por exemplo, o moçambicano Mia Couto, que mescla em seus contos ou romances espaços em que o real e o imaginário se encontram, nem sempre apresentando uma explicação; optam pelo viés de contar a história, de guerras e sofrimento, por exemplo, mas com algo de mágico que pode acontecer. Ou também escolhem inserir a comunicação entre mortos e vivos, como em *Terra Sonâmbula* (1992), que menciona o contexto da guerra em Moçambique, quando os protagonistas Tuahir e Muidinga entram no mundo das histórias dos cadernos de Kindzu que encontram no machimbombo (autocarro) abandonado, lugar no qual passam a morar. Em um dos capítulos do caderno temos a narração de Kindzu conversando com seu pai já morto: “Mesmo depois de morto, chegado em mim só em sonhos, ele me ignorava.” (COUTO, 2015, p. 43).

Estamos diante de histórias de fantasias que jogam com o limite do real e do imaginário: _ “Sou um morto desconsolado. Ninguém me presta cerimónias. Ninguém me mata a galinha, me oferece uma farinhinha, nem panos, nem bebidas. Como posso te ajudar, te livrar das tuas sujidades? Deixastes a casa, abandonaste a árvore sagrada.” (COUTO, 2015, p. 43), pai e filho conversam como se ambos estivessem no mesmo universo real, como

os mortos de Antares conversando com os vivos da cidade. A narrativa africana é recheada de realismo maravilhoso frente às adversidades de países que buscam a reconstrução pós-guerras, como as personagens do romance de Mia Couto que se deparam com uma viagem repleta de fantasias.

A opção de José Eduardo Agualusa se aproxima do fantástico empregado em *A Metamorfose*, de Franz Kafka, pois não estamos mais diante daquele fantástico que causa medo, hesitação, mas que é mostrado de maneira natural, um espaço diferente daquele que o leitor está acostumado, distinto do empregado por Érico Veríssimo que irá acarretar a utilização de outros elementos.

Diferentemente do que encontramos no texto de Agualusa, no qual a osga é portadora da voz narrativa, no livro de Kafka a personagem transformada em inseto é vista por um narrador em terceira pessoa, mas intruso, para descrever como se sentia: “Sentiu no ventre uma ligeira coceira”. (KAFKA, 2000, p. 18), e com o passar do tempo ia se acostumando com a situação: “Gregor, porém, achava-se já muito tranqüilo. Certamente suas palavras eram ininteligíveis, mas a ele pareciam muito claras, mais claras do que antes, sem dúvida porque o seu ouvido já ia se acostumando.” (KAFKA, 2000, p. 26). Ao ir se adaptando ao corpo de bicho, assim como Eulálio, o lugar mais alto da casa era o que lhe transmitia mais segurança: “No teto particularmente era onde mais à vontade se encontrava; aquilo era coisa bastante diversa do que estar deitado no solo: ali respirava-se melhor, o corpo sentia-se agitado por uma ligeira vibração.” (KAFKA, 2000, p. 40). A família de Gregor fica assustada, em um primeiro momento, com o novo estado do protagonista e demoram a se acostumar com a ideia, na realidade suportam a situação.

Já a osga e Félix mantêm uma comunicação partilhada em sonhos, em relação à transformação de Gregor Samsa nesse estado irreal não é explicada, mas Eulálio explica que está reencarnado no réptil, pois antes vivera na pele de um homem, no entanto o passado de sua forma humana sua memória não o deixa esquecer. Em um dos sonhos de Félix com Eulálio, este último até comenta sobre a situação de um dos clientes que veste impecavelmente a sua nova identidade: _ “Você inventou-o, a esse estranho José Buchmann, e ele agora começou a inventar-se a si próprio. A mim parece-me uma metamorfose... Uma reencarnação. Ou antes: uma possessão.” (AGUALUSA, 2004, p. 73). O acreditar ser outro passa a ser uma maneira de fugir do real para o imaginário.

Desse modo, a osga fica encarregada do papel de apresentar Félix, a empregada, a casa, as pessoas que procuram os serviços do albino, e também conta como era a sua vida antes da reencarnação. Por meio deste narrador, conhecemos a história dos clientes de Félix Ventura, o estrangeiro que com a nova identidade será José Buchmann, também a criação de um livro para o Ministro, no qual Félix mistura ficção e realidade, além de Ângela Lúcia com quem o albino tem um relacionamento. Apenas no final no livro, no capítulo “o mascarado”, diferencia-se do que os clientes queriam – um passado glorioso na “nova” Luanda pós-independência - que Félix terá um cliente que almeja um passado simples, pois diz terem roubado sua identidade. Acordou em uma clínica onde fizeram uma cirurgia plástica em seu rosto, diante dessa situação quer que o albino lhe dê um passado humilde, diferente do que está acostumado, quer continuar rico, mas sem glória. É nessa sociedade que as pessoas também precisam vestir suas máscaras para a boa convivência e aparência, que o desejo de ser diferente, de ser outro já é apontado com a epígrafe do livro, um trecho de Jorge Luís Borges, “Se tivesse de nascer outra vez escolheria algo totalmente diferente. Gostaria de ser norueguês. Talvez persa. Uruguaio não, porque seria como mudar de bairro.” Essa não satisfação de ser aquilo que é, leva as personagens à busca de um passado que preencha o vazio do indivíduo para que se sinta seguro. Desse modo, através dos anúncios de Félix Ventura, as pessoas vão até ele para conseguir essa nova memória.

O narrador estabelece um universo de fantasia ao mesclar nos sonhos as fronteiras entre realidade e ficção, não sabemos até que ponto os sonhos são apenas sonhos ou imaginação, pois neles a osga conversa com as personagens e narra o que aconteceu, como se ela fosse uma extensão de Félix, um duplo, por exemplo, quando diz que sonha com Félix: “Contou-me, na última vez que nos sonhamos.” (AGUALUSA, 2004, p. 145). É aqui que encontram um canal de comunicação para que o leitor conheça o que se passa com o albino. O albino convivia com o réptil e tinha conhecimento de sua existência, pois na primeira visita do estrangeiro, ele escuta um riso e pergunta de quem era, Félix diz que não era ninguém, era da osga. O estrangeiro até dá uma explicação:

— É uma osga, sim, mas de uma espécie muito rara. Está a ver estas listras? Trata-se de uma osga-tigre, ou osga tigrada, um animal tímido, ainda pouco estudado. Os primeiros exemplares foram descobertos há meia dúzia de anos na Namíbia. Acredita-se que possam viver duas décadas, talvez mais. O riso impressiona. Não lhe parece um riso humano? (AGUALUSA, 2004, p. 19).

É por meio deste narrador que tudo observa que conhecemos a vida de Félix Ventura e seu ofício de criar um passado diferente para os seus clientes. Não estamos mais diante de um

elemento fantástico capaz de causar medo, mas ao transgredir realidade e ficção, o leitor é convidado a entrar nesse jogo em que o discurso pode modificar as trajetórias das pessoas, pois elas podem escolher se querem lembrar ou esquecer seu verdadeiro passado. O próprio narrador fica nesse impasse com o uso de máscaras, ele se sente desconfortável como homem, quando se lembra de sua outra vida ou como réptil.

3.3. SÁTIRA MENIPEIA, MÁSCARAS E ESPELHAMENTO

As personagens dos dois romances estudados em algumas situações precisam fazer uso de máscaras sociais para que o bom convívio em sociedade aconteça, é assim que nos encontramos com a realidade cotidiana esbarrando-se em diversos momentos com os limites do fantástico. Optamos nessa parte pela teoria de Mikhail Bakhtin, desenvolvida no estudo que fez sobre textos do escritor russo Fiódor Dostoiévski, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, mais especificamente no capítulo “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”. Dentro deste texto temos questões que envolvem a sátira menipeia que nos será importante na verificação das situações extraordinárias que aparecem em *Incidente em Antares* e *O Vendedor de Passados*. Antes de trazer a análise sobre as especificidades da menipeia dentro dos textos do escritor russo, Bakhtin inicia pelo gênero literário, uma vez que esse já era desenvolvido desde a Antiguidade Clássica, acrescentando-se que a sua permanência está justamente na capacidade de renovação, o que lhe permite caminhar com a evolução da literatura:

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisso consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente, mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento. (BAKHTIN, 2015, p. 121).

A questão dos gêneros se torna importante por trazer uma diferenciação com os textos antigos que possuíam como característica o caráter sério do gênero, tais como as epopeias ou as tragédias. Nestas as histórias carregavam maior dramaticidade, o herói, muitas vezes,

enfrentava adversidades para mostrar justamente a sua importância, seu espaço era muito maior, percorria cidades ou países em aventuras e conquistas. Para contrastar com toda a seriedade deste gênero aparece o que passou a se denominar de sério-cômico, no qual o riso entra em cena, assim explica o autor:

No ocaso da Antiguidade Clássica e, posteriormente, na época do Helenismo, formam-se e desenvolvem-se inúmeros gêneros, bastante diversos exteriormente, mas interiormente cognatos, constituindo, por isso, um campo especial da literatura que os próprios antigos denominaram muito expressivamente sério-cômico. Neste, os antigos incluíam os mimos de Sófron, o “diálogo de Sócrates” (como gênero específico), a primeira Memorialística (Íon de Quito, Crítias), os panfletos, toda a poesia bucólica, a “sátira menipeia” (como gênero específico) e alguns outros gêneros. Dificilmente poderíamos situar os limites precisos e estáveis desse campo do sério-cômico. Mas os antigos percebiam nitidamente a originalidade essencial desse campo e o colocavam em oposição aos gêneros sérios, como a epopeia, a tragédia, a história, a retórica clássica, etc. (BAKHTIN, 2015, p. 121).

O gênero sério-cômico é importante dentro da literatura, como aparece, por exemplo, em *Incidente em Antares*, em que o extraordinário do não sepultamento dos mortos e a volta dos mesmos é misturada com o cômico que se implanta na praça de Antares, pois é uma reviravolta na ordem, no habitual, mas voltaremos a este assunto mais adiante. Por enquanto cabe lembrar que, segundo Bakhtin, esses gêneros que optam pelo sério-cômico possuem profunda relação com o *folclore carnavalesco*, e alguns são variantes diretas dos gêneros folclórico-carnavalescos orais. Assim: “A cosmovisão carnavalesca, que penetra totalmente esses gêneros, determina-lhes as particularidades fundamentais e coloca-lhes a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade.” (BAKHTIN, 2015, p. 122). Segundo o teórico russo, até mesmo os gêneros que guardam as relações mais distantes com as tradições do sério-cômico são capazes de conservar nos dias atuais alguma marca do carnavalesco que os distinguem de outros gêneros, sempre há de se manter atento para perceber as repercussões da cosmovisão carnavalesca. Assim, chama de literatura carnavalizada a literatura que diretamente ou não sofreu alguma influência das diferentes modalidades do folclore carnavalesco antigo ou medieval.

Dentro destes gêneros, Bakhtin aborda algumas peculiaridades que resultam da atuação transformadora da cosmovisão carnavalesca e que são fundamentais e comuns a todos os gêneros integrantes do sério-cômico. São três: na primeira o que se destaca é o novo tratamento que esses gêneros dão à realidade, pois: “A atualidade viva, inclusive o dia a dia, é o objeto ou, o que é ainda mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade.” (BAKHTIN, 2015, p. 122-123). Faz-se importante nessa

aproximação da realidade o fato de que as histórias não precisam ter aquele distanciamento temporal, como acontecia na tragédia ou na épica, não há necessidade de recorrer ao passado dos mitos e das lendas. Os heróis míticos e as personalidades históricas do passado, nesses gêneros, são atualizados e estão em contato com um presente inacabado.

Na segunda peculiaridade são reforçadas as características da primeira, pois os gêneros não precisam mais se basear na lenda uma vez que podem partir da experiência e da fantasia livre. Assim: “Baseiam-se conscientemente na experiência (se bem que ainda insuficientemente madura) e na fantasia livre; na maioria dos casos seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador.” (BAKHTIN, 2015, p. 123).

Na terceira encontra-se uma grande evolução, principalmente na possibilidade de fundir discursos em prosa e verso num mesmo texto. Caracteriza-se por trazer a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos os gêneros, renunciando a ter apenas uma unidade estilística, como da tragédia, da lírica, da epopeia e da retórica elevada. Optam pela “politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc.” (BAKHTIN, 2015, p. 123). Brevemente, faremos a observação para verificar se essas peculiaridades encontram-se presentes nos romances aqui estudados.

Quanto à atualidade da primeira peculiaridade ela está presente tanto em *Incidente em Antares* quanto em *O Vendedor de Passados*, a ficcionalidade presente nesses romances está mesclada com a realidade ali abordada. No primeiro caso, a fictícia Antares é palco de acontecimentos fantásticos que fazem alusão à realidade brasileira do período da ditadura militar, não temos um herói específico, como nas epopeias, mas um conjunto de personagens que se cruzam na narrativa. A realidade se faz presente para que haja discussão ou reflexão dos acontecimentos do dia a dia e de como estes interferem ou não na vida das personagens. No romance angolano, o tratamento da realidade/atualidade está presente, pois estamos diante de personagens que moram em Angola, pós-independência, mas que não estão de todo satisfeitos, ou seja, a atualidade é presente e debatida dentro do romance.

A segunda peculiaridade é inseparável da primeira e reforça o distanciamento de gêneros que se afastavam das lendas, pois valorizavam a experiência. Assim como o conjunto de personagens que encontramos no romance do escritor gaúcho, elas são autônomas e através de suas vivências decidem a máscara que vão utilizar, ou concordam com as mentiras dos

poderosos de Antares ou tomam alguma atitude de mudança, o que pouco acontece. Já Félix Ventura tem como experiência a construção de passados a seus clientes, a partir do momento que o procuram entram nesse jogo, devem ter criticidade para seguir com o mascaramento de um passado que não é satisfatório.

A última peculiaridade citada reflete a evolução da literatura aos inserir a diversidade de gêneros dentro de um só gênero e vozes que se intercalam dentro da narrativa. Em *Incidente em Antares*, Érico Veríssimo mescla cartas, diários e textos jornalísticos, no início de seu romance para apresentar os primórdios da fundação de Antares, insere partes do diário de viagem do naturalista francês Gaston Gontran d' Auberville, que seria o documento mais antigo em relação à documentação da cidade. Outro documento, segundo o narrador, de pouco conhecimento é a carta do Pe. Juan Batista Otero, para o provincial de sua ordem em Buenos Aires. Ainda na primeira parte do romance, uma das personagens mais bem construídas da narrativa, do nosso ponto de vista, é o professor sociólogo Martim Francisco Terra, que mantém um diário com as anotações que fez durante a sua estadia em Antares – o professor junto com seus alunos chegam à cidade para escrever um livro sobre os seus moradores e Antares, o qual se denominará *Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira*, e do qual os cidadãos antarenses não gostaram nenhum pouco. O padre Pedro-Paulo é mais um que possui diário, no qual suas mais íntimas perturbações são ali narradas, tornam-se importantes, principalmente para o leitor saber da ajuda que o pároco oferece ao defunto João Paz e do auxílio na fuga de Rita Paz. Além de se ter no diário o registro dos mortos que voltaram. Por último, temos os textos jornalísticos do diretor do jornal *A Verdade*, Lucas Faia, cuja alcunha na cidade é Lucas Lesma, porque: “*a lesma é um animal capaz de arrastar-se sobre o fio duma navalha sem se cortar e sem cair para um lado nem para outro*”. (VERISSIMO, 2006, p. 169).

Esta personagem é extremamente submissa aos poderosos de Antares, é detentora da palavra jornalística, mas só pode escrever aquilo que melhor convém para a boa imagem da cidade, tanto que ao final do romance, com o episódio dos defuntos, Lucas Faia escreve um artigo que acredita ser o artigo da sua vida. No entanto, este texto é barrado pelo prefeito e seus comparsas, pois ali continha quase uma comprovação da volta dos mortos e eles queriam ao máximo esconder o incidente.

Através dessa mescla de gêneros Érico abre espaço para outras vozes, não é apenas o narrador onisciente que fala e invade a intimidade das personagens, mas outros argumentos

são construídos ao abrir espaço para outras opiniões e mostrar a interioridade por meio do discurso direto. No caso do romance angolano, a narração é feita pela osga, ela é a detentora da palavra e através de seu ângulo de visão conhecemos as personagens e o modo como elas vão se cruzando. Mas ao final da narrativa a osga morre, e a voz que aparece é a de Félix Ventura, é ele que conta ao leitor que Eulálio morreu. Ao perder seu melhor ouvinte decide então começar a escrita de um diário: “Decidi começar a escrever este diário, hoje mesmo, para persistir na ilusão de que alguém me escuta.” (AGUALUSA, 2004, p. 197). Diferentemente do romance de Érico, aqui temos uma quantidade menor de vozes e não há mistura de gêneros, mas são romances modernos que carregam características do gênero sério-cômico que foram se desenvolvendo ao longo da prosa literária.

Dentro da evolução da prosa literária europeia, o teórico russo menciona a variedade de desenvolvimento do romance chamada de variedade *dialógica*. Nesta são determinantes dois gêneros do campo do sério-cômico: o *diálogo socrático* e a *sátira menipeia*. Mencionaremos brevemente o primeiro, pois o segundo contribuirá mais para a nossa análise. De acordo com o autor, o “diálogo socrático” foi muito difundido em sua época e alguns que escreveram esse tipo de gêneros foram, por exemplo, Platão, Xenofonte, Antístenes, Esquines, Euclides, entre outros. No entanto até nós só chegaram os diálogos dos dois primeiros. Além do mais, o autor acrescenta que não é um gênero retórico, está mais próximo do carnavalesco-popular, assim Bakhtin nos explica o método socrático:

A princípio, já na fase literária de seu desenvolvimento, o “diálogo socrático” era quase um gênero memorialístico: eram recordações das palestras reais proferidas por Sócrates, anotações das palestras memorizadas, organizadas numa breve narração. Mas muito breve, o tratamento artístico livre da matéria quase liberta totalmente o gênero das suas limitações históricas e memorialísticas e conserva nele apenas o método propriamente socrático de revelação da verdade e a forma exterior do diálogo registrado e organizado em narrativa. É esse caráter criativo livre do que observamos nos “diálogos socráticos” de Platão, em menor grau em Xenofonte e nos diálogos de Antístenes, que conhecemos em fragmentos. (BAKHTIN, 2015, p. 124–125).

Em relação ao gênero, Bakhtin aponta as suas principais manifestações, tais como se basear na ideia de natureza dialógica, ou seja, um método que vai em busca da verdade e se opõe ao monologismo, pois não acredita que apenas um possa ser o dono da verdade. Esta, “não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce *entre os homens*, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica.” (BAKHTIN, 2015, p. 125). Dois procedimentos fundamentais do “diálogo socrático” eram a síncrize, esta entendida como “a confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto.”

(BAKHTIN, 2015, p. 126); e a anácrise na qual “os métodos pelos quais se provocavam as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e externá-la inteiramente.” (BAKHTIN, 2015, p. 126). Esta última era o ponto forte de Sócrates que tinha a habilidade de fazer as pessoas falarem, uma vez que a anácrise provoca a palavra pela própria palavra.

Quanto aos heróis, eles são definidos como ideólogos, segundo Bakhtin, o próprio Sócrates já é o primeiro ideólogo, além de seus interlocutores que ele incorporava no diálogo e os transformava em ideólogos involuntários. Nesse diálogo, “O próprio acontecimento que se realiza no “diálogo socrático” (ou melhor, reproduz-se nele) é um acontecimento genuinamente ideológico de procura e *experimentação* da verdade.” (BAKHTIN, 2015, p. 126). A situação do enredo do diálogo é próxima da anácrise, pois é a provocação da palavra pela palavra. A última particularidade abordada é sobre a combinação da ideia com a imagem do homem, que é o seu agente, assim a “experimentação dialógica da ideia é simultaneamente uma experimentação do homem que a representa.” (BAKHTIN, 2015, p. 127).

Mikhail Bakhtin ainda acrescenta que se pode falar de “*imagem embrionária da ideia*” (BAKHTIN, 2015, p. 127), na qual se observa um tratamento livre dessa imagem. Assim, as ideias de Sócrates e de outros sofistas e personalidades históricas não são citadas nem reproduzidas, mas são dadas livres de outras ideias que as tornam dialogadas. Nos diálogos, então, passam-se a encontrar ideias e homens:

[...] Na medida em que se debilitam as bases históricas e memorialísticas do gênero, as ideias alheias se tornam cada vez mais práticas, nos diálogos começam a encontrar-se ideias e homens, que na realidade histórica nunca entraram (mas poderiam entrar) em contato dialógico real. Fica-se a um passo do futuro “diálogo dos mortos”, no qual homens e ideias, separados por séculos, se chocam na superfície do diálogo. Mas o “diálogo socrático” ainda não deu esse passo. (BAKHTIN, 2015, p. 127).

Essas são, brevemente, as particularidades fundamentais do “diálogo socrático”, no entanto, este teve uma vida breve, mas em seu processo de desintegração outros gêneros dialógicos acabaram por se formar, como a “sátira menipeia”. Contudo, segundo Bakhtin, ela não pode ser considerada produto genuíno dessa decomposição, pois: “as raízes dela remontam *diretamente* ao folclore carnavalesco cuja influência determinante é ainda mais considerável aqui que no ‘diálogo socrático’”. (BAKHTIN, 2015, p. 128). A partir de agora entraremos de fato no estudo da “sátira menipeia” que teve relação com as literaturas antigas (literatura cristã antiga, literatura bizantina). Em seguida na Idade Média, no Renascimento,

na época da Reforma e na Idade Moderna, além de estender a sua evolução para as épocas atuais. Mikhail Bakhtin apresenta um breve resumo informativo sobre a menipeia.

A denominação desse gênero se deve à forma clássica que deu o filósofo do século II a. C. Menipo de Gádara, mas a denominação do termo foi dada pela primeira vez por Varro, erudito romano do século I a. C., que a chamou de “*saturae menippeae*”. No entanto, de acordo com Bakhtin, o surgimento foi antes e seu provável representante foi Antístenes, que era discípulo de Sócrates e também um dos autores dos “diálogos socráticos”. Heracleides Pôntico, contemporâneo de Aristóteles, também escreveu “sátiras menipeias”, além de ser, segundo Cícero, o criador do gênero *logistoricus*, este era uma combinação do “diálogo socrático” com histórias fantásticas. No entanto, Bion de Boristênide das margens do Dniepr, século III a. C., foi o maior representante da sátira. Porém quem melhor definiu o gênero foi Menipo, seguido de Varro, de suas sátiras chegaram vários fragmentos. Dentre elas, o autor menciona as seguintes:

Uma “sátira menipeia” clássica é o *Apolokyntosys Claudii*, de Sêneca. O *Satiricon*, de Petronio, não passa de uma “sátira menipeia” desenvolvida até os limites do romance. A noção mais completa do gênero é, evidentemente, aquela que nos dão as “sátiras menipeias” de Luciano que chegaram perfeitas até nós (embora elas não se refiram a todas as variedades desse gênero). São uma “sátira menipeia” desenvolvida as *Metamorfoses* (*O Asno de Ouro*), de Apuleio (assim como a sua fonte grega, que conhecemos pela breve exposição de Luciano). Um protótipo muito interessante de “sátira menipeia” é também o *Romance de Hipócrates* (primeiro romance epistolar europeu). A evolução da “sátira menipeia” na etapa antiga é concluída pela *Consolação da Filosofia*, de Boécio. Encontramos elementos da “sátira menipeia” em algumas variedades do “romance grego”, no romance utópico antigo, na sátira romana (em Lucrécio e Horácio). (BAKHTIN, 2015, p. 128–129).

Foi importante trazer esse recorte de Bakhtin para o texto para podermos nos situar em relação às “sátiras menipeias”, desde sua denominação até os seus tipos e textos mais conhecidos. Com a sua evolução ao longo da história, ela se tornou, segundo o autor, um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os dias atuais. Após esse breve comentário, o teórico russo passa a mostrar as particularidades desse gênero, e passa a denominá-lo apenas de menipeias. São enumeradas quatorze peculiaridades, no entanto, mencionaremos apenas as que possuem alguma característica em comum dentro dos romances aqui abordados.

Na primeira peculiaridade o destaque é para a presença do cômico que passa a ter mais destaque dentro dos textos: “Em comparação com ‘o diálogo socrático’, na *menipeia* aumenta globalmente o peso específico do elemento cômico, embora esse peso oscile consideravelmente em diferentes variedades desse gênero flexível”. (BAKHTIN, 2015, p.

129). No entanto, ao falar de riso, de cômico, Bakhtin lembra que esse elemento teve muito destaque e relação com o caráter carnavalesco na literatura, por isso antes de continuarmos, é necessário trazer a definição dessa manifestação em que os participantes do espetáculo são ativos, pois possuem um papel nessa ação, se assim pudermos dizer, uma vez que aproxima os contrários (sagrado com o profano, elevado com baixo, grande com insignificante, o sábio com o tolo, etc.), e traz um espetáculo sem divisões:

O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca uma (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*. (BAKHTIN, 2015, p. 139–140).

A presença do cômico foi então mais acentuada com o riso carnavalesco, muitos textos literários partem do viés do riso não apenas para causar o humor, mas para através do rir do outro ou de alguma situação fazer com que exista um processo de mudança ou reflexão. Em *Incidente em Antares* encontramos em algumas passagens a presença do cômico na vida das personagens, no entanto esse riso provocador de situações bizarras é em sua essência entristecedor. Encontramos trechos em que o leitor ri da situação estranha que se estabelece e outras em que a cena proporciona o riso nos participantes. Comprovemos isso com algumas passagens do romance de Veríssimo:

[...] Numa relutância supersticiosa focou o rosto do cadáver da dama e estremeceu. Os olhos dela estavam abertos, seus lábios começaram a mover-se e deles saiu primeiro um ronco e depois estas palavras, nítidas: “Senhor, em Vossas mãos entrego a minha alma”. O ladrão soltou um grito abafado, ergueu-se rápido, deixou cair a lanterna acesa e o pé de cabra, e rompeu a correr na direção dos campos desertos... (VERISSIMO, 2006, p. 238).

_ Barcelona...você morreu!
 _ Pois é, pústula! Estou morto e podre. Você está vivo e mais podre do que eu. Podre de alma. Podre de coração.
 O delegado recuou e está agora junto da janela, como se quisesse saltar para a rua.
 _ Você foi enterrado vivo!
 _ Não. Sou um defunto legítimo e portanto estou livre da sociedade capitalista e dos seus lacaios como você, seu canalha ordinário, bandido, assassino, filho de uma grandessíssima puta!
 Inocência, num esforço para se dominar, vencendo a náusea e o espanto, consegue dizer ainda:

_ Você não me intimida! Considere-presos!
 O sapateiro solta uma gargalhada, e pelos cantos de sua boca escorre um líquido viscoso e pardo. O delegado grita:
 _ Cabo da guarda! Miguelito! Palmiro! Socorro!
 _ É inútil. Teus soldados são uns covardes. Fugiram quando me reconheceram.
 [...]
 Por fim, percebendo que detonou a última bala, atira a arma contra Barcelona, mas erra o alvo. E então, para não ser tocado pelo defunto, corre para um canto do escritório, acocora-se na posição duma múmia índia dentro duma urna. Seu estômago se contrai e ele vomita convulsivamente sobre o peito, as calças, o sapato, o chão, enquanto um verde bilioso lhe vai tingindo a cara.
 Barcelona aproxima-se do delegado, baixa o olhar e diz:
 _ Valeu a pena morrer só para ver esse espetáculo. Estou satisfeito! (VERISSIMO, 2006, p. 283–284).

Tibério Vacariano ergue-se do banco onde está quase deitado e, espumando na comissura dos lábios, o punho erguido, grita, dirigindo-se à multidão em torno:
 _ Não tenho de prestar contas a ninguém da minha vida particular! Não admito que botem cadeado com chave na minha... no meu... nessa coisa que hoje em dia chama de sexo mas que no meu tempo tinha outro nome. Sou dono de todas as minhas partes!
 Rompem gargalhadas nas árvores, mas o resto da multidão se mantém num silêncio soturno e meio amedrontado. (VERISSIMO, 2006, p. 371).

Encontramos no romance passagens que provocam o cômico; no primeiro excerto, podemos dizer que o riso provocador é direcionado ao leitor. Ao lermos a estranha situação em que o ladrão quer roubar as joias da defunta Quitéria Campolargo, mas acaba por ser surpreendido pela ausência das joias e pela defunta “viva”, ao passo que sai desesperado, somos direcionados ao riso ao imaginarmos a cena em si. Já nas outras duas passagens escolhidas o cômico da cena faz com que as personagens também se divirtam. No segundo exemplo, Barcelona faz questão de ir amedrontar o delegado da cidade, uma vez que sabe que é um assassino e passa por cima de todas as leis. Seu prazer maior é gargalhar do medo de Inocêncio de ser tocado pelo morto, sua posição de defunto lhe proporciona rir do outro sem sofrer as consequências. Aqui a excentricidade pode ser aproximada de cenas de loucuras, como expressões do submundo, o morto que volta para provocar o vivo, e este pode pensar que está louco ao dialogar com algo sobrenatural.

No terceiro trecho, estamos diante da delação dos mortos na praça, nesse espetáculo diversos rapazes sobem nas árvores e de lá interferem nos diálogos, seja com vaias, aplausos, gritos e muitas gargalhadas. O episódio do qual riem é a fala da defunta Erotildes que conta para a população que durante cinco anos fora amante do coronel Tibério Vacariano. As questões sociais ficam latentes, pois a palavra inoportuna da prostituta quebra a “etiqueta”, a máscara do ilustre cidadão não pode ser atingida por alguém de outra classe social. Essas são algumas passagens que provocam o cômico na intenção de que haja uma mudança: “O riso

carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem universal. O riso abrange os dois polos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria *crise*.” (BAKHTIN, 2015, p. 145). No entanto, sabemos que mesmo diante de todo o riso, as questões sociais estão, dentro do romance, sendo pinceladas e expostas, mas não provocam a tão almejada mudança da sociedade.

Passamos a abordar mais uma peculiaridade do gênero da *menipeia* que está relacionada com a ideia de criar *situações extraordinárias* para experimentar ou provar uma verdade, relacionada muitas vezes com o fantástico que assume caráter de aventura, que pode ser simbólico ou místico-religioso. Esta é considerada por Bakhtin a mais importante do gênero:

[...] pois consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que provoca essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade. Com esse fim, os heróis da *menipeia* sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais. (BAKHTIN, 2015, p. 130).

Essa experimentação da ideia, da verdade, não é da experimentação do caráter humano, está mais relacionada, por exemplo, com a ideia do sábio e a experimentação de sua posição no mundo e não de seu caráter, ou seja, é a experimentação da verdade e não o estabelecimento de uma verdade. No entanto, o fantástico ganha uma modalidade específica que se estenderá por épocas posteriores, trata-se do fantástico experimental que se difere da epopeia e da tragédia antiga. Parte pelo viés “de uma observação feita de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação.” (BAKHTIN, 2015, p. 132). Esse fantástico ligado à *menipeia* certamente passou por evoluções para o gênero do fantástico que conhecemos atualmente, mas a ideia de criar situações extraordinárias, pode-se dizer que manteve as personagens diante de realidades fantasiadas que provocaram diversas reações. Por exemplo, na maioria dos textos que possuem elementos fantásticos, eles procuram provocar e experimentar a verdade, já não mais com um herói específico que percorre diversas aventuras, mas com personagens que possam vivenciar em grupo, ou não, essa experiência.

Em *Incidente em Antares*, a situação extraordinária é a volta de sete defuntos que falam, andam, denunciam, não buscam aventuras, mas sim o direito ao enterro, o que é entendido na narrativa como a oportunidade para se falar de uma realidade que possui muitos problemas e que mesmo assim não serão resolvidos. Por outro lado, o fantástico do texto angolano está muito mais relacionado a uma observação da vida das personagens por um réptil que é responsável pela narração. Nesse romance estamos diante da fantasia, dos sonhos e da ideia de duplo, que também são ideias abordadas por Bakhtin.

Na oitava peculiaridade estamos diante do que se convencionou chamar experimentação moral e psicológica, aqui se encontra a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem ligados muitas vezes à loucura. Além da dupla personalidade, do devaneio incontido e de sonhos extraordinários, são todos fenômenos que na menipeia:

[...] não tem um caráter estreitamente temático, mas um caráter formal de gênero. As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo. Os sonhos são comuns também na epopeia, mas aqui eles são proféticos, motivadores ou precautórios, não levam o homem para além dos limites do seu destino e do seu caráter, não lhe destroem a integridade. (BAKHTIN, 2015, p. 133).

Esses limites entre fantasia e realidade estão presentes no romance *O Vendedor de Passados*, a partir do momento em que a narração é feita por uma osga, já somos direcionados ao extraordinário. No entanto, muito do que se conta é observado por Eulálio, que percorre as paredes da casa de Félix Ventura, mas o que não vê e o que o albino não lhe conta pessoalmente é narrado através dos sonhos. Na narrativa temos seis sonhos da osga, seja para contar sobre sua vida passada na pele de um homem, seja para se encontrar com as personagens Félix Ventura e José Buchmann. Mas há momentos em que ficamos diante da dúvida de saber até que ponto os sonhos são de todo fantasiados, porque o albino também passa a sonhar com a osga e se lembrar das conversas: “Na noite seguinte Félix repetiu a pergunta a Ângela Lúcia. Antes, claro, contou-lhe que voltara a sonhar comigo.” (AGUALUSA, 2004, p. 89). Ao final do romance o albino imagina que com a morte da osga deixará de encontrá-la em sonhos. Essa relação parece uma duplicidade, pois Félix tem consciência de sua existência dentro dos sonhos de Eulálio. Nos dois últimos sonhos, o companheiro da osga é José Buchmann, na primeira vez que se sonham, jogam xadrez e o estrangeiro releva já ter a intenção de conhecer o réptil:

_ Finalmente. _ Disse, _ há vários dias que sonhava com isto. Queria vê-lo. Queria saber como era você.

_ Acha então que esta conversa é real?

_ A conversa, certamente, as circunstâncias é que carecem de substância. Há verdade, ainda que não haja verossimilhança, em tudo o que um homem sonha. Uma goiabeira em flor, por exemplo, perdida algures entre as páginas de um bom romance, pode alegrar com o seu perfume fictício vários salões concretos. (AGUALUSA, 2004, p. 131).

No segundo sonho com o estrangeiro, que por sinal é o último da osga, temos os fatos que desenrolaram a história do romance e sabemos como as personagens se cruzaram, José Buchamann (Pedro Gouveia), Ângela Lúcia, sua filha e o torturador de ambos, Edmundo Barata dos Reis, além de termos desvendados as pinceladas que foram criadas entre a verdade e a mentira. Até que ponto a fantasia dos sonhos e a realidade estão imbricadas dentro da narrativa? A essa pergunta cabe ao leitor cruzar informações e tentar desvendar se as histórias de Félix estavam entre os limites da realidade ou não, ou melhor dizendo, precisou contar os resquícios de sua memória ou como bom criador de histórias utilizou-se de pequenas invenções para narrar aquilo que queria. Assim, os sonhos dão voz para que o enredo se preencha de informações e caminhe pelo viés da literatura que, muitas vezes, mesmo ao narrar fatos verídicos, opta por ficcionalizá-los para enriquecer a vida real ou não. Assim, como a osga lembra do conselho de sua mãe:

_ A realidade é dolorosa e imperfeita _ dizia-me: é essa a sua natureza e por isso a distinguimos dos sonhos. Quando algo nos parece muito belo pensamos que só pode ser um sonho e então beliscamo-nos para termos a certeza de que não estamos a sonhar – se doer é porque não estamos a sonhar. A realidade fere, mesmo quando, por instantes, nos parece um sonho. Nos livros está tudo o que existe, muitas vezes em cores autênticas, e sem a dor verídica de tudo o que realmente existe. Entre a vida e os livros, meu filho, escolhe os livros. (AGUALUSA, 2004, p. 102).

Ter um sonho ou fazer um sonho? Félix Ventura ao final do romance diz ter feito um sonho. No entanto, sabemos que mesmo optando pelos livros, como no fragmento acima, não podemos nos desvencilhar da vida real, pois através dela nos tornamos realistas e conscientes para mergulharmos nas histórias dos livros com senso crítico diante dos enredos que encontramos. Muito dessa realidade está descrita na última peculiaridade da menipeia abordada por Bakhtin, que é a da publicística, uma espécie de gênero jornalístico da Antiguidade, que está ligada com as tendências e correntes da atualidade, assim como vimos antes com o diálogo socrático e mostramos o presente dos romances aqui estudados. Essa característica tem relação com as sátiras de Luciano, que são uma autêntica enciclopédia da sua atualidade:

São impregnadas de polêmica aberta e velada com diversas escolas ideológicas, filosóficas, religiosas e científicas, com tendências e correntes da atualidade, são plenas de imagens de figuras atuais ou recém-desaparecidas, dos “senhores das ideias” em todos os campos da vida social e ideológica (citados nominalmente ou codificados), são plenas de alusões a grandes e pequenos acontecimentos da época, perscrutam as novas tendências da evolução do cotidiano, mostram os tipos sociais em surgimento em todas as camadas da sociedade. (BAKHTIN, 2015, p. 135)

Essa mostra das camadas sociais e da relação do escritor com a atualidade, o que segundo Bakhtin trata-se de uma espécie de “Diário de escritor”, é muito do que encontramos nos romances abordados. Em *Incidente em Antares*, Érico Veríssimo através de sua alusão à realidade brasileira cria um enredo que dialoga com os acontecimentos do país, desde seus presidentes e as mudanças políticas, até a fantasia de mortos que falam e delatam os cidadãos antarenses. Em *O Vendedor de Passados*, a mescla é com a realidade angolana e as personagens que vivem em uma Luanda pós-independência e que não estão felizes com o seu passado. As mudanças acontecem, mas não agradam a todos. Assim, ambos romances buscam intercalar a ficção com a realidade encontrada em seus países.

Como última peculiaridade da *menipeia*, a ser abordada aqui, deixamos a que Bakhtin comenta sobre as cenas de escândalos, principalmente as que acontecem nas praças públicas, que será depois retomada por ele ao falar do carnaval. Estamos diante de acontecimentos que vão contra a normalidade da vida cotidiana, essa quebra da normalidade é intencional na *menipeia*, pois opera-se uma espécie de destronamento e desmascaramento. Nas palavras do estudioso:

São muito características da *menipeia* as cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso. Pela estrutura artística, esses escândalos diferem acentuadamente dos acontecimentos épicos e das catástrofes trágicas. Diferem essencialmente também dos desmascaramentos e brigas da comédia. Pode-se dizer que, na *menipeia*, surgem novas categorias artísticas do escandaloso e do excêntrico, inteiramente estranhas à epopeia clássica e aos gêneros dramáticos. (BAKHTIN, 2015, p. 134)

Esses escândalos acabam por destruir a integridade épica e trágica do mundo, pois distorcem a ordem normal das coisas e acontecimentos humanos, o que faz com que fiquem livres do comportamento normal e das motivações que os predeterminam. Com os escândalos e as excentricidades aparecendo, a violação das etiquetas e dos bons comportamentos entra em cena: “[...] A ‘palavra inoportuna’ é inoportuna por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta, também bastante característica da *menipeia*”. (BAKHTIN, 2015, p. 134). Os mortos de *Incidente em Antares* não precisam mais se submeter aos comportamentos convencionais dentro de uma

sociedade, estão livres para falar o que em vida não podiam, do mesmo modo que a osga na troca de corpo, humano para réptil, está liberta do contato social. Assim, essas personagens podem discorrer sobre a realidade política e social em foco nos romances, já que se encontram em situações extraordinárias.

No romance de Érico Veríssimo, as personagens são submetidas a comportamentos que fogem dos acontecimentos normais das coisas, não é comum mortos ganharem voz para discutirem, e mais que isso, imporem por palavras o direito a um sepultamento. Mas sabemos que todo esse escândalo está mais ligado à proposta de desmascaramento da sociedade daquele período. Antes de avançarmos, lembramos que o carnaval e a carnavalização na literatura, de acordo com Bakhtin, não se constitui em um gênero literário, são festividades variadas de tipo carnavalesco, ou seja: “É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares.” (BAKHTIN, 2015, p. 139). Estamos diante de festas em que o espetáculo é sem divisão, todos são participantes ativos, além do fato de termos destacados os contrários nas imagens do carnaval, sempre duplas, morte e nascimento, mocidade e velhice, alto e baixo, tolice e sabedoria, entre outros. Traz imagens comuns que podem contrastar com as excêntricas ao aproximá-las e combiná-las, tornando o carnaval “a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”, ao violar o que é comum e geralmente aceito.

Além do mais, temos outros elementos que contribuem para esse espetáculo, tais como o fogo, o riso, as praças, os duplos, etc. Como o carnaval passou por diferentes épocas e sua origem, se assim pudermos dizer, esteve ligada ao carnavalesco-popular, este que a partir do século XVII entrou em declínio, no entanto na época renascentista começou a desenvolver-se a cultura *festivo-cortês da mascarada*, esta se torna importante porque reúne em si uma série de formas e símbolos carnavalescos, de caráter decorativo externo e que se mantém ainda, por exemplo, no teatro. Assim:

[...] começa a desenvolver-se uma linha mais ampla (não mais cortês) de festejos e divertimentos a que podemos chamar *linha da mascarada*. Esta conserva algumas liberdades e reflexos distantes da cosmovisão carnavalesca. Muitas formas carnavalescas foram arrancadas de sua base popular e saíram da praça pública para essa linha camerisca da mascarada que existe até hoje. Muitas formas antigas do carnaval se mantiveram e continuam a viver e renovar-se no *teatro de feira* e no *circo*. Alguns elementos do carnaval também se mantêm nas representações teatrais dos tempos modernos. (BAKHTIN, 2015, p. 149).

O carnaval popular de rua perdeu um pouco o sentido que teve quando de seu início, no entanto passou a ser manifestado dentro da literatura, na qual os elementos carnavalescos passam a ter modificações e são reinterpretados:

É evidente que o carnaval, *stricto sensu*, e outros festejos de tipo carnavalesco (touradas, por exemplo), a linha da máscara, a comicidade do teatro de feira e outras formas de folclore carnavalesco continuam até hoje a exercer certa influência direta na literatura. Na maioria dos casos, sem lhes tocar o fundamento do gênero, ou seja, carece de força formadora de gênero. (BAKHTIN, 2015, p. 150).

É claro que aqui apenas mencionamos brevemente sobre o carnaval, para seguir a linha da máscara em nosso estudo. Nas festas do carnaval medieval a possibilidade de esquecer a sua identidade e poder viver e fazer tudo o que se tinha vontade era fascinante, pois no dia seguinte a vida seguiria seu curso normal. Nos bailes de máscaras, por exemplo, o não ser reconhecido era o ápice para cometer as maiores loucuras, poder se esconder ou disfarçar as aparências tornou-se presente também em representações literárias, sem falar do cotidiano em que, dependendo da situação, também somos quase que obrigados a nos mascararmos. Diante disso, nos voltamos para as máscaras que encobrem as personagens dos romances aqui trabalhados.

Em *Incidente em Antares*, desde a sua primeira parte, já temos as personagens sendo apresentadas com os principais traços de suas características, ricos sendo ricos e só pensando em seu bem-estar, fechando os olhos para a miséria e fazendo jogadas políticas para alcançar seus benefícios. De outro lado, os que dedicam uma atenção especial para os menos favorecidos são criticados, como o padre Pedro-Paulo. A duplicidade vai caminhando lado a lado na narrativa com ricos e pobres; padre Gerônimo é conservador e apoiador de ricos e padre Pedro-Paulo progressista e dedicado aos pobres; o prefeito que faz o que bem entende com o dinheiro público, além de ser cúmplice da tortura de João Paz, e ao mesmo tempo se dedica a cultivar suas orquídeas no orquidário de sua casa etc.

Além disso, quando o espetáculo com os mortos está montado na praça de Antares, temos de um lado os sete defuntos no coreto e de outro os quatorze homens que saem na comitiva do prefeito, os dois médicos da cidade, Dr. Lázaro e Dr. Mirabeau, as ambulâncias dos dois hospitais da cidade, Hospital Repouso e Salvator Mundi, que disputam cada vítima que passa mal, dois caminhões de refrigerantes, Coca-Cola e Pepsi-Cola, entre os outros cidadãos que estão presentes na praça. É nesse local que o jogo de máscaras entrará em cena, seu principal representante é Cícero Branco, o advogado dos defuntos, que propõe que cada cidadão deixe cair a sua máscara, inclusive ele. Lembramos que essa ideia de máscara já

estava nos planos de Érico Veríssimo para escrever um romance na mesma linha de *Clarissa* ambientado na cidade moderna, antes de se concretizar em *Incidente em Antares*, como nos lembra Maria da Glória Bordini, no prefácio desse livro “Por trás do *Incidente*”:

[...] Esse projeto, em 1966, contava apenas com uma personagem, chamada Valentina, para a qual o autor procurava uma história. Sob diversos títulos, o mais frequente sendo *Dança com máscaras*, ele pretendia estudar a derrocada da burguesia de Porto Alegre, tematizando sua moralidade hipócrita, sob o ângulo político, nas águas de *O senhor embaixador* e da novela antibelicista. (BORDINI, 2006, p. 7).

As máscaras que surgem em *Incidente em Antares* são de uma cidade fictícia, na qual o passado das personagens é trazido para o presente com as revelações e delações que os mortos se propõem a fazer com a intenção de desmascarar os vivos. Como o advogado se torna porta-voz de seus clientes defuntos, é ele quem abre o “baile”:

O dr. Cícero Branco ergue os braços, num largo gesto, como para abranger a praça e a cidade.

_ Hipócritas! _ exclama. _ Impostores! Simuladores! Eis o que sois... Vista deste coreto, do meu ângulo de defunto, a vida mais que nunca me parece um baile de máscaras. Ninguém usa (nem mesmo conhece direito) a sua face natural. Tendes um disfarce para cada ocasião. Cada um de vós selecionou sua fantasia para a Grande Festa. O professor Libindo travestiu-se de sábio. O doutor Lázaro representa o papel de médico humanitário, espécie de santo municipal, a personificação da bondade desinteressada. O doutor Quintiliano é a própria imagem da justiça, os olhos vendados (os dois ou um só?), numa das mãos a espada e na outra uma balança de fiel duvidoso. O nosso digno promotor frequentemente enverga a sobrecasaca de Rui Barbosa e dança a grande polonesa da Cultura. O nosso Vivaldino Brazão, ah! esse é alternativamente Mister Hyde, que faz vista grossa às violências de sua polícia e às patifarias, e o doctor Jeckyll, que cultiva delicadas orquídeas. Faça-se justiça ao nosso truculento coronel Vacariano, pois ele ostenta com naturalidade e coragem cívica o manto antipático do poder discricionário, que herdou de seus ancestrais, dessa estirpe de bandidos, abigeatários e contrabandistas históricos... (VERISSIMO, 2006, p. 348-349).

[...] Ah! O delegado Pigarço... Esse sádico esconde o seu uniforme negro de oficial da SS de Hitler debaixo do camisolão do anjo da guarda que zela pela ordem no “salão de baile”. E que baile! Também tomei parte nele e usei mil máscaras, mil disfarces. Aprendi a manipular a moeda corrente (falsa mas fácil) das mentirinhas cotidianas, das grandes mentiras e das meias verdades... Tornei-me um mestre em todas as vossas danças e contradanças. Respeitei o vosso código, que manda aceitar as imposturas e simulações dos outros mascarados para que eles, em retribuição, aceitem as nossas... (VERISSIMO, 2006, p. 349).

[...] E lá está o nosso inefável Lucas Lesma, que usa uma imitação barata da máscara de Hearst. _ Leva a mão em pala sobre os olhos. Quem mais está no baile? Não me é fácil reconhecer todos os convivas, porque eles agora têm sobre as máscaras os lenços com que procuram proteger-se de nossas emanações cadavéricas... [...] Quanto às máscaras retocadas por cirurgiões plásticos que vejo na multidão... bom, nessas nem vou falar. (VERISSIMO, 2006, p. 350)

Diante dos apontamentos do advogado a população reagia, com raiva os que tinham o nome exposto, com “espanto” os que não sabiam ou fingiam não saber e os jovens que se

penduravam nas árvores com aplausos, vaia e gritos. De fato, a representação era de um espetáculo, no qual Cícero era porta-voz para delatar cada cidadão, pois ele também participou de muitas articulações e sabia como se portar diante dos próprios interesses. Nesse jogo, verdade e mentira se tornam protagonistas, pois os acusados não dão credibilidade às palavras do advogado, mesmo sabendo que são verdadeiras, o professor Libindo com sua filosofia tenta reverter a situação ao tentar questionar o defunto sobre o papel da verdade, uma vez que mortos não poderiam falar, mas acaba por ser desmascarado. Segue o excerto:

O prof. Libindo Olivares cobra coragem, afasta por um momento do nariz e da boca o lenço com que se defende dos miasmas dos mortos, e pergunta:

_ Mas que é a Verdade?

Cícero Branco fita no professor suas pupilas mortas e responde, sorrindo:

_ Não me venhas com essa paródia de Jesus diante de Pilatos, meu inefável paranoico! Estou falando na verdade com v minúsculo. E você sabe o que é a verdade? Não sabe porque vive uma mentira crônica. Falsa é a sua moral. Falsa a sua cultura. Falsa a sua proclamada amizade e correspondência com celebridades mundiais como Sartre, Mauriac, o papa... sei lá mais quem! Seu latim é de ginasiano. Seu grego, mitológico. Sua cultura, um produto de leituras das *Seleções do Reader's Digest*.

Os arborícolas rompem num coro – “*Men-ti-ro-so! Men-ti-ro-so! Men-ti-ro-so!*”. Mas calam-se a um gesto de Cícero Branco, que agora escuta algo que Barcelona lhe diz ao ouvido.

_ Nosso anarcossindicalista acaba de me soprar um “fecho de ouro” para a minha metáfora do baile de máscaras... Para vós o importante é que a festa continue, que não se toque na estrutura, não se alterem os estatutos do clube onde os privilegiados se divertem. A canalha que não pode tomar parte na festa e se amontoa lá fora no sereno, envergando a triste fantasia e a trágica máscara da miséria, essa deve permanecer onde está, porque vós os convivas felizes achais que pobres sempre os haverá, como disse Jesus. E por isso pagais a vossa polícia para que ela vos defenda no dia em que a plebe decidir invadir o salão onde vos entregais às vossas danças, libações, amores e outros divertimentos. (VERISSIMO, 2006, p.351–352).

E a festa continuará? Infelizmente, mesmo com as revelações e a queda de muitas máscaras as relações continuam sem modificações. Dois homens que conversam após as denúncias, lembram das acusações feita contra o professor Libindo, sabem que ele não deixará de aparecer em público, assim como os outros cidadãos denunciados, nada irá mudar:

_ Com que cara agora ele vai aparecer em público?

_ Com a mesma. O falecido Cícero falou nas máscaras, te lembras? Pois o Libindo tem mais de cem. Uma para cada ocasião, tudo dependendo do lugar e da pessoa com quem está falando. É um desfrutável!

_ Mas depois de todas as barbaridades ditas hoje na praça, a vida de Antares não pode continuar a mesma.

_ Qual, compadre, não se iluda! O tempo tem muita força. Deixe passar uns dias, umas semanas e tudo fica como dantes no quartel de Abrantes. (VERISSIMO, 2006, p. 380).

O desmascarar atinge a personagem Valentina que estende o jogo das verdades para a sua casa, ao dizer para o marido que os filhos ficaram fazendo perguntas sobre morte e sobre os mortos da praça, ela diz que para enganá-los transformou tudo em uma espécie de conto

infantil, que pasteurizou a realidade. O juiz é sarcástico com a fala da esposa, acredita que estão vivendo um conto de horror e não de fadas. É nesse momento que Valentina começa a tentar abrir os olhos do marido para a realidade que o cerca e ele não faz questão de enxergá-la, e ele como dono do saber, ataca os livros que ela lê como causadores de suas ideias e como uma censura à literatura:

_ Pensa nos contos de horror que os jornais nos fornecem todos os dias: guerras, crimes requintados, genocídio, aberrações sexuais e crueldades de toda a sorte...
 _ Pois eu critico os romances que andas lendo, exatamente porque repetem em câmera lenta, com requintes de pormenores sórdidos, explorando-as com fins sensacionalistas, todas essas misérias humanas sobre as quais lemos diariamente nos jornais. Entre as personagens desses livros não há lugar para o homem normal, o homem comum, o homem bom, nem para os aspectos positivos e belos da vida.
 _ Se queres discutir de novo o assunto, Quintiliano, estou pronta. Vou te provar mais uma vez que, além de conformista, és um escapista. Olhas o mundo através da tua janelinha estreita, à qual dás nomes pomposos: Tradição, Justiça, Direito, Ordem, et cetera. Quando vês algo que te repugna ou assusta, fechas depressa a janela e te refugias no fundo da tua famosa cidadela interior, guardada por uma milícia secular, e lá ficas quieto e encolhido como um feto de ventre materno... E o mundo que se dane! Para ti a Justiça já deixou de ser um meio para ser um fim em si mesma. (VERISSIMO, 2006, p. 427–428).

O juiz Quintiliano fica surpreendido com a aspereza da mulher, e passa a questioná-la sobre o porquê de ter ido à praça assistir ao espetáculo nada apropriado para uma dama. Valentina, que por sua vez já estava irritada com o assunto, resolve desafiá-lo, pois o juiz achou que sua perturbação era devido aos acontecimentos recentes na praça com os mortos. Ele até tenta se esquivar da discussão, mas ela prossegue:

_ Não será melhor mudarmos de assunto?
 _ Não. Esta é a noite das verdades.
 _ E por que esta e não todas as outras?
 _ Não te lembrás das palavras do doutor Cícero sobre o baile de máscaras? Vamos tirar as nossas... só esta noite. É um convite a um jogo. Se quiseres (já que és o homem do método, o cronometrista nato) podes marcar o tempo de duração do brinquedo. Digamos meia hora. É o quanto me basta.
 _ Podemos conversar como sempre temos conversado toda a nossa vida de casados, como adultos, sem essas infantilidades.
 _ Eu dispo a fantasia da virtuosa esposa do magistrado. Durante os próximos trinta minutos (ou vinte, se preferires) deixarei de ser uma matrona romana. Tu despes a tua toga profissional. Seremos, dois seres humanos tão completamente despidos quanto possível, um dia diante do outro. Feito?
 _ Se eu não te conhecesse, diria que estás bê... embriagada. (VERISSIMO, 2006, p. 429)

O diálogo que travam é extenso, Valentina cobra a falta de atitude do marido frente às denúncias feitas pelos mortos, principalmente pelo fato de ele fazer parte de toda a farsa. No entanto, o juiz tenta contornar a situação não dando crédito às delações da praça e tenta

convencer a esposa de que tudo foi absurdo, insensato, impossível, como se todos estivessem em um pesadelo. Estamos literalmente diante de uma farsa. Eis um trecho da conversa:

_ Eu vou começar o jogo – diz ela. – Senta-te. – Ele obedece, a contragosto, mas fica tenso, o busto teso. – Quintiliano, estou farta desta vidinha, farta desta cidade, farta de todas as nossas mentirinhas cotidianas, da nossa rotina estúpida... desse eterno faz de conta... Será que me compreendes?

A voz dela é uma surdina fria, o que deixa Quintiliano ainda mais alarmado.

_ Tu sabes – continua Valentina –, eu sei, milhares de pessoas sabem que tudo quanto os mortos disseram hoje na praça contra os nossos “grandes próceres” é verdade...

_ Como podes... – começa o juiz, mas ela o silencia com um gesto decidido.

_ Espera. Me deixa terminar. Tu, que dizes amar a Justiça com jota maiúsculo, tu que pretendes ser o defensor da Ordem e da Lei, tu cultivas a amizade de crápulas como o prefeito Brazão e esse repulsivo coronel Vacariano.

_ Valentina!

_ Peculatórios, falsários, ladrões vulgares. Pior ainda. Apertas a mão dum assassino perverso como o delegado Pigarço. Vais à casa desses homens, aceitas convites para comer com eles... e eu tenho de te acompanhar em tudo isso, tomar parte na farsa, afivelar uma máscara, sorrir para as mulheres desses pais da pátria, essas vacas gordas cheias de peles caras e joias pagas com o dinheiro que os maridos roubam do povo... Tenho de mentir, fingir... E o mais terrível, Quintiliano, é quando convidas esses bandidos e esses larápios para se sentarem à nossa mesa. Por quê? Por quê? (VERISSIMO, 2006, p. 430).

O diálogo do casal se estende, Quintiliano tenta se defender e Valentina é irredutível, no entanto, a esposa ao ser questionada pelo marido sobre o que pretende fazer, é muito lúcida, ao dizer que nada, já que a situação não mudará: _ “Nada, como sempre. A vida vai continuar como antes. Eu sei. Tu não vais mudar. Eu não vou mudar. Os outros também não mudarão...” (VERISSIMO, 2006, p. 433). Revela um certo pessimismo da sociedade de então, tanto da personagem como de Érico Veríssimo. Essa conclusão está próxima da fala de Cícero, ao dizer que o que importa aos ricos é que a festa continue e que as estruturas se mantenham. Por mais que exista o esforço em desmascarar, só retira a sua máscara aquele que está disposto a enfrentar os donos do poder, e estes farão o possível para limpar a imagem com a operação borracha, fazer esquecer, já que não há provas e o tempo é colaborador do esquecimento. A ideia de passar uma borracha em tudo o que aconteceu parte do professor Libindo:

Um dos presentes, comerciante de couros, homem terra a terra, pediu licença para um aparte:

_ Mas, professor, milhares de pessoas viram e ouviram os defuntos, inclusive eu, minha mulher e meus filhos...

O professor sorriu:

_ Poderemos confiar *sempre* no testemunho de nossos sentidos? Devemos dar crédito ilimitado à nossa memória?

_ Que vamos fazer, então? - perguntou o proprietário duma casa de joias.

_ Eis o que proponho – respondeu o amigo de Platão, Sócrates e outros filósofos da Antiguidade. – Organizar uma campanha muito hábil, sutilíssima, no sentido de

apagar esse fato não só dos anais de Antares como também da memória de seus habitantes. Sugiro (aqui entre nós) um nome para esse movimento: *Operação Borracha*.

Alguns sorriram. Outros menearam a cabeça, incertos. [...]

O helenista prosseguiu:

_ Podemos contar com vários aliados nessa campanha, a saber: o tempo, que tem uma função de borracha e de água, pois aos poucos vai apagando e lavando tudo...

Um negociante de lã, remexendo-se na sua cadeira, objetou:

_ O diabo é que o tempo leva tempo para passar.

_ Mas passa – replicou o professor. – Pensem ainda em outros aliados naturais: o Bom-Senso Humano. Nenhuma pessoa em sã razão poderá aceitar o fato de que mortos em estado de putrefação pudessem mover-se, falar, pensar, ter memória... Em suma, temos a nosso favor não só a ciência como também a experiência. O mundo inteiro se negará a dar crédito a essa... essa lenda macabra! (VERISSIMO, 2006, p. 466–467).

De fato, a ideia foi aceita e passaram a colocá-la em prática, a primeira ação foi dar uma banquete para homenagear aqueles que direta ou indiretamente foram insultados pelos defuntos. Nesse baile de máscaras estavam todos como se nada tivesse acontecido, maridos adúlteros com suas esposas adúlteras, políticos, comerciantes etc. Exceto Valentina que não se submeteu a mais esta farsa e deixou o esposo sozinho: “[...] Comentou-se que uma das máscaras mais tristes de quantas estavam no ágape era a do juiz de direito, pois sua esposa Valentina se havia recusado a ‘representar mais essa farsa’ ”. (VERISSIMO, 2006, p. 472–473). A vida seguiu e a operação na visão de seus idealizadores foi um sucesso, uma vez que convenceram as pessoas de que tudo foi uma ilusão e para os jornalistas falaram que era só uma maneira de fazer o nome de Antares ficar mais conhecido. No entanto, alguns fingiram não saber de nada para não serem ameaçados, como o professor Martim Francisco que fora obrigado a deixar a cidade, pois estava sendo perseguido e corria risco de vida.

Em *Incidente em Antares* percebemos que os comportamentos sociais estão ligados à máscara que cada um vai carregar para a sua sobrevivência, fingir aquilo que não se é, muitas vezes como uma duplicidade, é preciso aparentar ser outro para que as relações caminhem da “melhor” maneira possível. Essa ideia não é descartada em *O Vendedor de Passados*, uma vez que o passado em seu sentido real é modificado para se acreditar no que é mais convincente diante da realidade vivida. Pensemos na definição que a osga faz de memória quando Félix Ventura conta que conheceu Ângela Lúcia e usa as palavras “Pura Luz!” para definir a mulher, o réptil assim reflete:

[...] Um nome pode ser uma condenação. Alguns arrastam o nomeado, como as águas lamacentas de um rio após as grandes chuvadas, e, por mais que este resista, impõem-lhe um destino. Outros, pelo contrário, são como máscaras: escondem, iludem. A maioria evidentemente, não tem poder algum. Recordo sem prazer, sem

dor também, o meu nome humano. Não lhe sinto a falta. Não era eu. (AGUALUSA, 2004, p. 44).

O nome é uma máscara para esconder a verdadeira identidade de José Buchmann, o estrangeiro não quer apenas o passado com a nova genealogia, mas também um novo nome. E para isso o realismo precisa aparecer para que ele viva os novos fatos de sua vida, não basta mudar de nome, é preciso trazer a realidade para o modo de se vestir, de se portar, de aparentar ser outro e acreditar no “novo” eu. É esta, então, a personagem a que mais se oculta atrás de sua própria imagem, pois a sua mudança é rápida, em poucos meses passa a vivenciar a sua nova identidade, a osga observa que ele passa pelo processo de mudança optando por esquecer suas memórias. No entanto, saberemos que as memórias nunca foram de fato apagadas, o que ele fez foi representar o papel social que melhor lhe cabia naquele momento, fingir para Félix que estava vivendo sua nova versão. Na medida do possível a sua transformação vai acontecendo, após o albino lhe entregar todos os papeis sobre seu passado e seus documentos falsificados, o estrangeiro vai se mascarando e entrando na personagem angolana que deseja ser, assim a osga se manifesta:

[...] Refiro-me a alterações mais subteis. Em primeiro lugar está a mudar de sotaque. Perdeu, vem perdendo, aquela pronúncia entre eslava e brasileira, meio doce, meio sibilante, que ao princípio tanto me desconcentrou. Serve-se agora de um ritmo luandense, a condizer com as camisas de seda estampada e os sapatos desportivos que passou a vestir. Acho-o também mais expansivo. A rir, é já angolano. Além disso tirou o bigode. Ficou mais jovem. (AGUALUSA, 2004, p. 59–60).

Para completar a encenação, José Buchmann, após uma passagem de tempo, conta para Félix da viagem que fez para a Chibia, na qual foi visitar o túmulo de seu fictício pai, Mateus Buchmann. O albino nem acredita na ousadia do outro, mas para comprovar que o homem existiu, José Buchmann leva as fotografias que lá tirou, nesse ponto a ficção criada por Félix vai se misturando com a realidade do fotógrafo que passa a vivenciá-la. Essa imbricação entre realidade e ficção vai cruzando os caminhos das personagens, a osga em seus questionamentos acaba por fazer comparações entre essa mescla de personalidade que acontece com o estrangeiro. No capítulo intitulado “(*ilusões*)”, ela observa durante a madrugada dois rapazes escalando o muro para pegar abacates direto da árvore e ao apanharem os frutos imitam rolas, o som é tão parecido ao dos animais que a osga comenta: “era como se as aves estivessem ali mesmo, uma sobre o muro, a outra num dos ramos mais altos do abacateiro, exorcizando com o vigor do seu canto as sombras derradeiras.” (AGUALUSA, 2004, p. 65). É diante dessa imitação que a comparação com as mudanças de José Buchmann surgem:

[...] Este episódio fez-me lembrar José Buchmann. Vi-o chegar a esta casa com um extraordinário bigode de cavalheiro do século XIX, e um fato escuro, de corte antiquado, como se fosse estrangeiro a tudo. Vejo-o agora, dia sim, dia não, entrar pela porta de camisa de seda, em padrões coloridos, com a gargalhada larga e a alegre insolência dos naturais do país. Se não tivesse visto os dois rapazes, se apenas os tivesse escutado, acreditaria que havia rolas na madrugada úmida. Olhando para o passado, contemplando-o daqui, como contemplaria uma larga tela colocada à minha frente, vejo que José Buchmann não é José Buchmann. Porém, se fechar os olhos para o passado, se o vir agora, como se nunca o tivesse visto antes, não há como não acreditar nele – aquele homem foi José Buchmann a vida inteira. (AGUALUSA, 2006, p. 65).

A ideia de ser outro é vivenciada de tal forma por José Buchmann que muitos acreditariam que desde sempre ele foi tal personagem. O novo passado criado por Félix Ventura serve de máscara para a atuação no presente, afinal é fácil aparentar ser aquilo que não se é, quando está em jogo o interesse para se alcançar algo, que no caso do estrangeiro era seguir os passos do seu torturador na prisão e a filha que achava que estar morta. Para dar veracidade para a nova identidade também busca informações sobre a suposta mãe, Eva Miller, para mergulhar na busca de suas “origens” e mostrar para Félix que a ficção criada pode caminhar ao lado da verdade em que se acredita.

Outra personagem que busca mascarar o passado original é o Ministro, que deseja ter um passado glorioso. O albino entrega todo o material pedido e o homem fica encantado com seus novos antepassados, depois começa a escrever um livro que conta suas mais importantes memórias, mas quem escreve o livro é Félix Ventura, uma vez que já é dominador do ofício de criar. O trecho a seguir exemplifica que aquilo que se inventa pode ser vivido como uma verdade a partir do momento que a invenção está tão misturada com a realidade que a memória passa a ser alimentada com aquilo que se almeja:

O Ministro está a escrever um livro, *A Vida Verdadeira de Um Combatente*, denso volume de memórias, que pretende lançar antes do Natal. Para ser mais preciso, a mão com que escreve é alugada – chama-se Félix Ventura. O meu amigo dedica uma boa parte do dia, e até da noite, a esse trabalho. Logo que conclui cada capítulo, lê-o ao futuro autor, discutem este ou aquele pormenor, ele toma nota dos reparos, corrige o que houver para corrigir, e assim avançam. Félix costura a realidade com a ficção, habilmente, minuciosamente, de forma a respeitar datas e factos históricos. O Ministro dialoga no livro com personagens reais (em alguns casos com Personagens Reais) e convém que tais personagens, amanhã, acreditem que trocaram com ele, realmente, confidências e pontos de vista. A nossa memória alimenta-se, em larga medida, daquilo que os outros recordam de nós. Tendemos a recordar como sendo nossas as recordações alheias – inclusive as fictícias. (AGUALUSA, 2004, p. 139).

No final do romance aparece um novo cliente para Félix, mas que se difere do que está habitualmente acostumado. No capítulo “(o mascarado)”, o cliente pede para o albino que a partir de sua história inverossímil, ele lhe dê uma sólida, neste momento a máscara

apresentada não é só em relação à pessoa poder viver uma vida que originalmente não é sua, mas estar diante de uma transformação facial, olhar no espelho e não poder ser reconhecido:

_ Vou-lhe contar uma história inverossímil. Vou contá-la porque sei que você não acreditará em mim. Quero trocar esta história inverossímil, a história da minha vida, por outra simples e sólida. A história de um homem comum. Eu dou-lhe uma verdade impossível, você dá-me uma mentira vulgar e convincente – aceita?

Começou bem. Félix Ventura senta-se, interessado.

_ Vê este rosto? – O homem indica com ambas as mãos o próprio rosto. – Pois não é meu.

Faz uma longa pausa. Hesita. Por fim começa:

_ Roubaram-me o rosto. Aliás, como explicar-lhe?, roubaram-me de mim. Um dia acordei e descobri que me tinham feito uma operação plástica. Deixaram-me numa clínica com uma pasta cheia de dólares e um postal. Gratos pelos serviços prestados. Considere-se dispensado. Isto era o que dizia o postal. Podiam ter-me morto. Não sei porque não me mataram. Talvez pensem que estou mais morto assim. Ou então, ao princípio julguei que fosse isso, querem ver-me sofrer. Nos primeiros dias, realmente, sofri. Pensei em denunciar a situação. Procurei amigos. Alguns não acreditaram em mim. Outros acreditaram, apesar desta máscara que trago agora, porque, enfim, sei certas coisas, mas fingiram não acreditar. Insistir pareceu-me perigoso. Depois, numa tarde como esta, sozinho na esplanada de um bar, na ponta da Ilha, comecei a desfrutar de uma sensação maravilhosa. Não sabia que nome lhe dar. Agora sei – liberdade! Esta situação transformou-me num homem livre. Tenho meios. Tenho acesso a contas, lá fora, que me permitem viver tranquilo até ao último dos meus dias. Em contrapartida não me pesam as responsabilidades, as críticas, os remorsos, as invejas, os ódios, os rancores, as intrigas da corte, menos ainda o terror de que um dia alguém me traia. (AGUALUSA, 2004, p. 185–186).

Félix Ventura diante da narração fica transtornado, principalmente porque se lembra que Edmundo Barata dos Reis insistia na teoria de que tinham substituído o presidente por um duplo. O albino conta ao cliente que a história que acabou de ouvir lembra a tese que o maluco do Edmundo sustentava, ao passo que o mascarado o olha com curiosidade e assim comenta: “- Todas as histórias estão ligadas. No fim tudo se liga. Suspira: - Mas só alguns loucos, muito poucos e muito loucos, são capazes de compreender isso.” (AGUALUSA, 2004, p. 186). De fato não sabemos se o mascarado era o presidente, mas como no romance as histórias se desenvolvem e em determinado momento se cruzam e se esclarecem, não descartamos essa possibilidade do presidente ter sido submetido a uma cirurgia plástica, afinal em diversos momentos verdades e mentiras estão lado a lado.

Ao escolhermos o mascarar como ângulo de comparação entre os romances, ou seja, o vestir e tirar máscaras no convívio em sociedade, percebemos que existe um ponto divergente entre eles. Em *Incidente em Antares*, trata-se de retirar as máscaras, de revelar os atos de violência, a mediocridade da vida promíscua das “honoráveis” autoridades antarenses, bem como as pequenas mentiras cotidianas. Por outro lado, em *O Vendedor de Passados*, notamos uma tentativa das personagens em vestir uma máscara, se ocultar de alguma maneira para conseguir algo, fazendo então com que a máscara se “fixe” ao rosto, para possibilitar uma

existência livre de um passado que querem esquecer, ou simplesmente esconder. Estamos diante de personagens que mostram o quanto é difícil a convivência em ambientes em que o sobreviver é aprender a adaptar-se ao meio. No romance de Veríssimo, as verdades são reveladas, mas nem sempre condizem com a melhor escolha para a população, enquanto que no de Agualusa, as máscaras ligam-se com as mentiras para se inventar o melhor discurso para o momento que se quer viver ou recordar.

Diante de verdades e mentiras podemos nos perguntar até que ponto os romances enlaçam suas personagens nesse fio tênue entre realidade e ficção. Diante de textos literários tudo é invenção? Por mais que exista a mentira, a invenção, muitas histórias possuem uma forte ligação com a realidade da sociedade, transparecendo nas entrelinhas o olhar do escritor para seu momento histórico e as manifestações que o possam indignar, caso, por exemplo, da ditadura que vimos nos romances. Em *Incidente em Antares*, por mais que o autor transite pela política do Brasil, ao mencionar suas transformações ao longo dos anos da narrativa, ele não inventa as personalidades que existiram, mas as insere de maneira fictícia para dialogarem com as inventadas em um universo irreal. Essa mescla é antecipada com a “Nota do autor”, antes de se iniciar a narrativa: “Neste romance as personagens e localidades imaginárias aparecem disfarçadas sob nomes fictícios, ao passo que as pessoas e os lugares que na realidade existem ou existiram são designados pelos seus nomes verdadeiros.” (VERISSIMO, 2006, p. 6).

Em *O Vendedor de Passados* as personagens são inventadas, mas a busca por uma identidade na emergente sociedade angolana lida com a insatisfação de não se ter um bom passado, uma tradição familiar que tenha ancestrais ilustres. E para trazer a realidade na narrativa, Agualusa menciona o passado de Angola com as guerras que deixaram até os dias atuais seus rastros, como as minas enterradas no chão. É a osga que traz essa informação ao relacionar meninos que vez ou outra pulam o muro para roubar frutas do quintal de Félix, abacates, nêspas e papaias, enfrentando os riscos dos cacos de vidro sobre os muros. Esse risco se estende ao fato de que quando crescerem, algum possa vir a tornar sapador, justamente pela grande quantidade de minas e do perigo apresentado:

[...] Neste país não falta trabalho aos sapadores. Ainda ontem vi, na televisão, uma reportagem sobre o processo de desminagem. Um dirigente de uma organização não governamental lamentou a incerteza dos números. Ninguém sabe, ao certo, quantas minas foram enterradas no chão de Angola. Entre dez a vinte milhões. Provavelmente haverá mais minas do que angolanos. (AGUALUSA, 2004, p.10–11).

Percebemos que por mais que a invenção seja parte fundamental dos romances, mortos que falam e os que narra, a ficção não contará as histórias simplesmente para entreter a vida, mas sim para transformá-la, o leitor percebe o reflexo da realidade dentro da ficção. A mentira das personagens para se mascarar diante da sociedade é vista por dois distintos ângulos, a falsidade dos cidadãos de Antares que querem usufruir de uma boa aparência diante da sociedade e conseguir o melhor para si, mostrando que manda quem possui dinheiro e chegam a articular a memória da maneira que não prejudique seus interesses. E por outro ângulo, as personagens insatisfeitas com o passado, mas que muitas vezes caem nos equívocos da vida ao tentar manipular a memória, o fato é que essas últimas causam “menos” mal a sociedade porque acabam enganando a si próprias.

Mario Vargas Llosa, no livro *La verdad de las mentiras*, reúne vários ensaios sobre obras do século XX, como *O estrangeiro* (1942), de Albert Camus, *O velho e o mar* (1952), de Ernest Hemingway, *A Revolução dos Bichos* (1945), de George Orwell, entre outros, para discutir a relação da literatura com a vida real, seus limites entre o real e o inventado. O escritor começa lembrando que muito dos questionamentos que recebeu sobre sua escrita é justamente se o que escrevia era verdade ou não, questionamento este, provavelmente escutado por muitos escritores, pois os leitores querem saber até que ponto lidam com realidade e invenção.

O fato é que muitos textos trazem a mentira/invenção para questionar a realidade através de uma representação literária, alguns de maneira direta deixando claro o que é História e o que é literatura, quando não se tem uma proibição, elas podem ser ditas sem uma camada de invenção. Ou seja, no caso do romance angolano aqui estudado pode existir crítica à História de Angola sem uma censura, mas no período da escrita de *Incidente em Antares*, o país vivia um sistema político em que a liberdade era restrita, o que Érico propõe é uma escrita em que mistura acontecimentos reais e invenção para não falar claramente. Nesse sentido, Mario Vargas Llosa lembra que em sociedades fechadas a escrita, muitas vezes, precisava ser manipulada para não se opor com a história oficial, inicialmente manipulada, desejada pelos “donos do poder”:

Nas sociedades fechadas acontece o contrário. E, por isso, talvez a melhor maneira de definir uma sociedade fechada seja dizendo que nela a ficção e a história tenham deixado de ser coisas distintas e passado a confundir-se e substituir-se uma a outra trocando constantemente de identidades como em um baile de máscaras. Em uma sociedade fechada o poder não apenas se apropria do privilégio de controlar as ações dos homens – o que fazem e o que dizem –; aspira também a governar sua fantasia, seus sonhos e, naturalmente, sua memória. Em uma sociedade fechada o

passado é, tarde ou cedo, objeto de uma manipulação encaminhada a justificar o presente.⁴⁰

Sociedade fechada ou não, os romances nos apresentam personagens que mostram o quão frágil é a identidade diante das sociedades, assim o mascarar pode ser necessário para esconder os comportamentos sociais diante de sistemas que querem calar. Desse modo, as mentiras, as máscaras utilizadas na literatura para fantasiar e colocar em xeque uma verdade oficial trazem na realidade as verdades que muitas vezes não são contadas ou que as pessoas fingem não conhecer. A memória nos romances é inventada e alimentada para se acreditar naquilo que é o “melhor”, seja um passado glorioso, ou o apagamento para não se lembrar das delações dos mortos, assim como propõe a “Operação Borracha” em *Incidente em Antares*.

Um último ponto a ser mencionado é o papel do espelho nas narrativas, em alguns momentos do romance brasileiro esse objeto está frente a frente com personagens que procuram o seu reflexo. Por exemplo, o defunto Cícero Branco, ao retornar para a sua casa, para diante do espelho: “[...] No pequeno vestíbulo da entrada, põe-se diante do espelho oval do cabide, mas o vidro não lhe reflete a imagem. Mesmo assim ele ajeita a gravata e limpa com a ponta dos dedos a poeira de suas lapelas de seda.” (VERISSIMO, 2006, p. 277). Podemos inferir que a ideia de se olhar não é mais possível, já que sua condição é a de morto, o que lhe traz uma prova de que realmente se encontra em estado de decomposição, mas o que de certo modo não lhe tira a vaidade ao ajeitar as lapelas. Vaidade esta que a prostituta sente falta - quando vai para o local onde morava se encontrar com Rosinha, com quem dividia o quarto - ao deparar-se diante do espelho, mas ao contrário de Cícero, ela não compreende que o reflexo não é mais possível:

Erotildes apanha o castiçal e põe-se na frente do pequeno espelho com moldura de lata dourada que pende dum prego cravado na parede. Move a luz da chama da vela dum lado para outro, murmurando:
_Que é que há com este espelho? Não me enxergo nele.
_Decerto está te estranhando – diz a outra com uma risadinha nervosa. – Deve estar meio assustado, o coitado. (VERISSIMO, 2006, p. 293).

⁴⁰ En las sociedades cerradas sucede al revés. Y, por eso, tal vez la mejor manera de definir a una sociedad cerrada sea diciendo que en ella la ficción y la historia han dejado de ser cosas distintas y pasado a confundirse y suplantarse la una a la otra cambiando constantemente de identidades como en un baile de máscaras. En una sociedad cerrada el poder no sólo se arroga el privilegio de controlar las acciones de los hombres – lo que hacen y lo que dicen - ; aspira también a gobernar su fantasía, sus sueños y, por supuesto, su memoria. En una sociedad cerrada el pasado es, tarde o temprano, objeto de una manipulación encaminada a justificar el presente. (LLOSA, 2009, p. 17). (Tradução nossa).

Após a delação dos mortos, o professor Libindo volta para casa magoado em virtude dos insultos que recebeu na praça. Nu diante de seu espelho, se põe a analisar e admirar-se de diversos ângulos, existe uma necessidade de se olhar e enxergar a beleza que gostaria de ter, mas que não é a imagem encontrada: “[...] Evidentemente o seu varão ideal não é esse que está no fundo do espelho, com lágrimas nos olhos. ‘O mais notório pederasta municipal’. Como explicar a esses idiotas? Platão, que era Platão, apreciava os efebos. Sócrates amava o belo Alcibíades.” (VERISSIMO, 2006, p. 414). Os espelhos acabam por mostrar mais uma vez o jogo de aparências que existe na relação com as pessoas, alguns usufruem por simples vaidade, mas outros querem enxergar uma possibilidade diferente do olhar dos outros.

Na narrativa de Agualusa o espelho também é recorrente, principalmente nas descrições da osga, primeiro ao lembrar de sua vida como humano e de sua primeira experiência sexual, na qual foi conduzido por uma mulher através de um “labirinto de corredores” até chegar a um quarto “assombrado por graves espelhos”. Aqui foi a ambientação que ficou na memória da osga como algo estranho e capaz de refletir a ação do sexo. Em outro momento, ao sonhar com Félix que tomavam chá e conversavam em um salão com “as paredes cobertas por austeros espelhos emoldurados a jacarandá.” (AGUALUSA, 2004, p. 73), as pessoas ao seu redor não tinham rosto, não tinham existência para serem refletidas em seu sonho. Porém a sua imagem era a de um homem: “[...] Podia ver a minha imagem reflectida nos espelhos – um homem alto, de carão comprido, a carne cheia, e todavia lassa, um tanto pálida, um desdém mal disfarçado pela restante humanidade. Era eu, sim, há muito tempo, na duvidosa glória dos meus trinta anos.” (AGUALUSA, 2004, p. 73). Os espelhos do local interagem para que a osga se lembre de sua forma humana, como que ao sonhar a sua imagem fosse recuperada pela memória com a ajuda desse espelho.

É, ainda através do espelho do banheiro da casa de Félix que possibilita a osga ter a imagem refletida de Ângela e poder perceber que as cicatrizes que a mulher possui nas costas também são semelhantes as que Eulálio enxerga em outras partes do corpo: “[...] Parece-me ver através do espelho marcas idênticas nos seios e no ventre.” (AGUALUSA, 2004, p. 172). Percebe-se que na vida anterior da lagartixa, os espelhos foram marcantes e são a ligação com as imagens do presente e as lembranças de outra vida. Na invenção das personagens de Félix, os espelhos trazem o jogo de ampliar as aparências, isso observamos quando o albino descreve para José Buchmann, a pedido deste, o passado de sua suposta mãe Eva Miller:

Eva Miller trabalhava como decoradora de interiores. Vivia em Manhattan, sozinha, num pequeno apartamento com vista para o Central Park. As paredes da minúscula

sala, as paredes do único quarto, as paredes do estreito corredor, estavam cobertas por espelhos. José Buchmann interrompeu-o:

— Espelhos?!...

Sim, continuou o meu amigo, mas, a acreditar no que lhe dissera o velho Bezerra, não se tratava de espelhos comuns. Sorriu. Percebi que o arrastava já a força da sua própria fábula. Eram artefactos de feira popular, cristais perversos, concebidos com o propósito cruel de capturar e distorcer a imagem de quem quer que se atravessasse à sua frente. A alguns fora dado o poder de transformar a mais elegante das criaturas num anão obeso; a outros; o de a esticar. Havia espelhos capazes de iluminar uma alma opaca. Outros que reflectiam não a face de quem os encarava, mas a nuca, o dorso. Havia espelhos gloriosos e espelhos infames. Assim, sempre que entrava no seu apartamento, Eva Miller não se sentia sozinha. Entrava com ela uma multidão. (AGUALUSA, 2004, p. 45).

Os espelhos são uma ampliação da realidade, da aparência, da identidade, do olhar do outro, eles ao mesmo tempo podem refletir uma simples imagem ou podem fazer o indivíduo enxergar o que os outros modelam de sua imagem. Pensemos, brevemente, em dois contos, *O Espelho*, de Machado de Assis e *O Espelho e a máscara*, de Jorge Luis Borges, ambos, de certo modo, trazem a realidade espelhada e mascarada do homem. No primeiro, temos a história de Jacobina, homem entre os quarenta e cinquenta anos, que em uma casa com mais quatro homens discutem metafísica, até então era apenas ouvinte dos outros, mas em determinado momento resolve contar um fato que aconteceu com ele, quando tinha vinte e cinco anos, para provar a sua tese de que existem duas almas, uma interior e outra exterior que complementam o homem. Recolhe suas memórias para contar que era um rapaz pobre, mas que foi nomeado alferes da Guarda Nacional, o que foi motivo de orgulho para família e os amigos. A sua tia Marcolina, que morava em um sítio solitário, pediu para o rapaz ficar uns dias com ela e que levasse a farda. Hospedado na simples casa, a tia faz questão de colocar no quarto de Jacobina um espelho antigo, grande, a melhor peça da casa.

A atenção da tia, o carinho e o modo como ela e os escravos o chamavam “seu alferes”, “nhô alferes”, ocasionaram uma transformação: “O alferes eliminou o homem” (ASSIS, 2005, p. 225), a alma exterior passou a predominar e ficou-lhe uma parte pequena de humanidade. Até o dia em que a tia precisou partir para cuidar da filha doente, e pediu para Jacobina tomar conta do sítio, no entanto, durante a noite os escravos fugiram e o rapaz se encontrou sozinho. A solidão o fez se sentir estranho, afinal não tinha mais ninguém para enchê-lo de elogios, quanto a sua alma interior só a encontrava nos sonhos, quando vestia a farda e recebia novamente os agrados da família. O medo o fez nunca mais olhar para o espelho desde a partida da tia, no dia em que resolveu olhar, recebeu o reflexo de uma imagem distorcida: “no fim de oito dias deu-me na veneta olhar para o espelho com o fim

justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra.” (ASSIS, 2005, p. 231).

Diante do medo que a distorção lhe causou, resolveu vestir a farda de alferes, olhou novamente no espelho e teve a sua imagem integral ali refletida. A partir desse momento se sentiu outro e para diminuir a solidão dos outros dias sem ninguém na casa, algumas horas do dia colocava a farda e ficava na frente do espelho lendo, olhando, meditando e depois a retirava. Podemos inferir a representação que o espelho potencializa nesse conto ao modelar o papel social que Jacobina passa a exercer, a sua nova identidade com a colocação de alferes que elimina o homem, pois este perde a compaixão pelos outros e quer vestir a sua máscara social que alcança com o olhar dos outros. A aquisição do *status* o desumaniza porque passa a vivenciar uma identidade forjada pelo olhar social, passa a ser dependente dos elogios e quando está só tem sua identidade fragmentada, quando busca o reflexo do espelho.

O espelhamento é a realidade almejada, do mesmo modo como os espelhos da casa de Eva Miller que vão refletir e distorcer as imagens, era a explicação para a não solidão da mulher ao poder se sentir no meio de uma multidão. Assim também como o professor Libindo que se sentiu ferido com as acusações na praça de Antares e busca o espelho como uma espécie de identificação com o que ele quer enxergar, optando por escolher a aparência ou máscara que quer usufruir. A construção da *persona* Jacobina está interligada com o olhar dos outros, segundo Alfredo Bosi: “[...] Essa fusão das aparências do papel social com a autoimagem de Jacobina remete à dimensão especular inerente tanto no olhar do outro como no reflexo realizado pelo espelho.” (BOSI, 2014). É o jogo de aparências que muitas personagens querem manter em *O Vendedor de Passados* e *Incidente em Antares*, mesmo por viés distintos, a alma externa delas está sempre em conflito com a interna, pois é preciso forjar uma identidade, uma máscara para a convivência social caminhar.

Partimos para o conto de Jorge Luis Borges, lembrando que este é mencionado na epígrafe do romance angolano, além de encontramos na narrativa imagens que nos remetem ao escritor argentino, como espelhos, labirintos, biblioteca, duplo. Em *O espelho e a máscara*, encontramos a história de um rei e um poeta. O rei da Irlanda vence uma batalha contra o inimigo norueguês, para comemorar a vitória pede ao poeta uma ode para celebrar seu triunfo e fixar por escrito sua glória para sempre, pois: “As proezas mais ilustres perdem o brilho se não forem cunhadas em palavras.” (BORGES, 2012, p. 57). O poeta tinha o título de Ollan –

que seria o mais elevado grau na carreira literária – e aceita o trabalho. Após um ano volta com o poema para o rei e o declama sem olhar no manuscrito, como recompensa, o rei deu ao poeta um espelho de prata.

No segundo retorno o poeta traz uma ode menor e não a repete de cor, lê com visível insegurança. O rei a aprova dizendo que supera a primeira: “[...] Esta supera todo o anterior e também o aniquila. Eleva, maravilha e deslumbra.” (BORGES, 2012, p. 59). Como prenda o poeta ganhou uma máscara de ouro. Na última vez que o poeta volta não traz nenhum manuscrito e o poema era uma única linha, ao qual o poeta não queria pronunciar como se tivesse uma perfeição impossível de ser explicada, mas que mexe com o rei e com o poeta. É como se ambos tivessem alcançado o patamar da perfeição com o poema, ao passo que o rei diz que ambos compartilham o momento de ter conhecido a Beleza, que é um dom negado aos homens. Como último presente o poeta ganhou uma adaga com a qual se matou, enquanto o rei virou um mendigo e nunca mais repetiu o poema.

A tessitura do conto está relacionada com a escrita, a arte da palavra, o ofício do poeta na busca da perfeição, o poema é reescrito três vezes e o rei oferece os três presentes. O espelho de prata pode ser interpretado como o olhar para a realidade, pois o primeiro poema é um reflexo da batalha do rei, é o espelhamento por escrito, desejado, para que a memória do acontecimento não se perdesse, ao mesmo tempo, é capaz de refletir o homem acerca de si mesmo e o olhar dos outros. A máscara de ouro pode ser entendida como a invenção / criação porque não é mais um resumo da batalha espelhada na realidade, não era a descrição, era a batalha, o poeta não traz mais uma imitação, mas a invenção com a loa menor, a qual o rei chama de “obra tão eminente”. Além do mais, podemos pensar na representação do poeta que se transforma em um ator apresentando o poema sem repetir com insegurança diante do público, assume um caráter performático, o espelho trazia a realidade e a máscara a possibilidade de recriar. A adaga é dada quando o poeta aparece diferente e não quer se atrever a recitar o poema, mas quando o faz é como se tivesse alcançado a perfeição, a epifania, rei e poeta a saborearam como uma prece, a partir desse momento, representando uma experiência única de sabedoria.

Neste conto de Borges, a Arte é representada pelo poeta que busca a perfeição, espelhando-se na realidade ou inventando-a. Nos romances que nos propusemos a analisar, o espelhamento da realidade se faz presente na tessitura dos textos ao optarem por mostrar as sociedades e a maneira como os comportamentos sociais se manifestam, seja frente a um

período de repressão com a ditadura, seja na invenção de um passado em busca de uma identidade. Para essa transposição, alguns elementos foram importantes, tais como o espaço para a realização dos enredos, espaço público como a praça ou fechado como a casa; mas de certo modo o privado da casa se torna público quando diversos clientes por ele transitam, e esse é também um recurso da menipeia. A inserção do fantástico seja para fazer uma alusão ao período da ditadura militar brasileira, seja para dialogar com o leitor através de uma osca que não tem a intenção de causar medo, mas de lidar com a possibilidade de ser outro, estar na pele de outro e trabalhar com a memória e a invenção; além da máscara tão essencial para camuflar as verdadeiras identidades frente às sociedades.

Por isso, acreditamos que, ao mascarar os comportamentos sociais nos referidos romances, os escritores optam por fazerem os leitores refletirem sobre o espelhamento entre realidade e ficção, alimentando a possibilidade de uma memória inventada ou apagada para se pensar os processos de criação entre real e ilusório. Além do mais, os escritores fazem do ofício um espelhamento da realidade ao deixar por escrito o que muitas vezes não pode ser dito às claras. José Eduardo Agualusa e Érico Veríssimo fazem da arte literária a extensão da realidade vivida na qual transparece através de suas narrativas com as palavras que gostariam que não fossem esquecidas como a Liberdade do homem frente a sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegarmos às considerações finais desta pesquisa, podemos afirmar que o *corpus* selecionado foi de grande importância para a proposta escolhida de mostrar como romances de períodos e países distintos podem ganhar novas interpretações quando buscamos aproximá-los em suas propostas de narrativas. Em *Incidente em Antares*, o papel imbricado entre a sociedade brasileira e a construção do enredo de Érico Veríssimo esteve fortemente direcionada para a crítica de um período repressivo. Enquanto que *O Vendedor de Passados* busca retratar a sociedade angolana pós-independência, com o intuito de frisar o descontentamento da emergente elite, que embora possuidora de muito dinheiro, não é dona de um passado glorioso que condiz com sua atual condição financeira. Por isso procuram Félix Ventura, o vendedor de passados, para tecer novas árvores genealógicas que assegure uma nova identidade.

Érico Veríssimo, quando iniciou a escrita de seus livros, esteve ligado, dentro da literatura brasileira, ao que se convencionou chamar de Modernismo Brasileiro. Como vimos, os seus textos são mencionados na fase de 30 deste movimento, por isso optamos por esboçar um brevíssimo panorama desse período literário. O que não vimos acontecer na literatura angolana por ser esta recente, se comparada à brasileira, e não seguir os movimentos literários comuns às literaturas portuguesa e brasileira. No entanto, procuramos mostrar que os escritores angolanos, e de outros países africanos de língua portuguesa, encontraram maior proximidade com a literatura produzida no Brasil do que com a de Portugal. Os textos do regionalismo brasileiro foram lidos nesses países e bem recebidos pelas semelhanças que enxergaram no modo do fazer literário dos escritores, pois era mais fácil compreender as dificuldades sociais descritas, como a seca, do que textos portugueses que falassem de Portugal.

Assim, trouxemos para este estudo a relação de trocas literárias, na revista *Sul*, de Florianópolis, com os envios de textos de escritores dos países africanos para Salim Miguel, o que se tornou um meio de divulgação para os textos de angolanos - como os de Luandino Vieira -, que foram proibidos de circular em Angola. Ressaltamos também a importante revista cabo-verdiana *Claridade*, que apresentou textos sobre a arte de Érico Veríssimo, com análises de algumas de suas personagens, Clarissa e o professor Clarimundo, mostrando que o escritor gaúcho foi lido e bem conhecido em terras africanas. O que sem dúvida nos possibilitou, mais uma vez, destacar a proximidade entre o Brasil e os países africanos, que

foram colônias de Portugal, reforçando os vínculos que se criaram e que até hoje se criam, como ressaltamos com José Eduardo Agualusa, que dialoga em muitos de seus textos com a cultura brasileira.

Ao partimos da ideia de trabalhar com escritores populares, optamos por apresentar trechos de algumas entrevistas como meio de divulgação dos textos literários, como também uma forma de mostrar a opinião do próprio escritor acerca da crítica e dos leitores. No caso de Érico Veríssimo, notamos certo mal-estar, ao ser chamado diversas vezes de “escritor menor”, devido principalmente ao sucesso de vendas de seus romances, o que levava muitos a pensarem que um escritor que vende muito, produz textos de baixa qualidade, o que desagradava o escritor gaúcho. Quanto aos textos de José Eduardo Agualusa, não encontramos muitas análises sobre suas narrativas, uma vez que vem aos poucos se fortalecendo cada vez mais como um nome importante dentro das literaturas africanas de língua portuguesa. Por ser contemporâneo, os meios de divulgação lhe servem como um instrumento relevante para dialogar com seu público, seja através de redes sociais, jornais, entrevistas, o contato e as opiniões acerca de sua escrita são enriquecidos, na medida que nos fornece material para melhor conhecê-los.

Diante disso, as entrevistas dos escritores serviram de base para mostrarmos a voz do escritor sobre sua própria escrita, transparecendo as opiniões dos textos relacionados com o contexto histórico e social de cada época, Érico Veríssimo expressando seu repúdio a toda forma de censura e José Eduardo Agualusa firmando sua posição de escritor consciente dos problemas sociais, não só de Angola, mas do mundo, daí a universalidade desses autores.

Incidente em Antares não destaca uma personagem como principal na composição do romance, até porque se fôssemos evidenciar uma, esta seria a própria cidade de Antares. O trabalho do escritor foi apresentar personagens de distintas classes sociais, pensamentos políticos e religiosos opostos para mostrar ao leitor como os comportamentos sociais são manipulados para se alcançar determinados objetivos. Para que a crítica à sociedade brasileira da década de 70 estivesse presente na tessitura do livro e não fosse censurada, Érico opta por mostrar aspectos da política brasileira, principalmente na primeira parte, inserindo personalidades que existiram, como, por exemplo, Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek – mostra inclusive as opiniões sobre a construção de Brasília, mas ressalta no início do romance que se trata de uma ficção. Para ficcionalizar ainda mais, a narrativa insere a volta dos mortos

para delatar os vivos, é a partir do seu retorno que a crítica à sociedade antarense surge, com o intuito de possibilitar uma mudança nos cidadãos da cidade, o que acaba por não acontecer.

O Vendedor de Passados também caminha pelo viés da crítica à sociedade angolana pós-independência, mas diferentemente do romance de Érico, a coletividade não é a opção para discutir a maneira como as personagens se comportam para forjar um passado. A proposta de colocar uma osga como narrador do romance já é diferente, uma vez que o espaço da descrição e narração dos acontecimentos precisa ser restrito para a circulação do réptil, assim a casa se torna o lugar de refúgio e ao mesmo tempo entrelaça o ofício de Félix Ventura com a realidade e a ficção das personagens que transitam nesse ambiente. Podemos ainda fazer uma analogia da osga com os quatro seres pequenos e sábios mencionados no livro dos Provérbios, no qual os animais mencionados, formigas, arganazes (pequenos roedores), gafanhotos e lagartixa, são caracterizados como muito sábios, independentemente de seu tamanho.

No caso “a lagartixa, que se pode pegar na mão / e penetrar nos palácios reais”, ela aparentemente frágil nos mostra a sua ousadia para escalar os mais altos lugares. Além do mais, precisa estar atenta para com os outros pequenos animais que compartilham com ela o ambiente, aranhas, por exemplo. São capazes de se sustentar e caminhar sobre as mais diferentes superfícies, são também extremamente fortes para desafiar as leis da gravidade nas paredes, além de adentrar os diversos aposentos, inclusive os da realeza. São, portanto, pequenos animais privilegiados que buscam as melhores companhias, e não são por nós notados, como lembra a osga Eulálio, ao dizer que quase ninguém presta atenção nos pequenos insetos que habitam os lares. Pode ter sido esta a oportunidade que Agualusa deu para a osga ser percebida ao narrar sobre as personagens que vivem em um país que esteve durante anos sob dominação portuguesa. A vontade dos cidadãos é modificar o passado real pelo fictício através do criador de memórias e ao mesmo tempo buscar o esquecimento de si e da própria Angola que passou pelo processo da perda de identidade com a invasão dos portugueses. Ao passo que refletimos que a casa também pode ser pensada como a Angola pela qual transitam os mais diferentes tipos de pessoas, contentes ou não com o passado ou com o presente que lhes é assegurado. Agualusa apresenta-nos um país que busca se reconstruir e encontrar uma identidade que não seja imposta.

Em relação aos pontos convergentes dos romances estudados, destacamos a imbricação entre a realidade e a ficção, ao tecer narrativas que buscam aludir às sociedades de

cada época com seus aspectos históricos, políticos, geográficos, culturais. Érico Veríssimo ao descrever as personagens, por exemplo, não deixa de mencionar seus hábitos tipicamente gaúchos, como a culinária, fazem churrasco até durante o velório de Quitéria Campolargo; já Agualusa coloca Félix Ventura saboreando um caldo de peixe (pargo), que fora comprado pela empregada diretamente dos pescadores da Ilha. São hábitos e gostos que vão transparecendo nos romances para que possamos saborear as narrativas e ao mesmo tempo nos aproximar das localidades em que os enredos se desenvolvem.

Outro ponto importante neste estudo foi a questão da ditadura - período tão devastador para as artes de qualquer país em que ela aconteça -, estendendo-se, na maioria das vezes, para a prática da tortura. Como levantamos no decorrer deste texto, ambos os escritores se tornam porta-vozes ao aludirem a essa prática de torturar um indivíduo, porque ele não compartilha das mesmas opiniões ou porque existem supostos movimentos de oposição ao governo ditatorial. Vimos que um dos mortos de *Incidente em Antares* é vítima da tortura do delegado da cidade, sem ao menos ter algo provado contra a sua pessoa. Ao trazer João Paz como um dos delatores diante da população presente na praça de Antares, Érico Veríssimo procura mostrar o que de fato acontecia com as vítimas de tortura durante a Ditadura Militar brasileira, dá voz a sua personagem para aludir à realidade e enfatizar que na literatura algumas personagens, muitas vezes por medo, não conseguem ter coragem para enfrentar os “donos do poder”, pois sabem que estes possuem as mais diversas estratégias para alcançarem seus objetivos.

Por outro lado, no romance angolano, as vítimas de tortura foram pai, mãe e filha, José Buchmann (que era Pedro Gouveia) – um dos clientes do albino – e Ângela Lúcia, a filha que acreditou estar morta. A passagem no romance sobre esse assunto é rápida, mas mostra a atrocidade cometida com a mãe de Ângela, que na ocasião da tortura estava grávida dela e que deu à luz, mas não sobreviveu, enquanto um dos torturadores queimou a recém-nascida com cigarro. A partir do momento em que os escritores apresentam episódios fictícios, mas que ocorreram de verdade em diversos países, não só no Brasil e em Angola, temos a alusão à História que esteve presente e que não deve ser esquecida, ou fingir que não aconteceu, como algo de invenção literária. Veríssimo e Agualusa enfatizam em suas narrativas que os acontecimentos ruins não devem cair no esquecimento, mas como mediadores da palavra escrita tecem registros como forma de indignação.

O gênero fantástico foi outro ponto que nos possibilitou aproximar as análises dos dois romances, utilizados diferentemente na composição dos enredos. Em *Incidente em Antares*, a volta dos mortos após não serem enterrados devido à greve da cidade que atingiu, inclusive, os coveiros, tornou-se, além de um empecilho para os viventes de Antares, um problema fora de controle, quando os mortos falam e denunciam os vivos. Todo o episódio macabro é inserido para lidar com o medo das pessoas diante de um acontecimento sobrenatural, relacionado por muitos, com o dia do Juízo Final. Para o leitor o medo, é claro, não transparece, uma vez que o autor trabalha o incidente lado a lado com a sátira, sendo assim, os episódios que causam medo entre as personagens, são causadores de risos para o leitor.

Até podemos imaginar que o modo como vivem os habitantes da cidade será modificado após a delação, que revela as falcatuas, a tortura, os desvios de verbas, o descaso dos médicos para com os pobres etc., no entanto, a estrutura não é modificada. E não é modificada justamente porque o autor procura mostrar que a base da sociedade é tão corrompida que os acontecimentos reais ou fictícios não conseguem causar indignação. Além do mais, as autoridades buscam meios de apagar da memória o que aconteceu, dando festas para minimizar o trauma causado aos “cidadãos de bem”, para que a vida flua na sua mais tranquila dignidade, e como muitos têm medo de se oporem à sociedade, anos depois quase ninguém se recorda do período alarmante que viveram.

Em *O Vendedor de Passados*, o fantástico que localizamos no enredo não é aquele causador de medo, e sim aquele que perturba, que desestabiliza na medida em que imaginamos a lagartixa que pensa, reflete, narra, mas sem causar espanto. Agualusa opta por dar voz à lagartixa que habita a casa de Félix; é através dela que conhecemos o dono da casa, a casa que é de extrema importância por representar o espaço fechado, que se abre para o mundo, não só através das personagens e das criações de passado, mas também pela imensa biblioteca que é um refúgio à parte, na qual Félix Ventura ganha liberdade para inventar e quando esquece algum livro aberto permite a Eulálio se aventurar em alguma leitura. Por meio do réptil que não causa medo, somos levados pelos caminhos literários a compartilhar de um enredo narrado por uma osga, que vai além do poder de dialogar com as personagens através dos sonhos. Essa mescla de irreal pela voz de um réptil nos fez aproximar o romance do livro de Franz Kafka, *A metamorfose*, por entendermos que o processo de desumanização de Gregor Samsa ao se transformar em barata é semelhante ao que acontece com a osga, que mesmo em pele de lagartixa acaba por recordar momentos de sua vida na pele de um humano. Por isso, muito da narração que nos é apresentada por Eulálio está relacionado com a sua vida

passada, tornando “fácil” avaliar ou comentar as atitudes de Félix e de seus clientes no processo social para se relacionar com as pessoas de maneira a agradá-las ou não.

No entanto, é através dessa narração que o leitor toma conhecimento do agir das personagens para a mudança de um passado que não lhes convém, ao passo que Agualusa, de certa forma, “provoca” uma sociedade contemporânea que precisa sustentar uma identidade para se sentir melhor ou fingir se sentir. Notamos, pois, que tanto Érico Veríssimo quanto José Eduardo Agualusa recorrem a elementos que possam contribuir para a crítica social que propõe, seja uma Antares repleta de atrocidades disfarçadas, ou uma Luanda na procura de uma identidade gloriosa, na qual o ser-humano, muitas vezes, está em última posição para conseguir resistir.

Ao procurarmos falar sobre as máscaras sociais que as personagens utilizam nos romances, recorreremos à teoria de Mikhail Bakhtin sobre a *sátira menipeia*, pois nesta encontramos características da cosmovisão carnavalesca que nos fez aproximar algumas de suas peculiaridades com o romance de Érico Veríssimo e de José Eduardo Agualusa. O teórico lembra que o cômico e o riso são elementos que estiveram ligados ao gênero carnavalesco, que tinham como papel colocar os participantes diante de um espetáculo de forma a serem ativos e terem um papel na ação, além de trabalhar com os opostos ao aproximar contrários, por exemplo, como elevado e baixo, sagrado e profano, sábio e tolo. O espetáculo não traz divisões e todos participam, como os moradores de Antares ao tomarem parte de toda a encenação na praça da cidade, na qual mortos e vivos entram em conflitos, causadores, muitas vezes, de cenas cômicas como a das falas emitidas pelos rapazes que assistiam tudo em cima das árvores.

Esse cômico que se estendeu para o riso carnavalesco não caminha em busca apenas de humor, mas sim com o rir do outro, para que exista um processo de reflexão sobre as situações desenvolvidas. Assim, como procuramos selecionar alguns momentos em que o riso esteve presente em *Incidente em Antares*, seja direcionado para as próprias personagens ou para os leitores. Segundo Bakhtin, o riso pode também caminhar para a busca de mudanças de poderes e verdades, no entanto, como vimos, as mudanças da sociedade antarense em relação aos poderes públicos não acontecem.

No que tange à questão do sonho, este nos aproxima da peculiaridade que Bakhtin menciona como experimentação moral e psicológica, conectada com os estados psicológico-morais dos homens ligados à loucura. Além dos sonhos extraordinários, são fenômenos na

menipeia também o devaneio incontido e a dupla personalidade. Nesse limite entre realidade e ficção está a osga que fala, que ri, que sonha e conta o que sonhou, tornando-se parte fundamental para que possamos conhecer o desenrolar do enredo de Agualusa. Em seus sonhos com Félix Ventura e com José Buchmann, os leitores conhecem as camadas criadas entre a invenção do albino e a vida “real” das personagens. A duplicidade também aparece quando o criador de passados sabe que sonha com a osga e lembra do que sonhou, quase que uma extensão entre um e outro, pois ao final do romance, pela voz do albino, este também retoma a questão entre ter um sonho ou fazer um sonho, e conclui que fez um sonho. O que nos remete ao mesmo tempo ao duplo, passado real e passado inventado, como a epígrafe de Jorge Luís Borges e a possibilidade de nascer outra vez.

No romance de Érico Veríssimo essa duplicidade aparece no comportamento das personagens, em aparentar ser algo que não se é em uma sociedade em que diversas máscaras precisam ser utilizadas para o “bom” relacionamento. E para falar das máscaras, mencionamos brevemente sobre os elementos das festividades carnavalescas, como as manifestações em praças públicas, a linha da máscara, a comicidade do teatro de feira, que são formas do folclore carnavalesco, que ainda são utilizados em muitas localidades e permeiam as criações ficcionais. Assim, procuramos apontar nos romances passagens em que o jogo entre esconder e mostrar estão presentes, seja na figura do prefeito de Antares, que mostra o lado bom e esconde o ruim, ou Pedro Gouveia, que esconde o passado e pede a criação de um novo para alcançar seu objetivo de maneira velada.

A literatura nos proporciona adentrar em um mundo em que o real e o imaginário caminham lado a lado, e muitas vezes, as duras verdades da realidade humana são ficcionalizadas para que os momentos mais conturbados de uma sociedade não sejam esquecidos, e sim refletidos no presente para a sua não repetição em um futuro. Por isso, Érico Veríssimo e José Eduardo Agualusa souberam olhar para as diferentes realidades de seus países, que acabam por partilhar de temas comuns, como a tortura, para mostrar que os escritores não escrevem simplesmente para que possamos adentrar em um universo fantasioso e sair da mesma maneira que entramos. Eles buscam representar o mundo, seu país, seu estado, sua cidade, de maneira a testemunhar sobre eles e principalmente estender para o leitor as diversas relações que existem nas sociedades, sendo testemunhas diretas ou indiretas das mais diferentes injustiças. Desse modo, através do poder da escrita, fazem com que os textos não sejam passivos, mas inquietem, irrite, sejam criticados, e principalmente, levem o

leitor à reflexão e ao conhecimento de diferentes localidades que podem enfrentar problemas sociais parecidos, mas que valorizam a liberdade e não deixam de sonhar com dias melhores.

Em relação à liberdade, lembramos que Érico Veríssimo sempre deixou claro que não submeteria um livro seu à censura brasileira, porque acreditou no poder da palavra para fazer frente às injustiças sociais, mesmo sendo tão cobrado por sua suposta falta de posicionamento político. José Eduardo Agualusa compartilha da ideia de que a literatura precisa criar pontes entre as pessoas e não separá-las, enfatiza a empatia com o outro e o olhar de respeito para com o próximo, por isso traz em seus textos muito dos problemas enfrentados por seu povo com a colonização e após a independência; através da sátira, da ironia, não deixa de tocar em feridas que ainda atingem a atualidade dos angolanos, como as manifestações contra o governo às quais alude no livro *A sociedade dos sonhadores involuntários*. Contudo, essa liberdade dos escritores, e aqui nos referimos aos escritores de modo geral, está entrelaçada com a democracia, em que o ato de escrever marca uma manifestação de liberdade, mas quando esta é ameaçada, muitos recorrem às armas:

[...] A arte da prosa é solitária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também é. E não basta defendê-las com a pena. Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas. Assim, qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela, quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força você estará engajado. (SARTRE, 1989, p. 53).

E a arma maior de nossos escritores foi e continua sendo a liberdade de expressão, a partir do momento em que a literatura nos permite entrar em seu universo irreal de modo a pensar a nossa vida real, para fazermos a ligação entre realidade e ficção, o escritor certamente se mostra engajado no seu papel de representar e nos inquietar para refletirmos sobre as produções literárias.

Por fim, encerramos esta tese ressaltando que o escritor através de sua arte pode espelhar a realidade sem fazer dessa mera figurante, mas peça fundamental ao tecer os enredos, e para que a liberdade não seja podada devemos sempre estar atentos, sem nunca perder de vista o caminho percorrido, como a fala da personagem Tuahir de *Terra Sonâmbula*: “O que faz a estrada andar? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.” Assim não podemos perder a esperança de dias melhores e devemos percorrer os caminhos que nos farão atuantes no futuro sem esquecer as experiências do passado. Félix

Ventura ao falar sobre sua infância, diz que é nessa fase que somos realmente felizes, porque habitamos o tempo em que as coisas duram para sempre, talvez essa seja a ideia de Érico Veríssimo ao finalizar *Incidente em Antares* com a criança que tenta ler a palavra liberdade, é o tempo em que as fantasias duram para sempre e não devem ser proibidas. Cabe-nos lembrar as palavras de Érico Veríssimo:

Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a idéia de que o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto. (VERISSIMO, 1974, p. 45).

Concluimos que a literatura desempenha esse papel importante na formação de cidadãos que não podem ser separados por muros, e que devem olhar o passado, pensar o presente e refletir sobre a falta de liberdade para que esta não nos seja privada no futuro.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. “Panorama histórico da literatura angolana”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006. p. 211–216.
- _____. “O comparatismo literário entre os países de língua oficial portuguesa: perspectivas político-culturais e reflexões comunitárias”. In: PANTOJA, Selma, BERGAMO, Edvaldo A. , SILVA, Ana Claudia da. (Orgs.). *África contemporânea em cena: perspectivas interdisciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2014. p. 51–67.
- AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.
- _____. *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.
- _____. *Catálogo de luzes: os meus melhores contos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2013.
- _____. *A sociedade dos sonhadores involuntários*. São Paulo: Planeta, 2017.
- _____. *A Conjura*. Luanda: Edições Maianga, 2004.
- _____. *De papo com a literatura: entrevista ao autor José Eduardo Agualusa*. Entrevista concedida a Alejandra Fazzito & Maria Fernanda de Sousa Tomé. [01 / 12 / 2017]. Disponível em: <https://www.lusofia.com/single-post/esplit2017/agualusa>. Acesso em: 20 de fev. de 2019.
- _____. “José Eduardo Agualusa responde: a união perdida em nome das brigas políticas”. Notícias. *Fronteiras do Pensamento*. (07/08/2018). Disponível em: <https://www.fronteiras.com/noticias/jose-eduardo-agualusa-responde-a-uniao-perdida-em-nome-das-brigas-politicas>. Acesso em 01 de fev. 2019.
- AMADO, Jorge. “Erico Verissimo pelo mundo afora”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 29-34.
- AMÉRICA latina em transe (Ditadura no Chile). *Memórias da Ditadura*, 2019. Disponível em: <http://memoriasdeditadura.org.br/america-latina-em-transe/index.html>. Acesso em: 25 de jan. de 2019.
- ANDRADE, Fernando da Costa. *Literatura Angolana (Opiniões)*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- ANTUNES, Érica; GOMES, Simone Caputo. Entrevista – Eglê Malheiros, Salim Miguel e o intercâmbio entre as duas margens do Atlântico. *Revista Crioula*, nº 4, nov. de 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/54058/57988>. Acesso em: 18 de maio de 2018.
- ASSIS, Machado. *Papeis avulsos*. Ed. preparada por Ivan Teixeira. (Coleção contistas e cronistas do Brasil / coordenador Eduardo Brandão). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Prefácio de Hélio Guimarães; notas de Marta de Senna e Marcelo Diogo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

BACH, Carlos Batista. “José Eduardo e o cânone literário angolano”. *Nau Literária*: crítica e teoria de literaturas, Porto Alegre, vol. 7, n. 1, p. 1 – 10, jan/jun 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/20556>. Acesso em: 11 de dez. de 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BASTOS, Jorge Henrique. *Em livro sem tensão, Agualusa exagera em provérbios e clichês*. In: *Folha de S. Paulo* (Ilustrada), 01/08/2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1906052-em-livro-sem-tensao-agualusa-exagera-em-proverbios-e-cliches.shtml>. Acesso em: 14 de dez. de 2018.

BRASIL. Ato Institucional nº 5. Planalto, Brasília, 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm. Acesso em: 16 de jan. de 2019.

BENJAMIN, Walter. “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 197–221.

BLOG JORNAL DE NOTÍCIAS, FARPAS - Entrevistas. Entrevista de José Eduardo Agualusa a Helena Teixeira da Silva, 2007. Disponível em: <http://jnverao.blogs.sapo.pt/12458.html>. Acesso em 29 set. 2017.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM / EDIPUCRS, 1995.

_____. “Do moderno ao pós-moderno”. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira – Erico Verissimo*. Número 16. 2003. p. 141–157.

_____. *Incidente em Antares: a circulação da literatura em tempos difíceis*. Revista USP, São Paulo, nº 68, p. 247 – 281, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13499>. Acesso em: 26 de fev. de 2019.

_____. *Memórias de formação do escritor no acervo literário de Erico Verissimo*. História da Educação, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, v.12, n.25, p.95 – 108, Maio/Ago. 2008. Disponível em: <http://fae.ufpel.edu.br/asphe>. Acesso em 12 de dez. de 2019.

_____. Prefácio – Por trás do *Incidente*. In: VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 7–13.

_____. “Um contador da história da literatura.” In: VERISSIMO, Erico. *Breve história da literatura brasileira*. Trad. Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1995. p. 155-167.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. 1. ed. (Coleção Folha. Literatura ibero-americana; v.1). São Paulo: MEDIAfashion, 2012.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *O duplo espelho em um conto de Machado de Assis*. In: *SCIELO – Estudos avançados*. São Paulo, Estud. av. , vol. 28, nº 80, jan. / apr. , 2014. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142014000100020. Acesso em: 28 de nov. de 2019.

BOSQUESI, Giseli de Oliveira. *A crítica social por meio do fantástico em Incidente em Antares, de Érico Veríssimo, e Io e Lui, de Alberto Moravia*. São José do Rio Preto, 2017, 214 f. (Tese de Doutorado), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Letras – IBILCE, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/149820>. Acesso em: 25 de fev. de 2019.

BOTOSO, Altamir; CONVERSANI, Ângela Aparecida Batista. *A presença do folhetim na minissérie Incidente em Antares*. Bauru: SP: Canal 6, 2010.

BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

BRUNEL, P.; PICHOS, CL.; ROUSSEAU, A. M. *Que é literatura comparada?* (Trad. Célia Berretini). São Paulo: Perspectiva, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

_____. CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. 15ª ed., v. 2. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. Apresentação. In: VERISSIMO, Erico. *Caminhos Cruzados*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016. p. 7–12.

_____. *Recortes*. 3. ed., revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

_____. Entrevista com Antonio Candido. In: PESAVENTO, Sandra *et al.* *Érico Veríssimo: o romance da história. Texto e entrevista inéditos de Antonio Candido de Mello e Souza*. – São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 11–18.

_____. Agora é com a literatura. In: PESAVENTO, Sandra *et al.* *Érico Veríssimo: o romance da história. Texto e entrevista inéditos de Antonio Candido de Mello e Souza*. – São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 19–22.

CAPAI, Eliza; VIANA, Natália (Da agência pública, em Luanda). *Ativistas em Angola relatam piora de abuso e perseguição por governo*. *Folha de São Paulo* (Mundo), 15 / 11/ 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/11/1706447-ativistas-em-angola-relatam-piora-de-abuso-e-perseguido-por-governo.shtml>. Acesso em: 12 de fev. de 2019.

CARPEAUX, Otto Maria. “Erico Verissimo e o Público”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo, 1972.

CARVALHAL, Tania. *Literatura comparada*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2010.

_____. “Encontros na Travessia”. In: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 11, n. 9, p. 70 – 81, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/l/article/view/19742>. Acesso em: 23 de set. de 2019. p. 70–81.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

CHAVES, Rita. “A literatura brasileira no imaginário nacionalista africano: invenção e utopias”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; SECCO, Carmen (Orgs.). *Brasil/África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda, Angola: Chá de Caxinde, 2006.

_____. MACÊDO, Tania. *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Angola*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

_____. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

_____. “O passado presente na literatura africana”. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 7, p. 147–161, 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49794/53898>. Acesso em 08 de nov. de 2018.

CEIA, Carlos. Romance de ditadura e de ditador. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/romance-ditadura/>. Acesso em: 25 de jan. de 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad: Vera da Costa e Silva [et al.]. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. “ÉRICO VERÍSSIMO – Um contador de histórias?” In: _____. *Escritores Brasileiros do Século XX (Um Testamento Crítico)*. Taubaté, SP: Letra Selvagem, 2013. p. 241-251.

COSTA, Tiago. *Autor do mês de agosto: José Eduardo Agualusa. Espalha Factos*, 2014. Disponível em: <https://espalhafactos.com/2014/08/05/autor-do-mes-de-agosto-jose-eduardo-agualusa/>. (Acesso em: 15 out. 2018).

COUTINHO, Afrânio. COUTINHO, Eduardo de Faria (co-direção). *A literatura no Brasil*. 7 ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

COUTO, Mia. “Mia Couto fala da influência de Jorge Amado na cultura dos países africanos lusófonos” (*Estadão*). São Paulo, 05 de abril, 2008. Disponível em: <https://integras.blogspot.com/2008/04/mia-couto-fala-da-influncia-de-jorge.html>. Acesso em 16 de nov. de 2018.

_____. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

DALCASTAGNÉ, Regina. *O Espaço da Dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Governo João Goulart e o Golpe de 1964: da construção do esquecimento às interpretações acadêmicas*. *Revista Grafia*, Universidad Autónoma de Colombia, vol. 9, p. 175 – 191, enero-diciembre 2012. Disponível em:

http://www.fuac.edu.co/recursos_web/descargas/grafia/grafia9/175-191.pdf. Acesso em: 14 de jan. de 2019.

ÉLIS, Bernardo. “Tendências regionalistas no modernismo”. In: ÁVILA, Affonso (Coord. E Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p. 87–101.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. 2. ed. São Paulo: Edições 70, 1979.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Fradique Mendes nas rotas do Atlântico Negro”. In: OLIVEIRA, Paulo Motta; SCARPELLI, Marli Fantini (Orgs.). *Os Centenários: Eça, Freyre e Nobre*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2001. p. 253-263.

GONÇALVES, António Aurélio. “Interpretações. ‘Clarissa’ e a arte de Erico Verissimo. (Das notas para um estudo sobre a obra do romancista)” I. In: FERREIRA, Manuel. (Org.). *Claridade: revista de artes e letras* (ed. Fac-similar), nº 4. Lisboa: ALAC, 1986. p. 26–36.

_____. “Interpretações. ‘Clarissa’ e a arte de Erico Verissimo. (Das notas para um estudo sobre a obra do romancista)” II. In: FERREIRA, Manuel. (Org.). *Claridade: revista de artes e letras* (ed. Fac-similar), nº 5. Lisboa: ALAC, 1986. p. 34- 41.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Editora Ática S. A. , 1992.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Bate papo: Erico Verissimo e Incidente em Antares*. (Participação de Luis Fernando Verissimo e Sergio Rodrigues, 2012). Disponível em: <https://blogdoims.com.br/bate-papo-erico-verissimo-e-incidente-em-antares/>. Acesso em 05 de março de 2018.

KAFKA, Franz. *A metamorfose; Um artista da fome; Carta a meu pai*. São Paulo: Martim Claret, 2000.

FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Érico Veríssimo*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1997.

KANDJIMBO, Luís. “A criouldade não existe em Angola”. Entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão. *União dos Escritores Angolanos*. Disponível em: <https://www.ueangola.com/entrevistas/item/390-a-criouldade-n%C3%A3o-existe-em-angola>. Acesso em: 14 de dez. de 2018.

KEHL, Maria Rita. “Tortura e sintoma social”. In: TELES, Edson, SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123–132.

LARANJEIRA, Pires. *De letra em riste: identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

LEME, Carlos Câmara. *O quintal da minha casa ocupou o mundo*. Coleção Mil Folhas, 2009. Disponível em: <http://static.publico.pt/docs/cm3/escritores/78-JoseEduardoAgualusa/quintal.htm>. Acesso em: 21 set. 2018.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para o seu estudo*. São Paulo: Publicação do Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

LIMA, Daniela de Oliveira. *A proximidade discursiva nas cartas dos romances A Correspondência de Fradique Mendes, de Eça de Queiroz e Nação Crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes, de José Eduardo Agualusa*. 2015. 130f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Assis, 2015.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LLOSA, Mario Vargas. *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle; apresentação Arlenice Almeida da Silva. São Paulo, 2011.

LUSOFONIA (Revista digital de ensino de PLE da ENS “Sofia Spangenberg”). Entrevista. *De papo com a literatura africana: entrevista ao autor José Eduardo Agualusa*. [01/12/2017]. Entrevistadores: Alejandra Fazzito & Maria Fernanda de Sousa Tomé. Disponível em: <https://www.lusofia.com/single-post/esplit2017/agualusa>. Acesso em: 01 de fev. de 2019.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora Unesp; Luanda (Angola), Nzila, 2008.

_____. “A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa”. *Revista Crioula*, São Paulo, nº 5, Artigo Mestre, maio, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/issue/view/4424>. Acesso em: 15 de nov. de 2018.

MACHADO, Lola Huete. *Agualusa y el absurdo del miedo al otro*. Blogs PLANETA FUTURO, África no es **un país**, coordenado por Lola Huete Machado, *El País*, 23 de abril de 2018. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2018/04/23/africa_no_es_un_pais/1524464302_976453.html. Acesso em 03 de dez. de 2019.

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: o modernismo (1916 – 1945)*. 3ª ed. , v. VI, 1969.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Guerra, 1957.

MIGUEL, Salim. *Cartas d’África e Alguma Poesia*. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 2005.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ática, 1978.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas Vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos, SP: EDUFSCar. Mercado de Letras, 1996.

PEPETELA. “*Algumas questões sobre a literatura angolana*”. União dos Escritores Angolanos (Ensaio). Disponível em: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/122-algumas-quest%C3%B5es-sobre-a-literatura-angolana>. Acesso em 23 de nov. de 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Literatura comparada, intertexto e Antropofagia”. In: _____. *Flores da escrivania: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91–99.

PINTO, João Paulo Henrique. *O movimento dos Novos Intelectuais de Angola e a construção da identidade nacional angolana*. XI Jornada de Estudos Históricos – Professor Manoel Salgado – PPGHI – UFRJ. Rio de Janeiro, 21 – 25 de novembro de 2016. Disponível em: <https://www.jornadaeh.historia.ufrj.br/wp-content/uploads/2017/07/02-Jo%C3%A3o-Paulo-Henrique-Pinto.pdf>. Acesso em 08 de nov. de 2018.

RAMOS, Rui; VASCONCELOS E SOUSA, Bernardo; MONTEIRO, Nuno Gonçalves. *História de Portugal*. 7. ed. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2012.

REBELO, Marques. “Conversa carioca. Augusto dos Santos Abranches.” In: MIGUEL, Salim. *Cartas d’África e Alguma Poesia*. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 2005. p.145–149.

REMAK, Henry H. H. “Literatura comparada: definição e função”. In: COUTINHO, Eduardo F. , CARVALHAL, Tania Franco. (Orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidades: contornos literários*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

_____. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SCLIAR, Moacyr. “Prefácio”. In: VERISSIMO, Erico. *Caminhos Cruzados*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016. p. 13–17.

SCWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. “No fio da navalha: ditadura, oposição e resistência”. In: _____. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *As literaturas africanas de língua portuguesa: diálogos com o Brasil*. Revista Cátedra Digital – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008. (Texto apresentado oralmente no Simpósio “Interpenetração da Língua Portuguesa na CPLP”, que decorreu no Mindelo, na Ilha de São Vicente, Cabo Verde, de 24 a 28 de março de 2008, sob o patrocínio do IILP, Instituto Internacional da Língua Portuguesa e da AULP, Associação da Universidade de Língua Portuguesa). Disponível em: <http://revista.catedra.puc->

rio.br/index.php/2016/11/03/as-literaturas-africanas-de-lingua-portuguesa-dialogos-com-o-brasil/. Acesso em 15 de nov. de 2018.

SERRANO, Carlos. Angola: “*A Geração de 50*”, Os Jovens Intelectuais e a Raiz das Coisas. União dos Escritores Angolanos. (Ensaio). Disponível em: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/157-angola-a-gera%C3%A7%C3%A3o-de-50--os-jovens-intelectuais-e-a-raiz-das-coisas>. Acesso em: 26 de out. 2018.

SILVA, Renata Flavia da. *Quatro passeios pelos bosques da ficção angolana*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2008. 162f. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp063110.pdf>. Acesso em: 25 de fev. de 2019.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. de Millôr Fernandes. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TELLES, Lygia Fagundes. “Meu querido Erico”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo, 1972.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. Prefácio Maria da Glória Bordini. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Breve história da literatura brasileira*. Trad. Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *Solo de clarineta: memórias*. 4. ed. v.1-2. Porto Alegre: Globo, 1974. 2v. (Sagitário).

_____. *Solo de Clarineta: memórias*. v.2 (Segunda Parte, póstuma, organizada por Flávio Loureiro Chaves). Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

_____. *Um certo Henrique Bertaso / Artigos Diversos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1979.

_____. *Clarissa*. 32. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1979.

_____. *O senhor embaixador*. 2. ed. 7.^a imp. Porto Alegre: Globo, 1971.

_____. *Caminhos Cruzados*. Apresentação Antonio Candido; prefácio Moacyr Scliar. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

_____. “Prefácio do autor”. In: _____. *Caminhos Cruzados*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016. p. 18–22.

_____. “Prefácio”. In: _____. *Breve história da literatura brasileira*. Trad. Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1995. p. 13-14.

_____. “Prisioneiros”. Entrevista concedida a Adolfo Braga. Jornal não identificado, Rio de Janeiro, 24 dez. de 1967. In: _____. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. (Apresentação de Luís Fernando Verissimo). Maria da Glória Bordini (Org.). São Paulo: Globo, 1999. p. 35–45.

_____. “A reforma mais urgente”. Entrevista concedida a José Ney. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 18 jun. de 1963. In: _____. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. (Apresentação de Luís Fernando Verissimo). Maria da Glória Bordini (Org.). São Paulo: Globo, 1999. p. 15–21; p. 28.

_____. “Somos todos uns mentirosos”. Entrevista concedida a Celito De Grandi. *Jornal Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 nov. de 1971. In: _____. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. (Apresentação de Luís Fernando Verissimo). Maria da Glória Bordini (Org.). São Paulo: Globo, 1999. p. 77-87.

_____. “A pior censura”. Entrevista concedida ao *Jornal Opinião*, São Paulo, 29 jan. – 5 fev. de 1973. In: _____. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. (Apresentação de Luís Fernando Verissimo). Maria da Glória Bordini (Org.). São Paulo: Globo, 1999. p. 163–173.

_____. “Paródia medieval”. Pronunciamento de Erico Verissimo lido por Paulo Brossard. *Gazeta de Notícias*, Fortaleza, 1970. In: _____. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. (Apresentação de Luís Fernando Verissimo). Maria da Glória Bordini (Org.). São Paulo: Globo, 1999. p. 59–61.

_____. “Um escritor diante do espelho”. Revista *Realidade*, São Paulo, nov. de 1966. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira – Erico Verissimo*. Número 16. 2003. p. 32–35.

_____. “Sou contra a censura”. Texto não assinado. *Opinião*, Rio de Janeiro, 19 nov. de 1971. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira – Erico Verissimo*. Número 16. 2003. p. 36.

_____. “Um país em julgamento”, por Paulo Totti. Revista *Veja*, São Paulo, 17 nov. de 1971. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira – Erico Verissimo*. Número 16. 2003. p. 39.

_____. “A liberdade será sempre a minha causa”, por Jorge Andrade. Revista *Realidade*, São Paulo, fev. de 1972. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira – Erico Verissimo*. Número 16. 2003. p. 39.

_____. “O senhor de Antares e os fantasmas de Paris”, por Hermilio Borba Filho. *Diário de Pernambuco*, Recife, 31 ago. de 1972. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira – Erico Verissimo*. Número 16. 2003. p. 31.

_____. “A entrevista inacabada”, vários autores. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 dez. de 1975. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira – Erico Verissimo*. Número 16. 2003. p. 42 – 43.

Anexos

Anexo I – Revista *Claridade*

Estes textos sobre os romances de Érico Veríssimo foram publicados na revista *Claridade*, de Cabo Verde. O primeiro concentra a análise na personagem Clarissa, de *Clarissa*, (p. 26–36), nº4. Enquanto o segundo focaliza o professor Clarimundo, de *Caminhos Cruzados*, (p. 34–41), nº5.

Interpretações

“CLARISSA” e a arte de Erico Verissimo

(Das notas para um estudo sobre a obra do romancista)

I

“A vida, prezado leitor, é uma sucessão de acontecimentos monótonos, repetidos e sem imprevistos. Por isto alguns homens de imaginação foram obrigados a inventar o romance.

“O Homem, na Terra, nasce, vive e morre sem que lhe aconteça nenhuma dessas aventuras pitorescas de que os livros estão cheios.”

Com estas palavras, o professor Clarimundo (na última página dos “Caminhos Cruzados”) encontrou, depois de várias tentativas, a abertura satisfatória para o antelóquio de seu “Observador de Sírio”, com elas definiu a visão da vida que se depreende da leitura do romance em que ele figura e, possivelmente, de uma arte importante da obra de seu criador.

Certos personagens de Erico Veríssimo vivem sós, irremediavelmente isolados do resto da sua comparsaria, agindo como que sob os impulsos de uma idéia única. Esta nada tem de excepcional: é, por via de regra, um dos lugares – comuns que preocupam eternamente a humanidade - a conquista do pão quotidiano, o medo da morte, a sensualidade, o desejo de evasão pelo sonho, etc. – mas, ao cabo de muito repetida, adquire aspectos que a aproximam de uma alucinação. O efeito resultante é o da monotonia. Sobre este fundo, recorta-se a vida dos seus homens, que nos deixam a impressão de terem perdido a vontade, de viverem sob o domínio da obsessão, de formarem um mundo povoado de loucos lúcidos, de entes vivendo debaixo da febre.

Clarissa, quando nos aparece pela primeira vez, sai da infância fresca, luminosa, fitando o mundo com os seus olhos grandes, ingênuos e faiscando de curiosidade. Talvez, Erico Veríssimo, ao escolher Clarissa para protagonista do seu primeiro romance ou para centro do seu campo de observação ao mesmo tempo desabusada, divertida, e lírica, não estivesse na plena posse dos seus recursos artísticos e da maneira negra. Talvez não lhe conviesse envolver a frescura irradiante de Clarissa numa atmosfera pesada.

Pelo primeiro motivo, pelo segundo, ou pelos dois simultaneamente, o certo é que o ambiente de “Clarissa” não tem a densidade nem a profundidade dos claro-escuros de romances como “Caminhos Cruzados”, “Um lugar ao sol” ou “Olhai os lírios do campo”.

Se assim é, também é evidente que o romancista se nos revela neste seu primeiro livro com a arte, o temperamento e a filosofia da vida que, no futuro, nos virá a mostrar. A humanidade observada por Clarissa ainda não é obcecada, mas toda ela já sabe fazer apenas o mesmo gesto, pensar num só motivo. Toda ela já ignora a capacidade de se libertar do peso constante da fatalidade. Já em toda ela se encontram exemplos daquela psicologia envolvente, que longamente contorna uma personagem e acaba por fechar o seu destino com um nó que sintetiza uma vida, dado com simplicidade e precisão surpreendentes.

Em “Clarissa”, também, já se pode estudar a técnica do romance, que caracteriza a personalidade de Erico Veríssimo. Ordinariamente, um romance é de tal forma composto que a sua acção se esquematiza e parece escrito para responder a perguntas como estas: “Como se produziu tal facto?” – “Que factores se encadearam e concorreram para a sua produção?”.

Respostas a estas mesmas perguntas se podem recolher do romance de Erico Veríssimo – de “Clarissa” como de outros. Mas à primeira leitura, as perguntas que o romancista parece empenhado em levantar no espírito de seu leitor, e às quais mais obviamente êle responde, são as seguintes: “Como viveu, como vive, como viverá êste indivíduo?” – “Como é a vida?”

Antes de passarmos adiante, reparemos que, se a resposta a esta pergunta: “Como é a vida” – parece derivar espontaneamente de “Caminhos Cruzados” ou de “Um Lugar ao Sol”, sem todavia, constituir o tema essencial destas duas obras, nos romances em que Clarissa é a protagonista, isto é, em “Clarissa” e “Música ao Longe” (muito principalmente no primeiro) constitui [sic] o problema nuclear.

O ano em que nos é apresentada Clarissa no romance que tem o seu nome é para ela de uma importância capital. É aquele em que, subitamente, atravessa a passagem da meninice para a adolescência, se ergue o seu apelo ao amor, a princípio, em presentimentos [sic] confusos e, depois, uma aspiração precisa, e é o ano em que desperta a sua curiosidade pelo

mundo e pela vida. Desejo de amor, desejo de conhecer a vida e resposta da vida às interrogações da rapariga – eis pois os temas dominantes de “Clarissa”.

Mas as idéias da vida recebendo interrogações e de vida apresentando respostas pressupõem [sic] a de vida observada. A curiosidade do adolescente, é, portanto, acompanhada imediatamente pelo esforço de observação, que substitue [sic] o isolamento da infância no seu mundo.

Clarissa observa a vida e interroga-a. O campo de observação dos adolescentes, porém, é limitado pela força das restrições, que, no nosso mundo, se opõem à plena satisfação da sua curiosidade. Assim, também, Clarissa só poderá observar um círculo apertado, que é o que lhe oferece a modesta pensão da sua tia Zina. Que hóspedes a habitam? Nestor – o estudante desportista, cínico, grosseiro, cujos interesses não ultrapassam o domínio das competições futebolísticas; o velho Nico Pombo, major reformado, inútil e vazio; Barata, o caixeiro-viajante, que só sabe coleccionar anedotas e a mulher – Ondina, cinéfila frívola que atraíça o marido, Belinha, que perdeu a esperança de se casar e está disposta a aceitar o primeiro que lhe apareça; Amaro, empregado bancário e músico falhado.

A tia Zina só sabe ralhar com as criadas e com o marido – o tio Couto, que não se emprega por preguiça. A criada Belmira é uma mulata desbocada e malcriada. Há ainda o Tónico – o menino doente e que agoniza sonhando com as batalhas, etc.

Sem que nada nos tenha sido dito, temos a impressão de que todas essas figuras foram escolhidas a esmo dentro da vida e atiradas para a pensão da tia Zina por sucessivos movimentos do acaso – tal como na realidade acontece: pelo acaso, o único agente que encaminha e reúne [sic] a população das pensões baratas nos grandes centros.

Que vida levará toda essa gente, desde a dona até o último dos hóspedes? Pelo seu temperamento, pela sua educação e pela sua condição, fácil é adivinhá-lo. Há de ser, fatalmente, a vida apagada, ignorada, povoada de inquietações, tecida de esperas que enervam ou desmoralizam, manchada de cinismos, de mesquinhas traições, visitada de repente pela morte, - atmosfera impura no meio da qual se erguem, se enovelam e se desfazem os sonhos dos falhados.

Tal será a vida na pensão da tia Zina, cujos aspectos, constituindo uma espécie de plano giratório, se vão apresentando perante os olhos de Clarissa em sucessivos quadros de lanterna mágica. Éste pequeno cosmos, com os seus habitantes e os seus sucessos, forma um dos planos gerais do romance.

Todavia, não se resume nele toda a vida. Será, quando muito, o retrato da vida da maioria, mediana, passiva, estagnada. A vida tem ainda outros aspectos de maior intensidade.

Dentre a comparsaria inferior da pensão, sobressaem duas personalidades: Clarissa e Amaro. Algumas das suas características são idênticas: ambas transcendem o meio, são dominadas pelo mesmo sentimento de prisão, ambas observam, ambas querem evadir-se para um mundo diferente, ambas chamam pela beleza e pelo amor. Os seus mundos são, porém, diferentes, a ponto de formarem dois polos opostos a estes dois polos, separados pela linha ou vida mediana dos hóspedes, vão constituir os três planos sobre os quais “Clarissa” se constrói [sic].

O “mundo” de Clarissa é o mundo da luz, da esperança, da alegria. Vai ainda mais longe do que o simples enamoramento por estes elementos da vida, ela participa da própria natureza da luz e da alegria. Quando Erico Veríssimo a coloca em paisagens banhadas pela luz do sol e do luar, sentimos que ela se irmana com o sol e com o luar.

Quando Clarissa se põe a contemplar a vida, a sua contemplação não é, evidentemente, simples. Ela traz consigo ideais a que poderíamos chamar inatos, para os quais procura correspondências. Não as encontra; surpreende-se com a fealdade da vida e entristece-se, mas salva-se na surpresa pela surpresa, recriando a sua curiosidade, remergulhando no seu êxtasis [sic] por si própria e por toda a feeria do mundo. Ela é um elemento puro e, por isso mesmo, inatacável pelos germes do desespero e de morte. Clarissa é o “cântico” [sic] do romance que tem o teu nome, e é um cântico que, presentimo-lo, [sic] nunca deixará de se elevar pela vida fora.

Como Clarissa, Amaro é um “diferente” entre os habitantes da pensão. Ele tem o amor profundo pela glória. Mas falta-lhe o sentido da vida, da capacidade de simpatia, a irradiação, a têmpera de Clarissa. Sem ter lutado, foi vencido. A máscara da vida, causou-lhe horror à primeira aparição. Ele também [sic] a interroga e recebeu a sua resposta.

“Ah what a dusty answer gets the soul – When hot for certainties in this our life”! Ah, o punhado de poeira que a alma recebe em resposta desta nossa vida, quando ansiosamente lhe pede certezas!

Amaro evoca irresistivelmente este dístico de Meredith no antrosto de um romance de Rosamond Lehmann. Ao “canto” de Clarissa éle modula um “contra-canto”, cujo tema invariável é essa resposta feita de sobra e de desalento.

O “cântico” de Clarissa e o “contra-canto” de Amaro – como que saído [sic] da boca da sombra – ambos pairando sobre a vida restejante [sic] da pensão da tia Zina – eis “Clarissa”.

Como contaria este romance o leitor que o quisesse resumir? Esta tentativa de simplificação ou esquematização seria difícil, simplesmente porque em “Clarissa” não existe

um fio narrativo condutor. Não significa isso, porém, que “Clarissa” não tenha construção: tem-na, apenas a idéia construtiva é subtilmente disfarçada.

A tese é a seguinte. Uma adolescente bela vive enclausurada, quási [sic] sem contacto nenhum com o exterior, sonha com o amor e deseja conhecer a vida. No romance, o sonho amoroso não se concretiza; não vemos Clarissa receber a visita de Eros, mas a vida responde ao seu chamamento e começa a revelar-se-lhe numa série de pequenos episódios.

Sob, a roupagem realista, é fácilmente [sic] discernível nesta tese (como, aliás, noutras de outros romances do realista Erico Veríssimo) a cintilação mágica, cintilação, todavia, escondida sob a aparência do banal quotidiano. Clarissa é um símile de toda Cinderela ou “gatas-borracheiras”, que sonharam com a festa palaciana do rei. No fim, não lhe aparece, na pessoa do médico que tratou o Tónico, o “prince-charmant” dos seus sonhos?

E, então, Clarissa – Cinderela põe-se a observar o baile, Psyché acende a sua lâmpada e abre os seus olhos curiosos para conhecer o mistério da vida antes de receber a visita de Amaro: “Todos têm um segredo. Todos têm um mistério, - pensa Clarissa, passeando o olhar pela varanda.” Os bailarinos são muitos, as figuras são apenas algumas, escolhidas aqui e ali dentro da vida, mas deixam a Clarissa a impressão de encherem a sala de tumulto, dão-lhe a idéia de um mundo engraçadamente contrastado: “Clarissa sorri... Que mistura! Que confusão! Como a vida é engraçada”! Pode ser que as revelações futuras lhe reservem desilusões e tristezas, mas que é isso perante o estremecimento de ver cair máscaras e contemplar diretamente o verdadeiro rosto da realidade ou da vida? “Oh! Todas as pessoas têm o seu mistério – pensa Clarissa – Como a vida é boa, como a vida é divertida”!

E até ao fim, quando ela se retira do baile para se dirigir a outro salão, ela observa o seu pequeno mundo sempre com o mesmo estremecimento: “Olhos e ouvidos atentos, Clarissa vê e ouve tudo o que se passa em torno dela. É como um prisioneiro que – privado do espetáculo integral da vida, das paisagens livres e largas – se distrai com examinar os detalhes mínimos de sua cela”.

Esses detalhes mínimos são constituídos pelas personagens e pela série de episódios. As primeiras apresentam-se, passam, agitam-se com os seus gestos aparentes, desenhados com uma segurança irónica de miniaturista. A determinada altura, quando nos encontramos suficientemente familiarizados com eles, a sua alma secreta revela-se em pequeninos conflitos bruscos, de uma lógica ao mesmo tempo rigorosa e paradoxal, que esperávamos e que nos deixam desconcertados. A vozeria dos hóspedes na sala de jantar ou na varanda da pensão, Clarissa descobrindo-se no espelho, Clarissa passeando ao luar, as conversas de D. Zina, os devaneios de Amaro, Clarissa em casa de Tónico, o menino doente, Clarissa recebendo as

revelações desdenhosas de Dúdí, passeando pelas ruas da cidade no deslumbramento de uma manhã de domingo, Clarissa descobrindo os amores de Ondina e de Nestor, fantasiando vinganças terríveis de Barata, o marido atraído, e surpreendendo-se com o desenlace cômico desta pequena intriga, a morte do Tônico, o diálogo entre Clarissa e Amaro, Belinha eternamente á espera de um possível marido... eis os principais entre os episódios cuja reunião constitui “Clarissa”. Entre eles se encontram os solilóquios de Amaro, o viver da zona média e são estes que formulam as respostas da vida.

Não deixa de ser curioso notar a técnica segundo a qual a vida articula as suas respostas... Uma tarde, Clarissa fala de um menino trazido pela cegonha; um sorriso e uma frase trocista de Dúdí deixam-lhe o espírito suspenso numa dúvida. Outra tarde parecida, Dúdí traz presa aos seus esvoaçantes cabelos louros, como uma espécie de pólen, outra mensagem... os homens todos têm amantes. Doutra vez, também uma tarde, Clarissa trepa umas escadas e surpreende Nestor e Ondina abraçados. Clarissa chora: “Então essas histórias que se contam de mulheres casadas que namoram, que beijam outros homens que não os maridos são histórias verdadeiras? “Ah, mas que grande castigo, que drama não espera os culpados! A vida irónicamente sorri e mostra-lhe o Barata com a única preocupação de contar ao amante da mulher anedotas colhidas numa viagem de comércio...

Não sugere qualquer destes episódios a idéia de uma porta que se abre e depois se fecha oportunamente, como movida por uma vontade consciente de revelar segredos, de bofetada leve vibrada por mão invisível, que não deixa vestígio sobre a epiderme, mas grava indelevelmente a sua marca na alma, de um segredar ligeiro e sorridente de perversidades, como se a madre-natureza não admitisse a pureza e se divertisse em corrompê-la onde a veja?...

Clarissa é a adolescente – espectadora deslumbrada, por si mesma e pelo mundo. Descobre a sua beleza e remira-se em todos os espelhos, nos vidros das montras e dos aquários. Perde-se no êxtasis [sic] perante a formosura de seu pequeno universo, do seu quarto e dos seus romances, das ruas, do caminho para a escola ou para a igreja, dos jardins em festa, das noites de luar no quintal da pensão... Como Amaro: Clarissa è [sic] música e é poesia, menina e moça – olhos abertos para o mistério da vida, alma que amanhece”.

Esta é a zona luminosa do mundo em que vive Clarissa como um elemento que lhe é próprio e em que ela aparece contornada de um halo, como génio captivo de cabelos irradiantes e olhos desejosos de reflectirem toda a vida. Porque, como toda a adolescência, Clarissa é captiva – e exilada. Para além da mesquinhez dos muros dos hóspedes da pensão, rasgam-se as paisagens largas, as grandes cidades tumultuam, e o rosto de Clarissa altera-se

de nostalgias, quando sonha com a liberdade, com os sapatos de salto alto, com os vestidos bonitos e os namorados de Dúdu: “Clarissa acompanha a amiga com o olhar comprido e enamorado. Encosta tristemente o rosto ao muro. O portão é o limite. Além do portão está a vida com todos os seus mistérios e todos os seus encantos...”

Também ela padece do humor instável dos adolescentes e conhece horas em que gostaria que lhe explicassem “uma vontade inexplicável de chorar, de abraçar alguém que nos passar a mão leve pelos cabelos. Nessas horas cinzentas, é que se torna mais sensível a mediocridade da vida e se sente só e incompreendida...” Clarissa sente uma vontade irreprimível de chorar. Porque ela é muito infeliz, porque ninguém gosta dela, porque não tem nenhuma amiga... Ninguém a compreende. O Nestor um estabonado. O Zezé, um maricas. A Belmira, uma negra muito pretensiosa. Titia só sabe ralar, etc. ...

Mas, se é verdade que Clarissa está atravessando a crise em que o adolescente nota o desacôrdo entre a realidade e o mundo criado pela sua imaginação e pelo seu sentido de beleza, se Clarissa verifica que “na vida é tudo diferente. Gente feia e sem graça”, ao passo que “o fato é que os namorados de romance falam bonito”, o certo é que sentimos a têmpera da sua alma inatacável pelas desilusões, porque Clarissa é superior á vida, porque nela – com a sua fraqueza e a sua poesia – se adivinha uma força especial capaz de criar áparte [sic] e defender o seu próprio mundo.

A obra de Erico Veríssimo, mesmo tomando em conta apenas o ciclo da história da família dos Albuquerque, é bastante densa e, portanto, é natural que nela sejam estudados muitos problemas, cada um dos quais possa servir de base para uma esquematização dos materiais desta mesma obra, ou, diferentemente, de centro em torno do qual se arrumem os seus elementos. Um dos tais centros a escolher seria, por exemplo, o problema da adaptação do homem ao seu meio (encarado em toda a sua generalidade) ou particularizando mais: a adaptação do homem de hoje ao mundo que saiu da Grande Guerra nº 1, e cuja preocupação transparece em muitas páginas, senão do primeiro ao último romance.

Falar em adaptação talvez seja empregar uma expressão que não corresponde aos insultos de Erico Veríssimo; porventura seja mais correcto e exacto referir-nos ao estudo ou focagem das várias modalidades que reveste a desadaptação do homem moderno ao seu meio, e tanto assim é que a “Saga”, em última análise, afirma a impossibilidade de o homem de boa vontade produzir obra sã e útil no meio do desnorteamento actual e traduz um conselho premente de esperar, deixar passar a tormenta antes que se tente qualquer acção profícua.

Dentro dêste critério, a sociedade criada por Erico Veríssimo pode-se repartir em duas grandes classes de indivíduos: os que se adaptam, ou, pelo menos, os que triunfam na sua

ambição de conquistarem bens materiais, e os desadaptados. Os primeiros vivem desequilibradamente; os segundos passam como estranhos entre os seus próximos, não compreendem nem são compreendidos e, por fim, são eliminados.

Nesta posição crua entre os conquistadores e os esmagados não há lugar para os espectadores; a sua posição cansa-os e eles próprios, com a lucidez característica do espectador, compreendem a necessidade de se afastarem de um mundo que não admite a pura contemplação. O Conde Oscar de “Um lugar ao sol” – exemplar único de espectador na obra de Erico Veríssimo – é uma recriação dramática de Fradique Mendes transportado do bem-estar epicurístico dos fins do século XIX para o pandemonium do primeiro quartel do século XX. Como Fradique, depois de mentalmente enriquecido por sucessivas viagens, se decide a restringir-se a observar, estudar e comentar, assim também o Conde, com os nervos destruídos e inutilizado para a acção pela fogueira da guerra, resolve-se a viver com a única preocupação de observar sem confusões, de não combater contra os moinhos de vento, de evitar as grosserias da vida e os maus cheiros... Ao fim de algum tempo, tentou suicidar-se.

O carácter darwinista de uma tal divisão acentua-se ainda com a seguinte nota, persistente na arte de Veríssimo. Qualquer dos seus desadaptados aparece-nos logo caracterizado e caminhando na vida por tal forma, que logo compreendemos que éle está resvalando por um plano inclinado, que o levará à morte. A [sic] breve trecho, como consequência fatal da sua experiência, vemos aproximar-se dele outra figura – esta com relevo vigorosamente marcado, ou então quási [sic] sempre, a liquidá-lo e a ocupar a posição que a vida lhe confiou e ele não sabe e não pode defender.

Como exemplos ilustrativos do primeiro caso, E. Veríssimo colocou Fernanda ao lado de Noel e Olívia ao lado de Eugénio em “Olhai os lírios do campo”. Figuras crucitantes da segunda são: D. Doce asfixiando Amaro num mar de lama, Pé de Cachimbo seguindo implacavelmente com o seu passo sinistramente saltitante na plugada de João de Deus e destruindo pedra a pedra o edifício da sua herança e, por último, o vulto apavorante de Ponciano em “Caminhos Cruzados”, assentado ao pé de João Benévolo, delirante, com os seus monossílabos comparáveis ao ruído do bico do corvo, com a sua paciência terrível, à espera que éle se mate para lhe tomar a mulher...

Em “Clarissa”, D. Doce ainda está longe; apenas Clarissa fixa os olhos encandeados de Amaro. Como já ficou dito, éle inaugura uma galeria de desadaptados, com alguns dos quais se parece como irmão gémeo. Seria agora ocasião de perguntarmos a que intuito secreto no espírito de Erico Veríssimo teria obedecido a constituição de tal galeria. Quererá o escritor com esta criação exprimir a idéia de que o dinamismo indisciplinado e materialista da vida

moderna exerce pressão de tal ordem em muitos espíritos que os leva ao horror por qualquer contacto com a vida, horror que tem por consequência a procura de um abrigo no sonho? Certo é que a desadaptação é fenómeno comum a todas as épocas; além de que não desejaríamos conservar na consciencia [sic] a acusação de atribuir a Erico Veríssimo uma explicação simplista. Mas, depois de feita esta ressalva, que admite a colocação do problema noutra pé, aqui deixamos feita a sugestão para mais tarde ser averiguada.

Noel e João Benévolo são as figuras que mais aparentemente se irmanam com Amaro, principalmente no divórcio radical que separa os três da realidade concreta. Todos são peregrinos descontentes, expulsos do reino deste mundo e incansavelmente em demanda do sonho. Não nos deixemos iludir, todavia, pela coexistência do mesmo factor e não nos apressemos a concluir pela triplicação do mesmo desenho. Debaixo do modelado exterior ilusóriamente idêntico, vivem almas diversas.

Se quisermos definir apenas sumariamente os dois primeiros-visto que, por agora, nos interessam simplesmente como termos de comparação, fá-lo-emos nos seguintes termos. Em Noel dá-se a persistência no adulto da imaginação infantil; é um caso típico de infantilismo mental. Com João Benévolo, acontece coisa parecida, mas com diferenciações subtilmente graduadas. O seu mundo já não é povoado por duendes, anões... pelas personagens lunares teimosas, ocupadoras do cérebro de Noel: agora são aventuras à Júlio Verne, já características de uma idade mais a aproximar-se da adolescência [sic]. No mais, João Benévolo é detentor de uma mentalidade própria, exclusivamente sua. Para ele – o que não sucede com Noel ou Amaro – a realidade deixou de existir, a mulher, Leitão Leiria, Ponciano, são sombras vagas, que, por vezes, o incomodam, interpondo-se no sulco das suas navegações imaginativas. Distingue-o a sobreposição constante da imaginação sobre a realidade. Outro exclusivo seu e consequência natural do dado anterior é a sua plena satisfação no sonho. Ao passo que a vida ambiente pesa e inquieta tanto Amaro como Noel, mesmo quando perfeitamente isolados e absortos no seu devaneio, João Benévolo, esse, vive com todo o seu ser, eufóricamente, [sic] quando corta as amarras que o prendem á terra.

Dos três, Amaro é claramente mais complexo. No fundo do quadro, delido na meia-luz crepuscular, o seu bailado com um solilóquio pronunciado num voz anterior, manótona, [sic] incolor, solilóquio cuja tonalidade se casa com os aspectos que a vida vai oferecendo a Clarissa e ao qual se pode atribuir o sentido de resposta da experiência particular de Amaro à curiosidade encantada da adolescência, ou, com maior amplitude, a resposta da própria vida.

Acentuemos desde já que, se esta resposta aparece formulada pelos lábios de Amaro, Clarissa a recebe directamente da vida. Que necessidade havia, então, de criar e introduzir

esta personagem no romance com o fito de estabelecer contraste com Clarissa, se esta oposição já existia entre o mundo interior da protagonista e a experiência que a vida lhe vai proporcionando? Isto é verdade; mas a existência de Amaro (com o aludido objectivo) justifica-se: Clarissa recebe “lições”, mas dentro da sua alma não nos seria possível remirar a imagem da realidade, porque, se as tais lições contribuem para a formação gradual da sua personalidade, gradualmente também, [sic] se vão iludindo no impulso vital que constantemente a anima.

Por outro lado, não queríamos descobrir isoladamente em Amaro uma expressão exacta do carácter da vida; o próprio Amaro, embora convencido de que “a vida envenena”, sabe que, se nunca se lhe oferecem triunfos, é simplesmente porque ele nunca os soube alcançar. Vida é indefinível, ou insusceptível de uma definição que comporte apenas uma face. A sua corporização, o retrato, só tem lugar no espaço vago deixado pela dialéctica opondo dois espíritos que dialogam: um mergulhado na sombra, outro respirando na luz.

Daí a pouco veremos que a arte de Erico Veríssimo constantemente recorre a um tal sistema de oposições, não só no meio de apreensão do “espírito” da vida, mas ainda como processo permanente de realização estética e de criação da sua poesia.

Este diálogo entre Clarissa e Amaro, como acabamos de dizer, dá-nos a essência ou o espírito do livro e é uma das concepções mais originais. Ambos estão continuamente presentes ao espírito um do outro e constituem a sua maior preocupação, mas o diálogo não se exprime por meio de palavras, de perguntas formuladas e determinando respostas directas: é antes uma conversação que não tem correspondência, lançada de alma para alma, nascida e acabada no íntimo de cada interlocutor:

“E Clarissa, numa onda de ternura pensa:

_ Seu Amaro, se eu não tivesse medo de dizer bobagem, eu ia dizer uma coisa para o senhor. Ia dizer que o senhor é muito parecido com o Pirolito. Por quê? Porque eu sou amiga do Pirolito e ele nem fica sabendo: vive ali dentro do aquário, não vê ninguém, não fala com ninguém e nem fica sabendo como eu sou amiga dele. Pois o senhor é bem assim: vive no seu quarto, fechado, não fala comigo, não me vê e nem fica sabendo como eu sou sua amiga. O senhor é muito parecido com o Pirolito. Eu sei que isto é uma bobagem de menina, mas o senhor me desculpe: é o que eu sinto.”

.....

_ Menina - pensa Amaro. – Tu nunca poderias compreender. Nem tu nem ninguém sabe quanta ternura há em mim. Eu hei-de ser sempre para vocês todos o seu Amaro melancólico e taciturno, o seu Amaro que trabalha num banco e faz música nas horas vagas, o

seu Amaro que vai ler os seus livros à sombra dos plátanos, o seu Amaro que não sabe fazer um gesto de amizade nem de acolhimento. Vocês nunca compreenderão. E tu, menina, não podes compreender também [sic] a alegria íntima que me das. Porque és poesia, és música, és... nem sei o que és... Tudo isso se pode sentir, tudo isso se pode pensar. Mas nada disto se pode dizer. Seria piegas, seria idiota, como seria idiota também [sic] eu dizer que te amo.”

Em Amaro – e já ficou dito que em Noel e João Benévolo também – dá-se a ruptura entre a realidade e o sonho. Como qualquer dos dois últimos, também [sic] Amaro devaneia e imagina muito mais do que “vive”. Mas o caso complica-se e torna-se muito mais torturante em Amaro, porque tanto Noel como João Benévolo elegem o sonho como domínio predilecto e nele se satisfazem plenamente, caso que já se não verifica como o primeiro. Amaro não consegue criar ou modelar a realidade concreta a seu gosto, porque é impotente, caracterizado pela paralisia da vontade e pela disparidade estabelecida entre o seu mundo íntimo e os factos exteriores. Mas tudo isso – ao contrario dos seus dois símiles – não o impede de ter a noção bastante precisa da realidade, de saber que existe uma coisa a que se chama vida, feita de ambições realizadas, de altos desejos satisfeitos, ou ainda de tentativas goradas, cuja experiência e prática é indispensável à nossa felicidade. Daí resulta que Amaro, refugiado no sonho por incapacidade de agir, tem a consciência nítida da insuficiência deste refúgio, e daí a sua insatisfação ou o seu mal-estar dentro dele. Sempre o velho vício. Sonhando, devaneando, enquanto os outros conversam, gesticulam, vivem de verdade. É por isso que não há-de passar nunca de funcionário de banco,” ou então: “E assim vivia ele dentro do sonho, alheio ao mundo objetivo. Perdia aquilo a que os homens práticos chamam oportunidade. Cumpria o seu destino obscuro de contemplativo. E ia ficando para trás: sem dinheiro, sem amigos, sem glória, sem nada – na sombra: uma vida mais apagada que a do Mícefufe, o gato da casa.”

A certeza do escoamento apagado da sua vida dilacera-o, como acontece com qualquer outro que a possua; a lembrança, presente sempre, da sua inacção no casulo do sonho em que se envolve lança Amaro num desânimo e numa inquietação febril. “Tudo isto se pode sentir, tudo isto se pode pensar. Mas nada disto se pode dizer. Seria piegas, seria idiota, como seria idiota também [sic] eu dizer-te que te amo.” Sem dúvida: ele tenta passar da contemplação estéril para a acção, libertar-se do sortilégio fatal e mover-se com qualquer homem, dizer ou fazer o que pensa... Não o pode, porque a sua imobilidade é a do cataléptico, porque todo e qualquer pensamento de Amaro desfoca-se, toma-lhe a aparência de inadequado, inviável e risível no momento da sua conversão em acto. De nada lhe serve o seu poder de compreensão, a sua sensibilidade de artista, a sua necessidade de comunicação, toda a sua riqueza íntima; o

espírito de análise, o sentimento de inutilidade de todo o esforço, a timidez secam-lhe a emotividade e paralizam-lhe todos os impulsos: “Às vezes tem uma vontade inenarrável [sic] de sorrir para toda a gente que o cerca, de revelar toda a sua cordialidade e toda a sua compreensão num gesto... Mas o espírito de análise intervém, destruidor. Disseca todas as idéias. E mata o gesto... Ao cabo, fica ecoando no ar, a pergunta que os lábios não fizeram, mas que a mente escuta: Para quê? E depois mais forte que tudo, a sua timidez...”

Sim: o gesto de Amaro para a acção pára sempre em meio suspenso pela análise, pela certeza da sua inutilidade, ou, melhor, pelo sôpro estiolante do seu próprio espírito. Mas reparemos que, se ele chegasse ao fim e pudesse passar o resto da sua vida lutando entre os homens, o convívio com este mundo de realidade positivas não o satisfaria mais do que o da sua imaginação. Pelo contrário, este mundo inspira a Amaro uma repugnância ainda mais profunda, invencível por vários motivos. Primeiro, porque ele é necessariamente feito de grosseria, das tolices, da falsidade dos Nestor, Barata, Ondina, Nico Pombo e quejandos. Porque éle não pode existir sem a luta travada no tumulto, na desordem, e acompanhada de angústias insanáveis: “Quando terminará éste conflito? Conflito com a vida, com os homens que andam pela vida a se magoarem uns aos outros, a disputar lugares aos encontrões e cotoveladas, a dizer ironias? Cada dia que passa é uma tortura que se repete.....” E a fúria de uns para conseguir juro mais vantajosos, e o desespero de outros por não poder pagar os títulos vencidos, e as ameaças de protesto, e mais juro, e mais cálculos, e números, números, afogando, esterilizando, complicando, matando... “Só de pensar nisto Amaro sente arrepios.”

Ainda por cima, acontece que pela vida horrenda perpassam momentos de beleza, capazes de reduzir a sua fealdade habitual. Como Fausto, Amaro desejaria que o tempo parasse a fim de que, também os momentos ocupados pela beleza se imobilizassem para sempre. Como o heroe [sic] de Goethe, éle gostaria de lhes gritar: “parem, porque são perfeitos”. Mas o seu grito não é escutado e o tempo continua na sua marcha implacável, que traz consigo a corrupção: “Amaro franze a testa. Que ideia estranha lhe pasa [sic] pela mente? Este momento é de beleza, mas foge...” – “ Clarissa, se eu pudesse falar, se tu pudesses entender... Eu te diria que nunca desejasses que o tempo passasse. Eu te pediria que fizesses durar mais e mais éste momento milagroso. A vida é má, menina, a vida envenena.”

Quando a realidade se lhe impõe opressivamente, quando esta necessidade de fuga se torna angustiada, Amaro experimenta uma como reacção específica: cai num sonho desperto, em que, como por um impulso natural, se levanta do fundo do passado um mundo especial, o mundo da sua infância, com a mesma poesia inquietante com que um espectro sai da penumbra, ou um continente há muito perdido emerge de águas insondáveis...

Esta infância de Amaro parece um mundo muito distante, longiquo, [sic] onde viveu outrora, donde saíu [sic] exilado para sempre, para sempre... que nunca mais terá coisa que o substitua na vida. Por isso mesmo, a sua existência [sic] parece-nos real, mas, simultaneamente, com qualquer coisa de fantástico como um sonho que se viveu.

É uma paisagem de dia de trovada, sobre a qual se derrama um sol estranho, escondido atrás de nuvens sombrias. As suas figuras são silhuetas tocadas de irrealidade, meio gente, meio personagens de teatro de “marionettes”, que por algum tempo se moveram debaixo dos nossos olhos e logo depois se dissiparam incompreensivelmente, distanciadas, levadas por um sopro de destino...

É esse o único mundo em que Amaro se tranquiliza e se satisfaz, porque também é o único mundo da permanência, em que os momentos não fogem, onde não se conhecem as transformações ou à acção desordenada, mas apenas o recolhimento, o devaneio, o êxtasis, - [sic] o único que não lhe recusou as únicas vitórias que Amaro poderá jamais alcançar: as vitórias sonhadas.

(*Continua*)

ANTÓNIO AURÉLIO GONÇALVES

Interpretações

“Clarissa” e a arte de Erico Veríssimo

(Das notas para um estudo sobre
a obra do romancista)

II

Mais uma transcrição do “Antelóquio” de “O Observador de Sírío” do professor Clarimundo para abrir a segunda parte destas observações sobre Erico Veríssimo, tal como outra já abria a primeira.

“E que vejo eu do meu posto de observador céptico? Sempre o mesmo ramerrão quotidiano, os mesmos quadros monótonos. São cenas de todo dia. Nenhum acontecimento romântico quebra a calma desta rua e de seus habitantes. Onde os dramas de que falam os romancistas? Onde as angústias que cantam os poetas?

“Foi depois de muito observar e meditar que eu cheguei à conclusão de que é possível que um observador que se coloque num ângulo especial tenha uma visão diferente e nova do mundo.

“Daí a ideia de escrever este opúsculo. Nele ciência e fantasia se combinam. Imagine-se um ser dotado de raciocínio postado em Sírío e de lá olhando a terra com um telescópio poderoso... Que visões teria ele do nosso planeta? Está claro que não poderia ver as criaturas e as coisas da vida como nós, pobres terrenos, as vemos.”

Desconfio que seja interessante completar este arrazoadado com as opiniões de personagens de Erico Veríssimo (Fernanda, Vasco, Noel) apresentadas no decorrer de certa discussão técnica do romance, que se pode ler em “Um lugar ao sol”. De tal conjunto de transcrições é muito possível que pudéssemos chegar a formular alguns ideais estéticos com os quais constituiríamos uma doutrina de arte, que se dá, justamente, o caso de presidir à elaboração da obra do romancista que estamos estudando.

Contudo, não temos presentemente esta obra e não fixámos de memórias as referidas opiniões. Dada a falta de alguns elementos, talvez necessários, contentemo-nos com os que estão ao nosso alcance e vamos proceder a esta tentativa de interpretação.

Comecemos pelo período seguinte: “Foi depois de muito observar e meditar que eu cheguei à conclusão de que é possível que um observador que se coloque num ângulo especial tenha uma visão diferente e nova do mundo.”

Nele se contém duas informações. A primeira - referente à profunda meditação e aturado estudo que antecederam a conclusão indicada a seguir – não interessa, porque pode

muito bem ser que o romancista a tenha escrito como tipismo do falar do seu personagem e, sendo assim, tornar-se-ia uma espécie de falta de tacto imaginar que Erico Veríssimo a teria proferido, quando tratamos de averiguar até que ponto nos será permitido substituir a autoria do professor Clarimundo pela do seu criador. Falta de tacto, dissémos, pela simples razão (quando outras não existissem) de que a frase é quase pleonástica: por via de regra (que nada nos impede de considerar como quase geral) é depois de muito observar e meditar que se chega a uma visão *diferente e nova* do mundo.

Atentemos, porém, na segunda, que reúne [sic] sérias probabilidades de ser a mais importante de toda a transcrição. Consiste ela na defesa do princípio de que um observador (digno deste nome, não é necessário dizê-lo) pode alcançar esta coisa preciosa e rara que é uma visão diferente e nova do mundo, desde que se coloque num ângulo especial.

Vamos reparando também, de passagem, que esta declaração existe no prefácio de uma obra escrita pelo prefaciador – autor também, [sic] portanto – o que nos autoriza a afirmar que este, de começo, nos anuncia que nessa mesma obra se nos apresenta uma visão diferente e nova do mundo.

Quer dizer: o professor faz-nos saber nada mais, nada menos que a sua obra inicia uma revolução literária, a qual tem como ponto de origem a sua colocação num ângulo especial, ou, o que vem a dar na mesma, numa diferente atitude espiritual.

Mas que espécie de atitude será esta que possui o dom de transformar e renovar a nossa visão, tornando assim possível o despontar de uma nova corrente literária? É ela das mais difíceis de assumir, tanto assim que é representada por um mito: - a atitude do observador de Sírío – visto que é este o título da obra do professor Clarimundo.

Não é a primeira vez que a situação no espaço deste personagem mitológico tem sido olhada com inveja por artistas do nosso planeta, pelo menos, por aqueles que compartilham determinados ideais. Efectivamente, o habitante de Sírío tem condições para ser o observador impecável, e isto por diversas razões fáceis de descortinar e de compreender.

Os entes e factos que observa pertencem á terra, mas ele habita um planeta diverso. Desta situação deduzem-se consequências de largo alcance. Observar de um ambiente que se afasta do nosso tanto como um planeta do outro, significa encontrar-se imune das nossas preocupações e paixões e, por isso mesmo, apto para observar com lucidez e objectividade perfeitas.

Coloca-se a uma distância astronómica do campo das suas observações, facto que vem acentuar a referida lucidez e objectividade, mas não só isso, senão também lhe permite, ou

melhor, o obriga a eliminar os pormenores acessórios (apagados pela distância) a focar e registrar apenas os acontecimentos e gestos essenciais, de maior envergadura.

Eis um conjunto de condições – está notando o leitor – tendente a formar do observador de Sírío um clássico realista, do tipo sonhado por Balzac e, mais especialmente (se for dotado de estilo) por Flaubert.

Passemos agora a outra parte da transcrição: “E que vejo eu do meu posto de observador céptico? Sempre o mesmo ramerrão quotidiano, os mesmos quadros monótonos. São cenas de todo dia. Nenhum acontecimento romântico quebra a calma desta rua e de seus habitantes. Onde os dramas de que falam os romancistas? Onde as angústias que cantam os poetas?”

O que significa: o professor Clarimundo apresenta-nos, como característica mais expressiva da sua atitude de observador, o cepticismo. O que já ficou dito acerca das qualidades provenientes ao habitante de Sírío da sua situação privilegiada ajuda-nos a concluir que a palavra é aqui tomada num sentido que se não afasta muito do habitual. Pelo seu cepticismo, Clarimundo pretende conservar a distância, desembaraçar-se de pormenores, resguardar de toda a mácula a sua lucidez e a sua objectividade, dignas – é o caso de se dizer – de um habitante de outro planeta.

No entanto, o limitado grupo de afirmações e de interrogações que acabamos de transcrever aponta outros objetivos a este cepticismo. Afirma o personagem de Erico Veríssimo: “Sempre o mesmo ramerrão quotidiano. São cenas de todo dia.” E pergunta: “Onde as angústias cantam os poetas? Onde os dramas de que falam os romancistas?” Isto parece-nos concludente. Desde que se liberte as idéias feitas, de impressões recebidas, e se decida a confiar exclusivamente nas observações feitas do seu posto, Clarimundo verifica que é falsa a visão da vida dos poetas, os romancistas (isto é, alguns dos intérpretes dessa mesma vida), até hoje, nos têm transmitido. Não custa, então, convencemo-nos da necessidade premente de adoptarmos uma atitude de dúvida geral, que nos obrigue a uma revisão incansável e completa de noções.

Para que uma tal atividade revista toda a eficácia desejável, é necessário desenvolver um esforço para remontar às origens e conhecer o motivo do falseamento denunciado. Qual será este motivo? O texto sujeito a análise proporciona-nos o esclarecimento pedido. Reparemos para a natureza das perguntas feitas depois da apresentação do facto: “Onde os dramas de que falam os romancistas? Onde as angústias que cantam os poetas?” Quem escreve as interrogações que aí ficam visa manifestadamente duas tendências muito faladas do nosso espírito, a primeira das quais consiste, na sua definição mais simples, em atribuir aos

acontecimentos um alcance, aspectos, ligações falsas, criadas ou deformadas pela imaginação, a segunda em aprender a vida, envolvendo-a e dando a sua expressão intensidade sentimental que não lhe é própria, mero produto da sensibilidade – ambas derivando de correspondências artificiais entre a natureza e o nosso íntimo – ou sejam: o romanesco e o lírico.

É natural que outros existam. Por agora, lirismo e romanesco são os novos inimigos da cristalina lucidez e da perfeita objectividade acusadas pelo professor Clarimundo; sobre estas tendências há de incidir, principalmente, a já falada revisão de conhecimentos e deles nos havemos de defender com maior escrúpulo, quando queiramos ter uma visão exacta da vida.

Chegados a este ponto, já temos percorrida uma grande parte do caminho para o conhecimento e interpretação do pensamento do professor Clarimundo. Vida contemplada a distância, para que a inteligência se imunize contra as influências do ambiente e a surpreenda nos seus traços significativos apenas; vida observada com cepticismo, para que o espírito se defenda contra o lirismo e o romanesco, falseadores impenitentes do reflexo que ela nos envia – eis os traços essenciais do quadro que nos oferece a crítica de Clarimundo.

Mas, se despojarmos a vida do romanesco e do lirismo, isto é, da aura imaginativa e poética de que a rodeamos, com que lhe aprofundamos perspectivas, a espiritualizamos e deformamos, o que é que nos fica nas mãos? Um esquema de movimentos, obedecendo a uma mecânica invariável de impulsos, que obsediantemente se fazem sentir. O professor Clarimundo o diz: “A vida, prezado leitor, é uma sucessão de acontecimentos monótonos, repetidos e sem imprevisto.” Efectivamente, o aspecto da vida (quando assim interpretada) que se evidencia com maior relevo é a – monotonia.

É certo: o observador de Sírío, muito provavelmente, se surpreenderia com esta ondulação monótona da superfície da nossa vida. Pode muito bem ser que ele desejasse conhecer a sua causa. Descobri-la-ia (penetrando no íntimo dos seres) na permanência das mesmas reacções aos mesmos móveis, na permanência do funcionamento da mesma engrenagem psicológica, a qual deriva, por seu turno, da permanência dos mesmos elementos que impulsionam e animam a vida – o que vem tudo a querer dizer, fundamentalmente e sintetizando: permanência dos caracteres.

Deixemos vincada esta permanência dos caracteres como a chave da abóbada do pensamento do professor Clarimundo, cuja estrutura se vai formando pelos princípios de: - observação distante, objectiva e lúcida, anti-romantismo e antiretoricismo, - e continuemos com outros articuladores deste saboroso “Antelóquio”.

Outra frase a reter: “Daí a idéia de escrever este opúsculo”. É natural o desejo de saber a que origem se refere o advérbio inicial. Mais exactamente à conclusão de que é possível que

um observador que se coloque num ângulo especial tenha uma visão diferente e nova do mundo. Fizemos notar que, com estas palavras, Clarimundo nos anuncia a fundação de uma nova corrente literária. Ela é o curto período que se lhe segue e agora transcrito - : “Daí a idéia de escrever este opúsculo.” - propõem-nos nova conclusão. Esta (que, aliás, se impõe claramente) é a de que o estímulo que verdadeiramente impele o professor a escrever não foi o desejo de concatenar factos, de imaginar histórias, como a qualquer romancista conservador nas idéias e na técnica, mas sim o puro anseio de “observar” de um ângulo novo, o esforço para se colocar diferentemente perante a vida, para criar uma atitude mental, para apresentar uma versão corrigida, nova e diversa.

“Nele ciência e fantasia se combinam.” Recortemos e comentemos, ainda e por último, esta afirmação. Por ela, adverte-nos o autor de “Antelóquio” que pretende dar á sua observação uma precisão [sic] por tal forma estricte, que a irmane, tanto quanto possível, á observação científica, mas que deseja dar a essa observação, sujeita a tão severas regras, como companheira inseparável – a fantasia. Eis um desejo, filho de uma propensão para oscilar de um polo intelectual a outro – da ciência para a fantasia -; oscilação, porém que se deve realizar tão sutilmente (reparemos para o verbo “combinar” empregado) que o seu movimento de vai-vem se faça quase imperceptível.

E pouco mais nos daria que dizer este comentário à margem do “Antelóquio” ao “Observador de Sírio”. A tecê-lo, fomos apurando alguns princípios estéticos. Se os reunirmos num feixe, notaremos que é um facto a organização de tal doutrina estética de que falamos logo ao principiar. Tenhamos paciência e vamos repisá-la.

De entrada, proclama-se a necessidade e o propósito de uma reforma literária, tornada possível pela adopção de uma nova atitude intelectual. Caracteriza-se esta pelo esforço para a lucidez e para a objectividade; pela preocupação de simplificar os retratos psicológicos, isto é, de apanhar simplesmente os traços gerais no desenho dos caracteres; pela orientação para o cepticismo, posto ao serviço de uma severa revisão de idéias, pela rejeição da visão romanesca e lírica da vida, ou em menos palavras, pelo combate ao romantismo; pela preocupação de salientar a permanência dos caracteres, e por fim, pelo método de combinar rigor científico e liberdade da fantasia.

Declarámos também que esta estética, defensora da clara visão e da consciência artística, ciosa de universalidade, anti-romântica, simplificadora, rigorosa e fantasista, presidira á elaboração da obra de Erico Veríssimo, que, ironicamente, a deixou cair, com ares de paradoxo, da pena do seu professor Clarimundo. Trata-se agora de analisar esta obra e de verificar se se comprova a identificação proposta.

Os romances de Erico Veríssimo não têm todos a mesma composição. Pelo contrário, sob este aspecto, existem entre eles diferenças bem marcadas. Vai longe da técnica de um romance, como “Olhai os lírios do campo”, por exemplo, à linha construtiva de “Clarissa”, e a distância alarga-se ainda mais, se passarmos para “Caminhos Cruzados”, no qual a “maneira” de “Clarissa” é levada às últimas consequências.

Não obstante, existe um tipo de composição que nos é permitido considerar como mais peculiar a Erico Veríssimo e como definindo melhor a sua personalidade e os seus objetivos: é aquele de que os “Caminhos Cruzados” e “O resto é silêncio” nos proporcionam os modelos acabados.

Seja qual for a maneira de compor escolhida (todavia, mais notavelmente quando o romance de Veríssimo é escrito segundo o recorte a que aludimos agora mesmo) dá-se com ele o seguinte, que não acontece com muitas obras, sem que queiramos fazer depender disso o seu valor. Terminada a sua leitura, estampa-se-nos no espírito uma impressão imediata, curiosa, inconfundível. É impressão que se desenha sob a aparência de uma imagem sensível, concreta, que é muito provável que corresponda a uma paisagem interior, a cujo império o escritor obedeceu e cujo reflexo ele desejou que se levantasse aos nossos olhos, lida a derradeira página.

Esta impressão geral e imediata, esta imagem concreta é simples, embora afecte dois departamentos do nosso sistema sensorial. Uma impressão visual – a de uma totalidade, de um agregado de elementos diversos, de bloco em cuja matéria se abrissem compartimentos. A acção do romance projecta-se em nossa consciência como um movimento. O bloco move-se, monstruoso. Os compartimentos, a sua população participam, como unidade, deste mesmo movimento geral, lento, irresistível. Não é um percurso, partindo de uma situação, passando por etapas e terminando num desenlace. A impressão que nos possui é a de uma rotação, executada sob a mesma situação. Começa com determinados elementos; quando termina, é ainda o mesmo todo, sem perdas nem acréscimos. Pelo caminho, nem se lhe aderiram novos materiais, nem lhe foram roubadas parcelas. O bloco conserva-se inalterável, compacto, uno do começo ao fim.

Uma impressão auditiva: a visão do movimento descrito é acompanhada de uma ressonância especial, correspondente ao rumor de muitas vidas, um zumbir abafado de colmeia, cuja unidade da tessitura raramente é quebrada por um cântico a solo.

Esta sensação primária, de poderosa unidade, sendo uma sensação de conjunto, dá-nos a distinguir a multiplicidade de elementos e de timbres que nela se conglobam, susceptíveis de serem isolados.

Para simplificar, imaginemos a história do romance dividida em duas grandes épocas, a saber: a primeira, entrando pela primeira década do século XX; a segunda, caminhando daí para a frente. O romance da primeira fase pode-se dizer que é fortemente centralizado. A situação nuclear, a sua espinha dorsal é formada por uma acção única, constituída de factos praticados por um personagem, ou grupo de personagens unidos por um fio lógico de interdependências. Outros misturavam-se com os chamados protagonistas, mas ligavam-se-lhes por relações secundárias.

O romancista parecia justificar-se: “Não é segredo para mim que a vida se não resume a dois ou três indivíduos. Longe da ideia de afirmar que as suas preocupações, o seu drama, o seu universo fossem os únicos dignos da minha atenção, enquanto eu os punha a passear pelas páginas do meu romance.

Todavia, sei também [sic] que a arte não vive exclusivamente de querer dar uma imagem exacta e completa da vida. Ela nutre-se, igualmente, de interesses que são inerentes á sua natureza exclusiva. No presente caso, o que prepondera é o interesse da minha narrativa, cujo vigor e clareza exigem que eu isole este indivíduo ou este grupo e os ilumine mais intensamente do que outros deixados de propósito na penumbra, embora, é claro, se subentenda que, para além da zona sobre que incide o meu foco de luz, tumultuam multidões que, posteriormente, poderão oferecer-me tanto interesse como esses que agora ocupam o primeiro plano.”

Esta tendência é tão pronunciada dentro da época a que nos referimos, que não lhe escapam os próprios romances que, pelas imposições da sua finalidade, lhe poderiam fugir. Por exemplo, escolhamos, ao acaso, dois pertencentes á literatura francesa. “Um grande homem de província em Paris” das “Ilusões Perdidas” de Balzac e o “Germinal” de Zola são viveiros de herois, e no entanto, ninguém duvida que Luciano de Rubempré e Estevão Lantier sejam, repectivamente, o centro de cada um deles.

Ao apologista do tipo de construção vigente na primeira fase o professor Clarimundo (se quiséssemos erigi-lo em intérprete da última hora de algumas tendências do romance dos nossos tempos) opor-se-ia, muito provavelmente, com as seguintes palavras:

“Sim, também [sic] julgo que devemos empregar o máximo cuidado em preservar a intensidade de expressão do romance. Todavia, estou convencido de que o apego ao cânone da centralização apenas reflecte obediência a preconceitos, fraqueza do espírito de renascimento e de investigação literária, timidez.

“Não tenhamos receios de pintar colectividades, focando com idêntica intensidade os seus componentes. Alcançaremos com isto vantagens substanciais. Porque é falso que o

vigor expressivo de uma obra de arte sofra com a pluralidade dos centros de acção. Porque aproximamos da vida a imagem que dela propomos. Porque a descentralização, bem manejada, oferece ao escritor recursos e possibilidades, que a técnica tradicional lhe recusava. Acresce ainda que se destroi uma unidade de acção - tão respeitada e tão gabada e, no entanto, fundamentalmente artificial – mas forja-se outra, esta mais natural e de alcance mais grandioso: a unidade criada por uma idéia geral da vida, que, por sua vez, é alcançada pela coordenação estreita dos casos e problemas individuais desenvolvendo-se segundo o mesmo movimento, coordenação que se estabelece por processos á escolha, conforme a imaginação e o gosto do artista.”

Assim falaria o professor Clarimundo – com o assentimento (temos razões para o admitir) de quem o pôs no círculo das criações literárias. Não se escondem as intenções inovadoras de Erico Veríssimo; porém, no que diz respeito à arte da composição dos seus romances, elas saltam à vista. Esta composição possui características – algumas mais visíveis do que outras, umas impondo-se ao próprio leitor de crítica rudimentar, outras exigindo visão – todavia, o que podemos dizer é que todas são bem reais, nitidamente definidas.

Quando se lê um romance desse autor, que traga bem gravada a sua marca, nota-se, desde os primeiros capítulos, a sua descentralização. Dir-se-ia que ao romancista interessa verdadeiramente o grupo, não o indivíduo. Semelhantes romances, na sua quase totalidade, (a descoberto, ou encapotadamente) são um conjunto, uma comunidade, que “continua” respirando, vivendo, não uma vida subordinada a um único ponto de referência, mas uma vida global, em que cada indivíduo, ou grupo formando núcleo, é um centro de acção.

Aspámos o verbo continuar. É que, embora se possa reconhecer a subjetividade desta impressão, não é absurdo admitir-se que o romance tradicional (chamemos-lhe assim por comodidade) em algumas das suas manifestações, propositadamente, ou em resultado da própria técnica, nos insinuava a idéia de que os seus heróis começavam vivendo, pelo menos uma vida mais intensa (a vida das “crises” romanescas) no momento em que o romancista os apanhava na teia da sua ficção. Ao contrário, o trecho de um romance de Veríssimo subentende uma vida anterior, perfeitamente igual àquela que ele põe decorrendo, subentendimento [sic] que se não efetua pelas chamadas “preparações”, senão que, mais subtilmente, pela própria maneira de representar esta vida.

Podemos chamar a atenção para este pormenor, porque debaixo da aparência de dois processos que se defrontam, descobrimos de facto de maior envergadura, que vem a ser o antagonismo de dois conceitos do homem e da vida. A primeira mostrava-nos o indivíduo (pelo menos aquele que se considerava capaz de comunicar interesse à confecção de um

romance) como um emotivo, um apaixonado, sujeito, por isso mesmo, a transformações bruscas, que se repercutiam à tona da vida, provocando ondulações, desnivelamentos, rupturas. Concepção “dramática” ou romântica da vida, se consentirmos em admitir que a essência do drama, reside na, por assim dizer, transformação de uma personalidade e respectivas resultantes, perante uma circunstância ou concurso de circunstâncias.

Já se deixa ver que uma arte com estas bases presunha [sic] no homem zonas de intensidade sentimental, a sua reversão e multiplicidade de facetas.

Havemos de ver em ocasião própria os princípios da psicologia aplicada por Erico Veríssimo; por agora, interessam-nos apenas o [sic] efeitos dessa psicologia sobre os aspectos da sua composição. Ao ângulo de observação do qual saiu o romance moldado na explicação psicológica exposta, com o ar de estudo da crise, na qual uma vida peculiar empolga o indivíduo, apontando um contrastar de fases, portanto, - Veríssimo contrapõe novo ângulo de análise e de estudo. (“foi depois de muito observar... um observador que se coloque num ângulo especial tenha uma visão diferente e nova do Mundo.”)

Do seu recanto, a vida não lhe aparece como um cambiar de valores. Aquela que se move nos seus romances é um fluir lento, contínuo, uniforme, sempre decorrente, mas sempre por um movimento de refluxo sobre si própria. A sua obra recolhe num momento parecido com outros do passado, vê-a desenrolar-se indeferenciada [sic] e, quando chegamos ao remate, parece-nos que ela continuará sempre idêntica a si própria. (E que vejo eu do meu posto de observador céptico? Sempre o mesmo ramerrão quotidiano..... São cenas de todo o dia.)

(*Continua*)

ANTÓNIO AURÉLIO GONÇALVES

Anexo II – Pronunciamento de Érico Veríssimo

Texto de Érico Veríssimo presente no livro *A liberdade de escrever*: entrevistas sobre literatura e política, (p. 59–61).

PARÓDIA MEDIEVAL

Pronunciamento lido por
PAULO BROSSARD

Gazeta de Notícias

1970

Pronunciamento de Erico Verissimo foi lido, ontem na Câmara, pelo deputado Paulo Brossard, no qual o autor afirma que “a Portaria que determina a censura prévia no Brasil me causa indignação e ao mesmo tempo tristeza”. O documento lido pelo deputado gaúcho é o seguinte:

A portaria que determina a censura prévia no Brasil me causa indignação e ao mesmo tempo tristeza. É um sinal de que estamos encenando uma paródia da Idade Média. Há dias li, com um profundo sentimento de vergonha, um parecer do Sr. Plínio Salgado, em que ele não só justifica e aplaude esse ato do Governo como, também, pede a sua ampliação, de modo a abranger todas as áreas da atividade intelectual brasileira. Tive a impressão de que o espírito de Hitler e Goebbels se erguia dos escombros do Terceiro Reich e falava pela boca do ex-chefe integralista. Considerei as palavras desse furioso candidato a inquisidor um insulto à memória de dezenas de milhões de homens, mulheres e crianças torturados e assassinados pelo totalitarismo da direita e da esquerda, nestes últimos cinquenta anos.

Que esperanças se pode ter num país em que o livro em geral é submetido ao arbítrio da polícia, em pé de igualdade com as mais baixas revistas pornográficas de finalidade puramente comercial?

Nenhum artista, nenhum escritor podem produzir e criar plenamente se não tiverem a mais ampla liberdade de expressão. É impossível para um romancista estudar uma personagem sem tocar em sua vida sexual. E como pode um escritor trabalhar, dar o melhor

de si, se sabe que tem sobre ele o olhar implacável e truculento do Grande Irmão, como o profeta de George Orwell no seu *1984*?

Não sou dos que pedem para os escritores essa liberdade de que é sinônimo de licenciosidade. Estamos dispostos – e é nosso dever – pagar por essa liberdade com a moeda da responsabilidade. Flaubert com *Madame Bovary* e Joyce com *Ulysses* já ganharam, cada qual a seu tempo, a sua batalha contra a intolerância e o falso pudor farisaicos. O livro, como veículo de cultura ou pelo menos como arena em que se expõem e discutem os problemas que atormentam o homem, não pode sobreviver no clima de ameaça que essa portaria nefasta criou.

Essa censura prévia diminuiu o Brasil aos olhos dos brasileiros e aos olhos do mundo. Já visitei países de regime totalitário o suficiente para ter visto na tristeza, no desalento de seus melhores escritores, os efeitos duma censura castradora. Com relação aos livros chamados de excessivamente realista, pode invocar-se uma pequena fábula. Uma vez um puritano viu refletido num espelho à beira da estrada um ato que o chocou por indecente; indignado, partiu o espelho em cacos e seguiu o seu caminho, convencido de que tinha duma vez por todas eliminado o mal da face da terra. É que existem pessoas que têm mais medo e vergonha das palavras do que das mazelas morais e sociais que elas descrevem.

Albert Camus, que considero um dos maiores e mais dignos homens de letras que a França de nossos dias tem produzido, escreveu logo depois do fim da Segunda Guerra Mundial: “Sim, o que é necessário combater hoje é o medo e o silêncio, juntamente com a separação dos espíritos e das almas que eles acarretam. O que é preciso defender é o diálogo e a comunicação universal dos homens uns com os outros. A servidão, a injustiça e a mentira são os flagelos que rompem essa comunicação e interditam esse diálogo. Por tudo isso nós os devemos repelir.”

Depoimento transcrito do jornal
Correio da Manhã, do Rio de Janeiro,
 pelo jornal *Gazeta de Notícias*,
 de Fortaleza, com o título
 de *Erico: Censura, paródia medieval*, em 1970.