

**DAVI SIQUEIRA SANTOS**

**VERÍSSIMO PASSANDO ÉRICO A LIMPO:  
espelhos e biblioteca em *Solo de clarineta***

**ASSIS  
2015**

DAVI SIQUEIRA SANTOS

VERÍSSIMO PASSANDO ÉRICO A LIMPO:

espelhos e biblioteca em *Solo de clarineta*

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

Orientador: Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves

ASSIS  
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

S517v Santos, Davi Siqueira  
Veríssimo passando Érico a limpo: espelhos e biblioteca em Solo de clarineta / Davi Siqueira Santos. - Assis, 2015  
185 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.  
Orientador: Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves

1. Veríssimo, Érico, 1905-1975. 2. Memória na literatura.  
3. Literatura brasileira – Séc. XX. I. Título.

CDD 869.909

**Agradeço a Deus**

[presença (in)terna, (e)terna memória]

**por abrir seus lábios em parábolas e publicar enigmas**

“Se o grão de trigo, caindo na terra, não morrer, fica ele só; mas se morrer, produz muito fruto.”

Evangelho de João capítulo 12, versículo 24

## **AGRADECIMENTOS:**

Sou grato ao professor Antônio Roberto Esteves, pois de uma forma muito preciosa dedicou-me atenção e ajudou-me a estabelecer metas em diversos momentos deste trabalho de pesquisa.

À professora Maria Lídia Lichtscheidl Maretti por ter começado esta busca ao meu lado.

À CAPES pelo financiamento da pesquisa.

Aos membros da banca, professoras Maria Eunice Moreira e Cátia Inês Negrão Berlim de Andrade, professores Luiz Roberto Velloso Cairo e Miguel Zioli, por suas sugestões e pela leitura cuidadosa.

Agradeço aos meus queridos familiares por todo apoio e incentivo.

Aos amigos, principalmente os do Espaço Esperança, pelo convívio.

Ao Leonel, meu mais novo companheiro, por ser quem é e por me conduzir a um relacionamento ainda mais estreito com aquele que É.

E, por fim, à minha amada Rebeca, porque é uma só carne comigo.

***A falta de Érico Veríssimo***

*Falta alguma coisa no Brasil  
depois da noite de sexta-feira.  
Falta aquele homem no escritório  
a tirar da máquina elétrica  
o destino dos seres,  
a explicação antiga da terra.*

*Falta uma tristeza de menino bom  
caminhando entre adultos  
na esperança da justiça  
que tarda – como tarda!  
a clarear o mundo.*

*Falta um boné, aquele jeito manso,  
aquela ternura contida, óleo  
a derramar-se lentamente.  
Falta o casal passeando no trigal.*

*Falta um solo de clarineta.*

Carlos Drummond de Andrade

SANTOS, Davi Siqueira. *Veríssimo passando Érico a limpo: espelhos e biblioteca em Solo de clarineta*. Assis, 2015, 185 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

## RESUMO

Érico Veríssimo legou à biblioteca da literatura brasileira uma obra ficcional copiosa. Contudo, o fecho de sua contribuição encontra-se no campo do memorialismo, com o livro, em dois volumes, *Solo de clarineta*. Poderíamos chamá-lo de um fecho imperfeito, uma vez que a morte, energicamente, interrompeu seu intento de seguir escrevendo, com a sua prolixidade peculiar, acerca dos fatos vividos. Frente a esse quadro, objetivando elaborar uma tese propositiva, subdividimos nossa abordagem em três partes. A primeira reúne o “álbum de família” e o “álbum de viagem”, procurando fazer um sobrevoo que conjugue algumas das recordações de Érico sobre sua vida na companhia de pessoas e lugares. A segunda concentra-se em sua biblioteca, orquestrando leituras de formação, de confirmação e contribuições do próprio escritor às estantes da literatura brasileira. A terceira e última parte procura estabelecer uma comparação entre os escritos de memória e os escritos de ficção, para isso, por meio da metáfora do espelho, aproxima ao limite o que se encontra separado em definitivo pela película de vidro refletora, que podemos chamar de discurso da arte. Por meio dessa divisão em três partes, procuraremos promover um movimento de emparelamento do memorialista no romancista. Desse modo, nossa discussão se encaminha para a defesa do argumento de que, ao final de sua carreira, Veríssimo se transforma, via memorialismo, em personagem de si mesmo, procurando com isso lhe proporcionar uma imortalidade, via literatura, que a sua própria constituição biológica só lhe poderia negar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Érico Veríssimo. Memória na literatura. Literatura brasileira.

SANTOS, Davi Siqueira. *Veríssimo reviewing Érico: mirrors and library in Solo de clarineta*. Assis, 2015, 185 f. Thesis (PhD. in Language) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

### ABSTRACT

Érico Veríssimo gave to the Brazilian literature library a large fictional work. However his last contribution is a book of memories in two volumes named *Solo de clarineta*. We could consider it as an imperfect end because his death, that was not the author's desire, is responsible for interrupting the active of the writer. Faced with this situation, aiming to develop a propositional theory, we subdivided our approach in three parts. The first gathers the “family album” and the “travel album”, trying to make an overflight that gets together some recordation of Érico about his life in the company of people and places. The second part focuses on the library of the author, with his readings of formations, his readings of confirmations and his own contributions in the bookcase of Brazilian literature. The third and last part tries to establish a comparison between the memory written and the fictional written. For this, using the mirror's metaphor, this thesis will try to approach things that are apart, that are separated by a reflective glass film, which we can call art speech. Through this division in three parts, the thesis tries to do a movement of tying the memorialist in the novelist. This way, our discussion sustain the argument that, in the end of his career, Veríssimo wanted to be transformed in a character of himself, trying with this to get the immortality, by literature, condition that his biological constitution couldn't provide.

**KEYWORDS:** Érico Veríssimo. Memory in literature. Brazilian literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO 1: UM SOLO SEM FIM</b> .....	16
1.1 O espelho das memórias.....	16
1.2 Viagens da memória: variações espaço-temporais.....	36
1.2.1 Memórias de uma viagem: Portugal.....	43
1.2.2 Espanha: a busca pelo velho Sebastião e pelo menino Federico.....	51
1.3 Nascer e morrer em <i>Solo de clarineta</i> .....	62
<b>CAPÍTULO 2: UMA BIBLIOTECA DE ESPECULAÇÕES</b> .....	71
2.1 Biblioteca da memória em <i>Solo de clarineta</i> .....	71
2.2 Jogando com leituras na biblioteca .....	80
2.3 O arquivo na biblioteca.....	115
<b>CAPÍTULO 3: TRÂNSITO ENTRE NARRATIVAS</b> .....	121
3.1 Os escritores diante dos espelhos.....	121
3.2 Espelhando obras: O “tempo” e o “vento” de <i>Solo de clarineta</i> .....	129
3.2.1 Um retrato dos arquipélagos: os Veríssimo e os Cambará.....	151
3.3 Em espelho frio.....	165
<b>PALAVRAS FINAIS</b> .....	175
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	178

## INTRODUÇÃO

*Pedaços de tecido coloridos que cosidos uns aos outros formaram o grande tapete, debaixo do qual procurei esconder muito cisco do tempo e da memória.*

Érico Veríssimo

Narrar a própria vida implica um processo discursivo de apropriação e transformação de experiências pessoais das mais difusas e variadas ordens. Esse estágio de trânsito entre matéria bruta e produto final – texto organizado e encadeado em formato de livro – demanda tempo e paciência, uma vez que o escritor precisa primeiro rememorar para, em seguida, selecionar, relacionar, interpretar e desenvolver os temas a que se propõe discorrer.

Trata-se ainda de um procedimento que pode ser doloroso, pois, ao se trazer à memória o passado, são evocadas tanto histórias desejadas como recordações de profundo repúdio e aversão. Estas se unem àquelas como se fossem seres parasitários e, para serem exterminados, exigem o auxílio da racionalidade, que sai em busca de descartar e/ou reelaborar os elementos indesejados. Assim, produzir narrativas memorialísticas transforma-se em um trabalho desafiador por ser, ao mesmo tempo, uma tarefa engenhosa, seletiva e pungente, como procuraremos demonstrar.

Revisitar a infância vivida entre os anos de 1910/1920 em 1960/1970, como faz Érico Veríssimo (1905-1975) em *Solo de clarineta* (1973/1976), só é possível de fato pelo canal da memória. Voltar aos avós, aos pais, à casa, ao quarto, à rua, à cidade de então, conseguindo apreender impulsos olfativos, gustativos, táteis, entre outros, somente pelo emprego de um recurso que soma recordação e invenção, na presença e na ausência do que de fato era e do que nunca foi. É dessa mistura de conteúdos distintos e paradoxais que se compõe a matéria bruta de muitos livros memorialísticos.

Graciliano Ramos (1892-1953), José Lins do Rego (1901-1957), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Cyro dos Anjos (1906-1994), Pedro Nava (1903-1984) e Érico

Veríssimo são alguns dos muitos escritores de uma mesma geração da literatura brasileira que se aventuraram em aproximar suas narrativas do espelho da vida. Cada um à sua maneira enfrentou essa proximidade compondo textos devotos à poesia, à filosofia, e a outros saberes que revelam aspectos próprios da reflexão, pois escrever a partir da memória é consultar arquivos e vísceras, é usar da razão e da emoção, deixando ora a mente pensar, ora o instinto agir. Assim, confissão e ficção, luz e sombra, tatuagem e cicatriz, gavetas e recipientes, armazém e porão, cume e cova, espelhos e biblioteca; são alguns dos inúmeros elementos que podem servir – em diferentes circunstâncias – como instrumentos simbólicos e metafóricos para a produção de códigos que interpretem os conteúdos dessa arte de escrever memórias.

Entretanto, como é possível observar em alguns pares citados, ao nos concentrarmos nas memórias, as metáforas do esquecimento surgem, algumas vezes, e passam a exercer funções complementares. Harald Weinrich, em *Lete: arte e crítica do esquecimento*, aponta para essa correlação:

Em um ou outro sentido as metáforas do esquecimento se relacionam com as da memória. Quando, por exemplo, a memória é descrita como paisagem (“tópica”) – expressa isso no campo imagístico predominante na mnemotécnica retórica –, e a metáfora do esquecimento ocupa nessa paisagem sobretudo os locais ermos, como os terrenos *arenosos*, nos quais é *desmanchado pelo vento* aquilo que deve ser esquecido. Por isso quase dá na mesma se *escrevemos algo na areia* ou *no vento*. (WEINRICH, 2001, p.21)

Desse modo, temos em mente que pensar sobre o passado, ora iluminando-o ora apagando-o, é tanto um anseio como uma necessidade desses escritores memorialistas. As funções lembrar e esquecer podem ser conjugadas quando servem ao jogo de revelar e esconder o passado: “talvez o esquecimento também seja apenas, dito de forma mais trivial, um *buraco na memória*” (WEINRICH, 2001, p.21). Ou seja, memória e esquecimento são termos complementares, na medida em que este é uma lacuna no tecido narrativo daquele.

Na realidade, todo ser humano, em perfeito estado de consciência, é portador dessa chave memória/esquecimento e pode estabelecer com ela inúmeros elos. No entanto, há certa tendência em nos relacionarmos com os fatos pretéritos conforme as marcas deixadas em nossa emoção. Com isso, podemos afirmar que nossas recordações têm o poder de despertar ou ocultar em nós sensações, hormônios e tremores; resíduos de afetos que nos marcam como tatuagem e não encontram fácil remoção.

Pensando nessa última ferramenta da memória: imprimir marcas no próprio corpo, Jacques Derrida, em *Mal de arquivo*, amplia a metáfora do arquivo e a aplica ao conceito de memória, chegando a considerar o ritual de circuncisão judaica como uma forma de

lembrança: “Não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão. Externo, diretamente no suporte, atual ou virtual” (DERRIDA, 2001, p.08) e, mais adiante, conclui a busca por memória dizendo: “Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, ‘em mal de arquivo’, a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória” (DERRIDA, 2001, p.09). Assim, o arquivo/memória estende suas fronteiras de compreensão e passa a abarcar tanto horizontes materiais quanto imateriais da existência do ser.

Uma vez que a mnemotécnica (WEINRICH, 2001, p.29) pode ser tanto sedativa como torturante, seu emprego requer muito engenho e cautela. Um trauma, por exemplo, na maioria das vezes, emana de situações de angústia e conflito, por isso toda tentativa de (re)vivê-lo, (re)significá-lo, (re)senti-lo, apresenta-se como um desafio para qualquer memorialista. Retroceder a um estágio que, enfim, parecia superado ou silenciado é buscar ardentemente um “acerto de contas”. Esse anseio serve de combustível para muitos memorialistas, uma vez que o passado deixa marcas indeléveis no tecido da alma, sinais de feridas que querem cicatrizar. No entanto, ao cicatrizarem-se, transformam-se em arquivos do corpo e podem ser exibidos – lembranças – ou maquiados – esquecimentos.

Um livro como *Solo de clarineta* procura, em certa medida, desempenhar essa função terapêutica da escrita. Veríssimo, em forma de síntese, ata as pontas de sua vida e estabelece uma trajetória organizada onde desfilam diversos Éricos. Esse deslindar das mais diversas experiências e fases da vida do memorialista será acompanhado, por nossa leitura, com certa dose de questionamento e uma permanente medida de desconfiança. No entanto, não intencionamos, com nossa cautela profissional, “desafinar” a execução desse solo, gostaríamos apenas de, com as “partituras” em mãos, pausar, sublinhar e analisar alguns fragmentos que nos pareçam imprescindíveis para a compreensão e valorização dessa “música” das memórias.

Nosso intuito é respeitar, sempre que possível, o acordo de identidade “remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2008, p.26), uma vez que buscaremos trabalhar os conteúdos, disponibilizados pelo escritor, potencializando seu valor enquanto fato discursivo que, ao se materializar, possibilita um novo sentido à vida textual do narrador-personagem. Desse modo, não nos concentraremos na verificação do caráter de veracidade das informações, uma vez que acreditamos que, sendo o texto um todo significativo, devemos analisá-lo em seu conjunto, visando o seu efeito final. Concentraremos nessa perspectiva, pois acreditamos no caráter de “balanço final” de uma existência

presente nessa obra, como uma espécie de oportunidade do próprio escritor se espelhar e, assim, se transbordar em criador de sua vida personalizada.

Esse ponto de observação justifica o título da presente tese: *Veríssimo passando Érico a limpo: espelhos e biblioteca em Solo de clarineta*. Nosso intuito é observar como o escritor de *O tempo e o vento*, nacionalmente conhecido no campo literário, passa a ser personagem de si mesmo em seu estágio final de existência. Até que ponto se transformar em personagem de papel e ser um criador/criatura de si mesmo no reino textual, não é buscar uma participação radical na “biblioteca da literatura brasileira”? Principalmente quando a vida vai se tornando cada vez mais rara, no compasso acelerado das batidas do relógio e do coração enfermo. Para compreensão desse último dado, convém lembrar, brevemente, o histórico de saúde de Érico. Em 1961, o escritor sofre um grave acidente cardíaco que o deixa acamado por alguns meses. Reestabelecido, em 1975, sofre um súbito infarto em sua casa, vindo a falecer imediatamente.

Pretendemos, então, com a presente tese, assumir a investigação seguindo o rastro deixado por esse destacado autor em narração de seu “principal” personagem: o si mesmo. Acreditamos que, embora essa obra não possa ser vista como um *happy end*, ela permite um adeus digno de nota. A morte, ao colher o escritor em pleno processo de composição da segunda parte de *Solo de clarineta* – mais focada em suas narrativas de viagem –, possibilitou um final comovente, embora não trágico, uma vez que morrer é um processo natural do organismo vivo. O que torna especial essa despedida é pensarmos que um escritor tão dedicado à sua produção literária, como foi Érico Veríssimo, chega ao fim de sua história em meio a um adiantado processo de autocomposição memorialística, tentando, assim, subverter a decomposição da matéria, enganando a morte com a escrita da vida. Isso sim é um *grand finale*.

A fim de abordarmos apropriadamente essa singular narrativa, o presente trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro busca fazer um sobrevoo contemplando as múltiplas facetas do projeto memorialístico de Veríssimo. Por essa razão, investigará a gênese da obra, começando com o artigo “Conversas de Natal” (1948), passando pela autobiografia “O escritor diante do espelho” (1967), pela biografia *Um certo Henrique Bertaso* (1972) até chegar ao livro de memórias em dois volumes *Solo de clarineta*. Nesse primeiro capítulo, a simbologia do espelho revela sua primeira conotação, centrando-se mais especificamente na representação da escrita memorialística.

O segundo capítulo procura fazer uma investigação da biblioteca do escritor. É preciso que se registre, porém, que o ato de se construir uma biblioteca de leitura e produção literária, via escrita memorialística, não é explicitado por Veríssimo, mas pode ser depreendido após

um estudo atento de *Solo de clarineta*. O volume de escritores citados, de romances abordados, de personagens comentados, revela claramente que se trata das memórias de um escritor literário. Veríssimo banha as suas memórias nas águas do cânone literário. Assim, pululam referências a livros e narrativas próprias e alheias.

Por esse caráter de construção de uma biblioteca de leitura, centralizamos espacialmente esse segundo capítulo na presente tese. Com isso, queremos evidenciar um importante aspecto deste *Solo*: o fato de apresentar um material contendo muito mais memórias interessadas – por abordar constantemente questões relacionadas ao trabalho profissional do escritor – do que memórias interessantes. Nesse sentido, é o próprio memorialista, em diálogo com o seu duplo no espelho, quem confia ao final das memórias: “ – Saiu-te uma biografia pífia. Negas?/ – Não é sensacional como a vida de Marylin Monroe. Nem aventureira como a de Papillon. Que é que queres?” (VERÍSSIMO, 1976, p.323) É preciso deixar claro, no entanto, que destacar o caráter interessado das memórias não implica, necessariamente, manifestar um juízo de valor. Na realidade, visa realçar algumas importantes motivações, bem como atribuir ao escritor sua posição de sujeito no processo de confecção do projeto.

O terceiro e último capítulo coloca novamente em foco a simbologia do espelho, porém, agora, procura situá-lo fazendo jogo com outros dois espelhos presentes na “biblioteca da literatura brasileira”, o de Machado de Assis (1839-1908) e o de Guimarães Rosa (1908-1967). Para isso, faremos uma abordagem dos contos homônimos “O espelho”, publicados em 1882 e 1962, respectivamente.

Com essas duas diferentes experiências literárias frente ao espelho, ampliaremos também a compreensão da ideia de espelhamento em *Solo de clarineta*. Como Rosa observa, não existem apenas espelhos planos, mas também côncavos, convexos, parabólicos, entre outros (ROSA, 1968, p.72). Dessa maneira, o confronto entre obras e personagens em espelho não resulta apenas em duplicação, mas também distorção, desfiguração, mancha; cada caso oferecerá sua característica particular. Contudo, é preciso lembrar que uma simples duplicação já acarreta em total oposição, uma vez que as linhas de uma imagem se invertem ao serem projetadas no espelho.

Com isso, o terceiro capítulo procura, ainda, reunir os dois grandes recursos estilísticos empregados, ao longo de todo trabalho, como chave de nossa leitura, são eles: o espelho e a biblioteca – ou seja, vida e obra em Érico Veríssimo. Da prateleira central da biblioteca veríssimiana é retirada a trilogia *O tempo e o vento* com a finalidade de espelhá-la

em *Solo de clarineta*, a partir dos pontos de discussão estabelecidos por Veríssimo em suas memórias.

Com estes três eixos sustentadores, procuraremos simular a mesma estrutura oculta utilizada por Veríssimo em *Solo de clarineta*. Para isso, abriremos nossa análise pela via do espelho, procurando, dessa maneira, destacar o ponto de partida proposto pelo memorialista. No miolo do trabalho, situaremos a biblioteca, disposta nas memórias na medida em que Érico elenca suas leituras de formação e, posteriormente, sua vasta produção no campo literário. Tudo isso se dá no centro da rememoração do escritor, tamanho é seu interesse em se projetar literariamente. Assim, no terceiro e último capítulo, voltaremos ao espelho, repetindo a opção feita por Veríssimo – a menos *a priori* – de finalizar seu projeto memorialístico com um novo encontro com o seu reflexo diante do espelho. Nesse momento, estamos privilegiando o espelho de saída. Nele, há um caráter de “balanço final” ou de “acerto de contas” não apenas em relação à vida, mas também em relação à própria atividade memorialística.

## CAPÍTULO I

### UM SOLO SEM FIM

*A realidade só se forma na memória,  
as flores que me mostram hoje pela primeira vez  
não parecem flores verdadeiras.*  
Marcel Proust

#### 1.1 O espelho das memórias

Refletir a respeito de algumas lembranças em frente ao espelho do banheiro enquanto se barbeia é uma escolha aparentemente comum – embora *sui generis* – que visa alcançar o âmago intransferível da intimidade de uma pessoa. Esse espelho não se situa em um lugar qualquer, não se trata de um vidro refletor pendurado num espaço público ou mesmo coletivo, uma vez que o banheiro em questão se localiza no interior da residência do memorialista. Desse modo, há no espaço demarcado a ideia de um abrigo, uma reserva, uma separação entre o ambiente do produtor das reflexões e o restante da humanidade.

Essas fronteiras, no entanto, correm o risco de se desfazerem, no âmbito do imaginário, quando o alcance do texto produzido extrapola os domínios da intimidade, recebendo publicação, distribuição e divulgação massiva. O íntimo passa, então, a ser lido por terceiros e o banheiro, o espelho e o barbeador transformam-se em signos e objetos da imaginação do leitor. Trata-se, assim, de uma prestação de contas publicada, ou seja, decreta-se o fim da intimidade aprisionada ao transformar as memórias privadas em assunto de conhecimento público. De um modo geral, esse é o caráter particular do texto memorialístico.

Érico Veríssimo apresenta-se tão desinibido e amigável aos seus leitores que os convida a entrar em sua história pela porta do banheiro. Assim, na primeira cena já o temos

em trajes de banho, pronto para uma higienização e limpeza total de corpo e alma. Ao longo desse banho, muitas emoções serão ativadas e diversas questões serão abordadas: o baú secreto, a confissão obscura, a doença da saudade, a morte de membros da família, a construção da biblioteca literária, as viagens no estrangeiro. Tudo isso adornado pelos valores de composição literária, uma vez que o memorialista sempre se engaja na projeção do eu em consonância com o seu extenso trabalho no campo da literatura. Confirma esse traço a atenção especial que daremos à construção da biblioteca frequentada pelas leituras do autor. Porém, antes de avançarmos por esse caminho, é preciso que alguns dados importantes sejam pontuados.

Pode-se afirmar que *Solo de clarineta* é a concretização de um projeto tardio, de essência memorialística, expresso pelo romancista Érico Veríssimo na última fase de sua produção literária, servindo, assim, como fecho de sua contribuição no universo artístico das letras brasileiras. O livro teve seu primeiro volume publicado no ano de 1973, pela editora Globo, de Porto Alegre. Em 1975, enquanto o autor preparava a segunda parte da obra, mais dedicada às suas memórias de viagens, um súbito acidente cardíaco interrompeu definitivamente a conclusão do projeto. No ano seguinte, o crítico literário gaúcho, Flávio Loureiro Chaves, organiza e publica, pela mesma editora, o segundo tomo das memórias.

Consequentemente, esse segundo volume, é a publicação póstuma de uma obra que permanece inacabada – sem finalização formal do autor – pois, segundo o próprio organizador da segunda parte, Érico manifestava interesse em dar prosseguimento ao projeto com um terceiro tomo que contemplaria “o depoimento sobre pessoas reais e personagens imaginárias que desempenharam função marcante em sua existência e na gênese dos seus romances” (CHAVES, 1976b, p.259). Assim, para o terceiro volume, prepararia uma reflexão acerca de alguns personagens marcantes em seu imaginário, bem como recordaria histórias, em forma de homenagem, de alguns amigos e pessoas de destaque em diferentes estágios de sua vida. É interessante observar que essas “personagens imaginárias”, planejadas para o fechamento das memórias, podem ser antevistas espectralmente pelo prisma da biblioteca ficcional do escritor.

Maria da Glória Bordini, em *Criação Literária em Érico Veríssimo*, pesquisando o material documental disponível no Acervo Literário do autor, observa que Veríssimo previa, para a parte final de suas memórias, uma acurada explicação de sua “teoria do ato da criação literária”. Para isso, planejava um capítulo intitulado *A oficina do Dr. Frankenstein*, onde discutiria, “as limitações mentais que cercam o ato criativo” (BORDINI, 1995, p.61). Em outro momento do estudo, a pesquisadora observa:

O tema de Frankenstein assombra as concepções do Autor sobre a arte do romance. No planejamento para suas memórias, pretendia mesmo incluir um capítulo sobre criação literária intitulado *A oficina do Dr. Frankenstein* ou *Na oficina de Frankenstein*, embora nos esboços não explicita como desenvolveria esse *alter ego* simbólico. Todavia, a importância a ele concedida propõe pensar-se que Érico tinha plena consciência do caráter compósito do romance (BORDINI, 1995, 51).

É interessante frisar que Érico, durante algum tempo de sua carreira de escritor, declarou não ter intenção de desenvolver escritas memorialísticas. No artigo “Conversa de Natal”, escrito em 1948 e incluído no livro *Um certo Henrique Bertaso/Artigos diversos*, presente em suas *Obras Completas*, esse posicionamento fica bem marcado, quando afirma: “Creio que nunca escreverei memórias, pela simples razão de que não tive uma vida novelesca nem excepcionalmente interessante” (VERÍSSIMO, 1978a, p.170). No entanto, diversos fatores podem ter contribuído para fazê-lo repensar seu primeiro posicionamento, levando-o, no estágio final de sua produção literária, a encarar o desafio de se tornar personagem de si mesmo, fazendo de sua trajetória pessoal a base do enredo para uma narrativa. Nota-se, assim, seu interesse em se projetar aos seus leitores como criador – Érico escritor – de sua própria criatura – Érico personagem –, aspecto que o “*alter ego* simbólico” do Frankenstein, nas palavras de Bordini, ajuda a firmar por se tratar de um experimento insólito, (e)laborado no laboratório das memórias.

Cumprido observar, entretanto, que *Solo de clarineta* não surge de forma repentina e inesperada, pelo contrário, o autor dispensa anos de sua vida organizando, estendendo, suprimindo e reescrevendo partes do texto que, hoje, nós leitores temos às mãos. Desse modo, depois do progressivo trabalho com *O tempo e o vento* (1949, 1951, 1962), que levou 15 anos para ser plenamente composto e concluído, *Solo de clarineta* é a segunda obra em tempo de produção – no que concerne a todo o processo de construção reflexiva e prática do texto.

Entre os anos de 1961, data dos primeiros cadernos de anotação para as memórias, até 1975, ano da morte do autor em pleno processo de elaboração do segundo volume, tem-se a distância de 14 anos. Igualmente à saga do Rio Grande, protagonizada pelos Terra-Cambará, as memórias de Veríssimo são narrativas de elaborado engenho, contando com um processo lento de seleção, ruminação e descanso do material.

Em 1967, no entanto, recebe publicação aquela que seria uma primeira versão narrativa da história de vida particular de Érico Veríssimo, embora surgisse como uma matéria provisória, uma vez que já havia a intenção do autor de escrever *Solo de clarineta*, como revela em um caderno de notas de 1961, contendo esquemas e justificativas a respeito

do título das memórias (REMÉDIOS, 2004, p.338). No entanto, a “autobiografia compacta”, intitulada *O escritor diante do espelho*, já oferece material suficiente para servir de texto de apresentação à primeira parte de *O tempo e o vento*, presente no terceiro volume da edição especial de sua “ficção completa em cinco volumes” publicada pela editora Aguilar.

O texto de *O escritor diante do espelho* está quase integralmente presente em *Solo de clarineta*. Observam-se, durante a maior parte do trabalho de cotejo entre os escritos, apenas alterações breves, muitas delas se restringindo a mudanças lexicais, de pouca monta, como por exemplo: “Senti um dia a curiosidade de *saber* a origem dos Veríssimo” (VERÍSSIMO, 1967, p.14, grifo nosso). “Senti um dia a curiosidade de *descobrir* a origem dos Veríssimo” (VERÍSSIMO, 1974, p.1, grifo nosso).

Devido a esse fato, para o preparo da última obra, o escritor apenas expandiu e reformulou alguns fragmentos que já estavam prontos e tinham sido publicados em sua “autobiografia compacta”. Ou seja, mais uma vez selecionou, redigiu e descansou o material, reafirmando cada vez mais o seu propósito de continuar publicando assuntos de família – envolvendo questões de foro íntimo – bem como revelando e comentando sua formação literária e sua ascensão à posição de renomado ficcionista brasileiro.

Assim, tem-se um percurso que vai da autobiografia à memória, do mais particular e restritivo ao mais amplo e geral – embora ainda íntimo e pessoal. O que determina essa alteração na classificação do gênero textual parece ser justamente o desenvolvimento do material relativo às suas viagens pela Europa. Desse modo, na medida em que Érico expande seu mergulho no passado, há uma tendência de acrescentar, àquilo que estava circunscrito à projeção especular do eu, conteúdos mais abrangentes, contendo um horizonte mais vasto, transformando-se num painel múltiplo e complexo, o que cabe ao reino das memórias o melhor termo de classificação textual.

Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico*, diferencia o texto autobiográfico do texto memorialístico com base na categoria *assunto tratado*. Enquanto autobiografia é, por definição, uma “narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14); as memórias se diferenciam por estabelecerem uma abordagem mais ampla no que se refere ao contexto retratado, não se restringindo apenas à história da personalidade que narra, mas se transbordando em discussões e narrações de assuntos alheios – “a crônica e a história social e política” – à experiência pessoal daquele que narra (LEJEUNE, 2008, p.15).

Mesmo trazendo a classificação de “memórias” na capa do livro, é interessante observar que o autor conserva o aspecto particular e pessoal no registro dos fatos a partir do

momento em que elege a ideia musical de “solo” para compor o título da obra. Com isso revela que não se trata de uma execução em orquestra, com a contribuição ativa de um conjunto de instrumentos, trata-se de uma apresentação pessoal e intransferível, somente compatível ao solo.

Colocado nesses termos, pode-se, apressada e até equivocadamente, pensar que a ideia de memória coletiva – regional, nacional, ocidental – esteja ausente do texto, tendo em vista a suposta negação da orquestra com o intuito de se privilegiar o solo de uma clarineta. Porém, essa conclusão é enganosa, uma vez que um solista não exclui seu diálogo com os demais componentes de um conjunto musical. Pelo contrário, em grande parte de sua execução está dialogando e retomando os outros temas melódicos produzidos pelos demais instrumentistas. O que ocorre é que o momento do solo, em qualquer composição musical, é o instante mais introspectivo, em que a carga sonora diminui e se concentra em apenas um instrumento. Trata-se de um momento diferenciado, que não permanecerá ininterruptamente, mas, por ser algo passageiro e pontual, ganha em valor e beleza artística.

No entanto, qual seria o valor de um livro “solo” dentro do arranjo polifônico presente na obra literária de Érico Veríssimo? O próprio autor procura responder a essa pergunta na medida em que, constantemente, insere em sua obra ficcional conteúdos oriundos das experiências particulares de sua vida, bem como inclui em suas memórias personagens e fatos de sua ficção. Estabelece, assim, um fino diálogo entre histórias verídicas e acontecimentos narrados no reino da ficção. Trata-se de personagens, impressões de mundo, estados de consciência, que se encontram tanto em momentos da narrativa de seus romances, como em experiências empíricas percorrendo os caminhos de sua vida. Érico revela alguns e outros o próprio leitor consegue estabelecer na medida em que conjuga a leitura de seus romances à leitura de suas memórias.

Por outro lado, em que proporção esse trabalho solo também é bastante polifônico? A resposta pode ser obtida ao diagnosticarmos que a memória individual está impregnada de memória coletiva. Como observa Maurice Hawbachs (2006), alguns acontecimentos de que tomamos posse e acreditamos representarem opiniões e conclusões pessoais, muitas vezes nada mais são do que informações em que já não sabemos com quem e quando adquirimos. Ou seja, até mesmo aqueles conteúdos que imaginamos serem completamente particulares – as mais íntimas de nossas opiniões – podem ter sido forjados por nós a partir de conclusões alheias. Desse modo, o coletivo convive com o particular sem distinção; nas palavras de Halbwachs: “A sucessão de lembranças, mesmo as mais pessoais, sempre se explica pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos ambientes coletivos”

(HALBWACHS, 2006, p.69). Assim, nossas transformações mais subjetivas estão ligadas aos conjuntos de ambientes que nos constituem socialmente. Mais adiante o teórico conclui essa ideia, ilustrando metaforicamente sua proposta:

[...] como a lembrança reaparece em função de muitas séries de pensamentos coletivos emaranhados e porque não podemos atribuí-la exclusivamente a nenhuma, imaginamos que é independente delas e contrapomos sua unidade à sua multiplicidade. É como acreditar que um objeto pesado, suspenso no ar por uma porção de fios tênues e entrecruzados, permaneça suspenso no vazio, e ali se sustenta (HALBWACHS, 2006, p.70).

Lembrar e relatar o que foi lembrado, embora se trate de um exercício mental comum entre os seres humanos, não é um processo simples. Por essa razão, diversos ramos do conhecimento, como a psicologia, a neurologia, a história, a filosofia, a linguística e também a literatura, se debruçam sobre essa complexa atividade intelectual. Como aponta Alba Olmi, em seu estudo dedicado à produção memorialística presente nas obras de escritores como Primo Levi, Doris Lessing, Virginia Woolf, entre outros, a escrita memorialística compreende um campo extremamente interativo:

[...] o estudo da literatura como um todo, e da literatura memorialista em particular, inseridas em suas relativas culturas, é enormemente ampliado pelo conhecimento dos contextos que gravitam a seu redor, oferecendo, com isso, a possibilidade de interfaces entre memorialismo e terapia, memorialismo e cognição, memorialismo e política, memorialismo e história, memorialismo e testemunho, memorialismo e trauma, de modo a criar conexões a partir de diferentes perspectivas, alcançando assim diversos contextos. (OLMI, 2006, p.21)

Não é o ato mnemônico em si que nos interessa, mas a expressão literária desse ato; não é a memória enquanto experiência intelectual e sim a memória enquanto propiciadora artística de enredos, personagens e narrações. Nesse sentido, torna-se patente a nossa compreensão do alto grau de ficcionalização presente no texto rememorativo, uma vez que é notório o quanto o memorialista Érico tem as mãos alimentadas pelas veias do romancista Veríssimo. Gaëtan Picon, em *O escritor e sua sombra*, chega a um diagnóstico parecido quando, ampliando o olhar para confeccionar uma pequena lista de autores, observa:

Entre o retrato e o modelo não correrá tanta distância quanta a que corre entre a obra e as ideias, entre a obra e os gostos de um escritor? Nem Montaigne, nem Retz, nem Rousseau, nem Chateaubriand, nem Stendhal, nem Gide são em suas confidências aquele homem que pretenderam confiar-nos: ao tomarem da pena, uma força misteriosa desvia-lhes a mão; a obra toma o lugar da sinceridade. (PICON, 1970, p.16)

Arriscaríamos dizer que, no caso das memórias veríssimianas, o interesse toma o lugar da sinceridade, transbordando-se em obra que, em detrimento da factualidade, produz arte – valor ou atributo que pretendemos perseguir ao longo da nossa investigação. Diante desse quadro, torna-se pertinente analisarmos alguns métodos narrativos empregados na escrita das memórias, pois esses revelam importantes decisões norteadoras no universo fluido e fragmentado de *Solo de clarineta*.

Devido ao fato de se tratar de uma narrativa que busca abranger uma ampla fatia de tempo – período que antecede o nascimento do autor e se estende até sua velhice –, observa-se, num primeiro plano, o passeio por diferentes estágios de sua vida, já, num segundo plano, apresenta-se seu entorno conjuntural, funcionando como elemento de fundo e basilar. Assim, a proposta não se concentra somente no período da infância, tampouco se compromete profundamente com os primeiros anos do jovem romancista, nem mesmo compreende de um modo exclusivo sua maturidade criativa ou suas narrativas de viagem pela Europa. O intuito do memorialista é fazer um apanhado integral de sua vida, concatenando as diversas etapas de sua caminhada a fim de regimentar seus diferentes aprendizados, suas frustrações, suas alegrias, suas mortes; temas tão familiares a qualquer ente humano ao desempenhar atividade rememorativa. Além disso, procura comentar acontecimentos distantes e externos ao seu ser, mas que influenciaram, direta ou indiretamente, sua relação com o mundo e, por fim, alteraram elementos presentes em sua ficção – sua herança maior.

Devido à somatória desses aspectos, pode-se observar que *Solo de clarineta* se trata de um projeto pretensioso, por ser amplo e múltiplo. Por essa razão, não há uniformidade no emprego da técnica narrativa, por exemplo, o que há são alguns predomínios. A respeito disso, George Lukács, em *Narrar e descrever*, observa que “tal como ocorre nos demais campos da vida, na literatura não nos deparamos com ‘fenômenos puros’”. (LUKÁCS, 1968, p.54)

Assim, em determinados momentos se observa uma escrita de tipo mais narrativo e dinâmico, enquanto em outros, ela fica mais estática, havendo maior ênfase na descrição dos fatos, das ações e das pessoas retratadas, além do mais, há manifestações essencialmente argumentativas, dando ao texto, em circunstâncias específicas, um caráter ensaístico. Todo esse amálgama de elaborações textuais dão às memórias o seu sentido de baú – eleição e retenção de múltiplas lembranças.

Em seu trabalho, Lukács diferencia o escritor épico, mais afeito ao narrativo, do observador dramático, voltado ao descritivo. Argumenta que o método descritivo – especialmente empregado por Érico ao relatar suas lembranças de viagem – faz com que tudo

assuma um caráter episódico, enquanto o método narrativo se distingue por exigir do escritor uma concepção do mundo ordenada, variada e completa (LÚKACS, 1968, p.75; p.85).

Observada essas variações técnicas no tecido narrativo, podemos afirmar que, em *Solo de clarineta*, o emprego do “maneirismo descritivo” (LÚKACS, 1968, p.87) se avulta nas lembranças mais próximas ao presente da narrativa (viagens a Portugal em 1959), enquanto o método narrativo espontaneamente se impõe nas distantes lembranças da infância (duas primeiras décadas do século XX). Essa alteração revela alguns matizes nos diferentes estágios da memória. Quanto mais recuado no passado se encontra o fato narrado, mais impera a livre imaginação e a fantasia, quanto mais próximo ao presente, mais o memorialista se transforma em um minucioso observador e se prende à descrição de situações estáticas, “estados de alma dos homens ou estado de fato das coisas” (LUKÁCS, 1968, p.70).

Essas variações na expressão das lembranças ocorrem porque temos dificuldade de organizar de forma mais delineada e objetiva o passado recente. Já o passado distante se configura de um modo mais ajustado e finalizado, facilmente se tornando algo mais narrativo, pois, como observa Lukács, a descrição vem “suprir a falta no cérebro do escritor da compreensão organizada dos móveis essenciais da vida”. (LUKÁCS, 1968, p.75) Assim, essas qualidades devem ser analisadas com base nas demandas relativas aos diferentes gêneros textuais – memória e narrativa de viagem – as quais elas estão relacionadas, uma vez que no mesmo *Solo* temos diferentes “músicas” da memória.

Consciente dessas particularidades é interessante observar outra transformação relevante no percurso de redação e publicação do livro. Na fase inicial do projeto, quando este se apresentava ainda como uma “autobiografia compacta”, fica evidente a aproximação especular como um modo de representação. No próprio título, *O escritor diante do espelho*, esse aspecto já está patente, atribuindo um grande realce à função do espelho, objeto cuja essência, como observa Umberto Eco, “consiste no fato de que sua extensividade – intrusividade – não somente nos permite olhar melhor o mundo mas também ver-nos como nos vêem os outros” (ECO, 1989, p.18).

Por ser um modelo conceitual de refletor, o espelho tem servido como metáfora para a elaboração de teorias estéticas que vigoram desde os tempos de Sócrates, Platão e Aristóteles. O crítico norte-americano M. H. Abrams, em seu livro sobre teoria e crítica literária romântica, traça um amplo painel investigativo em que visa apresentar dois importantes analogismos físicos que facilitam a compreensão das mudanças na concepção de criação artística, são eles: o espelho e a lâmpada.

A transição da imitação para a expressão, e do espelho para a fonte, a luz e análogos correlatos não foi um fenômeno isolado. Foi parte de uma mudança correspondente na epistemologia popular – isto é, no conceito do papel desempenhado pela mente na percepção então corrente entre poetas e críticos românticos (ABRAMS, 2010, p.84).

O interessante dessa investigação proposta por Abrams é o seu entendimento de que a mente humana tem necessidade de estabelecer analogias expositivas. Desse modo, a metáfora, viva ou moribunda, “é um elemento inseparável de todo discurso” (2010, p.52). Por essa razão, o autor afirma:

Nossa estratégia comum é, de forma mais ou menos deliberada, olhar em volta e buscar objetos que ofereçam paralelos a aspectos vagamente percebidos da nova situação, usar o mais conhecido para elucidar o menos conhecido, discutir o intangível em termos do tangível. Esse procedimento analógico parece típico de muitos projetos intelectuais (ABRAMS, 2010, p.84).

Esse procedimento é tão recorrente que a presente análise separa duas imagens-metáforas – o espelho e a biblioteca – como chave de leitura para as memórias de Érico Veríssimo, uma vez que as metáforas servem para iluminar a natureza de uma ideia e são uma estratégia legítima em todo discurso “inclusive do discurso cuja finalidade não é nem persuasiva nem estética, mas descritiva e informativa” (2010, p.52), como, em certa medida, é o caso de *Solo de clarineta*, especialmente quando abrimos o segundo tomo e o percebemos mais voltado para as narrativas de viagem.

Diante desse aspecto esclarecedor a respeito do emprego das analogias, pode-se afirmar que se postar em frente a um espelho é uma decisão e uma escolha metodológica do escritor das memórias. No limiar entre o ser e seu reflexo há uma casca de vidro capaz tanto de deformar – ampliando ou comprimindo – quanto de simplesmente duplicar a imagem refletida. O que se tem é um ser que se vê externamente e, ao se perceber em conteúdo físico, passa a tecer reflexões por dentro, ativando o reino das emoções e seus conteúdos metafísicos. Assim, a exterioridade desperta assuntos da interioridade, como se pode observar:

O meu amigo mais íntimo é o sujeito que vejo todas as manhãs no espelho do quarto de banho, à hora onírica em que passo pelo rosto o aparelho de barbear. Estabelecemos diálogos mudos, numa linguagem misteriosa feita de imagens, ecos de vozes, alheias e nossas, antigas ou recentes, relâmpagos súbitos que iluminam faces e fatos remotos ou próximos, nos corredores do passado – e às vezes, inexplicavelmente, do futuro – enfim, uma conversa que, quando analisamos os sonhos da noite, parece processar-se fora do tempo e do espaço. (VERÍSSIMO, s/p, 1974)

Nesse fragmento é possível perceber mais claramente os efeitos da investigação diante do espelho. Trata-se de dois elementos em interação, um sujeito e outro reflexo, porém vistos como “amigos íntimos”. Desse contato aparentemente superficial, reflexões existenciais são ativadas “nos corredores do passado”. O mais interessante é que essa conversa inicial já desconfigura todo arranjo temporal e espacial que a narrativa possa pretender construir, uma vez que, comparada aos “sonhos da noite”, o que se vai relatar parece acontecer alheio aos critérios mensuráveis de qualquer regra espaço-temporal.

Nesse momento também, o memorialista sinaliza para a presença da “memória involuntária” tão bem explorada por Marcel Proust em sua obra *Em busca do tempo perdido*. São “imagens”, “ecos de vozes”, “relâmpagos súbitos”, que servirão de guia narrativo e não uma engessada e cerceadora linha de raciocínio cronológica. Maria do Carmo Savietto, estudando as relações intertextuais entre o memorialismo de Pedro Nava e a obra de Proust, observa essa desconfiguração do arranjo temporal ao atribuir à memória a capacidade de estabelecer um: “Reencontro do ser consigo mesmo, descoberta de sua mais velada substância, eis o que a memória, esse veículo suscitador, é capaz de fazer aflorar” (SAVIETTO, 2002, p.151). Em razão da importância do emprego da memória involuntária no memorialismo de Veríssimo, voltaremos a ela, em breve, a fim de tecermos maiores considerações.

Retomando a gênese de composição do livro, ao compararmos a “autobiografia compacta” com o livro de memórias em dois tomos, percebemos de imediato que Érico mantém sua entrada textual, como personagem de si mesmo, pela via do espelho. Encarando o seu reflexo de frente, o escritor inicia um diálogo enquanto se barbeia, ou seja, enquanto desempenha um serviço de rotina estética que nada possui de extraordinário ou incomum a qualquer homem moderno. Dessa maneira, invertendo subitamente as ordens, enquanto um reflexo cuida da sua aparência por fora, o outro eu se inspira em desenvolver investigações internas mais complexas, que, de toda maneira, acarretarão em implicações estéticas.

A técnica de narração em frente ao espelho é distinta da técnica das lentes de fotografia e de vídeo, pois o espelho é dinâmico, direto e pessoal, sendo assim, apreende a imagem, mas não a congela nem a preserva, possibilitando que o reflexo frente a ele seja único e instantâneo, uma vez que, ao se sair de frente do espelho, também cessa o ato de reflexão. Já a fotografia e o vídeo conservam a pose/o movimento de um fenômeno fugaz por um tempo indeterminado, permitindo que se divulgue e reproduza o instante de um momento indefinidamente. Essa diferença entre as duas formas de apreensão da imagem é fundamental na escolha do modo de representação.

Com o intuito de permanecer sempre se reconstruindo, alterando sua imagem em sucessivos instantes, e ainda, necessitando constantemente de sua presença para a configuração da imagem, Érico se posta diante do espelho. Desse modo, a permanente intenção de escrever se projetando na narrativa se mantém em todas as etapas do projeto. O espelho duplica com cores e formas suas expressões desejadas, pois há em sua superfície a esperança da imparcialidade e, ainda, do contato próximo, apesar de inatingível. Nesse sentido, Eco desenvolve uma observação interessante:

O fato de a imagem especular ser, entre os casos de duplicatas, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica porque os espelhos têm inspirado tanta literatura: esta virtual duplicação dos estímulos (que às vezes funciona como se existisse uma duplicação, e do meu corpo objeto, e do meu corpo sujeito, que se desdobra e se coloca diante de si mesmo), este roubo da imagem, esta tentação contínua de considerar-me um outro, tudo faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação (ECO, 1989, p.20).

Realmente os escritos de memória de Veríssimo se encontram “no limiar entre percepção e significação”, uma vez que o memorialista busca, constantemente, aproximar as noções de experiência e relato. Assim, no caso das viagens, esse espelho também aparece, pois viajar e relatar são processos quase complementares para um escritor como Érico Veríssimo, empenhado na produção abundante de narrativas, com o intuito de comunicar a respeito de suas experiências mais particulares. Esse aspecto não se evidencia apenas em *Solo de clarineta*, mas já está presente em *Gato preto em campo de neve* (1941), *A volta do gato preto* (1946), *México* (1957) e *Israel em Abril* (1969), por exemplo.

Por meio da investigação textual percebe-se que o processo de duplicação – próprio do espelhamento – começa a se manifestar já nas primeiras declarações do autor: “Descobri na idade adulta que vivem dentro de mim, como irmãos xifópagos, dois sujeitos: um deles sisudo, responsável e até moralista; o outro um pícaro que não leva nada a sério” (VERÍSSIMO, 1974, p.1). Com base nesse dualismo de forças, que o memorialista logo de início expõe, serão construídas algumas das histórias narradas. Nelas, as manifestações dessas duas facetas – conflitantes, embora complementares – irão ora se apresentar isoladamente ora em conjunto. No entanto, algumas vezes, uma se sobreporá em relação à outra imediatamente, proporcionando um jogo de forças típicas de um herói em conflito, como quando abordará uma experiência de ordem espiritual no colégio episcopal de Porto Alegre:

Era natural que eu pensasse muitas (bom, sejamos sinceros, algumas) vezes em Deus, depois daqueles sermões pregados com tão fervorosa sinceridade na Igreja da Ascensão [...]. Que se passava comigo? Não era um lógico, um

fanático das certezas matemáticas. Ao contrário, era um imaginativo, um intuitivo e até um contemplativo [...]. Achava a vida um impenetrável mistério, o sistema solar um tremendo enigma, e a explicação que as religiões davam para esses fenômenos formidáveis eram tão simples, tão vagas ou pueris, que eu não conseguia aceitá-las, por mais que tentasse, e, para ser sincero, não tentava com fervor (VERÍSSIMO, 1974, p.134-135).

Como é possível perceber, o movimento contraditório está presente em declarações como “[...] pensasse muitas (bom, sejamos sinceros, algumas) [...]” e “[...] por mais que tentasse, e, pra ser sincero, não tentava com fervor”. Em muitos momentos da narrativa aparece essa indefinição própria da natureza do duplo.

Chegamos, então, a um novo exemplo de conflito entre o sisudo e o pícaro. Dessa vez a oposição entre personalidades fica ainda mais clara. Érico se encontra em dúvida em relação à realização de determinada programação noturna. Trata-se de um encontro amoroso com uma antiga colega de escola: “Naquele anoitecer debati-me numa dúvida. Dentro de mim minha mãe dizia: ‘Não vás’. Mas meu pai cochichava: ‘Aproveita bobo. A vida é curta.’” (VERÍSSIMO, 1974, p.89).

Essas duplicatas, próprias de caminhos que se bifurcam, não são as únicas formas de manifestação do caráter dual e contraditório do personagem autobiografado. Há outra que não está expressa no texto, mas pode ser observada em um nível mais sensível de leitura; trata-se da construção e compromisso com dois Éricos.

O primeiro é o que chamaremos de sujeito histórico, uma vez que diz respeito ao indivíduo de carne e osso, o Érico Lopes Veríssimo, que nasceu em 1905, filho de Sebastião e Abegahy, o jovem que trabalhou em um armazém, em uma casa bancária e depois abriu uma farmácia em sociedade com um antigo amigo. Esse é o Érico que se casou com Mafalda e teve um casal de filhos, Clarissa e Luís Fernando.

O segundo Érico presente nas memórias é o autor literário. O “pai” de *Olhai os lírios do campo* (1938), *O resto é silêncio* (1942), *O senhor embaixador* (1965), *Incidente em Antares* (1971), e, principalmente, *O tempo e o vento* (1949/1951/1961/1962). Esse é o Érico das colunas sociais, dos convites para festas em embaixadas e palestras pelos Estados Unidos e Portugal. É esse Érico o grande responsável por reunir boa parte dos leitores de *Solo de clarineta*. Esse Érico tem seu reflexo ligado ao outro, mas pode também ser observado em separado, pois é progressivamente construído para ter a projeção que ele deseja ter – um verdadeiro “imortal”, com assento de honra no cânone literário. O presente trabalho pretende investigar atentamente esse segundo eu do memorialista, embora não se afaste do jogo

dialético instaurado pelo próprio autor no momento em que opta por utilizar o espelho para efetuar as evocações de seu passado.

Entretanto, os fatos ligados ao Érico escritor serão explorados com mais critério no próximo capítulo, sobretudo no momento em que trataremos da construção de uma biblioteca pessoal e intransferível, resultante de um acurado roteiro de leitura desenvolvido a partir da infância e adolescência do memorialista. Esse Érico, comprometido com livros de autores canônicos e com livros de sua própria lavra, será recebido, pela leitura que ora fazemos, com certa desconfiança uma vez que pretendemos realçar os interesses que os escritos de memória apresentam quando objetivam construir um monumento à imagem e semelhança do escritor de literatura.

Antes de nos adiantarmos, porém, voltemos à anterior situação de duplicação: os irmãos xifópagos, o sisudo e o pícaro. Esse processo de se ver duplicado também não deixa de ser uma tentativa de construção de personagem, a fim de dar às memórias um caráter mais dinâmico e intrigante. Nesse primeiro momento, Érico está se preparando para, a partir desse preâmbulo, começar a extrair do fundo de seu baú da memória – a essa altura um verdadeiro “baú de ossos”, pois grande parte dos personagens já estão mortos – aqueles membros da família, habitantes da provinciana Cruz Alta, que o precederam e propiciaram sua vinda: “Cruz Alta foi o ponto de encontro dos dois troncos cujos ramos se uniram e, numa sucessão de enxertos e cruzas, tornaram possível o desabrochar desse espécime humano que agora me contempla, irreverente, do fundo do espelho” (VERÍSSIMO, 1974, p.1).

Esse município é o palco de atuação dos dois ramos familiares. O lado paterno, mais explorado pelo memorialista, tem sua base assentada a partir do casal Franklin e Adriana, compondo-se de oito filhos, sendo cinco homens – Columbano, Antônio, Fabrício, Nestor e Sebastião – e três mulheres – Regina, Maria Augusta e Adélia. O lado materno, cujo ponto de partida também remonta aos avós do memorialista, Aníbal e Maurícia, é menos numeroso, contendo cinco filhos, sendo dois homens – Americano e Tancredo – e três mulheres – Abegahy, Aracy e Iracema. Do casamento de Sebastião e Abegahy, nascem dois meninos – Érico e Ênio – aquele será o responsável por colocar no papel as suas principais impressões de seu “álbum de família”.

Os primeiros a se levantarem de seu esquife e passarem a compor as páginas das memórias são os avós paternos: Dr. Franklin Veríssimo da Fonseca e D. Adriana. Começando por esta, o romancista declara que se tratava da “senhora do Sobrado – nome que na minha cidade natal se dava à mansão desses avós”. (VERÍSSIMO, 1974, p.02) Observa ainda que, devido ao fato de D. Adriana ter falecido quando o neto tinha pouco mais de dois anos, “as

lembranças que tenho dessa avó me vêm dum retrato, em que ela se parece um pouco com Virginia Woolf, e das suas estórias que entreouvi na infância, em serões familiares”. (1974, p.02)

Convém observar que Virginia Woolf e serões familiares, presentes nessa breve declaração, são exemplos dos inúmeros elementos literários que pululam na mente do autor enquanto reconstrói seu passado. A comparação com Virginia Woolf só pode ser estabelecida pelo Érico adulto e amante de literatura, assim, a especulação dos traços físicos da avó e da escritora inglesa é forjada dentro do processo de interação cultural do escritor com sua biblioteca imaginária. Somente habitando esse campo de interesse simbólico, os reflexos entre a avó e a escritora canônica – vida e literatura – se explicam e se avultam como peças centrais nas memórias desse tipo de memorialista.

Esse fragmento revela ainda outro aspecto importante, o relativismo das categorias de tempo e espaço – já insinuado pelo memorialista em suas primeiras declarações em frente ao espelho – em que se instala o seu campo de memória. Assim, pode-se observar, com maior clareza, outra característica do método de narração das memórias, um método que permite o fluxo livre no emprego das categorias de tempo e espaço, bem como de contínua transformação, negando as excessivas intenções de controle e sistematização do consciente nas abordagens dos conteúdos narrados. Isso ocorre do início ao fim de *Solo de clarineta*.

Um instante ilustrativo dessa condição interativa entre tempos e experiências vividas pode ser obtido ao observarmos o atropelo de uma sequência cronológica em decorrência da construção de uma história amorosa com uma garota chamada Emília. Esse relacionamento principia-se platonicamente no ambiente escolar, mas somente se concretiza anos mais tarde. Assim, observa-se que os saltos temporais são mais fortes que qualquer tentativa de manter a cronologia: “Acabo de ser apanhado por uma das muitas armadilhas da memória. Esta me fez saltar quinze anos, passando por cima da adolescência, para cair na primeira mocidade e na perfumada cama de Emília. Voltemos à infância” (VERÍSSIMO, 1974, p.89-90).

Esses avanços e recuos no tempo e deslocamentos no espaço são próprios da escrita memorialística, cuja maior característica é deixar fluir o rio das recordações. Por essas águas, muitas vezes, surgem boiando histórias desarticuladas ao eixo central da narrativa. Trata-se, frequentemente, do emprego da memória involuntária, tão poeticamente explorada por Proust. Apoiando-se na obra romanesca deste escritor francês, Harald Weinrich tece algumas reflexões interessantes acerca dessa manifestação espontânea da memória:

Proust descreveu o processo da memória involuntária com os expressivos instrumentos de sugestão de sua arte narrativa, e posso ser breve ao descrevê-lo. O sabor de um biscoito molhado no chá, o tilintar de uma colher contra a beira do prato, até o cheiro de gasolina de um carro são os mensageiros triviais dessa nova memória poética que transporta o personagem romanesco por amplas paisagens da lembrança. (WEINRICH, 2001, p.208)

Assim, a memória involuntária subverte o cânone clássico dos cinco sentidos ao privilegiar os sentidos inferiores ou menos aguçados. Por essa razão, em Proust, “os olhos não são mais os mensageiros privilegiados da memória” (WEINRICH, 2001, p.209), em linha descendente, o autor irá se valer dos sentidos menos requisitados, são eles: audição, olfato, paladar e tato. Com isso, a memória involuntária passa a ser um recurso que põe em destaque as sutilezas e as sugestões, atingindo, sem rigor metodológico, zonas obscuras do ser.

Frente a esse aspecto, voltemos à metáfora das memórias como “rio das recordações”, tamanho seu grau natural de imprevisibilidade. Consciente desse fato, Weinrich observa: “Muito daquilo que afinal é invocado na memória por uma constelação mais ou menos casual de acontecimentos em si desimportantes, antes disso talvez tenha repousado durante metade de uma vida, oculto nas profundezas de um esquecimento insondável” (WEINRICH, 2001, p. 211).

Desse modo, o que subitamente emergiu na superfície das recordações de Érico – o caso amoroso com Emília, por exemplo – provavelmente permaneceu submerso até ser colocado em movimento pelo fluxo da memória: inicialmente voluntária, mas sofrendo constantes assaltos das recordações involuntárias. Nas palavras do linguista alemão, o percurso se dá no seguinte sentido: “Da memória banal voluntária pelo esquecimento profundo e duradouro até à memória poética involuntária”. (WEINRICH, 2001, p. 212)

Pautando seus estudos também no memorialismo de inspiração proustiana, Savietto reconhece essa característica de inserção abruptada do volume submerso, aspecto que Veríssimo nomeia como “armadilhas da memória”. Diante desse quadro, a autora aponta para a subversão da linha temporal, traço recorrente no campo das evocações: “Invadindo e rompendo a marcha cronológica do tempo presente, ela [a memória] vem instalar a ordem do intemporal na qual se inscreve e se sustenta o ser redescoberto”. (SAVIETTO, 2002, p.151) Por conta de todas essas intervenções (in)voluntárias, as fragmentações, as rupturas e as retomadas são tão frequentes em *Solo de clarineta*.

Voltando, então, a concentrar nossas atenções no “álbum de família” pelo bastião do ramo paterno, tem-se a figura do avô Franklin, médico por ofício e não por formação. Érico guarda do avô, até mesmo pelo fato de ter vivido mais tempo com ele, um acervo maior de

recordações. No entanto, as informações que se destacam estão essencialmente ligadas à ocupação profissional do mesmo, principalmente sua inclinação homeopática: “suas agulhas, suas pomadas e ervas e sua presença sedativa, ia aliviando as dores e curando as doenças de sua numerosa clientela” (VERÍSSIMO, 1974, p.03).

Ao lembrar os membros mais antigos de sua família, o memorialista parece bastante sensível às sutilezas do passado. Os passos do avô pela calçada, sua tosse, seu tom de voz, o clima proporcionado por sua presença, entre outras sutis sensações, ganham espaço na narrativa. Beatriz Sarlo, em *Tempo passado*, aponta para esse fenômeno quando afirma:

O passado volta como quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as originalidades, a exceção à regra, as curiosidades que já não se encontram no presente [...]. Esses sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método e tendem à escuta sistemática dos “discursos de memória”. (SARLO, 2007, p.17)

Como já foi mencionado, o casal Franklin e Adriana teve oito filhos, sendo três mulheres e cinco homens. Entre as mulheres destaca-se tia Adélia, casada com um neozelandês chamado Ernest Hammersmith, cujos “ventos do destino haviam soprado para as bandas de Cruz Alta”. (VERÍSSIMO, 1974, p.06) A tia Adélia “era uma mulher corajosa, dotada duma fibra de pioneira”. (1974, p.06) Para os leitores da obra ficcional de Veríssimo, chamá-la de pioneira é atribuir a ela uma classificação muito relevante, pois remete a uma característica de personagem extremamente marcante em Ana Terra, por exemplo. No entanto, é desse modo que Érico vai compondo seu painel em mosaico, insere um pedaço de ideia aqui, outra acolá, como em um quebra-cabeça de muitas peças.

Na sequência, o memorialista pinta mais um pouco o retrato da tia:

Na primeira década deste século, e num burgo conservador e preconceituoso como Cruz Alta, teve um dia a coragem de sair à rua fumando um charuto. Pois essa tia “de faca na bota” foi apresentada a Mr. Hammersmith numa quadra de tênis. [...] Uma semana depois estavam noivos. Duas semanas mais tarde, casados (“Extravagância de Veríssimo” – diriam as comadres – “pois onde se viu casar com um estrangeiro que a gente nem conhece a família?”) (VERÍSSIMO, 1974, p.06).

Essa autonomia e gosto pelo desafio, presentes no temperamento e nas atitudes da tia, são traços constituintes de muitos personagens de Veríssimo que desafiam o derredor com manifestações de pura liberdade individual. Talvez essa seja uma das formas de sinalizar e cultivar seu sentido humanista como intelectual e como homem de seu tempo. Contudo, há de se observar que os filhos do casal dono do Sobrado – grafado em maiúscula por Érico em

*Solo de clarineta* – eram facilmente inclinados ao idiossincrático: “eram os filhos dos senhores do Sobrado personalidades dotadas de considerável riqueza psicológica, e seus defeitos chegavam a ser quase tão grandes quanto suas virtudes” (VERÍSSIMO, 1974, p.05). Se atentarmos bem, dessa fórmula, aparentemente simples, parece brotar muita inspiração para o ficcionista Érico Veríssimo no momento de compor personagens como o capitão Rodrigo Cambará, ou mesmo o seu bisneto, o doutor Rodrigo Terra Cambará. No entanto, esse aspecto será melhor explorado no terceiro capítulo do presente trabalho.

Deixando de lado o importante tronco dos Veríssimo na árvore genealógica de Érico, parto, agora, para o segundo tronco, o dos Lopes. No entanto, é nítido nas páginas das memórias um sobrevoos apressado, se comparado àquele realizado sobre a parentela paterna, no momento de recordar o lado materno. Tanto é assim que o memorialista utiliza-se do diminutivo: “Tentemos agora traçar um *retratinho* de minha avó materna...” (VERÍSSIMO, 1974, p.29, grifo meu), bem como qualifica esse rápido panorama como um “instantâneo em sépia” (1974, p.30). Ou seja, por motivos idiossincráticos e subjetivos, debruça-se com menor entusiasmo sobre o ramo materno.

A despeito disso, o avô Aníbal Lopes da Silva recebe do memorialista a qualificação de “contador de estórias nato” (1974, p.27), definição que Érico toma emprestada para si ao estabelecer sua carreira profissional como ficcionista. Além desse importante traço de bom prosador, o memorialista destaca os hábitos de leitura do avô, revelando o seu compromisso em investigar e, sempre que possível, realçar as possíveis bases literárias advindas de sua tradição familiar:

Entusiasta leitor de jornais, não era, entretanto, amigo dos livros. Sua “biblioteca” constava de três volumes: *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *Martín Fierro*, de José Hernandez e *Antônio Chimango*, de Amaro Juvenal (VERÍSSIMO, 1974, p.25).

É importante observar que essa “biblioteca mínima” do avô concentra três obras fundadoras. *Os sertões* será extremamente valorizado pelo memorialista no momento de comentar as prateleiras centrais destinadas à literatura brasileira em sua biblioteca. Já *Martín Fierro* e *Antônio Chimango* são obras importantes por representarem a literatura argentina e sul-rio-grandense, respectivamente. Essas duas últimas dão o tom particular e identitário do escritor Veríssimo no cenário da literatura nacional. Esses três livros do avô Aníbal podem ser vistos como amostras minimamente calculadas de um conjunto volumoso de obras, servindo como uma *avant-première* para o universo do memorialista-bibliotecário que, aos poucos, se revela em *Solo de clarineta*.

Em relação à avó materna, D. Maurícia, Érico destaca que, apesar de conviver bastante com ela, jamais conseguiu estabelecer uma relação de intimidade e proximidade afetiva, pois a mesma se caracterizava por sempre manter certa impassibilidade:

Era econômica ao extremo, não só no que dizia respeito a dinheiro e outros bens materiais, como também a gestos e palavras. Não creio que fosse destituída de afeto, mas era certo que tinha pudor de demonstrar seus sentimentos. Nada amiga de abraços e beijos, seu interesse pelos netos manifestava-se na insistência com que nos seus almoços ou jantares exigia que “os marotos” comessem tudo que a vovó lhes punha nos pratos (VERÍSSIMO, 1974, p.29-30).

Como foi observado no começo da exploração do ramo materno, há certo trato desigual na abordagem das famílias, uma vez que o ramo de Abegahy se revela menos desenvolvido que o ramo de Sebastião. Até mesmo a imagem da mãe não recebe tanto destaque quanto a do pai. De modo nenhum, no entanto, podemos usar esse dado como indicativo do grau de proximidade relacional entre o memorialista e sua progenitora. Pelo contrário, somos levados a acreditar que devido ao enorme respeito e afeição que Érico votava à mãe, ele decide conscientemente não expô-la ao juízo dos leitores, preservando-a dos holofotes de sua escrita, uma vez que a mãe era, por natureza, sempre muito discreta e íntegra.

Dona Bega, como era conhecida por todos, foi uma mulher que se dedicou intensamente à família, ao contrário do marido. Essa base de comparação entre Bega e Sebastião não estabelecemos de forma aleatória e sem critério. O próprio memorialista quando enfatiza a figura da mãe, sempre o faz comparando e contrastando seu comportamento com o de Sebastião, de tal maneira que não se entusiasma em retratar a mãe em meio a tanta desordem familiar: “Não quero lembrar minha mãe contra um fundo musical de violinos plangentes. Por ora direi que D. Bega era tão diferente de meu pai quanto a água do vinho” (VERÍSSIMO, 1974, p.32). E continua revelando um pouco mais a respeito da mãe por meio de uma confrontação com o pai:

Ele era um gastador imoderado, ao passo que ela era econômica. Gregário, tinha ele uma capacidade inata para estabelecer relações humanas, ao passo que ela era uma pessoa de poucos amigos, embora incomparavelmente mais constante nas suas afeições [...] Meu pai era um sonhador, minha mãe realista. Enquanto ela mantinha os pés firmemente plantados na terra, ele se deixava erguer no balão iridescente de sua fantasia, recusando ver a realidade, oferecendo a Lua a si mesmo e aos outros, desejando sempre o impossível (VERÍSSIMO, 1974, p.33).

Interessante observar que esses antagonismos entre Sebastião e Bega fazem uma espécie de síntese na pessoa de Érico. Ao menos, é isso que o memorialista parece sugerir quando afirma, diante do espelho:

Eu gostaria de simplificar o problema de meu “temperamento”, apresentando-me como a manifestação duma dicotomia, segundo a qual tendências que herdei de minha mãe – sobriedade, senso de responsabilidade, devoção ao trabalho, à ordem e à normalidade – podem ser comparadas com os muros duma cidadela sitiada e repentinamente atacada por insidiosos e alegres bandos de guerrilheiros constituídos por certos componentes do caráter de meu pai: sensualidade, autoindulgência, inclinação para o ócio e para uma espécie de hedonismo irresponsável (VERÍSSIMO, 1974, s/p).

Esse duplo em Érico advém do cruzamento de personalidades completamente distintas e, por isso, conflitantes. O que no memorialista convive com certo espírito de harmonia, encontra-se em separado, em estado puro, nas tendências de temperamentos do pai e da mãe:

A sobriedade seca de D. Bega era uma rústica moldura que dava um esquisito relevo aos exageros e extravagâncias do marido. Sebastião Veríssimo deixava que seu otimismo lhe dirigisse o raciocínio, ao passo que sua companheira conservou durante toda a vida uma inesgotável reserva de pessimismo (VERÍSSIMO, 1974, p.33).

Desse encontro explosivo entre forças antagônicas surge o personagem principal das memórias: Érico Veríssimo. Então, entende-se com mais clareza a instauração dos irmãos xifópagos: o moralista e o pícaro. Por meio desse duo se estabelecerá a tensão necessária para a sobrevivência da personagem principal, plasmada no espelho das recordações.

Uma importante referência literária que pode ser mobilizada com o intuito de fixar essa ideia de duplo em nosso trabalho é o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe. Nessa narrativa, o protagonista da história conhece, em seus anos de internato escolar, uma figura que, embora não pertença à sua família, recebe o mesmo nome e sobrenome de batismo que o seu. Ao longo do envolvimento entre os dois no colégio, começa a surgir uma profunda rivalidade da parte do protagonista em relação ao seu homônimo.

Finalizado essa etapa da vida, o par antagônico se separa. O protagonista, então, passa a explorar uma vida libertina, marcada por seu envolvimento com bebidas e jogos de cartas. Em algumas das situações mais constrangedoras e comprometedoras, seu antigo “amigo” lhe aparece. Esse fato o incomoda cada vez mais a ponto de atingir seu ápice em um contexto de baile à fantasia onde Wilson, muito estimulado por seduzir a mulher de um conhecido, é interrompido por este seu duplo que lhe quer proibi-lo de levar a cabo seus intentos. O

protagonista imediatamente ameaça seu rival e o encaminha a uma sala lateral ao saguão da festa. Neste lugar fechado, irá executar seu perseguidor, entretanto, após agredi-lo com uma espada, observa-se no reflexo de um espelho presente no compartimento e, através dele, percebe-se ensanguentado e a imagem de seu homônimo se sobrepondo à sua, proporcionando um estado de confusão mental absolutamente insana. Neste momento, o outro lhe diz: “– Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu existias... e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo” (POE, 1981, p.107).

O assunto de fundo desse conto é justamente o conflito entre “o moralista e o pícaro” (VERÍSSIMO, 1974, p.01). Ao longo de boa parte da trajetória de Wilson, sempre existiu esse outro a lhe repreender. Assim como na história de Poe, nas memórias de Érico, o último grande confronto entre os duplos se dá em frente ao espelho, e esse estágio derradeiro de reflexão especular, em ambos os casos, gera a morte, ou as mortes, como veremos no subcapítulo “Espelho frio”, presente na terceira parte da tese.

Por ora, suspenderemos esse estudo das ambivalências para retomá-lo em momento oportuno. Nossa intenção, neste momento, é recuperar e arrematar a linha de raciocínio que estabelecia o panorama familiar. A esse respeito é preciso observar que somente à página 33, no décimo subcapítulo do primeiro capítulo, o protagonista das memórias aparecerá pela primeira vez. Com isso, todo esse sobrevoo pelas páginas do “álbum de família”, envolvendo os dois ramos da árvore genealógica, termina com retratinhos centralizadores de um bebê, que vem a ser o próprio autor: “num de meus retratos mais antigos apareço como um bebê de seis meses, de cara lunar e morena, olhos escuros e graúdos, franja castanha sobre a testa arredondada...” (VERÍSSIMO, 1974, p.33). Além de fotos da criança, há espaço para comentários a respeito de sua primeira infância, marcada, essencialmente, por uma grave enfermidade: meningite complicada com broncopneumonia.

Numa das lembranças mais remotas que guardo da minha infância, estou de pé em cima duma mesa, convalescendo da quase fatal enfermidade, magro e fraco, cercado de tias, e avisto o Dr. Catarino que se aproxima de mim em mangas de camisa, o casaco dobrado sobre um dos braços, um sorriso mal escondido sob os bigodões, um brilho de malícia nos olhos claros. “Gafanhoto!” – grita ele, rindo. Sim, minhas pernas e braços deviam estar tão finos que na certa eu parecia mesmo um inseto. Curioso: recordo também o sentimento de indignação que essa palavra me provocou. (VERÍSSIMO, 1974, p.35)

Como é possível perceber, após propor um significativo retorno geracional, realizado por meio de uma abordagem feita a partir dos avós, o memorialista chega à sua imagem no

“álbum de família”. Imagem de criança que é metamorfoseada em imagem metafórica de inseto, em razão de sua debilidade advinda de uma grave enfermidade aos quatro anos.

Essa alteração fisionômica inspira uma transformação no encaminhamento da presente abordagem crítica. Assim, aproveitando-nos da ideia de “gafanhoto”, colocaremos em destaque a principal característica desse inseto – os saltos. Estes possibilitarão o início de uma leitura privilegiando as muitas espacialidades e temporalidades presentes em *Solo de clarineta*.

## 1.2 Viagens da memória: variações espaço-temporais

Devido ao fato de estarmos ante um conjunto de textos cuja classificação mais adequada, dada sua abrangência, se expressa sob o termo de “memórias”, denotando uma somatória de histórias que marcam um percurso vivido e lembrado por Veríssimo, acreditamos que componentes narrativos como o espaço e o tempo encontram-se constantemente interligados. Assim, as marcas espaciais, transformando-se pelo engenho da narrativa em ambientações simbólicas, representam avanços temporais uma vez que, com as alterações de espaço, as fases da vida se sucedem e os anos passam.

Desse modo, os aspectos que serão destacados no presente tópico não se encontram explicitamente separados em compartimentos em *Solo de clarineta*. O intuito ao selecionarmos alguns pontos e analisá-los com maior atenção é unicamente para desenvolver nosso trabalho teórico-crítico sobre a obra de uma forma bastante clara e precisa. Assim, desmontaremos os capítulos das memórias e os reagruparemos de tal modo que funcionem como engrenagens que farão mover a presente abordagem.

No ensaio “Espaços literários e suas expansões”, Luis Alberto Brandão traça um amplo panorama a respeito da relevância teórica da categoria espaço no âmbito da teoria da literatura. Para uma melhor apreciação do assunto, define quatro modos de abordagem do espaço na literatura do século XX: “representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização e espaço da linguagem.” (BRANDÃO, 2008, p.126).

Em “espaço como forma de estruturação textual”, a noção espacial é desassociada de temporalidade, uma vez que espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por esse meio que se atinge a totalidade da obra. Já “espaço como focalização”, destaca a natureza espacial como responsável, no texto literário, pelo ponto de vista. Sob esse aspecto, afirma-se que o narrador é um espaço, pois narra sempre de algum lugar. Essa perspectiva irá levar ao “espaço como

linguagem”, uma vez que essa abordagem afirma haver espacialidade na própria linguagem verbal: a palavra é espaço porque é composta de signos que possuem materialidade, sendo assim, ocupam um lugar.

A presente análise, buscando investigar as variações espaço-temporais em *Solo de clarineta*, não pretende descartar as modalidades observadas acima; porém, procura dar um maior realce ao primeiro modo elencado, que se refere à “representação do espaço”, pois é por meio desse aspecto que procuraremos esboçar o percurso narrativo empreendido por Veríssimo. Assim, faz-se importante destacar a observação feita por Brandão:

No âmbito da representação encontram-se algumas das chaves analíticas mais frequentes em estudos críticos, quais sejam: o debate sobre as funções, os tipos e efeitos gerados por procedimentos descritivos em contraposição a procedimentos narrativos; o reconhecimento de polaridades espaciais e a análise de seu uso, tomando-se o espaço como conjunto de manifestações de pares como alto/baixo, aberto/fechado, dentro/fora, vertical/horizontal, direita/esquerda; e o estudo, em motivos considerados intrinsecamente espaciais, de valores que se confundem com o próprio espaço, definindo-o; valores cuja ressonância simbólica, por vezes essencializada em arquétipos, julga-se relevante. (BRANDÃO, 2008, p.127)

O alcance do espaço como representação em alguns pontos decisivos da narrativa é o que pretendemos analisar neste momento; contudo, primeiramente é preciso observar que a história rememorada tem sua origem na pré-memória do autor, uma vez que este resgata tempos remotos que antecedem a sua existência. Assim, como já foi observado, Veríssimo parte de microbiografias de avós, tios e pais para somente depois se colocar na narrativa como personagem de si mesmo.

Todavia, o primeiro espaço a se transformar em ambiente de ação da personagem é a sua casa, situada no município gaúcho de Cruz Alta. No fragmento a seguir, a gradual incorporação do espaço físico é o destaque da reflexão, uma vez que observa: “Aos poucos, mas entranhadamente, eu me afeiçoava à minha casa – pessoas, móveis, quadros, salas, objetos – sentindo que ela era o meu porto seguro, o meu refúgio, o meu recreio, um mundo muito meu, dentro do grande mundo dos outros”. (VERÍSSIMO, 1974, p.72) A partir desse espaço doméstico – extremamente estimulador de sensações – serão narrados os seus primeiros anos de vida, bem como sua enfermidade aos quatro anos, responsável por transformá-lo no “gafanhoto” que, por ora, nos apossamos como chave de nossa leitura aos saltos.

Territorializado o espaço doméstico, observa-se a extensão ou o desdobramento da casa em outro local, que lhe servirá de primeira ponte entre o espaço público e o privado

durante a infância: trata-se da farmácia paterna. Esse espaço ficará profundamente marcado no imaginário do memorialista, sendo, por esse motivo, especialmente bem localizado ao leitor: “A farmácia propriamente dita ficava separada da casa residencial por um corredor pavimentado de mosaicos, e no qual se viam mesas e cadeiras de madeira e metal”. (VERÍSSIMO, 1974, p.38)

Após perambular entre a fronteira manifestada por pares como dentro/fora, público/privado, surge outro espaço, construído, aliás, com bastante subjetividade e invenção, pois é *in memoriam* à criança de outrora que o memorialista parece decidir recriá-lo, a fim de representar um abrigo e um recreio perdidos. Trata-se da sombra de uma nespereira, denominada textualmente como uma “ameixeira-do-Japão”. Esse espaço é, também, temporalmente bem marcado, como podemos observar logo no início da descrição a seguir:

Tive no *começo da vida* uma árvore que até hoje continua dentro de mim como um marco do *tempo da infância* e uma entidade importante de minha mitologia particular. Era a única existente no nosso pátio interno. Estava plantada num alto canteiro, num dos ângulos dessa área comum à nossa residência e à farmácia, numa zona pobre de sol, entre a “cloaca máxima” e um dos pavilhões hospitalares. (VERÍSSIMO, 1974, p.55, grifos nossos)

É interessante observar que essa “árvore de estimação” se situa entre a casa e a farmácia, tornando-se claro o desejo de se instituir um terceiro espaço, especialmente frequentado pelo menino e caracterizado por sua independência frente aos demais, pois, mesmo situando-se entre um local e outro, luminosamente sendo uma “zona pobre de sol”, ou talvez justamente por essas razões alternativas, a ameixeira-do-Japão se transforma em um ponto único de relacionamento entre o eu narrado e o espaço ao seu redor.

Os três limites observados até o presente instante podem ser considerados microespaços se comparados aos demais. Trata-se de localidades em que a figura do eu encontra destaque dado ao confinamento a que se submete. Por isso, o ambiente doméstico, a farmácia paterna e a ameixeira-do-Japão são espécies de “porto seguro”, “refúgio” e “recreio” (VERÍSSIMO, 1974, p.72). No entanto, há desdobramentos espaciais que seguem a ordem de sucessivas distensões. O primeiro dos mais amplos e coletivos é o município de Cruz Alta. Sobre sua cidade natal, Veríssimo é detalhista na descrição da geografia local:

[...] era uma cidade sem rios nem lagos, plantada em cima dum coxilhão, a quase quinhentos metros acima do nível do mar e dotada de bons ares. Podia-se dizer que seu eixo era a Rua do Comércio, que começava na frente da estação ferroviária e, indo de praça a praça, chegava até umas ruelas baixas e esbarrondadas, onde terminava. De lá avistavam-se as suaves coxilhas em derredor, com seus capões azulados e suas estradas e barrancos

[...]. Umas três ou quatro ruas paralelas ou transversais à do Comércio tinham certa importância. Na sua maioria não estavam pavimentadas de paralelepípedos, de sorte que quando sopravam ventos erguia-se do solo uma poeira avermelhada que deixava, muros, casas e caras um tanto encardidos. (VERÍSSIMO, 1974, p.187-188)

Em síntese, o memorialista revela que Cruz Alta caracteriza-se por sua ausência de rios, por seu nível acima do mar e por seus bons ares. Nota também sua arquitetura urbana, tendo seu eixo assentado na Rua do Comércio, com três ou quatro ruas de importância passando paralelas e transversais. Pela falta de pavimento, o aspecto da cidade não era dos melhores, com muros, casas e caras encardidas. Esta adjetivação revela, indiretamente, o juízo de valor do memorialista em relação à sua cidade e seu povo. Encardido pode ser percebido como defeito estético quando se trata de objetos e coisas inanimadas, mas pode expressar também mal-estar social em se tratando do convívio com pessoas. Principalmente em comunidades provincianas como é o caso da cidade do memorialista.

Assim, Cruz Alta se torna um ponto de partida singular na narrativa, uma vez que representa uma localidade interiorana pouco significativa em dimensões nacionais, mas, ao mesmo tempo, revela-se extremamente representativa como cenário pessoal para o memorialista. Trata-se de uma espécie de Santa Fé – cidade ficcional de *O tempo e o vento* – um pouco mais apagada, uma vez que os contornos e as particularidades de Cruz Alta não são explorados, pela pena do memorialista, com a mesma maestria que o faz o ficcionista.

Será na pacata Cruz Alta que outros microespaços como o armazém, o banco, e a segunda farmácia – esta tendo Érico Veríssimo à frente – irão simbolizar diferentes momentos de sua busca por oportunidades profissionais e, ao mesmo tempo, possibilitar a lembrança de diversas crises financeiras vividas em seus anos de juventude.

Em relação à experiência de trabalho no armazém, o memorialista recorda: “movia-me por entre sacos de farinha, arroz, feijão e açúcar, contava os tijolinhos de goiabada que a firma mandava todas as semanas para os regimentos locais, pesava batatas... Minhas mãos recendiam a cebola e alho”. (VERÍSSIMO, 1974, p.158-159) Já em relação à sua experiência no banco, destaca:

Minha mãe me conseguira um emprego numa casa bancária, onde, mediante um salário mensal de oitenta mil-réis, me encarregaram de escriturar o *chiffrier*, livro de importância menor, no qual cometi consideráveis erros e deixei inapagáveis borrões, jamais conseguindo acertar um balancete na primeira tentativa – coisa que deixava o nosso contador irritado. (VERÍSSIMO, 1974, p.160)

A farmácia, terceiro espaço desse conjunto de ambientes profissionais pelos quais Veríssimo transitou em sua juventude, é, novamente, o mais representativo, na medida em que nele é narrada uma sequência maior de acontecimentos. Também é importante por ser seu último local de trabalho em Cruz Alta, pois, após a falência desse estabelecimento, Veríssimo decide abandonar a cidade natal e sair à procura de novas oportunidades profissionais. Por uma inclinação pessoal, busca dedicar-se ao campo das letras, primeiramente no jornalismo.

Assim, antes de sua mudança radical para Porto Alegre em fins de 1930, o futuro escritor se arrisca profissionalmente atrás do balcão de um estabelecimento comercial. Desse modo, seguindo uma tradição recente da família, iniciada por seu pai, coloca-se à frente de uma farmácia. Ao relatar essa experiência, novamente as categorias de tempo e espaço se inter-relacionam, como é possível observar nos fragmentos grifados da citação a seguir:

*Um dia no princípio da casa dos vinte, encontrei-me atrás do balcão duma farmácia, na qualidade de sócio principal da firma proprietária. Era natural que estivesse um tanto perplexo ante aquela reviravolta da vida que me projetara duma hora para outra no mundo dos xaropes, emplastros, pílulas e pomadas... Não entendia patavina de remédios nem de negócios. (VERÍSSIMO, 1974, p.197, grifos nossos)*

O memorialista informa a sua idade e logo em seguida o local de trabalho. Repete o mesmo encadeamento no período seguinte, quando novamente conjuga tempo – “duma hora para outra” – e espaço – “no mundo dos xaropes”. Segundo Lukács, “a *presença* espacial confere aos homens e às coisas também uma *presença* temporal. (LUKÁCS, 1968, p.70). Ou seja, o espaço se constrói no tempo e o tempo proporciona novos espaços.

O conceito de *cronotopo*, desenvolvido por Mikhail Bakhtin, nos serve também para a compreensão desse jogo constante entre temporalidade e espacialidade, uma vez que o teórico, em *O tempo e o espaço nas obras de Goethe*, observa:

*A capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os indícios do curso do tempo em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos). (BAKHTIN, 2003, p.225)*

Com base na afirmativa de Bakhtin, a passagem do tempo e o deslocamento por diferentes espaços levam à compreensão dos acontecimentos. O “todo em formação”, expresso na “natureza” e nas “regras e ideias humanas”, manifesta-se, sob esse ponto de vista, dentro das categorias de tempo e espaço, que se imbricam no curso da narrativa. Por isso, em

*Solo de clarineta*, as mudanças e percursos do memorialista deslindam-se em fenômenos de *cronos e topos*.

Percebendo a incompatibilidade existente entre tentar uma carreira de escritor, ou mesmo de jornalista e editor, e permanecer residindo em uma cidade tão interiorana e “encardida” como Cruz Alta, Veríssimo lança-se a explorar um novo espaço. Com isso, um segundo modelo de urbanidade surge como destaque na narrativa, a cidade de Porto Alegre. No entanto, cumpre observar que a capital gaúcha se desdobra em duas fases na vida de Veríssimo.

Em um primeiro momento, a capital do Estado representa a cidade do internato, aonde o jovem garoto vai para aprimorar os estudos. Nesse contexto o espaço se restringe ao colégio, e, por essa razão, as descrições espaciais podem ser sintetizadas na referencialidade da seguinte observação: “O Colégio Cruzeiro do Sul está situado num verde vale, no arrabalde de Teresópolis, em Porto Alegre”. (VERÍSSIMO, 1974, p.124) Ou seja, em um primeiro contato, essa cidade representa apenas o terreno onde se construiu o colégio.

Anos mais tarde, já em 1931, o jovem Veríssimo irá novamente à capital, agora com o intuito de tentar a vida como escritor e jornalista. Nesse momento, o espaço da cidade não está mais reduzido aos muros do colégio, pois ela já lhe oferece outros atrativos, como a boemia, por exemplo: “À noite frequentava – e contribuía para ela com meus silêncios – a ‘rodinha de chope’ do Bar Antonello” (VERÍSSIMO, 1974, p.237). A existência desse novo espaço – o bar – na segunda experiência de Veríssimo em Porto Alegre é um exemplo claro de como o tempo acrescenta, subtrai e recicla os espaços.

Mantendo essa dinâmica de estender os horizontes espaciais, outras duas cidades brasileiras merecem destaque na leitura que ora fazemos, realçando os múltiplos solos em que se instauram as memórias veríssimiana. Ambas, terminam por sinalizar instâncias diferentes, mas complementares, no processo de legitimação autoral e reconhecimento interpares. A primeira delas é o Rio de Janeiro, possibilitando o encontro de Veríssimo com alguns representantes do fazer literário brasileiro daquele período. Autores como Jorge Amado, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, entre outros, aparecem circulando no cenário da capital fluminense, buscando uma melhor projeção nacional.

Interessante observar que, ao contrário de registrar sua presença na cidade do Rio de Janeiro – conhecido cartão postal do país – por meio de comentários a respeito da cartografia da cidade, como havia feito na sua provinciana Cruz Alta, o memorialista opta por elaborar uma lista de escritores que mais tarde irão constituir parte do cânone da literatura brasileira do século XX. Parece que o interessante nesse espaço urbano não é a cidade em si, mas os

escritores que nela habitavam, uma vez que são peças-chave no processo de construção da biblioteca do escritor.

Visita também São Paulo e, nesse importante centro urbano, de grande fluxo e consumo artístico, tem sua primeira experiência física, no sentido corporal do termo, com o público leitor: “Foi ainda em 1940 que, tendo ido a São Paulo para fazer uma conferência na Sociedade Sul-Rio-Grandense, fui convidado pelos irmãos Saraiva, livreiros e editores, a comparecer uma tarde à sua livraria para dar autógrafos”. (VERÍSSIMO, 1974, p.274) Mais uma vez a geografia da cidade visitada perde a centralidade no relato, na medida em que o realce é dado à atividade de conceder autógrafos, o que, novamente, abre espaço para atender às demandas da biblioteca do autor, dessa vez, centralizando a prateleira contendo suas próprias produções literárias.

Os incontáveis convites e o constante atendimento, por parte do escritor, às inúmeras solicitações de viagem são cuidadosamente mencionados em *Solo de clarineta*. Tudo isso só é possível porque, a essa altura do relato, Érico já se tornou um promitente escritor. Assim, as viagens servem de alimento para o “contador de histórias”. (VERÍSSIMO, 1976, p.308)

Expandindo o espaço nacional, mas mantendo-se em solo americano, Veríssimo estabelece uma frequente agenda de viagens aos Estados Unidos. A primeira se dá em 1940 quando é convidado, na condição de escritor latino-americano, a fazer uma visita de três meses ao país, seguindo um itinerário à sua escolha. Essa proposta fazia parte do programa de Boa Vizinhança instituído pelo presidente Franklin Delano Roosevelt. Assim, o governo estadunidense pagou a Veríssimo as passagens de ida e de volta, as despesas de transporte dentro dos Estados Unidos e ainda lhe ofereceu diárias para os gastos restantes. Essa viagem possibilita as experiências que dão origem ao livro *Gato preto em campo de neve*.

Uma nova oportunidade de voltar aos Estados Unidos lhe é oferecida, dessa vez para ministrar um curso de literatura brasileira em uma universidade de sua predileção. Por esse motivo, em setembro de 1943, muda-se com a família para Berkeley, no estado da Califórnia, onde passa dois anos. O relato contendo as memórias desta viagem resultou em um novo livro, *A volta do gato preto*.

A terceira oportunidade de viagem aos EUA ocorre em 1953, quando Veríssimo aceita o convite para substituir Alceu Amoroso Lima no cargo de diretor do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-americana, em Washington. Nesse cargo, Veríssimo permanece por três anos, uma vez que retorna para Porto Alegre em 1956. Suas experiências frente ao novo espaço, ocupando a função de chefe de departamento, são narradas no sexto e último capítulo do primeiro volume de *Solo de clarineta*, sob o título de “Mausoléu de

mármore”, uma referência ao edifício de mármore branco em que trabalhou, e cuja impressão relatada é bastante sugestiva: “Era tudo muito ‘oficialmente’ estranho”. (VERÍSSIMO, 1974, p.311)

O processo de ampliação de horizontes e compreensão das mais diversas dimensões físicas do espaço não para por aí. Em 1959, Veríssimo explora novos territórios que servirão de alimento para outras narrativas. Desse modo, sua viagem à Europa recebe especial abordagem em *Solo de clarineta*. Ao longo do segundo tomo, tem-se o relato de sua experiência na Grécia, narrado no segundo capítulo, intitulado “Sol e mel”; o quarto capítulo, “Mundo velho sem porteira”, narra, com mais riqueza de detalhes, sua visita a Portugal. Então, afirma: “Estas memórias ficariam injustificavelmente incompletas se nelas eu não narrasse, ainda que de modo breve, as andanças em que me tenho largado pelo mundo na companhia de minha mulher e de meus fantasmas particulares”. (VERÍSSIMO, 1976, p.64)

Há ainda, no segundo tomo de suas memórias, dois capítulos menos desenvolvidos relatando suas experiências em viagens pela Espanha e Holanda; entretanto, devido à morte do autor, em 1975, esses escritos ficaram incompletos. Nas palavras de Flávio Loureiro Chaves, organizador da segunda parte das memórias: “A morte colheu-o em pleno trabalho, impedindo a conclusão do objetivo traçado pelo escritor”. (CHAVES, 1976b, p.259) Por essa razão, países que estavam no plano inicial da obra como Itália, Alemanha, França, Áustria, Inglaterra, entre outros, ficaram de fora, uma vez que nem sequer foram abordados em esboços.

### **1.2.1 Memórias de uma viagem: Portugal**

Estabelecemos agora uma reconfiguração dos saltos do “gafanhoto”. Este deixa de explorar as mais diversas espacialidades e temporalidades e passa a desenvolver a investigação do esquema rememorativo de uma viagem em particular, a de Portugal em 1959. Desse modo, deixaremos temporariamente o primeiro tomo e abriremos o segundo volume de *Solo de clarineta*, respeitando, de alguma forma, a tendência do livro que conjuga vida e morte, terra natal e viagens, leitura e criação literária, infância e velhice, sem estabelecer grandes e claras demarcações entre as fronteiras dos opostos. Abordaremos, neste momento, a viagem mais importante, relatada por Veríssimo em *Solo de clarineta*. Ela se encontra, mais precisamente, na primeira parte do segundo volume da obra, demonstrando que foi cuidadosamente trabalhada pelo autor em quase a sua totalidade, ficando de fora de sua revisão final apenas as últimas páginas do capítulo “Mundo velho sem porteira!”.

Assim, tratamos de levantar alguns aspectos relacionados à visita que Veríssimo fez a esse pequeno, porém importante, país do continente europeu para a história brasileira. É interessante observar que a intelectualidade portuguesa recebe de um modo muito especial a visita dos Veríssimo, deixando lembranças profundas na memória do romancista. Prova disso é o fato de retomar os acontecimentos vividos nessa viagem quinze anos mais tarde quando, já com a saúde fragilizada, empenha-se em escrever sobre sua primeira visita a Portugal.

Como é possível perceber, as histórias contadas em *Solo de clarineta* abarcam tanto acontecimentos remotos, como a chegada do bisavô português ao Brasil em 1810, quanto ocorrências mais imediatas, em que o narrador/personagem principal já se encontra exercendo o papel de escritor renomado, partindo em viagens pelos Estados Unidos (1953-1956) e pela Europa (1959).

Talvez seja útil, no instante de fazer essa passagem, voltar ao espelho, mas agora com o objetivo de dizer o quanto ele é útil para as narrativas de viagem. No artigo “Conversa de Natal”, após o autor apresentar sua filiação a uma linha de representação mais realista do romance, ele faz uso de duas definições a respeito desse gênero ficcional, feitas por dois renomados romancistas: “Aldous Huxley disse uma vez que o romance é como o *catch*, em que vale tudo: o essencial é ser interessante. Stendhal comparou-o com um espelho a passear por uma estrada” (VERÍSSIMO, 1978a, p.177). Enquanto Huxley abre “as portas da percepção” do romance, Stendhal chama a atenção para o reflexo do caminho na composição do enredo. Continuando com o romancista francês, em um projeto de escrita memorialística a grande diferença seria que, no caso do romance a estrada seria construída sob o pacto romanescos, enquanto nas memórias a estrada seria construída sob o pacto autobiográfico, para nos valermos dos conceitos elaborados pelo teórico francês Philippe Lejeune.

Ao reviver nas memórias a jornada lusitana, todo o itinerário português, cidade por cidade, é retomado. Tanto é assim que as pesquisadoras Maria A. Ribeiro e Luciana H. Balbuena, em *Érico Veríssimo em terras de Portugal: a viagem de 1959* (2008), tiveram o cuidado de anexar, junto ao estudo que empreendem sobre essa viagem do autor, um mapa de Portugal, seguido de uma lista das cidades que fizeram parte da trajetória dos viajantes brasileiros: Érico, Mafalda e o filho caçula Luís Fernando – a trinca dos Veríssimo –, em companhia constante dos portugueses Antônio de Souza Pinto, seu editor em Portugal, e Jorge de Sena, ensaísta, poeta, romancista e grande conhecedor da história de seu país, como fica patente em diversos momentos do texto.

A lista de cidades e lugares visitados durante a jornada portuguesa é extensa, por isso, citaremos apenas os principais: Lisboa, Sintra, Mafra, Óbidos, Leiria, Coimbra, Porto,

Braga, Vila Real, Abrantes, Santarém, Almada, Setúbal, Évora, Faro e Sagres. No que concerne à dupla de companheiros portugueses, Veríssimo os introduz no tecido narrativo como verdadeiros personagens de sua história, destacando tanto suas características físicas como comportamentais:

Souza Pinto é um homem de meia-idade, altura um pouco acima da mediana, as faces rosadas e carnudas; veste-se com uma elegância britânica e fuma cachimbo. Jorge de Sena é todo um professor, por dentro e por fora. Conheço-lhe os excelentes poemas e ensaios. Tem e merece a reputação de ser um homem duma integridade moral e intelectual a toda prova. À primeira vista me parece um tanto retraído e silencioso. (VERÍSSIMO, 1976, p.75)

Mas, afinal, o que é narrado desse período de experiências como turista, conferencista e romancista, em terras portuguesas? E ainda, de que forma isso é realizado, qual a linguagem empregada e o estilo predominante? Questões como essas não podem ficar de fora, uma vez que aceitamos o desafio de nos debruçarmos sobre o relato de viagem escrito por um conhecido romancista brasileiro do século XX.

Para começar convém observar que o texto é subdividido em várias partes, que chamaremos aqui de subcapítulos. Cada uma dessas partes é acompanhada por seu respectivo número, o que dá ao extenso relato maior organização, além de facilitar a leitura concedendo momentos de pausa. Do subcapítulo um ao subcapítulo cinco, tem-se a narração dos fatos ocorridos a bordo do transatlântico italiano *Federico C*, responsável por transportar, em acomodações de primeira classe, a família Veríssimo do Brasil a Portugal. Apenas no subcapítulo seis há o desembarque em Lisboa, momento em que são recepcionados pelo editor Souza Pinto e pelo crítico e poeta Jorge de Sena, além da presença marcante dos pássaros que sobrevoavam o porto de Lisboa, dando os primeiros indícios de terra a vista.

Gaivotas que imagino lusitanas (ou será o mar a pátria de todas as gaivotas?) organizaram-se numa espécie de comitê de recepção e acompanharam nosso barco, sobrevoando-o festivamente aos guinchos, desde o oceano até o porto de Lisboa, ao longo do Tejo. (VERÍSSIMO, 1976, p.74-75)

Lisboa é uma cidade especial nessa visita, primeiramente porque é o local onde Veríssimo encontra-se com um maior número de escritores, somado a isso, é o espaço em que acontecem importantes conferências, sem contar os inúmeros jantares e coquetéis oferecidos em sua homenagem. Para completar, Lisboa e Évora são as cidades que recebem um maior número de retornos, cada uma é visitada três vezes ao longo de toda excursão.

Já no primeiro dia de sua chegada, o romancista é recepcionado, num dos salões da casa editora em que trabalha Souza Pinto, por um grande número de escritores portugueses.

Porém, as festividades não param por aí; dois dias depois, o embaixador brasileiro em Portugal, que nesta ocasião era o crítico literário Álvaro Lins, organiza um encontro na embaixada do Brasil, em que comparecem, nas palavras do próprio Lins – reproduzidas por Veríssimo em *Solo de clarineta*: “tudo o que Lisboa tem de melhor em sua vida literária, em sua vida artística, em sua vida cultural” (VERÍSSIMO, 1976, p.77). Regina Zilberman comenta a respeito dessa festa na embaixada:

O evento é frequentado pela nata da literatura portuguesa dos anos 50, sendo que o memorialista cita, entre outros participantes da recepção da Embaixada brasileira, os nomes de Alves Redol, Aquilino Ribeiro, Armindo Rodrigues, Fernando Namora, Ferreira de Castro, Jaime Cortesão, João Gaspar Simões, Joaquim Paço D’Arcos, Joel Serrão, José Rodrigues Miguéis, Manuel da Fonseca, Sofia de Melo Breyner e Vitorino Nemésio. (ZILBERMAN, 2007, p.118)

Ainda durante essa primeira estadia em Lisboa, outro acontecimento relevante a ser destacado é sua conferência inaugural, ocorrida no Teatro D. Maria II. Já na estreia de suas apresentações, observa-se certo embate inicial com a plateia calorosa. O fato é que, ao longo de sua agenda de conferências portuguesas, algumas palestras ficarão gravadas na memória do autor como acontecimentos agitados, isso se deve ao próprio cenário político do país que vivia sob a ditadura de Antônio de Oliveira Salazar. Um caso emblemático a ser mencionado ocorre justamente nessa conferência em Lisboa.

Das galerias rompeu de repente um brado que me surpreendeu: “Viva Luís Carlos Prestes!” Uma voz gritada dos balcões rebateu: “Provocação! Provocação!” E começou o tumulto. Na plateia cabeças voltavam-se dum lado para outro, para trás, para o alto... Os policiais verdes movimentaram-se, parvos. Vivas, morras entrecruzavam-se na atmosfera cálida. No centro do palco vazio eu esperava, as mãos enfiadas nos bolsos, tomado duma calma de que eu mesmo me admirava. (VERÍSSIMO, 1976, p.93)

Em meio à ditadura de Salazar, o sentimento de muitos portugueses era de indignação e inconformismo. Embora o governo de Getúlio Vargas já tivesse chegado ao fim, com o seu suicídio em 1954, o nome de Luís Carlos Prestes ainda representava uma oposição ao getulismo, governo constantemente associado às tendências fascistas que ainda vigoravam em alguns países da Europa, como Portugal. Assim, a manifestação em prol de Luís Carlos Prestes denota o alto teor político presente na atmosfera da época, além de significar um posicionamento subversivo, contra a ordem estabelecida naquele presente momento, em solo português.

Nessa conferência, Érico consegue apaziguar a situação utilizando-se de uma estratégia que faz questão de explicitar:

Usando duma técnica já experimentada em várias conferências que fizera não só no Brasil como também nos Estados Unidos, inicialmente apliquei, por assim dizer, uma injeção sedativa no público, contando-lhe [...] fatos da minha vida [...]. Ao cabo duns dez minutos, se tanto, pareceu-me que todos estavam descontraídos, e já familiarizados com o conferencista. Bom, feita a sedação, iniciei a operação propriamente dita e, de bisturi metafórico em punho comecei a cortar a carne dos governos totalitários, mostrando degenerescências, tumores e focos infecciosos: mentiras, contradições, violências, arbitrariedades, corrupções... (VERÍSSIMO, 1976, p.94)

Um primeiro ponto a ser observado é o fato de sua “injeção sedativa” ser contar fatos de sua vida. Com isso, uma relação que podemos estabelecer é que *Solo de clarineta* seja uma grande dose dessa injeção. Um segundo ponto a realçar é o caráter ideológico de suas conferências. O objetivo do escritor é sedar seus ouvintes com histórias aparentemente banais, a fim de ganhar a simpatia da plateia, para, somente então, dar início à sua operação: atacar com “bisturi metafórico” os governos totalitários. Por meio de declarações como essas é possível perceber o quanto Portugal, em 1959, enfrentava um período de crise política e as palestras de Érico procuravam – utilizando-se de uma linguagem metafórica – sinalizar para uma reformulação das mentalidades.

É importante mencionar também que, ao preparar a redação do relato desta viagem portuguesa – primeiro em “O escritor diante do espelho” (1967), depois em *Solo de clarineta* (1976) – Érico vivenciava o período de ditadura militar brasileira em sua plenitude. Nesse contexto, refutar a conduta totalitária que vigorou em solo português durante décadas, era se posicionar contra a manutenção dos militares brasileiros no poder. O escritor, no momento em que denuncia a violência política que vigorou em diversos países da Europa nas décadas anteriores, automaticamente lamenta a presença de um cenário parecido a assolar o Brasil e outros países da América Latina, tornando-se um verdadeiro “fa(r)do tropical” sul-americano, que somente encontraria desfecho e oportunidade de reabertura das liberdades políticas nas décadas de 1980 e 1990, como é o caso do Chile.

Findada a observação do aspecto político presente na viagem, e sua imprescindível projeção no caso brasileiro e hispano-americano, será no subcapítulo treze que as excursões pelo território português começarão a acontecer. Em um primeiro momento, elas se concentrarão nos arredores de Lisboa, mas, logo, os viajantes empreenderão deslocamentos maiores, em direção ao norte do país. O certo é que boa parte do território luso será percorrido por Veríssimo e sua comitiva.

Ao longo das visitas por sucessivas localidades, um dado que chama atenção no relato de Veríssimo é o modo como ele se relaciona com as cidades que vai encontrando pelo caminho. Pode-se observar um recorrente processo de personificação das localidades, vilas e municípios. Isso não apenas revela uma estratégia narrativa empregada, a fim de tornar seu relato mais rico e interessante, mas também um modo singular de observar e perceber o novo que lhe afigura, repleto de sua carga informativa.

Logo de início, na pequena cidade de aspecto medieval denominada Óbidos, Veríssimo observa: “Seria uma brutalidade, uma espécie de *estupro* entrar de automóvel nesta diminuta cidade” (VERÍSSIMO, 1976, p.108, grifo nosso). É evidente o processo de personificação que emprega ao definir, utilizando-se do termo *estupro*, o modo violento de se adentrar à pequena localidade, transferindo ações e sensações humanas a uma entidade não humana, neste caso a cidade de Óbidos. Utiliza-se, assim, do termo *estupro* com o intuito de explicitar o conflito que a modernidade – representada aqui pelo automóvel – poderia acarretar num lugarejo em que ainda estão conservadas intactas algumas características medievais.

Ainda em Óbidos, podemos destacar outro fragmento contendo esse mesmo processo: “Mafalda e eu continuamos em reverente silêncio, pisando de mansinho, como se temêssemos *acordar* um burgo adormecido ou *profanar* uma comunidade morta” (VERÍSSIMO, 1976, p.109, grifos meus). Parece que o desejo de Veríssimo continua sendo demonstrar o quão frágil e delicada lhe pareceu a pequena Óbidos frente às propostas modernizadoras do século XX. Pisar de mansinho para não acordá-la, ou ainda, não profanar aquela comunidade morta, foram as expressões que mais forte lhe surgiram no momento de consolidar suas impressões de viagem.

Também em relação às suas primeiras experiências frente às cidades portuguesas, há a utilização de recursos metafóricos que insistem na aproximação de qualidades e atributos humanos à ideia de povoado. Em Coimbra, por exemplo, o autor observa: “Eis uma cidade que pode ser comparada a uma senhora de passado tempestuoso e que nada faz para esconder sua avançada idade nem suas origens plebeias” (VERÍSSIMO, 1976, p.128, 129). O processo de personificação é retomado na continuação do fragmento, quando a cidade de Coimbra passa a se comportar como uma senhora de passado tempestuoso.

Todo mundo sabe, e Coimbra não nega, que ela nasceu dum acampamento de invasores romanos e que desde remotas eras começou a ganhar importância, pois pelo sopé da colina em que nasceu passava obrigatoriamente a via militar que levava de Braga a Lisboa. Quando ainda moça, Coimbra foi violentada, digo, invadida pelos álanos – bárbara gente

oriunda de uma região entre o Cáucaso e o mar de Azov – e depois possuía temporariamente pelos visigodos, pelos suevos e mais tarde destruída pelos sarracenos, que a reconstruíram mas que finalmente vieram a perdê-la para as tropas de Fernando I, de Castela (1104) (VERÍSSIMO, 1976, p.129, grifos nossos)

Por meio do emprego dessa técnica de narração, Veríssimo dá vida aos fatos históricos, fazendo com que as informações que poderiam deixar seu texto exaustivo e monótono, ganhem uma nova força comunicativa. Essa característica narrativa é bem engendrada uma vez que o autor do relato é, antes de mais nada, um romancista de grande experiência. Assim, faz com primor a transposição do real para o simbólico, por meio de um precioso manejo de estilização formal.

O processo de personificação retornará periodicamente com o avanço da narrativa, como podemos notar quando, mais adiante, depara-se com a cidade do Porto.

Sinto que as cidades também têm sexo, como os seres humanos e os animais. O Rio de Janeiro tem encantos de mulher. São Paulo é homem. Lisboa é uma graciosa rapariga. Mas antes que eu forme qualquer juízo a seu respeito o Porto parece gritar: “Sou macho!”, e atrai minha atenção para a mais alta das torres de suas igrejas, que lá está empinada em seu flanco, como um falo secular. Concluo que o Porto é realmente um varão de aspecto severo, um burgo com músculos e nervos de granito, solidamente plantado no seu rochedo [...]. (VERÍSSIMO, 1976, p.150)

Como pode ser observado no fragmento acima, Veríssimo materializa carnalmente sua experiência com algumas cidades. Assim, a personificação passa a ter qualidade mais específica por revelar características sexuais. O processo não para por aí, uma vez que, ao externar sua admiração por Évora, cidade que muito o encantou, o autor retoma o mesmo mecanismo empregado anteriormente:

Você, leitor, já experimentou a sensação de ver uma mulher pela primeira vez e, mesmo antes de trocar com ela uma palavra sequer, sentir que a criatura vai ser – já é! – o grande amor de sua vida? Pois coisa parecida aconteceu comigo quando avistei de longe a cidade de Évora, clara e serena no alto de sua colina, em meio duma planura riscada de estradas bucólicas debruadas de oliveiras, azinheiras e alfarrobeiras. (VERÍSSIMO, 1976, p. 206)

O flerte à distância com a cidade de Évora e a exposição de alguns atributos da amada: “clara”, “serena”, “alta”, “plana”, “bucólica”, enfeitada com “oliveiras, azinheiras e alfarrobeiras”, expressam o desejo do turista narrador em converter sua viagem em uma experiência incomum. O que o escritor Veríssimo busca ao longo de sua narrativa é, por meio de figuras de linguagem, tornar ainda mais interessante sua impressão dos lugares visitados,

expressando de um modo bastante compreensivo e sensitivo suas reações ante as principais cidades lusas.

O emprego da personificação das localidades se transforma em um estilo peculiar de apresentá-las ao leitor. É claro que nem todas as localidades do roteiro são comentadas da mesma forma, com o emprego da mesma técnica. No entanto, pode-se perceber que as cidades mais marcantes para o autor, que escreve passados quinze anos de concluída a viagem, recebem características, motivações e sentidos humanos.

Outro artifício utilizado por Veríssimo é inserir em seu relato técnicas cinematográficas. Prova disso é que logo no início da excursão portuguesa apresenta seu *verísimocolor* – película de baixo custo –, uma vez que todo cenário e personagens não lhe demandam gastos de montagem ou cachê para atuarem em sua história, pois são feitos de palavras:

O que pretendo fazer agora é – usando o *verísimocolor*, película de baixo custo – apresentar ao leitor por assim dizer alguns dispositivos e filmes verbais dos lugares por onde passamos e das pessoas que encontramos, tudo assim à maneira impressionista, e sem rigorosa ordem cronológica. (VERÍSSIMO, 1976, p.64)

Uma técnica claramente cinematográfica pode ser observada quando tenta atrair o leitor para o texto por meio do seguinte discurso: “Aproxime-se de mim leitor. Assim... Veja agora esta rua. Estamos ou não em plena Idade Média?” (VERÍSSIMO, 1976, p.175) Ou ainda quando escreve: “Olhem agora para o grupo de campinos que ali vem vindo”. (VERÍSSIMO, 1976, p.192) O uso dos verbos ver e olhar remete a uma câmera, que pode se associar às nossas experiências com vídeos, fazendo com que a narrativa de viagem ganhe uma dinâmica mais interativa, aguçando o importante sentido visual.

O elemento cinematográfico também entra em cena, quando o narrador, utilizando-se de abordagens e expressões típicas do cinema, como uma “tomada panorâmica”, por exemplo, leva o leitor a visualizar – por meio da estilização formal empregada, com os verbos no presente – a cena em foco.

O salão, bastante amplo, está atopejado de gente. Souza Pinto calcula que aqui se encontram cerca de mil pessoas. Isso me parece exagero, produto do entusiasmo de meu amigo e editor. Mas vá! A algazarra é enorme. Sou apresentado ao inquieto auditório por um membro da diretoria da Associação. Enquanto ele fala, já meio em tom de comício político, passeio o olhar pela plateia numa *tomada panorâmica* – como se diz em linguagem de cinema. (VERÍSSIMO, 1976, p.170, grifo meu)

Assim, Érico Veríssimo, ao longo do capítulo “Mundo velho sem porteira!”, demonstra um contínuo cuidado com a linguagem. O mais importante para ele não é o fato em si, mas a representação do mesmo em sua imaginação e a posterior transposição para o papel, já transformado numa outra história. Por essa razão, acontecimentos aparentemente irrelevantes ganham uma sofisticada abordagem que os fazem parecer situações dignas de nota. Os elementos da realidade servem de alicerce para que o ficcionista possa desenvolver os mais diversos projetos textuais. Essa realidade nada mais é do que o estímulo que ativa a imaginação do romancista.

A bem da verdade, Veríssimo em nenhum momento pretende esconder as contribuições do ficcionista na escrita de seu livro de memórias. Talvez por isso suas recordações sejam tão saborosas e importantes para desenvolvermos certa compreensão do romancista Érico Veríssimo, uma vez que, guardadas as devidas proporções, *Solo de clarineta* também é uma obra ficcional, porém, com uma diferença importante, nela o personagem principal se chama Érico e este busca, constantemente, estabelecer com o leitor um sentido de pacto autobiográfico.

### **1.2.2 Espanha: a busca pelo velho Sebastião e pelo menino Federico**

Como já mencionamos, em novembro de 1975, Érico morre, vítima de um infarto fulminante, e deixa o segundo tomo de suas memórias inconcluso. Diversos países e experiências de viagem deveriam ser relatados, e esse trabalho exigiria ainda bastante dedicação do escritor. O certo é que, logo após essa grande excursão por Portugal, acompanhada de seu editor português Souza Pinto e do colega escritor Jorge de Sena, o trio brasileiro – pai, mulher e filho – deixa a “terrinha” e passa para o lado espanhol.

O capítulo dedicado à Espanha não se encontra, no entanto, plenamente elaborado. Há em determinados instantes algumas notas de rodapé redigidas pelo organizador esclarecendo que, no texto original, havia anotações feitas por Veríssimo que sinalizavam seu desejo de reescrever e até reduzir algumas determinadas abordagens.

No texto destinado à viagem pela Espanha, na realidade o que se sobressai é sua visita à região sul do país, Andaluzia. Desse modo, duas cidades, Sevilha e Granada, recebem tratamento especial. Na primeira, os dois eventos colocados em destaque são um espetáculo de variedades intitulado *Perfis de bronze – contos e danças flamencos*, em cartaz num teatro encontrado ao acaso no centro da cidade, e as celebrações da Semana Santa, capazes de alterar toda a rotina da cidade com suas procissões: “O assunto é a festa religiosa que começará no

próximo Domingo de Ramos e terminará na Sexta-feira da Paixão” (VERÍSSIMO, 1976, p.277).

Em Granada, por sua vez, o acontecimento em destaque é motivado por questões de fundo psicológico. O memorialista estabelece uma sobreposição entre as mortes de seu pai Sebastião, ocorrida em 1935, e a morte do poeta espanhol Federico Garcia Lorca, ocorrida no ano seguinte. Devido à carga simbólica presente nesse drama manifesto, procuraremos nos deter com mais atenção nessa segunda cidade, pois, por meio dela, teremos o despertar de uma busca que será um ponto conflitante de significativa relevância na fatura geral das memórias.

Assim, será no subcapítulo “Granada: em busca do menino Federico” que, em determinado momento do percurso, Érico irá narrar sua busca insólita pelos restos mortais de Garcia Lorca. No entanto, essa obstinada procura faz com que Veríssimo, inconscientemente, retome sua história com o pai. É interessante observar que as comparações começam a ser articuladas por meio de um sonho:

Confusos e agitados foram meus sonhos naquela noite. Deles me ficaram na memória imagens vagas e fugidias. Eu andava por veredas sombrias em *busca* de algo que me atraía e ao mesmo tempo me apavorava. Que tinha na mão? Era uma colorida pena de pássaro? Ou era uma espada? Ou uma pá? Andava pelas ruas estreitas e desertas duma cidade desconhecida à procura da sepultura dum amigo. E houve um momento em que meu pai surgiu a meu lado, ajudou-me na *busca* no mais fechado silêncio e depois desapareceu... Eu lhe falava mas ele não ouvia... (VERÍSSIMO, 1976, p.290, grifos nossos)

Érico fica intrigado com as implicações dos confusos sentimentos gerados pelo sonho, tanto é assim que, nesse mesmo dia, logo ao acordar, inicia uma reflexão em frente ao espelho enquanto se barbeia, revelando novamente que esse é o espaço eleito pelo autor para se encontrar, a cada manhã, com seus pensamentos mais profundos – sobras de sonho da noite que se passou são conjugadas com perspectivas de renovo, próprias da manhã que se começa:

Ao despertar na manhã seguinte, enquanto me barbeava, eu tratava de caçar as imagens esquivas do sonho e de interpretar-lhes o sentido, num jogo que sempre me seduziu. Estava claro que tudo tinha muito a ver com meu desejo de descobrir onde estava sepultado Federico Garcia Lorca. Mas... e a imagem de meu pai? Como se explicava seu aparecimento no sonho? (VERÍSSIMO, 1976, p.290-291)

Não mais em frente ao espelho enquanto se barbeia, mas já no chuveiro, Érico termina por amarrar as histórias de Federico e Sebastião.

Estava eu debaixo do chuveiro quando me vem, como uma agulhada, a revelação. Meu pai morrerá em São Paulo em 1935 num tempo em que minha situação financeira era das mais precárias. Comprei-lhe uma sepultura provisória e deixei um amigo encarregado de me avisar a hora de pagar a sepultura definitiva. Esse amigo morreu, os papéis se extraviaram e quando um dia fui a São Paulo não consegui encontrar em nenhum dos cemitérios o túmulo do velho Sebastião. Por muito tempo a ideia de que seus restos pudessem ter sido atirados num ossário me doeu. (VERÍSSIMO, 1976, p.291)

Essa descoberta de conexões entre um passado mal resolvido e o presente que investiga a morte do poeta, perturba-o e o condena a reviver o inacabado drama paterno:

Cheguei a pensar que inconscientemente eu me vingara dele negando-lhe uma sepultura. Fui tratando de racionalizar o fato: sua sepultura estava de certo modo dentro de mim, na minha carne, nos meus nervos, no meu sangue. O resto era convenção. Se no Brasil fosse permitida a cremação de cadáveres, eu teria mandado incinerar o corpo de meu pai. E assim de certo modo consegui exorcisar (*sic*) o remorso. Eis que em Granada o desejo que ainda sinto de descobrir onde estão os seus restos mortais se me revela num sonho. (VERÍSSIMO, 1976, p.291)

A ausência de uma sepultura para o pai, de certo modo, o conduz a um autossepultamento no que concerne ao fluxo dessas emoções mais íntimas. A própria velhice e a doença cardíaca – companheiras inseparáveis nos últimos anos de vida do autor – o aproximam da morte e o fazem repensar as atitudes cometidas com o pai em sua juventude, pois, agora, a morte o sonda de perto, mostrando que ela não faz distinção de pessoas. Talvez essa sensação de proximidade com a morte explique o quanto de “perda” e “busca” há em *Solo de clarineta*. Sob esse viés entendemos melhor a imediata inclinação de Veríssimo, frente à história do poeta Garcia Lorca, de sair à procura de sua sepultura.

Essa crise existencial se instala de tal maneira durante a viagem à Espanha, que, a certa altura dos acontecimentos, Érico é obrigado a mudar de estratégia: em vez de prosseguir na procura do túmulo de Garcia Lorca, opta por sair em busca do menino Federico em sua cidade natal – Fuentevaqueros –, investigação menos lúgubre e mais afeita ao gosto de sua companheira de viagem, Mafalda.

Converso a respeito de todas essas coisas com minha mulher, que me diz: “Acho muito mórbida essa tua preocupação com a sepultura de Garcia Lorca. Se a encontrares com a maior das certezas, que é que vais fazer? Rezar? Se é isso, eu posso fazer na igreja ou aqui mesmo no quarto”. Foi então que decidi sair em busca do menino Federico, na sua cidade natal. (VERÍSSIMO, 1976, p.291)

Essa tomada de decisão por encontrar a terra natal de Federico ao invés de insistir em pesquisar o desaparecimento do corpo do poeta é extremamente reveladora da função catártica de um livro como *Solo de clarineta*. Trasposto para o caso do pai, essa desistência de insistir no caminho que levará à ossada do Velho e compensar a busca escrevendo sobre o assunto, proporciona, ao escritor das memórias, um novo encontro com a história do pai, retirando desta a fatia de vida o que lhe interessa para continuar amando o que lhe sobrou nas lembranças. Como bem observa Fábio Lucas, em estudo comparado a respeito das memórias de Darcy Ribeiro e Autran Dourado:

As obras de ficção com propósito evidente de ação retrospectiva geralmente baseiam-se num discurso que, remontando-se a situações passadas, sirva para se percorrerem os mesmos caminhos, propiciando o benefício da catarse, pois o espírito necessita evadir-se de desastres cuja encenação simbólica tem efeito libertador (LUCAS, 1991, p.596).

Frente a essa qualidade terapêutica dos escritos de memória, pode-se delinear a construção de três centros diferentes, embora comunicantes, em que se fundamentam a nossa leitura de *Solo de clarineta*. O primeiro envolve a subjetividade do eu, que é revelado frente a um posicionamento diante do espelho da vida. Nesse momento, a memória do sujeito histórico, Érico Lopes Veríssimo, é privilegiada, juntamente com os membros de sua família, sua casa e sua cidade natal. Em seguida, encontra-se outra faceta interessada em lembrar sua biblioteca, trata-se do autor ficcional. Haja vista que a singularidade do memorialista está no fato de ser um (re)conhecido romancista brasileiro do século XX, seus livros e suas leituras literárias pululam em inúmeras páginas da obra, como veremos com mais atenção no próximo capítulo. No entanto, por se afastar significativamente da construção do sujeito histórico, esse segundo viés acaba deixando de lado aspectos da vida pessoal do autor e se concentrando nas obras artísticas e nos gostos literários que a elas estão implicados. Já o terceiro aspecto, refere-se à sua experiência em viagens, mais especificamente àquelas ocorridas no Velho Continente, notadamente Portugal e Espanha.

Esses três aspectos podem ser contemplados de diferentes ângulos. No entanto, pretendemos nos concentrar em alguns pontos específicos uma vez que há determinadas buscas pulsantes que, de alguma maneira, parecem mover o memorialista à redação de *Solo de clarineta*. Uma dessas buscas deseja encontrar paz em uma relação cujo desfecho não foi dos melhores: trata-se da despedida entre pai e filho, Sebastião e Érico. Assim, analisando essa busca afetiva, presente no livro, procuraremos dar prosseguimento ao nosso trabalho de leitura das memórias unindo as pontas: vida e obra em Érico Veríssimo.

A ideia de “busca” está implícita na escrita memorialística de um modo geral, uma vez que as recordações são tentativas de encontrar no passado um novo rumo para o futuro ou, ainda, informações válidas que expliquem a situação presente. No caso específico de *Solo de clarineta*, a palavra “busca” está inserida no título do quinto capítulo “Em busca da casa e do pai perdidos”. Além de um intertexto claro com *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust – autor tão caro aos estudos concernentes às narrativas de memória –, esse capítulo chama a atenção por ser, essencialmente, a construção da prateleira veríssimiana na sua biblioteca literária. Ou seja, trata-se do capítulo em que o memorialista se dedica, quase de forma exclusiva, às suas obras literárias, impedindo, assim, que se trace uma correlação absoluta entre o título proposto para o capítulo e o assunto abordado ao longo dele.

Esse fato nos permite sugerir um número variado de interpretações. Pode-se pensar que, não tendo mais acesso às experiências materiais da casa da infância nem ao contato paterno, o autor procura encontrá-los, ou ainda, depositá-los em sua obra literária. Por outro lado, pode-se imaginar que representa, no interior das memórias, o marco de passagem do jovem e ingênuo Érico, leitor de romances de capa e espada, para o Veríssimo, homem em seu ofício de escritor. Sob esse viés, o capítulo “Em busca da casa e do pai perdidos” sinalizaria para o fim de um ciclo e o início de outro na vida do memorialista, como Alba Olmi, em seu estudo a respeito da literatura memorialista, observa:

O momento em que sentimos o desejo de narrar a nosso respeito é sinal inequívoco de uma nova etapa da nossa maturidade. Não importa a idade em que esse momento surge. O que conta é o evento em si, que estabelece a transição para um novo modo de ser e de pensar. (OLMI, 2006, p.34)

Pode-se ainda supor que esse capítulo compreenda a busca definitiva de aproximar um espaço simbólico (casa) de uma figura arquetípica (pai) em um plano metafórico; assim, esses dois elos perdidos se conjugariam a fim de formar o nervo de sua produção ficcional. Cumpre lembrar que o espaço mais minuciosamente construído no reino da ficção por Veríssimo é, sem dúvida, o sobrado dos Terra-Cambará na cidade de Santa Fé, representando, em certa medida, a casa perdida. No que concerne à personagem merecedora de um retrato central na parede desse sobrado, Dr. Rodrigo Terra Cambará será o escolhido, figura aproximativa do pai, representando, no reino da ficção, o elemento perdido em instâncias afetivas. No entanto, a fim de desenvolver uma poética dessa busca, precisaremos recuar um pouco na reconstrução do ambiente da casa e da figura paterna.

O memorialista, em diversas oportunidades, focaliza os descompassos que o casal Sebastião e Abegahy viveram. Com o passar dos anos, o respeito e o cuidado mútuo, próprios

da ideia de conjugalidade que o casamento carrega, se esgotaram e deram espaço a uma total indiferença e intolerância entre o casal. Após muitos sofrimentos e desilusões com o marido infiel, dona Bega decide que sua melhor opção é a separação, mas antes, reúne os dois filhos e expõe a situação. A decisão, tanto do primogênito Érico como do caçula Ênio, é acompanhar a mãe, uma vez que ela se tornara a referência de dedicação afetuosa na vida dos filhos. No entanto, o estopim da separação, registrado por Veríssimo, foi uma briga tão intensa que alguns pontos extremos, o memorialista prefere nem mencionar: “A cena que se seguiu, presenciada por todos os filhos, foi tão dolorosa e inesperada, que prefiro não relembrá-la agora em seus pormenores” (VERÍSSIMO, 1974, p.153). Fragmentos como este, revelam o caráter seletivo do texto memorialístico: uma coletânea de recordações eleitas. Assim, o que se transforma em livro é somente o que, de alguma maneira, foi aprovado pelo tempo, pois, as lembranças que permanecem absolutamente repudiadas, normalmente entram na categoria “prefiro não relembrá-la agora em seus pormenores”.

Com o fim definitivo do casamento – e a consequente separação do casal Sebastião e dona Bega – Érico, a mãe e o irmão, juntamente com uma irmã de adoção chamada Maria, passam a morar na pequena residência dos avós maternos, D. Maurícia e Seu Aníbal. Contudo, apesar dessa tomada de decisão ser marcante para a vida de todos os membros da família, é o pai, emocionalmente abalado, quem permanece roubando a atenção do filho, tamanho o seu jogo dramático. Atributo que funciona muito bem não apenas no reino da ficção, mas também no reino das memórias, como podemos observar a seguir:

Onde e como estaria meu pai? – pensava eu. Não resisti ao desejo de vê-lo. Entrei na casa onde vivera desde o dia de meu nascimento, encontrei a porta aberta, entrei e encontrei meu Velho deitado na sua cama, no quarto sombrio [...]. Uma barba de dois dias azulava as faces de meu pai, que fumava sem cessar. Sobre a mesinha-de-cabeceira, o cinzeiro estava cheio de baganas. Divisei embaixo da cama uma garrafa de bebida (VERÍSSIMO, 1974, p.156).

A porta aberta, o quarto sombrio, a barba por fazer, o cinzeiro cheio de baganas e a garrafa de bebida são informações que contribuem para a construção de um clima de crise interior e exterior. Essa visão sombria, angustiada e frágil do outrora alegre e forte Sebastião possibilita um questionamento a respeito da imagem cristalizada do herói gaúcho. Questionamento que será estabelecido pelo escritor Veríssimo em diversas oportunidades ficcionais, uma vez que Dr. Rodrigo Cambará, por exemplo, foi um personagem pródigo em se exhibir como uma fortaleza nos momentos de glória, porém, incapaz de se sustentar em pé frente a condições menos favoráveis. Não seria essa força bruta de tradição gaúcha, então,

algo meramente superficial e limitado, entrando em estado de degradação na primeira manifestação de conflito? Ao menos essa parece ser uma possibilidade de leitura recorrente nos dramas propostos por Veríssimo, tanto os de sua lavra ficcional como memorialística.

Com a separação dos pais, muitas preocupações passam a povoar a cabeça do jovem Érico. A principal delas era o medo de que seu pai, em um surto de sofrimento extremado, cometesse um suicídio, fato que não se confirmou. Com o curso do tempo, e com as experiências naturalmente adquiridas no seu processo de amadurecimento, o memorialista acaba por concluir que quem possui um temperamento sensual e epicurista, como Sebastião, não costuma tirar a própria vida:

Em todo o caso o adolescente que eu era olhava soturno e apreensivo para o revólver que estava em cima da mesinha-de-cabeceira. Ouvi-me mentalmente pedir: “Deixe eu levar comigo esse revólver, por favor”. Pensei num plano para roubar-lhe a arma. E ali ficamos um diante do outro, calados, enquanto meu pai fumava cigarro sobre cigarro. Levantei-me, inclinei-me sobre o Velho e beijei-lhe a mão. Saí daquele quarto e daquela casa numa confusão de sentimentos e pensamentos (VERÍSSIMO, 1974, p.157).

É importante destacar, nessa declaração, a encruzilhada vivida frente à presença da arma no quarto. Como ir embora ciente da facilidade que o pai dispunha de concretizar uma tragédia, tendo um revólver à sua cabeceira? Diante desse quadro, só lhe resta despedir-se sob uma forte sensação de perigo, alimentando uma verdadeira confusão de sentimentos e pensamentos.

Passada a crise inicial da separação, Sebastião decide melhorar sua condição física e emocional, de modo que se permite retornar ao convívio público. Aparentemente, supera o problema, apesar de não resolver os conflitos de relacionamento com os demais membros da família. No entanto, tudo parece se encaminhar naturalmente para a normalidade, por meio da soberana administração do tempo.

Depois de muitas idas e vindas tentando se firmar profissionalmente após o grande racha familiar, Sebastião resolve deixar Cruz Alta e tentar a vida na cidade de Santa Maria – decisão que pode ter sido estimulada por uma carta enviada por Érico, cujo objetivo era expressar sua vergonha de saber que o pai se expunha cada dia mais, com suas crises emocionais e financeiras, à sociedade cruzaltense. Nesse período, pós-separação, Érico se posiciona de forma tão contrária ao estilo de vida paterno, que chega a redigir essa carta expressando claramente a sua opinião. A memória, também, traz cativos esses acontecimentos

passados para aumentar, sobremaneira, a sua sensação de culpa ao lembrar as desventuras do pai.

Veio-me à mente uma carta dura que eu lhe escrevera havia alguns anos, ao cabo duma luta interior em que razão e sentimento entraram em conflito. Nessa carta “lógica” eu o censurava pelo seu comportamento, pedia-lhe mesmo que se afastasse da cidade, pois não queríamos que sua presença e seu comportamento pusessem em perigo os esforços que fazíamos em prol duma vida nova. Ele lera essas palavras, que deviam tê-lo ferido fundo, marcara encontro comigo num café, tirara a carta do bolso e me dissera, simplesmente, num tom de voz sentido que jamais poderei esquecer: “Por favor, rasga esta carta”. Eu obedeci, sem coragem de fitá-lo nos olhos. E ele acrescentou, terno: “Faz de conta que nunca a escreveste”. E não tocamos mais no assunto. (VERÍSSIMO, 1974, p.231)

Um intervalo de trégua se faz na relação entre Sebastião e Érico durante o tempo em que aquele se ausenta da cidade. Entretanto, em cena marcante, o memorialista aborda o reencontro entre pai e filho, comparando sua imagem atual àquela dos bons tempos da vida. Essa breve volta de Sebastião, após passar alguns anos morando em Santa Maria, se dá nos momentos finais do capítulo “A segunda farmácia”.

Comparei o homem que tinha então na minha frente com o Sebastião Veríssimo dos tempos de caviar e champanha. Recordei as suas finas camisas de seda, os seus vinte e tantos pares de sapatos, as suas incontáveis gravatas, os seus perfumes, as roupas de boa casimira inglesa ou de tussor de seda feitas sob medida no melhor alfaiate de Porto Alegre... A comparação me doía. (VERÍSSIMO, 1974, p.230)

A dor revelada ao descrever as mudanças observadas na imagem do pai ainda não será a mais intensa. Em 1930, uma triste cena de despedida entre pai e filho acontece. É chegado o dia em que Sebastião decide se mudar para bem longe de Cruz Alta. A nova aproximação entre pai e filho é breve e o fato mais importante é o registro dos últimos instantes juntos. Érico acompanha o pai até a estação ferroviária, mas, por conta de um inesperado esquecimento de Sebastião, o solícito rapaz retorna correndo à casa do pai a fim de buscar uma linguiça frita que serviria de suprimento alimentar ao longo da viagem. Esse retorno ao lar paterno possibilita o encontro de Érico com o silêncio do fim, momento em que o irrevogável destino castiga o menor sinal de remorso, sufocando, de todos os lados, regiões imprevisíveis do passado:

Entrei afobado na casinhola de tábua onde meu pai vivera durante aqueles últimos meses, e tive a surpresa de encontrar lá dentro alguns fantasmas familiares. Contrastando com a pobreza do ambiente, lá estavam nas paredes – relíquias do Sobrado – alguns quadros com fotografias de antepassados nossos. Tive de súbito a impressão de que eles me olhavam com essa

intensidade implacável dos retratos. Ergui a cabeça e vi as imagens de meus dois avós paternos – dois pares de olhos expressivos que pareciam falar, perguntar-me coisas... Veio-me então – como aconteceria em tantos outros momentos da minha vida – uma incômoda sensação de culpa. O Dr. Franklin e D. Adriana pareciam responsabilizar-me por tudo quanto havia acontecido a seu filho mais velho. Parodiando Caim (ou será que estou inventando isto agora?), perguntei-lhes mentalmente: “Serei acaso guardião de meu pai?”. Não obtive resposta. (VERÍSSIMO, 1974, p.232)

A memória de Érico privilegia detalhes, concedendo uma descrição da casa por meio dos móveis e utensílios disponíveis a Sebastião nos momentos finais de sua vida em Cruz Alta. Entretanto, esses objetos evocam emoções e diálogos mentais arrasadores, o que faz com que o memorialista elabore justificativas e estratégias de autodefesa para lidar com a desconfortável mudança paterna.

Olhei em torno e vi uma série de utensílios e móveis que me deram uma ideia da pobreza em que vivia o velho Sebastião: uma mesa de pinho sem lustro, duas cadeiras guenzas, uma panela e uma chaleira de alumínio, ambas amassadas, um toco de vela metido no gargalo duma garrafa, revistas e jornais velhos espalhados no chão de mistura com baganas, paus de fósforos e trapos. A cama era um catre coberto por um lençol grosseiro e encardido. De novo olhei para o retrato dos meus avós. Mas que podia eu fazer pelo meu pai se nem sequer sabia que fazer com minha própria vida? (VERÍSSIMO, 1974, p.232)

Esse quadro progressivo de precariedades e deteriorações revela ainda o quanto em um homem – sentindo-se abandonado e depressivo – pode aflorar o seu lado mais íntimo e primitivo, mostrando-se indefeso e selvagem ao mesmo tempo. Existe, nessa reincidência da desculpa no discurso memorialista de Érico, um profundo sentimento de culpa. Será que algo poderia ter sido feito diferente? Será que os conflitos do passado não poderiam ter sido trabalhados de outra forma? O que se tem, no entanto, é a implacável dureza dos fatos, que se realizam subitamente e em definitivo, pois a vida sempre conclui as conjeturas da nossa imaginação com uma objetividade espantosa:

Quando cheguei à estação verifiquei que o trem do norte já se pusera em movimento. Olhei para as janelas dos carros, procurando meu pai. Por fim avistei-o. Estava de pé na plataforma do último vagão e me fazia sinais. Corri para ele, entreguei-lhe a linguiça, apertei-lhe rapidamente a mão... “Adeus, meu filho!” Mal pude responder. A cansada da corrida e a emoção da despedida me trancavam a voz. Fiquei parado, vendo a figura paterna ir aos poucos diminuindo, à medida que o trem se afastava. Com uma das mãos o velho Sebastião me acenava, e com a outra apertava contra o peito a linguiça frita. Por fim o comboio desapareceu na curva. Nunca mais tornei a ver meu pai. (VERÍSSIMO, 1974, p.233)

Com o embarque do pai em um trem com destino a São Paulo, fecha-se, forçosamente, um ciclo na vida do memorialista. Os afazeres diários e a ânsia por “um lugar ao sol” retiram, por algum tempo, o foco do jovem escritor dos dramas e crises mal resolvidos com o pai. Ainda no ano de 1930, Érico muda-se para Porto Alegre. Na capital, estabelece novas amizades e procura um novo emprego. Durante esse recomeço, conquista aos poucos o seu espaço na roda de escritores, poetas e intelectuais porto alegrenses. Desse modo, as novidades lhe tiram um pouco o foco do sentimento de dívida para com o pai.

A pessoa de Sebastião, entretanto, volta à cena cinco anos mais tarde, em 1935, quando da sua enfermidade seguida de morte. Nessa ocasião, uma nova enxurrada de emoções invade a mente do memorialista. Primeiramente, Érico vivencia uma somatória de novidades antagônicas: de um lado, o nascimento da primogênita, de outro, a doença terminal do pai e seu posterior falecimento. Era preciso, então, tentar orquestrar as despesas com enxoval/maternidade e os gastos referentes à súbita doença paterna. Porém, sua situação financeira não lhe permitia resolver muita coisa:

Na mesma semana em que nasceu Clarissa – estando minha mulher ainda no hospital – recebi por intermédio do Grêmio Gaúcho de São Paulo a notícia de que meu pai sofrera um derrame cerebral e encontrava-se em estado grave e absolutamente sem recursos. Minha situação financeira no momento era péssima. Gastara minhas economias com o enxoval do bebê, e o que restava mal dava para pagar o médico e as diárias da Maternidade. (VERÍSSIMO, 1974, p.258)

O sentimento de missão o leva a buscar alguma alternativa eficaz para o problema paterno. Esse alto nível de comprometimento com a causa não pode ser interpretado apenas como um altruísmo pleno e desinteressado. Ao contrário, a mobilização ocorre por conta de uma preocupação com a consciência e o bem estar vindouro do próprio memorialista, uma vez que estava ciente de que a ausência de uma busca efetiva por suprimentos em relação ao caso de Sebastião poderia gerar, no futuro, um tremendo remorso. Esse quadro, contendo uma previsão de sofrimento psicológico futuro, é textualmente revelado quando o memorialista observa:

Mas eu precisava socorrer o Velho com a maior urgência. Além dos motivos de ordem sentimental, eu levava em consideração a ideia de que qualquer hesitação da minha parte poderia mais tarde parecer a mim mesmo um ato inconsciente de punição ao meu pai. Consegui na Editora Globo o adiantamento duma importância sobre futuros direitos autorais, o suficiente para custear as primeiras despesas com médicos e hospital, e remeti-a para São Paulo. No dia seguinte, porém, chegou-me a notícia do falecimento do velho Sebastião. Morrera sem saber que tinha uma neta. Morrera sozinho e na miséria. Isso me doeu, dando-me um sentimento de culpa que eu repelia

com o intelecto, mas sentia intensamente com o corpo inteiro. (VERÍSSIMO, 1974, p.258)

O “sentimento de culpa”, claramente expresso por Veríssimo, não deve ser visto como a tônica do texto de *Solo de clarineta*, até porque a vida completa de um ser humano normalmente não se reduz a um trauma, uma crise, um medo apenas. Assim como as marcas benéficas não se cultivam em um único momento de alegria, de realização ou de superação. Desse modo, seria estreitar e simplificar por demais o sentido da narrativa memorialística de Veríssimo caso afirmássemos que a busca do livro está em trabalhar a separação com o pai.

Acreditamos que diversas finalidades últimas estão coligadas ao longo da obra. Há a expressa vontade de reorganizar o passado e a história particular de sua vida de forma narrativa, sendo, assim, o próprio narrador de seu passado; há ainda o desejo de se construir como escritor, entregando ao “amigo” leitor suas leituras de formação – neste desdobramento surge conseqüentemente o comentário da produção literária do memorialista, registrando considerações de suas experiências livro a livro. Outro aspecto presente é o anseio de passar para o papel suas viagens a diferentes países europeus. Por último, rever algumas questões do passado que, às vezes de forma inconsciente, mantinham-se vivas no presente, como é o caso de seu relacionamento com o pai.

O interessante, contudo, é observar que, de todas essas múltiplas abordagens executadas na narrativa memorialística, o caso paterno é o que retorna em mais pontos distintos da fragmentada narrativa do livro. Um exemplo disso está quando saltamos dessas considerações a respeito da morte paterna, presentes no primeiro tomo de *Solo de clarineta*, e nos dirigimos a uma reflexão a respeito da viagem à Espanha, presente no segundo tomo das memórias.

Antes de finalizarmos este tópico – que também retornará ao longo de outro subcapítulo da tese – cumpre observar o quanto, dentro da arte da ficção, a complexa relação entre pai e filho se transforma em um tema recorrente. Embora íntima, particular e intransferível, as abordagens dos papéis familiares podem ser facilmente arquetipificadas. No conto “Meu pai, meu pai”, de Dalton Trevisan, a mesma ideia de ambivalências – antagonismos/sincronismos – encontrada na relação entre Sebastião e Érico, serve de motor para nutrir o conflito familiar. Após uma enormidade de desencontros em vida, a morte do pai passa a funcionar como elemento pacificador na consciência do filho. Por essa razão, o conto, embora levante a indagação: “Como se faz para pedir perdão ao pai?”, logo em seguida propõe, com certo tom de sarcasmo, um refrigério parecido àquele encontrado pelo

memorialista em *Solo de clarineta*: “Ainda não era tarde. Reconciliados, agora se dariam bem. Pouco importava um estivesse vivo e outro morto”. (TREVISAN, 1977, p.35)

### 1.3 Nascer e morrer em *Solo de Clarineta*

Os dois tomos de *Solo de clarineta* apresentam, em sua narrativa, histórias vividas por um sujeito que, já avançado em idade, decide fazer um balanço do passado e relatar algumas das mais importantes experiências de sua jornada. Entretanto, frente ao vasto material produzido – mais de seiscentas páginas de texto publicado – podemos perceber um destaque para dois períodos extremamente marcantes, e, de algum modo, decisivos para a escrita do texto, são eles: a infância e a velhice – o início e o fim de uma trajetória na experiência humana.

O primeiro é vivido nos verdes anos do século XX, de 1910 a 1920, aproximadamente. Abarca uma grande soma de fatos, desde alguns aparentemente menores, ligados à sua relação com os enredos de certas cantigas de acalanto, passando por sua fascinação com a sonoridade de algumas palavras como “penumbra” e “meteoro”, até chegar às recordações de acontecimentos envolvendo alguns familiares e amigos do tempo de infância. O segundo momento, a fase da velhice, coincide com o período de preparação e produção das memórias, que se inicia em 1961 e se estende até 1975. Ou seja, trata-se do viver mais contemporâneo do autor das memórias, cujo afastamento mínimo acarreta em características próprias na narrativa.

Desse modo, as histórias relatadas a respeito da infância situam-se em longínquos acontecimentos, separando por décadas o eu-personagem do eu-autor/narrador, o que dá margem, portanto, ao livre emprego da imaginação e da fantasia. Por outro lado, as ocorrências mais coladas ao processo de escrita parecem incorporar de fato a técnica de espelhamento, na medida em que procuram mimetizar acontecimentos e pessoas com mais objetividade. Contudo, isso não garante ao autor uma melhor apresentação da “realidade”, tampouco um maior poder de neutralidade ao abordar os anos finais de sua vida, somente revela a variedade de técnicas mobilizadas ao longo de sua extensa produção memorialística e autobiográfica.

Frente a esse quadro contrastivo entre o presente e o passado, a velhice e a juventude; março de 1961 é um marco decisivo na trajetória de Érico, pois é quando seus problemas cardíacos se agravam a ponto de colocar sua vida em risco. Em “O empreendimento autobiográfico: Josué Guimarães e Érico Veríssimo”, Maria Luíza Ritzel Remédios (2004)

desenvolve um estudo com base nas fontes documentais dos autores. No caso específico de Érico Veríssimo, a autora consulta os cadernos, cadernetas e originais datilografados de *Solo de clarineta*. Nesse estudo, Remédios revela que o primeiro caderno com anotações para um futuro projeto memorialístico e autobiográfico é datado justamente de 1961.

Assim, percebe-se que o acidente cardíaco é vivido por Érico como um momento de impasse extremamente perturbador, sendo intenso e marcante o suficiente para fazer nascer no autor um interesse pela narrativa de seu próprio passado. Talvez os dois meses que precisou ficar de repouso em seu leito tenha sido o tempo de fecundação e gestação da ideia de escrever um livro como *Solo de clarineta*. O que parece inegável é o fato de que a enfermidade tenha induzido o escritor a separar um lugar em sua agenda para redigir um texto sobre sua vida, uma existência que poderia estar prestes a se findar.

Como já observamos, no artigo “Conversa de Natal”, Veríssimo professa uma opinião completamente distinta daquela que virá abraçar com a elaboração de *Solo de clarineta*. Às vésperas do Natal de 1948, o autor afirma que jamais escreveria memórias, pois sua vida não era interessante e não possuía características novelescas. Os fatos intrigantes e inusitados, testemunhados ao longo de sua vida, serviriam incontestavelmente de alimento para a sua ficção, mas não partiria para o memorialismo:

É verdade que tenho encontrado no meu caminho muita gente pitoresca e dramática que merece ser tirada do olvido: mas isso não justifica uma autobiografia, pois posso muito bem ir usando esse “material” gradualmente em meus romances que estão por vir. Nunca cheguei a sofrer duma doença que costuma atacar os literatos: a nostalgia da infância. Lá por 1930 tive alguns sintomas do mal, mas foi coisa leve, sem consequências (VERÍSSIMO, 1978a, p.170).

A partir deste fragmento, podemos nos questionar: quais conjuntos de fatores teriam sido responsáveis por essa mudança tão radical operada no ponto de vista do autor em relação aos escritos de memória? Provavelmente, a experiência mais radical vivida por Érico entre os anos de 1948 e 1961 tenha sido seu infarto e a possibilidade de morte iminente. Essa situação o teria fragilizado e o convencido a buscar na narrativa da própria vida, em retrospectiva, elementos capazes de projetá-lo para o futuro sob novas e diferentes perspectivas. O que se percebe de fato é que, após o infarto, a doença da “nostalgia da infância” passaria a atacá-lo continuamente.

Diante do exposto, cumpre elaborarmos um questionamento contextualizador: em que fase da carreira literária estava Veríssimo quando sofre seu grave acidente cardíaco no ano de 1961? Tratava-se de um autor reconhecido não apenas no Rio Grande do Sul, mas em todo o

território nacional. Sua popularidade já havia sido conquistada no ano de 1938, quando da publicação de *Olhai os lírios do campo*, um verdadeiro sucesso de vendagem. Seu próximo êxito seria com a trilogia *O tempo e o vento*, que o projetaria, agora, no cenário internacional, recebendo sucessivas propostas de tradução para os mais diferentes idiomas.

Contudo, no fatídico mês de março de 1961, sua monumental saga contando a história do Rio Grande do Sul ainda estava inconclusa. Faltava-lhe justamente pôr fecho à geração de personagens que compartilhavam um momento histórico quase contemporâneo ao seu. Essa proximidade temporal parecia dificultar ainda mais o trabalho de Veríssimo e o seu relacionamento com os Terra-Cambará de *O arquipélago*.

É diante desse contexto de conflito produtivo que, em um amanhecer de domingo, Érico desperta sentindo-se mal, o que o faz saltar de sua cama desesperado em busca de ar, sofrendo de uma forte dor no peito e com o coração batendo descompassado. Controlada a fase aguda da crise cardíaca, vivida em seu pânico inicial de forma solitária, a casa do romancista passa a ser invadida por médicos e enfermeiros dedicados a oferecer um tratamento eficaz, tanto é assim que Érico terá uma sobrevivência de quase 15 anos, falecendo somente em novembro de 1975. Nesse período de tempo adicional (1961-1975), o autor aproveita para finalizar a última parte de *O tempo e o vento*, escreve dois romances, *O senhor embaixador* (1965) e *Incidente em Antares* (1971), além de se dedicar à preparação de suas memórias em *Solo de clarineta*.

Frente ao fim de uma existência que se prolongou de 1961 a 1975, qual seria a saída para um autêntico “contador de histórias” (VERÍSSIMO, 1976, p.308), como ele próprio se autodefinia, tentar reviver anos de plena saúde e grandes realizações? Qual seria o modo mais exequível de fazer uma viagem no tempo e voltar a ser criança ao lado de seus pais e seus avós? Não teria a escrita das memórias esse poder de transportar o eu-autor/narrador a um tempo pretérito e, quem sabe assim, conseguir encontrar forças e retomar fôlego para encarar a morte com um pouco mais de vida?

Ecléa Bosi (1994) em *Memória e sociedade: lembranças de velhos* aborda a relação entre passado e presente em diferentes momentos de sua reflexão. No entanto, destacamos um fragmento em que a autora discute essa interdependência com bastante clareza e pertinência.

[...] a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. (BOSI, 1994, p. 46-47)

Essa observação de Bosi confirma nosso argumento de que a narrativa de memória pode servir para transportar o “corpo presente” – fatigado e doloroso – ao passado, momento em que as relações do memorialista com a vida eram mais vivas e ativas. Diante das limitações físicas encontradas em sua velhice, retornar à vida em um personagem menino, capaz de anelar perfeitamente sua identidade ao seu ser, é uma forma plena de recobrar o vigor do existir. O coração doente volta a pulsar em uma nova perspectiva, o que nos leva a pensar que é de uma saudosa vida saudável, plena e independente – vivida outrora – que Érico sai em busca quando decide se dedicar a registrar suas memórias.

Embarcando na máquina do tempo, o autor desenvolve sua narrativa visando a elaboração de um relato familiar completo, por isso, retorna ao ano de 1810, quase um século antes de seu nascimento, a fim de resgatar o Veríssimo mais remoto de sua investigação: o primeiro a desembarcar em terras de além-mar, emigrado de Portugal. Somente passadas as páginas iniciais, em que o autor destaca alguns personagens que lhe parecem importantes em se tratando dos seus ascendentes, o memorialista virá à luz e passará a reger e atuar em cada estrofe de seu solo, metaforicamente musical enquanto literalmente existencial.

Suas recordações do universo infantil, vivido nas duas primeiras décadas do século XX, são extremamente importantes para a fatura geral da obra. Seu valor está intimamente ligado ao aspecto inventivo e imaginativo atribuído ao relato. Assim, as páginas iniciais de *Solo de clarineta* contêm uma infância poética e prosaica ao mesmo tempo. O lúdico é vivido pelo velho Veríssimo dos anos 1960 e 1970 em seu grau máximo, fazendo com que as aventuras e histórias ordinárias do menino de Cruz Alta se cristalizem em uma narrativa formidável, onde a ficção e o relato de fundo histórico se fundem e se harmonizam sem conflitos ou tentativa de prevalectimento de um sobre o outro. Há, nesse primeiro momento, um alcance estético e a produção de um material instigante inigualáveis, se comparado às demais fases da vida contempladas pelo livro.

Uma explicação possível para a obtenção de um resultado satisfatório na reconstrução do período da infância é o distanciamento temporal. Temos que observar que mais de cinco décadas separam o eu-personagem do eu-autor/narrador. Este recuo significativo ao passado possibilita a livre manifestação, com distorções e esquecimentos característicos, dos recursos da memória. Rememoração que não se desenvolve sem uma reconstrução ficcional e o preenchimento de lacunas com o talento de um grande romancista.

Um fato extremamente poético e de uma qualidade artística admirável é o relacionamento que Veríssimo privilegia com uma árvore plantada no quintal de sua casa. Essa árvore assume *status* de personagem e, mais do que isso, dá nome ao maior capítulo do

primeiro volume de *Solo de clarineta*. Trata-se de uma nespereira, mas que o autor passa sua infância toda a classificando como uma “ameixeira-do-japão”. Essa “árvore de estimação” é incorporada à história entremeada a inúmeros acontecimentos paralelos que, narrados de certa distância histórica, parecem um pouco justapostos. No entanto, em determinado momento da narrativa, a árvore surge soberana:

Foi por esse tempo que um dia descobri a ameixeira-do-japão no seu canto umbroso e apossiei-me dela, não *manu militari*, mas com amorosa persuasão. E ela se rendeu sem resistência, decerto feliz por ver que alguém dava atenção a uma obscura árvore apertada entre as malcheirosas misérias da latrina e dos pavilhões dos doentes. Minha imaginação encarregou-se de purificar o ar daquele ângulo de pátio, transferindo a nespereira ora para as campinas do *Far-west* americano ora para os fiordes escandinavos ou para um parque parisiense. Não raro eu a borrifava de esquisitos perfumes da Arábia ou da Pérsia. (VERÍSSIMO, 1974, p.64-65)

Com o passar do tempo e com o aprofundamento de seu relacionamento com a árvore, ela se transformará no cenário central do seu reino de fantasias. Essa assunção insólita contribui para o predomínio da fantasia na construção poética do universo infantil. Esse aspecto se acentua quando a sombra proporcionada pela árvore se transforma em um escritório de leitura do menino: “Fui sentar-me ao pé da ameixeira-do-japão e comecei a leitura” (VERÍSSIMO, 1974, p.117).

A ameixeira passa a ser não apenas o lugar ideal, mas também a companhia perfeita, permitindo a suspensão dos casos e conflitos do cotidiano para um efetivo mergulho no universo da ficção. Há, então, um processo de personificação da árvore e uma transformação da realidade ao redor, que se impregna de literatura. Nesse sentido, o fragmento a seguir, em que o vegetal acompanha com interesse a leitura do menino, é bastante elucidativo:

O tronco, os galhos, as folhas e as frutas da nespereira pareciam também interessadas no romance e liam por cima de meu ombro. Que me importavam as emanções fétidas da sentina? Ou as moscas que zumbiam ao redor de minha cabeça? Eu estava na Índia das vacas sagradas, dos faquires, do Ganges. O major inglês Munro procurava sua mulher que se extraviara durante a sangrenta revolta dos cipaiois. Recusava aceitar a ideia de que ela estivesse morta. Queria encontrar a Lady Munro nem que para isso tivesse de sacrificar a própria vida. (Um passarinho cantou, empoleirado num dos galhos da ameixeira, mas para mim não se tratava duma corriqueira corruíra e sim dum exótico e multicolorido pássaro da misteriosa Índia). (VERÍSSIMO, 1974, p.118)

O tempo e, de maneira metafórica, os ventos da juventude irão alterar completamente a relação anteriormente estabelecida entre o menino e a árvore. Em 1920, Veríssimo passa a residir em Porto Alegre a fim de estudar no tradicional Colégio Cruzeiro do Sul, fundado por

missionários americanos da Igreja Episcopal Brasileira. Os dois anos de distanciamento da casa paterna alteram substancialmente a visão de mundo do jovem. Assim, em 1922, quando retorna à sua cidade natal, a percepção que tem da sua antiga “árvore de estimação” é completamente diferente, como podemos observar no fragmento a seguir, cuja importância se adensa na medida em que percebemos seu conteúdo simbólico a revelar como alterações simples indiciam mudanças significativas no mais profundo do ser humano.

Meu reencontro com a ameixeira-do-japão foi embaraçoso. Ficamos por um instante como dois estranhos, frente a frente, como se esperássemos que uma terceira “pessoa” nos apresentasse um ao outro. A árvore me pareceu menor, mais feia: era como se tivesse emurhecido de velhice. Não suportei o cheiro que se emanava da sentina próxima, nem as moscas e mosquitos que vojavam ao redor da velha companheira vegetal. Era lamentável... Mas era, que podia eu fazer? (VERÍSSIMO, 1974, p.146-147)

Esse reencontro revela o quanto, em dois anos, o garoto havia mudado. Para Maurice Halbwachs, transformações como essa, vivida pelo memorialista, é resultado das alterações sofridas por este em suas relações coletivas nos mais diferentes ambientes sociais. Segundo o pensador francês, a imagem visual que Veríssimo guardava da árvore em 1920 não coincide com aquela encontrada por ele em seu retorno definitivo, ocorrido em fins de 1922, pois quem observava a árvore, agora, não era uma criança, mas sim um jovem, carregado de inúmeras experiências alteradoras de suas percepções. Devido a essas modificações no sujeito, Halbwachs irá afirmar que:

A sucessão de lembrança, mesmo as mais pessoais, sempre se explica pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos ambientes, ou seja, em definitivo, pelas transformações desses ambientes, cada um tomado em separado, e em seu conjunto. (HALBWACHS, 2006, p.69)

O retorno do jovem Érico a Cruz Alta em 1922, repleto de mudanças físicas e psíquicas, serve para marcar, com clareza, a passagem da infância para a juventude. Nessa nova fase a árvore dará lugar às namoradas. Sendo assim, as fantasias e aventuras lúdicas se extinguirão ou simplesmente serão transferidas do plano etéreo para o plano físico, tornando-se aventuras lúbricas.

Saltando de um extremo a outro, suspendemos o universo mágico de um menino à sombra de uma árvore e retornamos ao idoso à sombra da morte. O personagem é o mesmo, porém sua relação com o mundo e as coisas ao seu redor alteraram os itens presentes em sua escala de valores. Quando nós, leitores de Veríssimo, nos encontramos com o Érico infartado sobre seu leito, já acompanhamos com ele grande parte de suas aventuras familiares e

profissionais, portanto não estamos mais inseridos apenas no universo lúdico da criança com seus amigos imaginários.

Fazendo a leitura progressiva de *Solo de clarineta*, passamos a conhecer o Érico do internato do colégio Cruzeiro do Sul, em Porto Alegre; o Érico que trabalhou em um armazém de gêneros alimentícios; o Érico do Banco Nacional do Comércio; o Érico sócio da Farmácia Central; o Érico redator da *Revista do Globo* e, por fim, o Érico Veríssimo escritor de romances.

Todos esses sucessivos ofícios e encargos assumidos e todo o empenho que teve em se fazer um escritor de renome fazem parte de um moto-contínuo da vida, da ascensão particular de um homem em busca de espaço e função social. Tudo isso entra na narrativa para dar volume à massa. No entanto, a poética da vida presente na beleza de seu relacionamento com a “árvore de estimação” ficará suspensa, pois, durante todo o período ativo de sua vida, as demandas diárias e os compromissos com o trabalho o impedirão de ter um momento significativo de pausa lúdica. Somente quando velho, irá contracenar novamente com uma personagem coadjuvante, agora, não mais uma árvore, mas seu próprio leito.

Esse novo companheiro, ao contrário do anterior, não será uma escolha voluntária, mas uma necessidade obrigatória: “Tinham-me proibido de falar e exigiam de mim uma imobilidade de estátua. Entreguei-me completamente aos médicos, pois me pareceu que assim burlaria a Moura Torta” (VERÍSSIMO, 1976, p.28). Como é possível perceber, a parceria velho-leito se dá apesar de sua vontade, por isso não se observa o caráter afetuoso e poético tão presente quando os contracenantes eram o par menino-árvore.

É sobre a cama, no entanto, ao longo dos dois meses que passou em resguardo, que Érico irá exercitar sua memória, como podemos perceber em algumas de suas declarações:

Como certa noite um dos doutores, ajudado por uma enfermeira, procurasse em vão as minhas veias mal visíveis e esquivas, para cravar numa delas a grossa agulha presa a um tubo de borracha ligado ao vidro de soro fisiológico que devia alimentar, senti um arrepio pelo corpo todo, produzido não pela dor das repetidas picadas mas pela impressão visual delas. Resolvi então, num mecanismo de defesa, ausentar-me em espírito daquele quarto, fechei os olhos e *busquei na memória* momentos agradáveis de meu passado (VERÍSSIMO, 1976, p.29, grifo meu).

Frente a um passado infantil rememorado, oferecendo qualidade discursiva, e um presente de homem velho extremamente sensível e, por vezes, doloroso, é inevitável percebermos o quanto de vida e de morte há em *Solo de clarineta*. Na verdade, a iminência da morte leva o autor a refletir sobre a vida; mais do que isso, o leva a redigir suas memórias.

Ata, assim, ao final, o menino ao velho. Revive, na velhice, a infância fazendo da escrita uma espécie de alternativa de perpetuação no tempo. Desse modo, trazer para perto os primeiros anos, já na trajetória final de sua caminhada, é uma tentativa de subverter a morte, traí-la com a vida. Nesse sentido, *Solo de clarineta* é um manifesto a favor da vida, pois, mesmo tendo a morte em vista, e se servindo dela como elemento motivador para o engajamento no projeto, é o viver que mais encanta Érico Veríssimo, como podemos observar em passagens revigorantes como esta:

Eu estava decidido a continuar vivo. [...] Não queria considerar encerrado o ciclo de minha vida de homem e de escritor. Desejava rever ainda Clarissa, Mike, Paul, Dave... Sim, e ver Luís Fernando casado. Sonhava com os netos que eles nos poderiam dar um dia. Precisava rever pelo menos mais uma vez Portugal, a Itália, a França, a Espanha... E – claro! Tinha de terminar *O arquipélago* e transferir para o papel os muitos outros romances que sentia dentro de mim. E, acima de tudo, não podia cometer a traição de abandonar Mafalda naquele trecho de nosso caminho. E por que não simplificar toda a estória dizendo simplesmente que amava apaixonadamente a vida? (VERÍSSIMO, 1976, p.31-32)

Assim, é para celebrar essa paixão que o escritor de *O tempo e o vento* concebe um livro como *Solo de clarineta*, cujo resultado final é uma mistura de factualidade e ficcionalidade. Nas palavras do próprio autor, em uma pequena advertência que antecede à obra, trata-se de “uma história particular – uma história em tom de quase romance, mas que vai contada com a maior franqueza”. (VERÍSSIMO, 1974, s/p) Já o crítico Guilhermino César, responsável por um dos primeiros comentários a respeito do livro, ainda em 1974, observa:

O livro de memórias de Érico Veríssimo está voltado para o mais secreto do seu rincão. [...] O menino de Cruz Alta, o filho rebelde de Sebastião Veríssimo, o farmacêutico sem sorte, o filho obediente de D. Bega, o marido de Mafalda, o aspirante a escritor, o homem famoso de hoje – eis alguns tópicos recordados por alguém que traz no sangue o vírus da ficção. (CÉSAR, 2005, p.106-107)

Como temos procurado discutir no presente trabalho, há em *Solo de clarineta* dois importantes momentos a serem analisados: o presente do escritor, anos 1960 e 1970, e seu passado mais remoto, ou seja, sua infância nas primeiras duas décadas do século XX. Nesse sentido, o livro apresenta elementos de vida – impregnados na distância do passado – e elementos de morte – presos às instâncias do presente. Por essa razão, trata-se de um livro importante e essencial, pois é uma amostra fértil de vida, deixada por um velho romancista àqueles que o liam e o apreciavam literariamente. A morte o tolhe de completá-lo, mas,

talvez, somente ela conseguiria colocar um ponto final em uma vida-narrativa que constantemente se renovava e se reabastecia de material para prosseguir a narração das memórias da vida.

## CAPÍTULO II

### UMA BIBLIOTECA DE ESPECULAÇÕES

*Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.  
Em cofre não se guarda coisa alguma.  
Em cofre perde-se a coisa à vista.  
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por  
admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.*  
Antonio Cícero

#### 2.1 Biblioteca da memória em *Solo de clarineta*

Paralelo a todo o aspecto especular-narcísico constantemente sugerido por nossa abordagem no capítulo anterior – cujo intuito central foi realçar e investigar o contorno “melódico” de *Solo de clarineta*, destinado à rememoração de Érico Veríssimo em relação à sua infância, seus familiares, sua casa, sua cidade natal e suas viagens frente ao espelho da velhice – há outro extrato imprescindível nessa “música” das memórias: trata-se de um conjunto de autores, livros e leituras dos quais o escritor se abastece com o intuito de construir a si próprio literariamente. Será a relação de afeição e interesse entre os diferentes componentes dessa combinação de universos livrescos que procuraremos investigar no presente capítulo.

Inicialmente é preciso esclarecer que nossa abordagem interpretativa do complexo processo de aquisição de leituras literárias, relatado sistematicamente por Veríssimo nas memórias, visa demonstrar que toda a trajetória e direcionamento fornecidos pelo autor, nesse quesito, participam de uma tentativa de construção de um legado literário que teria como expressão final o conjunto de sua obra. A consciência dessa intenção fará toda a diferença

para a compreensão do projeto de se construir, em sentido metafórico, uma biblioteca particular, formada por elementos cuidadosamente escolhidos por esse destacado romancista brasileiro.

Cumpramos observar que nos referimos a essa biblioteca como o resultado último de um processo de construção narrativa, elaborado dispersivamente por Veríssimo na obra em análise, em que livros e autores se sucedem para formar um panteão literário particular da experiência do autor. Nessa “casa de livros” imaginária estão inclusos os romances, novelas e contos do próprio memorialista, pois inseri-los ao conjunto canônico é uma das razões de um livro como *Solo de clarineta*, cuja função, na visão borgiana da Biblioteca, seria a de servir como um “catálogo dos catálogos” a esse “bibliotecário imperfeito” (BORGES, 2007, p.70).

Cumpramos lembrar que Jorge Luis Borges, em seu conto “Biblioteca de Babel”, escrito em 1941, cria uma Biblioteca-universo em que se conjugam experiências com o infinito e o finito. Se, por um lado, essa Biblioteca é indeterminada em sua extensão espacial, distribuída em galerias e andares, por outro lado, o número de símbolos ortográficos e a natureza dos livros são limitados. É devido a esse limite imposto pelas “possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos” (BORGES, 2007, p.73) e pelo número finito de livros, que, ao cabo de séculos, a Biblioteca-universo começa a se repetir, momento em que a infinita Biblioteca encontra sua Ordem.

A biblioteca veríssimiana que pretendemos delinear neste capítulo é tributária à Biblioteca de Borges no sentido estrito de sua proposta, em que as experiências relacionadas entre os livros e os “bibliotecários” são vastas e indeterminadas. No entanto, no que concerne a um sentido lato da relação, composta de elementos metafísicos, filosóficos e fantásticos, a presente biblioteca pouca ou nenhuma relação estabelece com a Biblioteca de Borges. A intenção aqui é menos abrangente e menos profunda no que concerne aos aspectos simbólicos da mesma, revelando-se, em seu processo de composição, cada vez mais prática e objetiva, uma vez que Veríssimo relata sua experiência de leitura e produção ficcional de forma direta e precisa.

A instalação da biblioteca, sob esse viés de interesse, se dá em caráter progressivo, ganhando o terreno das memórias palmo a palmo e fazendo dessas um espaço de explicitação de leituras, em que sobejam, amiúde, o universo do escritor, com seu escritório, suas estantes de livros, suas revistas, seus papéis, seus tinteiros, sua mesa e sua máquina de escrever. Todo esse cenário revela em que medida a leitura e o convívio com as grandes obras de autores canônicos é fundamental para a constituição da personalidade ficcional de Érico Veríssimo e para a impressão da memória artística e literária naquilo que o autor considera sua literatura.

Compreende-se também que Érico não poderia se construir como escritor ficcional caso permanecesse alheio à leitura das principais obras da tradição intelectual e artística de sua própria cultura. Por isso, o romancista gaúcho procura demonstrar sua superação do estágio de ignorância em relação às obras clássicas, listando autores e comentando obras de sua predileção. Essa tendência comportamental é sintomática, uma vez que todo autor literário tem consciência da pré-existência de seu ofício no jogo da arte, chegando a concluir individualmente o que, de um modo mais amplo, mas não menos oportuno, Tiphaine Samoyault observa a respeito do universo da literatura, em seu livro *A intertextualidade*:

Poderíamos assim enunciar sob forma de pleonasma: a literatura só existe porque já existe a literatura. Um outro ainda: o desejo da literatura é ser literatura. Desde então é compreensível que seu principal campo de referência seja a literatura, que os textos interajam no interior deste campo assim como naquele, mais extenso, do conjunto das artes. (SAMOYAULT, 2008, p.74)

No primeiro tomo de *Solo de clarineta*, a biblioteca de Érico Veríssimo se institui por meio de sua seleção de autores canônicos da literatura universal. Nessa etapa, observa-se uma reunião de obras que sinalizam para a constituição das bases de sua formação. No segundo tomo, o processo de sucessivas viagens impõe outra dinâmica de leitura dos clássicos, eles agora se transportam das prateleiras da memória para o arquivo itinerante do autor, que aplica suas leituras na vivência prática, denotando erudição em seu processo de caminhada. Nesse segundo momento, não é mais uma biblioteca de formação, mas um arquivo de confirmação, pois não se trata mais do produto livro-leitura em estágio de desenvolvimento, mas sim do produto livro-leitura em estágio processado, ou seja, o resultado da leitura dos livros. Por essa razão, mais especificamente no segundo tomo, tem-se a instalação do arquivo na biblioteca.

É evidente que, como em todas as listas de autores e livros, a que se depreende na leitura de *Solo de clarineta* não se quer completa, é notória a ausência de muitos nomes e títulos. Como observa Harold Bloom, em seu processo de rastreamento e “represamento” de autores e obras em *O cânone ocidental*, é possível escrever um livro, primado por certa pertinência, a respeito de vinte e seis escritores, mas não abordando quatrocentos. Ou seja, a montagem de um cânone sempre pressupõe intenção, seleção e exclusão (BLOOM, 2010, p.12).

No caso de *Solo de clarineta*, um fator que determina significativamente o arranjo dos nomes de autores e obras é o instante presente de redação das memórias. O olhar do memorialista se projeta sobre o leitor que fora, conseguindo reconhecer, sobretudo, as heranças das leituras que reverberam e dialogam com mais força em seu espírito presente. Há,

ainda, que se levar em consideração seu compromisso com o estilo de literatura que se propôs a construir. Assim, a tríade intenção, seleção e exclusão ganha mais importância.

Alguns nomes elencados na biblioteca do autor não constituem mais uma grande presença no cenário da literatura do século XXI. É preciso levar em conta a distância e as transformações históricas e literárias que terminam por valorizar ou não a qualidade clássica das obras selecionadas. Certamente transcorreu um tempo de modificação de valores culturais, e esse tempo transformou o próprio modo de apreensão e leitura dessas grandes obras. Em relação a esse correr da História e as possíveis transformações valorativas envolvendo obras literárias e nomes de autores, Terry Eagleton é bastante consciente ao constatar:

O “nosso” Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o “nosso” Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor. Diferentes períodos históricos construíram um Homero e um Shakespeare “diferentes”, de acordo com seus interesses e preocupações próprias, encontrando em seus textos elementos a serem valorizados ou desvalorizados, embora não necessariamente os mesmos. (EAGLETON, 1983, p.13)

De toda forma, o que mais nitidamente pode ser observado é que Veríssimo, com o seu jogo de entregar as leituras que o constituíram, quer se inserir dentro da riqueza da tradição literária. Isso ocorre uma vez que suas intenções não são desinteressadas, na medida em que fazem do passado literário um período essencial de preparação para o surgimento do tipo de literatura que estava disposto a desenvolver. Pretendemos demonstrar melhor esse fato seguindo o roteiro de leitura disponibilizado pelo próprio autor em *Solo de clarineta*.

Diante dessa perspectiva apresentada, pode-se perceber, citando novamente Bloom, certa “ansiedade de consumo canônico” (BLOOM, 2010, p.27) em algumas leituras de Érico, como demonstrarei mais adiante comentando o caso exemplar da quarentena da Gripe Espanhola. Essa ansiedade se subdivide a fim de contemplar as duas mais importantes etapas da biblioteca. Em um primeiro momento, quando Érico é um simples leitor, trata-se da preocupação de conhecer e consumir livros; em um segundo momento, quando Veríssimo se transforma em um conhecido escritor, trata-se da preocupação de perpetuar sua participação na história da literatura brasileira. *Solo de clarineta* é, sob esse viés, essencialmente a expressão de uma ansiedade última: o medo da mortalidade o faz querer ser imortal enquanto cânone literário.

A ideia de escrever memórias passa a ser de fato concretizada por Érico após um acidente cardíaco que o mantém por dois meses na cama ou, dito sob a ótica de quem realmente enfrentou o problema: “sessenta dias e noites completamente imóvel”

(VERÍSSIMO, 1976, p.34). Com o engajamento nesse projeto, o autor propõe fechar com chave dourada uma obra literária volumosa e que se pretende, ao menos em controlada proporção, canônica. Por essa razão, consideramos como memórias interessadas, que vêm formalizar o desejo de imortalidade do autor.

Diante do exposto, surge a indagação: de quantos livros se compõem a biblioteca presente nas memórias de Érico Veríssimo? Uma possível resposta seria: de tantos livros que *Solo de clarineta* pode compreender em si uma biblioteca da literatura que, embora pessoal e intransferível, deve ser considerada marcadamente ocidental e canônica. Os livros de autoria de Veríssimo, como se observará, entram na biblioteca como elos em uma corrente, ou melhor, como partes, significativamente constitutivas, de um todo.

Por isso, todos os livros são guardados no mesmo espaço da biblioteca, e quando se olha para um, encontra-se os outros. Assim, o local de reunião dos livros propicia e expande a leitura. Propicia, pois a fornece; expande, pois continua a fornecê-la. Esse universo rico da biblioteca, e do livro em particular, é abordado ao extremo pelo poeta Haroldo de Campos no poema *Galáxias*: “todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-começo começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do começo afunila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça o recomeço refina o refino do fim e onde fina começa...”. (CAMPOS, 2004, s/p) Esse texto de Campos confirma uma ideia implicitamente existente na biblioteca de *Solo de clarineta*, qual seja: as obras literárias, simultaneamente, se afirmam e se negam, se atraem e se repelem – são funil e fuzil.

Nessa biblioteca, no entanto, as leituras são processadas, repousadas e, enfim, divulgadas, uma vez que são revisitadas pela memória. Cada etapa apresenta características próprias, mas pode ocorrer desarticuladamente, acarretando em sobreposição por simultaneidade, pois o início de um novo exercício de leitura não gera, obrigatoriamente, a conclusão do processamento de outras obras. A aquisição de livros nem sempre se dá no mesmo ritmo de leitura desses mesmos livros, pelo contrário, na biblioteca do intelectual, normalmente os livros são acumulados nas estantes em uma velocidade tal que não se compara ao tempo exigido para o processamento de suas leituras. Trata-se mais do ter biblioteca do que do ler biblioteca, uma vez que o tempo demandado no processo de aquisição de um livro em uma livraria é irrisório se comparado ao tempo exigido para sua leitura e reflexão.

Esse fato insere um elemento imprescindível no processo de leitura, o tempo. Somente ele irá aprimorar as qualidades do leitor. Como observa Ítalo Calvino, a qualificação de “grandes leitores” não serve à juventude, uma vez que o jovem ainda está na fase em que “o

encontro com o mundo e com os clássicos como parte do mundo vale exatamente enquanto primeiro encontro” (CALVINO, 2007, p.09). A descoberta do mundo e do livro só se intensifica e se aprofunda quando sofre revisão, por isso, a importância dada por Calvino ao prefixo reiterativo que acompanha o verbo *ler*.

Devido à fundamental importância desse “primeiro encontro” no processo de construção dos “grandes leitores”, Veríssimo reserva um espaço significativo para apresentar seus livros de formação, na infância e juventude, bem como mostrar de que modo essas leituras povoaram sua mente em momentos marcantes de suas viagens, realizadas, todas elas, graças a sua função de escritor.

Em uma entrevista concedida à revista *Manchete*, em 1971, cujo título é “Érico Veríssimo: o profissional do amor à vida”, o romancista revela sua intenção de se projetar como bom leitor, na certeza de que isso o levaria a galgar o *status* de bom escritor. Percebe-se esse intuito na seguinte declaração: “[...] é que existe em mim um bom leitor que compara o seu trabalho com os bons livros que lê e às vezes se diz: ‘Valerá a pena escrever quando há tantos outros tão bons?’” (BORDINI, 1995, p.70). No entanto, mesmo tendo isso em vista, o autor sempre continuou a inserir novos títulos de sua autoria na estante da literatura, pois, como observa Samoyault: “A memória da biblioteca, a consciência da repetição e da constituição de modelos por outrem são também o substrato de numerosos jogos literários” (SAMOYAULT, 2008, p.79).

Consciente da natureza desse fato, pouco nos interessa avaliar se as leituras indicadas foram realizadas nas circunstâncias afirmadas pelo memorialista. Se o outrora citado estado de quarentena, durante uma gripe espanhola em 1918, foi capaz ou não de levar o garoto de treze anos a ler em um mesmo período Eça de Queirós, Dostoiévski, Tolstói, Walter Scott, etc., não é importante. O que se revela significativo é o registro dessas obras na memória do autor e a construção de uma lista compatível ao Érico Veríssimo romancista. Por esse motivo, o destaque será dado na inserção do nome do livro e de seu autor na estante imaginária da biblioteca imaginária desse leitor que também podemos supor imaginário, uma vez que, como autor, está interessado na lista que elabora. Assim, o que Érico diz que leu é o que nos interessa no presente momento, pois é por meio dessa afirmação que ele irá se construir como escritor na frente de seus leitores. Implicitamente o que rege é a seguinte ideia: julguem minha obra, também, pelo que li. Desse modo, o espaço instituído da biblioteca transforma-se também em reduto cultural do escritor.

Percebe-se, enquanto se observa a construção dessa biblioteca, que atrás de algumas estantes, instala-se um espelho a fim de refletir a obra duplicada: à primeira vista tem-se ela

intacta com seu acabamento de lombada, à segunda, refletindo o conjunto de suas páginas, sinaliza para o seu fundo de leitura e processamento, ou seja, seu aspecto de inserção no conjunto da produção do ficcionista sul rio-grandense.

No já referido artigo de fins de 1948, intitulado “Conversa de Natal” – significativo para a presente análise porque nele está, certamente, um possível gérmen de *Solo de clarineta* –, Érico apresenta uma consideração importante a respeito de sua apreciação em relação a adotar uma tradição na elaboração/filiação de seus romances:

Muitas vezes me perguntam que penso do romance. Acho que em última análise ele depende do romancista. Quem seguir de perto as pegadas dos grandes mestres do passado – Balzac, Tolstoy, Dostoievsky, Flaubert, Dickens, Stendhal – terá boas probabilidades de não errar muito. Mas está claro que cada romancista é um caso e é tolo estabelecer regras rígidas para a ficção (VERÍSSIMO, 1978a, p.177).

Todos esses autores foram leituras de Érico e são destaques permanentes quando pretende atribuir valor à literatura. Em outras palavras, quando deseja, diretamente, apontar para um cânone literário, esses escritores e livros constituem o seletivo grupo cujas prateleiras apresentam fundos espelhados. Em relação a isso, o olhar intertextual de Samouyault ousa afirmar: “Toda escritura é resumo de leitura, jogo com possíveis livrescos, elucubração na biblioteca” (SAMOUYAULT, 2008, p.87).

Esse anseio por uma lista extensa de nomes de autores e uma biblioteca volumosa de títulos de obras é justificado por Pascale Casanova, em seu *República mundial das letras*, quando tece o seguinte comentário: “Cada livro escrito no mundo e declarado literário seria uma parte ínfima da imensa ‘combinação’ de toda literatura mundial” (CASANOVA, 2002, p.17). O fato é que um autor sozinho, um livro somente, uma manifestação isolada não constitui um campo literário. Por isso, a necessidade de uma biblioteca de leitura, revela, na realidade, o anseio de se construir uma plêiade composta por nomes como Monteiro Lobato, Júlio Verne, Afrânio Peixoto, Conan Doyle, Aluizio Azevedo, Coelho Neto, Machado de Assis, Joaquim Manoel de Macedo, Afonso Arinos, José de Alencar, Eça de Queirós, Dostoiévski, Tolstói, Walter Scott, Émile Zola, Júlio Ribeiro, Euclides da Cunha, Oscar Wilde, Bernard Shaw, entre outros de destaque nas “páginas” da biblioteca.

A tradição da listagem não é algo a ser negligenciado. Embora a lista veríssimiana não se configure como algo claramente sistematizado, ela pode ser facilmente apreendida após uma leitura das memórias. Leila Perrone-Moisés, em *Altas literaturas*, investiga a lista estabelecida por importantes “escritores-críticos” como Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luís Borges, Octávio Paz, Ítalo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers.

Embora a seleção de “escritores-críticos” realizada por Perrone-Moisés propicie uma focalização que parte do século XX em direção ao passado literário, a crítica observa que o exercício de concatenar nomes a fim de estabelecer um guia literário é antigo: “Em nossa tradição, a listagem dos mestres da arte de escrever é praticada desde a Antiguidade greco-latina”. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.61)

Pierre Bayard, em seu livro *Como falar dos livros que não lemos?*, procura atacar essa tradição da listagem por meio de três determinantes. Primeiro, afirma existir em nossa cultura uma “obrigação de ler”, o que provoca a imediata sacralização de certo número de textos canônicos; segundo, percebe a chamada “obrigação de ler tudo” o que gera o repúdio ao “ler depressa ou percorrer com os olhos”, presente no ato de folhear; terceiro, observa o postulado do “é necessário ter lido um livro para falar dele com um pouco de precisão” (BAYARD, 2007, p.14-15). Estes três pressupostos conjugados desencadeiam no leitor certa ansiedade por consumo canônico, aspecto facilmente diagnosticado nas páginas das memórias de Érico Veríssimo.

Tamanha demanda por leitura é trabalhada em termos de tarefa árdua, porém, minimamente exequível via cânone, na perspectiva de Harold Bloom:

Que tentará ler o indivíduo que ainda deseja ler, tão tarde na história? Os setenta anos bíblicos já não bastam para ler mais que uma seleção dos grandes escritores do que se pode chamar de tradição ocidental, quanto mais de todas as tradições do mundo. Quem lê tem de escolher, pois não há, literalmente, tempo suficiente para ler tudo, mesmo que não se faça mais nada além disso (BLOOM, 2010, p.27).

Como é possível perceber, esta corrente que pretende “ler tudo” via amostragem é claramente combatida pela perspectiva adotada por Bayard, pois esse acúmulo de livros “lidos” termina por produzir mais fetiches do que reais assimilações de conteúdo. Sendo assim, para esse outro olhar:

Este sistema impositivo de obrigações e proibições tem como consequência gerar uma hipocrisia geral sobre os livros efetivamente lidos. Conheço poucos domínios da vida privada, à exceção do dinheiro e da sexualidade, sobre os quais é tão difícil obter informações seguras quanto o dos livros (BAYARD, 2007, p.15).

Não podemos perder de vista, no entanto, que Érico está mais próximo da perspectiva tradicional proposta por Bloom do que da perspectiva dos estudos culturais proposta por Bayard. Assim, é como resultado da combinação entre o máximo da literatura mundial e a explicitação de sua profunda interação nas áreas mais específica da formação pessoal do

romancista Érico, que se encontra o valor dessa biblioteca presente em *Solo de clarineta*. É esse aspecto que iremos rastrear agora, pois é na corrente que se deseja “leitora compulsiva” que se filia a biblioteca do memorialista gaúcho.

Para esse fim, levantaremos alguns nomes de autores e nomes de obras que nos servirão de componentes nessa meticulosa construção do panteão de imortais da literatura, proposta por Veríssimo. Com isso, confirmamos a assertiva de Savietto, ao comentar algumas leituras e reflexões de Pedro Nava e Marcel Proust:

Não é apenas nos estudos teóricos que podemos buscar luzes para o deciframento das especificidades intertextuais da obra literária. Poetas e prosadores também nos esclarecem sobre as fontes que fomentaram suas criações. É o caso de Nava e Proust que, intuitivamente, se pronunciam, entre outras questões, sobre a confluência de outros textos em seus escritos (SAVIETTO, 2002, p.26).

Podemos incluir a essa dupla de escritores estudada por Savietto o nome de Érico Veríssimo, uma vez que o memorialista gaúcho aproveita *Solo de clarineta* para orquestrar leituras e se pronunciar criticamente a respeito do fazer literário de uma forma geral. Sob essa perspectiva, tomando-se como exemplo um destacado romancista brasileiro do século XIX, pode-se fazer o seguinte questionamento: qual é o José de Alencar de Érico Veríssimo? O Alencar de Veríssimo é o grande criador de enredos. Esse Alencar, o autor de *O tempo e o vento* irá exaltar em *Breve história da literatura brasileira* quando observa: “Como estilista da prosa, [Alencar] demonstrou uma imaginação opulenta e uma argúcia admirável. Não vejo nenhum outro escritor de língua portuguesa que se compare a ele no que tange a enredo e ação”. (VERÍSSIMO, 1995, p.55)

Há de se perceber também que, no processo de instalação da biblioteca, constantemente há conteúdos de apropriação e outros de refutação no momento de retomada dos escritores. Trata-se de uma montagem circunscrita a um momento histórico vivido pelo autor. Nesse sentido, *Solo de clarineta* é um livro muito importante e esclarecedor se lido sob aquela perspectiva coerente ao seu engenho: foi escrito nos anos de maturidade de um destacado romancista, de modo que este já sabia como tinha sido construída sua trajetória pessoal e profissional, o que poderia agora era apenas atar as duas pontas da vida, dando ao todo dela um compasso, uma harmonia, uma afinação de solo de clarineta.

## 2.2 Jogando com leituras na biblioteca

Convém observar que o respeito pelo espaço próprio do escritor – a mesa situada em um escritório contendo uma grande estante de livros – começa cedo na vida de Érico. Nesse cômodo da casa ele se sente seguro e aprecia constantemente o contato com os objetos ao seu redor. Em um primeiro momento, o menino se insere por meio da biblioteca paterna, espaço físico dotado de uma atmosfera que muito o seduz e o sugestionava.

Na minha casa a peça que mais me atraía e divertia era o escritório de meu pai – que ele pouco usava. Lá estavam os seus armários cheios de livros, uma escrivaninha – conhecida solenemente como o *bureau* – com o tampo coberto com um pano verde como os das mesas de bilhar. Em cima dela, em excitante desordem, viam-se vidros de tinta Sardinha, canetas e um lápis bicolor, azul e vermelho, objeto de minha especial predileção. Eu tirava um papel em branco de uma das gavetas – não sem primeiro ouvir de minha mãe que “papel, meu filho, custa dinheiro” – e ficava a desenhar figuras humanas, casas, vacas, o *Demoiselle* de Santos Dumont, transatlânticos, balões, as pirâmides do Egito, paisagens nativas com coxilhas, capões, cavalos... (VERÍSSIMO, 1974, p.68-69)

Destaca-se, no início do fragmento, a informação referente ao pouco uso que o pai dedicava ao seu escritório. Esse fato leva Érico a iniciar uma investigação a respeito do progressivo desinteresse paterno pelos livros. Em contrapartida, a criança parece ficar cada vez mais aficionada pelo material impresso e disponível em suportes de livros, revistas ou jornais. Talvez isso tenha ocorrido, em parte, com a finalidade de contrapor o gosto do pai, e, ao mesmo tempo, chamar sua atenção para o interior da casa, o escritório.

Nesse primeiro contato de Érico com as letras, torna-se de suma importância a investigação a respeito dessa contraditória figura paterna. Ao mesmo tempo em que Érico atribui seus primeiros passos como leitor a uma influência advinda da pessoa de Sebastião, ele se mostra intrigado em relação ao comportamento do pai frente aos livros de sua biblioteca. Por essa razão, centraliza o pai e, com distanciamento temporal de décadas, procura compreender suas “decadentes” transformações:

Levando-se em conta a época e a cidade em que vivia, pode-se dizer que era um intelectual. Recebia regularmente e lia *L'Illustration* e outras revistas francesas. Nenhum dos maiores autores literários do século XIX lhe era de todo desconhecido. Gostava de música, principalmente lírica. Costumava ler poemas alheios em voz alta para familiares ou amigos. Sabia escrever com clareza, correção e graça. Era um orador espontâneo [...]. Tudo indicava nele o idealista, o pensador, o homem de sensibilidade apurada. Como se processou “a mudança”? Não me consta que houvesse sofrido qualquer desgosto ou desilusão capaz de traumatizá-lo a ponto de fazê-lo concluir que

nada na vida “valia a pena”. Não acredito que essa transformação se tenha operado da noite para o dia. Deve ter havido um processo lento de desintegração. A primeira coisa que Sebastião Veríssimo perdeu foi o hábito da leitura. (VERÍSSIMO, 1974, p.51)

Com esse desinteresse de Sebastião pela atividade intelectual, é sintomático que seu apego pelos livros também diminuísse. Como parte desse progressivo soterramento de um antigo costume, o farmacêutico passa a, lentamente, desfazer-se de sua biblioteca o que, para o menino Érico – leitor iminente –, ou mesmo para o velho Veríssimo, parece uma atitude lamentável:

Na sua volúpia da generosidade, no desejo, que nunca morreu nele, de ser querido e admirado, pôs-se a dar de presente os livros de sua rica biblioteca a amigos, conhecidos e até desconhecidos. Deixou-se também espoliar por esses eternos abutres de bibliotecas alheias. Os discos se foram pelo mesmo caminho. E Sebastião Veríssimo passou a entregar-se por completo à vida dos sentidos, dos prazeres, principalmente os da mesa e os da cama. (VERÍSSIMO, 1974, p.51-52)

Fazendo o percurso inverso ao pai, talvez até por crítica ou por uma simples busca de estabelecer um referencial de ser humano mais seguro e estável, Érico a cada dia procura se envolver mais com o universo da leitura. No entanto, a dedicação do menino às grandes obras literárias parece se processar devagar e sofrer desdobramentos com certa naturalidade, tornando o amor aos livros e à leitura um aprendizado gradual, que resultará em uma prática rotineira e imprescindível ao longo dos anos, fato que se estenderá para o resto de sua vida.

O material embrionário, farejado por Veríssimo, capaz de despertar o pródigo leitor dormindo em águas profundas, encontra ambiente de crescimento ao se esbarrar nos enredos de cantigas de acalanto. Quando irá delinear seus primitivos contatos com a narrativa, por exemplo, atribuirá à oralidade das canções e histórias de assombração seu primeiro acesso ao mundo fabuloso do “faz de conta”.

Estou convencido de que meu primeiro contato com a música, o canto, o conto e a mitologia se processou através da primeira cantiga de acalanto que me entrou pelos ouvidos, sem fazer sentido em meu cérebro, é óbvio, pois a princípio aquele conjunto rimado de sons não passava dum narcótico para me induzir ao sono [...]. (VERÍSSIMO, 1974, p.60)

O desejo de encontrar um ponto inaugural para o processo, cada vez mais complexo, de apego e dedicação à leitura e à ficção é tamanho que o memorialista retorna a um plano em que as cantigas e histórias entravam por um ouvido em cujo cérebro a capacidade cognitiva ainda não estava plenamente formada. Percebe-se, nesse instante, que o que está em jogo não são fatos percebidos e comprovados, mas sim um convite à fértil especulação imaginativa,

uma vez que se sugestiona muito e se atribui valores ao hipotético, ainda que o texto seja oferecido ao leitor sob o signo da certeza: “Estou convencido de que...”.

Fixada essa primeira etapa, unicamente auditiva e quase inconsciente de inserção no reino do “canto”, do “conto” e da “mitologia”, destaca-se, a seguir, uma segunda etapa no desenvolvimento da criança, trata-se do processo tátil de sentir e desempenhar sua capacidade de folhear páginas e observar gravuras. Talvez, devido à inadequação entre o universo infantil e o local oficial de leitura da casa – o escritório paterno –, o mais importante centro de leitura da criança é transferido para o quintal, à sombra de uma árvore. Acompanhado da nespereira, intimamente reconhecida como “ameixeira-do-Japão”, Érico, já iniciado no processo de alfabetização, se lançará a folhear um livro ilustrado com legendas em francês.

Foi sentado ao pé dessa árvore – as costas apoiadas em seu tronco – que aos sete anos folheei fascinado um livro da biblioteca de meu pai, *La Guerre en Extrême-Orient*, por H. Galli – volume pesado, dumas mil páginas, com texto em francês, enriquecido por numerosas ilustrações coloridas e em preto e branco. (VERÍSSIMO, 1974, p.56)

Outro avanço expressivo, destacado pelo memorialista, em seu processo de escalada pelo universo das letras, é realizado com a assinatura do periódico infantil *O Tico-Tico*. Em relação ao papel que as histórias presentes nesse importante semanário carioca das primeiras décadas do século XX desempenharam em sua vida de leitor, o autor apresenta a seguinte declaração: “Estou certo de que suas estórias muito contribuíram para a germinação da semente do ficcionista que dormia nas terras interiores do menino”. (VERÍSSIMO, 1974, p.66)

Ao reportar a esse importante período de leitura da revista *O Tico-Tico*, o escritor recorda sua experiência com algumas palavras. Revela-se, assim, desejoso em demonstrar seu envolvimento com as sensações proporcionadas pelas sutilezas sonoras de alguns vocábulos:

Li um dia num soneto, não me lembro de que poeta brasileiro, uma palavra que achei bonita, mas cujo sentido me era desconhecido.  
 – Mãe – perguntei a D. Bega, que pespontava uma saia, – que é que quer dizer *penumbra*?  
 – Sabei-me lá, meu filho! Acho que estás precisando dum “amansa burro”.  
 No dia seguinte foi à livraria do Doca Brinkmann e comprou um exemplar encadernado em couro (nove mil-réis) do *Dicionário Prosódico de Portugal e Brazil*, de João de Deus, e entregou-me o gordo volume:  
 – Agora podes saber o significado de todas as palavras. (VERÍSSIMO, 1974, p.75-76)

Esse presente materno – o dicionário – tornou-se o principal livro de consulta do menino. Por conter o significado de todas as palavras, foi uma ferramenta singular e que muito o auxiliou a penetrar no reino das palavras. Viajando pelos significados dos verbetes, o autor separa outra experiência que muito o motivou. Trata-se principalmente da sonoridade do vocábulo meteoro. Na ânsia por explorá-lo, após encontrá-lo entre as inúmeras possibilidades lexicais do dicionário, mas não sabendo quando seria a ocasião propícia, Érico decide escrever um poeminha a respeito de uma princesa que resolve aprisionar um pirilampo em uma caixa dourada, no entanto, o pequeno inseto não resiste ao confinamento e morre, extinguindo para sempre seu brilho meteórico. (VERÍSSIMO, 1974, p.76)

Chama-nos atenção o papel de D. Bega como responsável por fornecer ao menino o dicionário. Ao perceber o interesse do filho pelo significado de uma palavra, a mãe não titubeia e, no dia seguinte, sai em busca de uma solução eficaz. Com esse gesto, Bega parece se mover em um caminho oposto ao do marido. Enquanto este se ocupa em dispersar sua biblioteca, disseminando livros ao léu, aquela, em um ato bastante simbólico, adquire um único livro que contém a explicação de todas as palavras que figurarão em qualquer contexto livresco e comunicacional. Essa atitude materna marca, metonimicamente, o sentido organizador e sustentador, dado por Érico, às suas personagens femininas no universo da ficção. Atos como esse podem ser vistos, refletidos em espelho, na conduta instrutiva assumida por mulheres como Ana Terra, Bibiana, Maria Valéria e Flora, responsáveis por pavimentar o cotidiano do ambiente familiar construído em *O tempo e o vento*, enquanto aos homens da saga cabia a tarefa de se destruírem em guerras e revoluções.

Voltando, porém, aos tempos de *O Tico-Tico*, é possível afirmar que, relembrar essas experiências com palavras; pensar na intensidade de seus mistérios; na beleza/estranheza da sonoridade dos seus significantes; no processo de conquista, via dicionário, de cada um de seus significados, entre outras atividades, são reflexões perfeitamente cabíveis e merecem seu assento de destaque entre os fatos marcantes na vida de um memorialista que tem sua atividade imersa em conteúdos de literatura; um memorialista que fez da palavra seu ganha pão e se autodesignou “contador de histórias”. (VERÍSSIMO, 1976, p.308)

Essas etapas são importantes uma vez que revelam o movimento particular de um grande romancista em suas idas e vindas ao longo de um complicado processo de aquisição de cultura letrada, vivenciado, na maior parte das vezes, de forma solitária. Trata-se do mapeamento dos humildes começos de um autor que se tornaria referência na literatura brasileira, especialmente frente ao painel das letras sul rio-grandense. Isso explica seu olhar

com lentes de aumento para leituras tão triviais e comuns a inúmeras crianças de uma mesma geração, pertencentes à sua privilegiada esfera social.

No princípio do contato com o verbo, nada mais natural que se deparar com a escassez de palavras; a sede por enredos sendo saciada em breves cantigas de acalanto; a produção de um poema a fim de contemplar uma palavra. São todos sinais da fragilidade existente nos primeiros passos de uma criança, no entanto, são marcas fundamentais para a conquista de percursos superiores. Com o terreno preparado e cultivado pelo periódico infantil, surge o momento de desenvolver a primeira leitura de um livro; há, então, uma importante mudança de suporte.

A demonstração de ter havido um processo natural de aquisição de leitura, e de, nós leitores, estarmos diante da tentativa de exposição desse percurso, é clara frente às imprecisões em relação a qual teria sido o livro inaugural. Veríssimo parece ser traído por sua memória nesse momento, mas, mesmo assim, trata de expor ao leitor o avançar de suas experiências, deixando explícito seu desligamento do periódico infantil *O Tico-Tico* no momento em que percebeu ser atraído por livros de muitas páginas e sem nenhuma ilustração.

Tenho a impressão de que o primeiro livro que li, quando meu entusiasmo pelo *Tico-Tico* começou a arrefecer, continha uma interessante narrativa sobre caçadas. Não me lembro do título do romance nem do nome do autor. Era muito bom ler livros – concluí – mesmo que o volume tivesse muitas páginas e nenhuma ilustração. (VERÍSSIMO, 1974, p.117, grifo nosso)

Diante da nebulosidade em relação ao primeiro contato livresco, Veríssimo elege um autor, de sua máxima confiança, a quem destina a missão de introduzi-lo definitivamente no reino da literatura canônica. Quem se encontra nessa posição célebre de propulsor é o escritor francês Júlio Verne, com *A casa a vapor*, romance que entra no conjunto das “maiores descobertas literárias” do menino.

Uma das maiores descobertas literárias de meus dez ou onze anos foi a dum livro encadernado que encontrei um dia no fundo duma gaveta. Sua capa, com desenhos em negro sobre um fundo vermelho, mostrava à esquerda uma jiboia enroscada numa bananeira, ao pé da qual estava sentado um leão que parecia olhar para um veleiro desarvorado e encalhado numa praia. Num céu escuro subia um balão. No alto da capa li um nome: Júlio Verne. Pouco abaixo, estas palavras: *Viagens Maravilhosas*. Contra a encosta dum rochedo, o título do romance: *A Casa a Vapor*. Vendo-me interessado no volume, meu pai me informou: “Esse livro pertencia à tua avó Adriana. É um romance em dois tomos. Não sei por onde andarás o segundo” (VERÍSSIMO, 1974, p.117).

Outra vez, a figura do pai aparece como elemento informante e propiciador do material, porém nada mais do que isso, fato que visa confirmar a permanência de certo grau de autodidatismo na formação do jovem leitor. Em *O leitor com o livro na mão*, a crítica Sylvia Molloy comenta justamente a respeito da imprecisão, observada por destacados escritores do contexto hispano-americano, quando o assunto é buscar as primeiras experiências de leitura. Em determinado momento de seu texto a autora conclui:

A cena de leitura não corresponde necessariamente ao primeiro livro lido na infância. A experiência envolve um reconhecimento da leitura que é qualitativamente diferente da leitura praticada anteriormente: um livro – o Livro dos Começos – subitamente se destaca sobre muitos outros. (MOLLOY, 2003, p.34)

Depois de efetivado seu ingresso na leitura de livros sob a eletiva luz de Júlio Verne – dada a imprecisão em relação ao “Livro dos Começos” – Érico passa a organizar a entrada das leituras na biblioteca pessoal, destacando a sinuosidade de sua caminhada por se apresentar livre de roteiros e guias previamente traçados por algum tipo de preceptor. “De Júlio Verne dei um salto literário que até hoje não consigo explicar. Aos treze anos li *A Esfinge* de Afrânio Peixoto. ‘É um realista’ – informou-me meu pai. Achei curioso esse tipo de romance com pouca ação e quase nenhum enredo” (VERÍSSIMO, 1974, p.120). Ultrapassado o marco das primeiras obras, desenrolam-se muitas e variadas leituras nos fios da memória:

De Afrânio Peixoto li também *Fruta do Mato* e *Bugrinha*. Continuei, porém, alternando essas leituras realistas com novelas de aventura folhetinescas, cujos heróis eram larápios simpáticos como Raffles, Rocambole e principalmente Arséne Lupin. Ah! Que sensacional o roubo da *Gioconda*, do Louvre! Gostava de ler também proezas de detetives como Sherlock Holmes e Nick Carter. (VERÍSSIMO, 1974, p.120)

A lista de autores e obras começa, aos poucos, a ganhar em volume e importância, dando a impressão de se tratar da construção de uma biblioteca de colecionador literário. Dos brasileiros, tem-se a entrada de leituras de Aluizio Azevedo, Coelho Neto, Joaquim Manoel de Macedo e Afonso Arinos – a quem, em homenagem, dá o nome de sua “incipiente biblioteca” (VERÍSSIMO, 1974, p.120).

Um ano importante nesse processo de imersão literária do jovem leitor foi 1918, ano em que um incidente de saúde pública foi transformado em oportunidade vital para uma ampliação portentosa de horizontes literários:

Em 1918 a influenza espanhola atirou na cama mais da metade da população de Cruz Alta, matando algumas dezenas de pessoas. Não se dignou, porém,

contaminar-me [...]. A escola achava-se em recesso e eu podia passar dias inteiros a ler romances. Foi nessa época que descobri com encanto *As Minas de Prata*, de José de Alencar [...]. Foi durante a influenza de 1918 que li pela primeira vez Eça de Queirós (*Os Maias*), Dostoiévski (*Recordações da Casa dos Mortos e Crime e Castigo*), Tolstói (*Ana Karênina*) e o *Ivanhoé*, de Walter Scott. E a minha salada literária foi um dia apimentada fortemente por livros de Émile Zola como *L'Assomoir*, *Naná*, *Germinal*, *Tereza Raquin* e *A Besta Humana*. (VERÍSSIMO, 1974, p.121)

Este volume descomunal de leituras processadas em um curto período de tempo chama a atenção para a ideia de “ansiedades canônicas” (BLOOM, 2010, p.27). Essa ambição de “devorar” a biblioteca “perfeita” não é uma característica exclusiva de Veríssimo, pelo contrário, é um lugar comum no *métier* dos escritores. Molloy, trabalhando com um *corpus* de escritores hispano-americanos, detecta a reincidência dessa mesma preocupação:

Pode-se objetar que essa insistência na cena de leitura não é uma peculiaridade dos autobiógrafos hispano-americanos, mas, pelo contrário, um lugar-comum em muitas autobiografias de escritores. Seria estranho se não fosse assim, pois, no momento em que ele, ou ela, decide explorar o passado, verá sem dúvida com bons olhos qualquer experiência de sua juventude que possa ser interpretada como promessa de uma futura vocação e, por isso, insistirá nela. (MOLLOY, 2003, p.38)

Esse retorno à “experiência da juventude”, que Molloy chama a atenção, é recorrente em *Solo de clarineta*. Realmente, Veríssimo insiste em estabelecer jogos com autores e livros que lhe acompanharam no passado. Participa, assim, de uma forte tendência presente na “cena de leitura” hispano-americana. O ano de 1918 é bastante simbólico na construção desse painel. O vírus da “influenza espanhola” não o contamina, no entanto, sua vocação de leitor é forjada justamente durante esse recesso da vida social. Chegamos, então, a uma conclusão bastante inequívoca, mas não menos pertinente: para se construir uma boa biblioteca de leitura é preciso que se realizem periódicos isolamentos de quarentena, pois a intensa programação social fere o exercício de concentração do grande leitor.

Prosseguindo a observação da ação multiplicadora de livros na biblioteca do memorialista, em 1920, Érico muda-se para Porto Alegre a fim de estudar no Colégio Cruzeiro do Sul. Lá, vive quase três anos, voltando a residir em Cruz Alta somente no final de 1922. Afirma, nas memórias, que foi um bom estudante, apesar de sua “alergia à matemática”. No entanto, conclui: “Passava a maior parte das horas voando no tapete mágico das minhas fantasias, lendo e imaginando romances, rabiscando caricaturas [...]”. (VERÍSSIMO, 1974, p.125) Expressando-se assim, temos a impressão de que o futuro literário de Érico já se deslindava de forma consistente em sua mente. Essas são as vantagens da escrita

memorialística uma vez que o olhar do escritor, atento ao “espelho retrovisor”, está impregnado de impressões-visões posteriores, fazendo com que se realce pequenos detalhes que, possivelmente, passariam despercebidos caso não fossem fundamentais para os desdobramentos futuros.

Durante esses anos de Colégio Cruzeiro do Sul, Érico faz questão de registrar um pequeno ingresso na prática da ficção, como pode ser observado ao relatar seu bom desempenho – nota máxima – em um exame final que incentivava o exercício narrativo:

A Bíblia era ensinada em classe no Cruzeiro do Sul e a nota que tirávamos nessa matéria era computada como parcela para calcular-se a média geral. Num exame final das Sagradas Escrituras ganhei a nota máxima, porque transformei a conversão de Saulo num conto literário em que reproduzi as paisagens da Ásia Menor e da Grécia, atribuindo pensamentos e sentimentos ao apóstolo – tudo isso arbitrariamente. (VERÍSSIMO, 1974, p.134)

Durante esse período em Porto Alegre, enfrentou diversos desafios da juventude. Em um dado momento, sem razões significativas, passou a sofrer de insônia. Contudo, venceu muitos desses “terrores noturnos” na companhia de um amigo, chamado Orlando, aluno-mestre que lecionava no ginásio ao mesmo tempo em que estudava no seminário, e de poemas parnasianos. É importante observar que, ao se referir à plêiade de poetas pertencente a essa escola poética, Veríssimo reafirma o cânone anteriormente estabelecido, chamando os sonetos dos “poetas menores” de enfadonhos.

Pois o futuro pastor episcopal compadeceu-se deste neurótico [...]. Uma noite apareceu-me com um enorme volume de capa dura. Sentou-se e disse: “Hoje você dorme, porque eu vou ler em voz alta algumas páginas deste calhamaço”. Vi o título do livro. Tratava-se duma coletânea de sonetos brasileiros parnasianos em que havia, misturados com poetas da valia dum Olavo Bilac, dum Raimundo Correia e dum Vicente de Carvalho, sonetos enfadonhos de poetas menores. Orlando começou a leitura, com voz fingidamente solene. Escolheu para começar os piores versos. Eu escutava de olhos cerrados. Ríamo-nos das famosas “chaves de ouro”, todas falsas, previstas, convencionais. O sono não vinha, mas a companhia do amigo me ajudava a espantar o medo da noite. (VERÍSSIMO, 1974, p.145-146)

Mais uma vez Érico se encontra enredado em companhias literárias. Devido a sua pouca idade, suas noites em Porto Alegre, no colégio Cruzeiro do Sul, serão mediadas pelas palavras impressas nos livros. Cerca de uma década mais tarde, veremos Érico passando suas noites novamente em companhia da literatura, no entanto, como estará vivendo outra fase de sua vida, seus companheiros noturnos, na capital gaúcha, serão escritores de carne e osso. Trata-se dos boêmios intelectuais frequentadores do Bar Antonello, capitaneados por Augusto

Meyer. Contudo, antes de explorar essa segunda importante e definitiva etapa do autor em Porto Alegre, voltemos a Cruz Alta.

Durante uma de suas férias escolares, percebe-se a sinalização de um rito de passagem fortemente determinado por suas leituras literárias. É notório o quanto Veríssimo ao longo de *Solo de clarineta* procura, por meio da literatura, sinalizar algumas mudanças em seu comportamento nas mais diversas áreas de sua vida. No caso a seguir, trata-se de evidenciar o quanto a leitura de escritores destinados exclusivamente ao público adulto, alterou seu comportamento de menino. Comprova isso a recordação de uma sensação de profunda inadequação frente a um simples jogo de botão na companhia de seu irmão caçula. Érico participa da brincadeira até o final, mas testemunha certo desconforto associado a seus novos hábitos de leitura:

Passei a interessar-me por aquele jogo, mas era um interesse relutante, encabulado, pois no fim de contas eu era um “homem” que já fazia a barba, lia Zola e Eça de Queirós, e aquele futebol de mesa – embora sangrento como uma corrida de touros – me parecia um “brinquedo de crianças”. (VERÍSSIMO, 1974, p.148)

Esse período de (trans)formação física e intelectual por que passou o jovem leitor – vivido de 1917 a 1925, aproximadamente – é interessante de ser analisado. Como o próprio Érico sinaliza, os livros foram companhias que direcionaram comportamentos e atitudes do garoto em fase de agudo crescimento. C. S. Lewis em *Um experimento na crítica literária* separa e destaca esse importante período de experiências livrescas na trajetória daqueles leitores que classifica como “literariamente letrados”:

Dos doze aos vinte anos, quase todos nós adquirimos dos romances, além de uma boa dose de desinformação, uma grande quantidade de informação sobre o mundo em que vivemos: alimentação, vestuário, costumes e clima de diversos países, características de diversas profissões, métodos de viagem, comportamento, leis e mecanismos políticos. Vamos adquirindo não uma filosofia de vida, mas o que se costuma chamar de “conhecimentos gerais”. (LEWIS, 2009, p.68)

Por essa época de transformações juvenis e busca de “conhecimentos gerais”, o casamento dos pais do memorialista é terminantemente arruinado. Isso marca o fim de sua primeira casa, a deterioração definitiva da biblioteca paterna que, embora fosse se dissipando pouco a pouco, tem agora sua dispersão definitiva. Com a separação, Érico passa a viver com a mãe e o irmão na casa dos avós maternos. Esse fato é importante para a formação do leitor em Érico Veríssimo, pois será o responsável por fazê-lo desistir de continuar seus estudos em

Porto Alegre, decidindo voltar a morar em Cruz Alta e trabalhar para ajudar a mãe a vencer as dificuldades financeiras dessa nova fase da vida.

Devido a essa interrupção nos anos de capacitação profissional, o autodidatismo, já anunciado no começo de sua caminhada por entre livros e leituras, irá se intensificar ainda mais, transformando-se, de um lado, em uma busca contínua por aprimoramento literário, e, de outro, em um embate com a realidade financeira que sempre se impunha com os seus obstáculos. Por essa razão, irá trabalhar em um armazém de gêneros alimentícios, uma vez que seu tio, Americano Lopes, era o principal sócio de uma firma fornecedora de sortimentos aos dois regimentos de guarnição federal da cidade:

Foi nesse armazém que, à sombra dum guarda-livros pálido e taciturno, que fumava palheiro e recendia a alho, fiz clandestinamente a minha primeira literatura em pedaços de papel de embrulho, com a cumplicidade de uma velha máquina de escrever Underwood... Naquele tempo eu havia “descoberto” Euclides da Cunha, cujo estilo admirava. Minhas relações com Machado de Assis haviam melhorado consideravelmente. Também comprazia-me em traduzir para o português trechos curtos de escritores franceses e principalmente ingleses. Mas quando o gerente se aproximava, eu tinha de tirar às pressas o papel da máquina, metê-lo disfarçadamente no bolso e assobiar uma melodia qualquer, dessas inventadas pelo meu próprio encabulamento. “Copie estas cartas!” – ordenava o chefe do escritório. Parecia uma personagem de Dickens em trajes de 1922. Quando me via a ler *Os Sertões* a um canto, repreendia-me. “Isto não é salão de leitura e sim uma casa de comércio. Leve estas cartas ao correio”. (VERÍSSIMO, 1974, p.159)

O estilo de Euclides da Cunha, leitura de armazém muito admirada pelo jovem Veríssimo, será detalhadamente analisado anos mais tarde em *Breve história da literatura brasileira*, pelo eminente romancista de *Olhai os lírios do campo*, quando observa: “Cunha possui um estilo viril. Suas frases são brilhantes e flexíveis como aço. Cintilam e às vezes têm a disposição cortante de um açoite. Sua prosa com frequência é nervosa, impaciente, quase feroz, mas por vezes adquire uma tranquilidade disciplinada e até fria”. (VERÍSSIMO, 1995, p.93)

Esse período de trabalho no armazém, também é rememorado e narrado por Veríssimo em *Um certo Henrique Bertaso*, livro que pode ser considerado como uma espécie de crônica biográfica escrita com a finalidade de homenagear o grande amigo e companheiro de trabalho na editora Globo, Henrique d’Ávila Bertaso. Devido ao fato dos dois pertencerem a uma mesma geração, apresentando apenas dois anos de diferença entre si, ao iniciar o relato das experiências com o amigo, Érico não consegue ficar de fora, inserindo-se constantemente no tecido da narrativa. Por essa razão, acrescenta como subtítulo do livro a seguinte informação: *Pequeno retrato em que o pintor também aparece*. Sendo assim, ao retratar o amigo, o pintor-

escritor, Érico Veríssimo, acaba se projetando também na “tela”, e o período de leituras que viveu no armazém também aparece, evidentemente:

Que livros ficaram ligados a essa época um tanto opaca da minha vida? Lembro-me principalmente de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, cujo estilo me fascinava com a sua *força máscula*, a sua irregularidade, os seus imprevistos, os seus períodos de *aço*. Li também, mas com dificuldade, o meu primeiro livro em francês, um romance canalha, cujo título, se a memória não me trai, era *La Chémise de Mme. Crapuleaux*. Apaixonei-me pelos contos de Afonso Arinos. Era também leitor entusiasta de Coelho Neto e Afrânio Peixoto. Frequentava os realistas, Aluísio Azevedo, Émile Zola, Gustave Flaubert... (VERÍSSIMO, 2011, p.19, grifos nossos)

Flávio Aguiar, em ensaio intitulado “Os campeadores de livro” cujo objetivo é investigar mais profundamente a relação de amizade e parceria profissional entre Érico e Henrique, põe em destaque a influência de Euclides na vida do leitor Érico Veríssimo. Cumpre observar que parte considerável das observações feitas por Aguiar em relação à biografia de Bertaso, escrita por Érico, podem ser aplicadas a *Solo de clarineta*, uma vez que, em ambos os textos, Veríssimo coincide na abordagem das mesmas fases de leitura, utilizando-se de uma mesma fonte de informação: a matéria viva da memória. Nas palavras de Aguiar,

O autor começa o livro relatando seus anos de formação como leitor. Desfilam diante de nossos olhos – assim como um dia diante dos olhos do adolescente Érico Veríssimo – as obras de Zola e Flaubert, Ibsen e Norman Douglas, ao lado de curiosidades como o que ele denomina “romance canalha”: *La Chemise de Mme. Crapuleaux*. Dentre suas preferências, é marcante a que dedica a *Os sertões*, de Euclides da Cunha, de quem certamente herdará o impulso de pretender, numa obra de fôlego, interpretar o Brasil (como fará mais adiante em *O tempo e o vento*). (AGUIAR, 2011, p.88-89)

Esse espaço de honra dado a Euclides da Cunha na prateleira da literatura brasileira da biblioteca veríssimiana não poderia passar despercebido por nós – bibliotecários imperfeitos – uma vez que, como observa Aguiar, *Os sertões* e *O tempo e o vento* são tentativas de interpretação do Brasil. Enquanto o primeiro recria, literariamente, a figura do sertanejo: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral” (CUNHA, 1979, p.91); o segundo procura investigar o perfil genérico do gaúcho: “[...] a gente desta terra é de boa paz, mas não gosta que ninguém venha lhe pisar no poncho...” (VERÍSSIMO, 1978d, p.175). Assim, centralizar o cânone em um escritor como Euclides da Cunha é um exercício de bastante interesse para Veríssimo, uma

vez que aquele vem propor um tipo de projeto literário que este, anos mais tarde com *O tempo e o vento*, está disposto a reafirmar.

Procurando manter seu posicionamento ideológico no momento de tecer seu relato e formalizar seu “balanço final”, Veríssimo resolve expor um pouco mais os seus valores literários, que não se pautam apenas em demandas de técnicas narrativas e aprimoramento estético. A literatura valiosa para o romancista gaúcho é aquela que termina por servir de auxílio e incentivo para outros ficcionistas. Escritores que, mesmo não sendo os mais inventivos e inauguradores de novidades estéticas, são os responsáveis por estimular a criatividade dos novatos. Sob essa ótica, centraliza autores como Monteiro Lobato, por exemplo:

Quem muito me ajudou, sem o saber, naqueles tempos psicologicamente difíceis para mim, foi Monteiro Lobato. Li com deleite o seu *Urupês*, em que o autor paulista, a despeito de suas inegáveis influências camilianas, me pareceu uma saborosa cruz de Maupassant com Mark Twain. (Tenho observado que existem no mundo autores fecundantes – não necessariamente os maiores – que estimulam no escritor principalmente a vontade de criar, reforçando-lhe a fé na arte da ficção). Poderia eu um dia seguir o caminho de Lobato, contando estórias como as que formavam o seu *Cidades Mortas*? (VERÍSSIMO, 1974, p.161)

Em sua história da literatura, Érico reserva um comentário especial a respeito de Lobato que vem complementar essa ideia: “Gosto de Lobato como escritor e como homem. Alguns de seus contos são simples anedotas; mas mesmo quando lhes falta um sentido mais profundo, sempre são altamente legíveis e inteligentes”. (VERÍSSIMO, 1995, p.104) Em *Um certo Enrique Bertaso*, no entanto, é ainda mais categórico ao dizer: “Depois veio o tempo de Monteiro Lobato. *Urupês* me fascinou. *Cidades mortas* me deu a espantada certeza de que até uma pequena cidade adormecida do interior pode constituir assunto literário”. (VERÍSSIMO, 2011, p.19) Concretiza essa ideia de trabalhar literariamente um pequeno município ao construir a cidade de Jacarecanga no ciclo de *Clarissa*, Santa Fé, em *O tempo e o vento*, e Antares, em *O incidente em Antares*. Assim, Monteiro Lobato é outro nome de escritor que ganha espaço de relevo nessa “casa de livros”.

Outra parada literária importante na dialética da biblioteca, agora não mais enfocando um autor especificamente, mas um movimento literário, refere-se aos ecos da *Semana de Arte Moderna* em São Paulo, que, de certo modo, parecem chamar a atenção do jovem Érico na distante Cruz Alta:

Eu acompanhava de modo um tanto precário o desenvolvimento da Semana de Arte Moderna – revolução literária e artística diante da qual me sentia

ambivalente. O próprio Lobato, em cujo juízo crítico eu tanto confiava, manifestara-se contra o movimento. Eu lera na *Revista do Brasil* a reprodução dum famoso artigo seu contra a arte da pintora Anita Malfatti. (*Paranóia ou Mistificação?*) Duma coisa, porém, eu estava certo. Os jovens escritores e artistas que haviam organizado e animado a Semana de Arte Moderna tinham razão quando protestavam contra a nossa excessiva dependência da França e de Portugal [...]. Eu lia com uma certa dose de perplexidade os versos dos dois Andrades, Mário e Oswald. (VERÍSSIMO, 1974, p.160-161)

É natural que um jovem que construía os alicerces de sua biblioteca com o esteio de autores como Afrânio Peixoto, Afonso Arinos, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato, ficasse um pouco confuso frente às inovações propostas por Mário e Oswald de Andrade. É preciso observar que se trata de um jovem que venceu seus terrores noturnos ao som cadenciado dos poemas parnasianos, o que justifica um pouco seu estranhamento inicial diante da exploração sonora de um poema como *Os sapos*, de Manuel Bandeira. No entanto, seu espírito parcimonioso parece ter prevalecido frente a esse impasse, como é possível observar, mais adiante, quando o memorialista reitera seu posicionamento moderado, levando em consideração as inovações literárias, mas de modo algum descartando as propostas anteriores à *Semana*:

Entretanto, naquele exato ano de 1923 minha atitude era ainda de expectativa. Continuava a ler meus “passadistas”, esperando que as águas agitadas pelo Movimento Modernista se aquietassem para a gente poder ver o que no fundo sobrava de sólido e permanente. (VERÍSSIMO, 1974, p.162-163)

Neste ponto, nos parece válido questionar um pouco as informações do memorialista. Seria possível a um jovem gaúcho de 18 anos observar criticamente o Movimento Modernista e decidir esperar as “águas agitadas” se aquietarem. Érico não estaria construindo esse posicionamento *a posteriori* e o projetando no garoto? Acreditamos ser bem provável que sim. O fato é que o escritor das memórias prefere passar aos seus leitores a imagem de um sujeito com conhecimentos críticos e visionários fabulosos, atributos dignos a um monumento da literatura brasileira como ele próprio se idealizava ser.

Devido ao fato de não ter frequentado, na condição de aluno, as salas de aula de um curso universitário, algumas personalidades da vida prática, sobretudo advindas do círculo familiar, serviram de importantes tutores nos anos de mocidade do jovem escritor. Dentre eles se destacam dois de seus tios que, com suas distintas personalidades, irão abrir perspectivas diferentes, entretanto importantes e preciosas a um intelectual, possibilitando a Veríssimo uma formação cultural mais ampla.

O primeiro tio, de nome João Raimundo, era casado com sua tia materna Iracema, a caçula do casal Aníbal Lopes da Silva e dona Maurícia. Liam juntos os dramas de Henrik Ibsen; *O sistema da lógica*, de Stuart Mill e as divulgações que Charles Nordman fazia da teoria da relatividade de Albert Einstein. Com esse tio conheceu ainda Anatole France, *Le jardin d’Épicure*, e se impressionou com a beleza do poema *La lune*, de Émile Verhaeren. Ele seria classificado, por Érico, como o “tio clássico”.

Dr. Catarino Azambuja é o nome do “tio romântico”. Médico, casado com sua tia paterna Maria Augusta, foi quem introduziu Érico à música lírica, criando um grande entusiasmo pela ópera. Novamente entrou em contato com os versos parnasianos e, agora, também com os simbolistas: “Nos para mim inesquecíveis serões daquele casarão avoengo às vezes nos metíamos na pele de personagens de Eça de Queirós e representávamos cenas inteiras de *Os Maias* ou *O Crime do Padre Amaro*”. (VERÍSSIMO, 1974, p.177)

Passada essa fase de revezamento entre tios, o próximo momento marcado por livros e leituras estará vinculado, principalmente, com a função profissional por ele exercida nessa etapa. Assim como as leituras literárias enquanto empregado do armazém, as leituras na segunda farmácia – lembrando que se trata de uma segunda farmácia, pois o pai de Érico, Sebastião Veríssimo, também possuiu uma farmácia – competiam com as obrigações do seu ofício de vendedor: “Quanto a mim, preferia ler ou fazer literatura atrás do balcão a vender remédios ou discutir com fregueses suas dores, disenterias, tosses ou blenorragias. Continuava a ler obras – principalmente romances – em Inglês [...]” (VERÍSSIMO, 1974, p.200) Um mapeamento mais preciso dos livros e autores que o visitaram nessa etapa será realizado em *Um certo Henrique Bertaso*:

Atrás do balcão da farmácia eu lia os dramas de Ibsen, *Le Jardin d’Épicure*, de Anatole France, *Les Drame philosophiques*, de Renan, a *Salomé* de Wilde... Lia também, no original e com enorme dificuldade, as peças de Bernard Shaw, que me chegavam na Coleção Tauchnitz, pequenas brochuras, impressas em Leipzig, Alemanha, pré-avós talvez dos livros de bolso. Rabindranath Tagore e Omar Khayyam forneciam o tempero oriental para essa minha salada de autodidata. (VERÍSSIMO, 2011, p.21)

Em *Solo de clarineta*, outra informação parece complementar esse exame de formação do leitor e seu posterior desdobramento em sua carreira de escritor: “Com Tagore e Shaw eu alimentava por um lado o poeta e por outro o satirista, dois velhos inquilinos de meu ser, num convívio aparentemente impossível”. (VERÍSSIMO, 1974, p.201) A dualidade de forças é uma expressão constante do autor que revela sua insatisfação com definições incontestáveis. É notório que, em diversos momentos de seu texto, o convívio entre os opostos será valorizado.

Por não ser mais um simples empregado, como nos tempos do armazém, mas sócio do negócio e ter certa liberdade para agir no expediente do trabalho, Érico imediatamente passou a cultivar, com mais intensidade e frequência, a literatura na farmácia: “Escrevia, lá mesmo na farmácia – mas nunca publicava – contos e novelas, nos quais sentia sempre a presença espectral, ora de Machado de Assis ora de Eça de Queirós – dois poderosos polos entre os quais hesitava a minha ambivalência literária”. (VERÍSSIMO, 1974, p.201)

Essa ambivalência entre Machado e Eça – nova onda de duplicação a se juntar às anteriores: eu/reflexo, menino/velho, pai/mãe, tio clássico/tio romântico, poeta/satirista – é importante e comentada por Érico de diversas formas. Uma delas se dá no texto da biografia ao amigo Bertaso:

[...] e havia sempre Machado de Assis, a quem eu admirava, além de lhe querer bem como a um tio distante no tempo e no espaço. Horas havia em que eu hesitava entre o velho Machado e Eça de Queirós, este último um escritor da predileção de meu pai, homem inteligente e de sensibilidade. Creio que até hoje essa dicotomia não foi ainda resolvida dentro de mim. (VERÍSSIMO, 2011, p.20)

Como é possível perceber as dicotomias dominam as memórias que, a essa altura pode comprovar, mais uma vez, se tratar da apresentação de dois Éricos, o sujeito histórico (filho de Sebastião e dona Bega, marido de Mafalda e pai de Clarissa e Luís Fernando, funcionário de um armazém, de uma casa bancária, sócio de uma farmácia, funcionário da revista e editora Globo) e o escritor (autor de *best sellers* como *Olhai os lírios do campo*, *O tempo e o vento*, *Incidente em Antares*; um leitor comprometido com a construção de sua biblioteca; um narrador viajante).

Continuando no enalço de livros e leituras, a fim de agrupar e concatenar pistas deixadas por Veríssimo em *Solo de clarineta*, uma conduta do autor, assumida nessa fase da farmácia, se faz relevante para a investigação de sua personalidade. Frente ao medo de se tornar um “idiota da aldeia” (VERÍSSIMO, 1974, p.201), como imaginava que seria sua imagem de escritor atuando restritamente em uma pequena cidade como Cruz Alta, Érico testemunha que optou por continuar lendo. Percebeu a necessidade de observar um pouco mais os bons modelos antes de pretender qualquer originalidade literária.

Desse modo, acreditou que a leitura da literatura universal prepararia seu espírito para a elaboração de uma escrita mais comprometida com valores de estatura global e não reduzidos ao regionalismo, aspecto que Veríssimo procurou combater desde o início de sua carreira na década de 1930, publicando romances urbanos cujos personagens apresentam conflitos concernentes ao cotidiano do seu viver contemporâneo. Grande parte dessa

característica, de conteúdo e estilo, sofreria a influência das leituras que Érico desenvolveu nos anos da farmácia, por isso a importância desse período de leitura, atrás do balcão:

Era por causa de ideias dessa natureza [parecer um “idiota da aldeia”] que eu me entrincheirava atrás dos volumes de meus autores preferidos na época. E entre eles estavam, além dos já mencionados, Anatole France, Francis Jammes – o suave poeta e prosador que dizia a Deus que, quando morresse, queria ser levado para o Céu na companhia de seus amados burricos dos Altos Pirineus – Norman Douglas, o romancista satírico, que me chegou num volume da *Modern Library*, de Nova Iorque, com o seu *South Wind*, e mais umas “namoradas” inglesas que tive, graças à Tauchnitz, e cujos romances ou contos mais tarde seriam traduzidos para o Português pela Livraria do Globo, por minha sugestão: Katherine Mansfield, Clemence Dane, Margaret Kennedy... Sim, andei às voltas também com um excelente ficcionista, hoje injustamente esquecido, Maurice Baring, autor, entre outros romances, de *Daphne Adeane*. G.K.Chesterton entrou também um dia na farmácia com o corpanzil coberto por um *cavour* como o de meu avô Franklin Veríssimo. Não comprou nada mas me “vendeu” o seu *The Man Who Was Thursday*, que li com extrema dificuldade”. (VERÍSSIMO, 1974, p.201-202)

O período em que trabalhou na farmácia (1926-1930), devido a sua faixa etária – já se encontrava na casa dos 20 –, foi um tempo importante que serviu de laboratório e de campo de treinamento. As reflexões e leituras que desenvolveu ali antecederam sua caminhada mais obstinada por uma projeção na carreira de escritor. Por essa razão, será na farmácia que seu olhar de romancista estará mais preparado, o que o fará desenvolver reflexões que enriquecerão sua imaginação no momento de construção de seus personagens:

Coisas aconteciam sempre. Por lá passavam alguns dos tipos mais interessantes da cidade, desde os mais simpáticos aos mais sórdidos, dos mais tranquilos aos mais badernistas, dos mais respeitáveis aos maiores crápulas. O futuro ficcionista aprendia que raramente os homens decentes, pacatos e cumpridores de seus deveres dão um bom conto ou um bom romance. O cafajeste, o “tampinha”, esses são, via de regra, sujeitos pitorescos e de convívio social muito divertido, contanto que não seja permanente nem íntimo. (VERÍSSIMO, 1974, p.213)

O espaço da farmácia, como estágio de treinamento humano para o romancista, não poderia durar indefinidamente. Por isso, conserva-se como um ponto estratégico de transição entre a plenitude do sujeito histórico e a inserção do autor de ficção nos horizontes desse homem comum. A transferência de cidades, da pessoal Cruz Alta para a capital, Porto Alegre, será um fato decisivo para mudanças profundas na trajetória do autor.

Em sua tentativa de procurar “um lugar ao sol” no amplo horizonte das letras, fixa morada na capital gaúcha, em dezembro de 1930, e passa a estabelecer um convívio contínuo com uma nova safra de escritores locais que buscavam projeção no cenário da literatura

nacional. Nesse momento, Érico desenvolve um verdadeiro intercâmbio com os mais diversos escritores que circulavam por ali.

Para formalizar essa interação, lança mão de sua incessante veia ficcional, recriando, como espaço simbólico para esse encontro, uma mesa de bar. Assim, revive a atmosfera da boemia, liderada por Augusto Meyer, recorrendo a tão famosa “rodinha do chope” que, nesse caso, tem seu lugar no Bar Antonello – reduto cultural de grande interesse para intelectuais que sabiam conjugar vida boêmia e aspirações artísticas.

Utilizando-se dessa estratégia narrativa, o memorialista traça o perfil de cada integrante do círculo literário que encontrou ao chegar a Porto Alegre. Coloca, assim, cada um desses escritores gaúchos em um local especial na prateleira de sua biblioteca pessoal, composta não apenas por títulos advindos de suas leituras, mas também por obras oriundas de seu convívio social com autores de poesia e prosa do período.

Em relação à figura central de Augusto Meyer, dirá:

Tinha já a seu crédito excelentes livros de poesia, como *Coração Verde* (1926), *Giraluz* (1928) e os *Poemas de Bilu* (1929). Estava o nosso Meyer destinado a ser um dia uma das maiores figuras literárias da língua portuguesa. Achava-se ainda no ventre do futuro (estou pensando na frase de Leibniz) obras em prosa como *Literatura e Poesia*, *Machado de Assis*, *Prosa dos Pagos*, *A Sombra da Estante* e dois extraordinários pequenos volumes de recordações da meninice e adolescência, *Segredos da Infância* e *No Tempo da Flor*, que são talvez os melhores livros do gênero escritos no Brasil. (VERÍSSIMO, 1974, p.237)

É interessante observar, particularmente nesse caso, que Veríssimo não apenas arrola as obras produzidas por Meyer até o presente momento do *cronos* narrativo em que a “rodinha de chope” tem seu lugar, mas também – ciente das obras futuras e devido ao seu posicionamento temporal privilegiado – insere as obras que Meyer irá realizar após o início dos anos de 1930. Esse pequeno detalhe na abordagem de Meyer é muito significativo no ambiente da biblioteca, pois amplia o espaço do autor nas prateleiras veríssimianas. Não podemos desvincular essa atitude de suas implicações no universo valorativo subentendido pelo memorialista.

Seguindo sua sequência de escritores, Veríssimo observa aquele que seria o parceiro preferido de Meyer, junto com o qual exerceria a função de concatenação entre os mais diversos elementos do grupo.

Outra figura interessante da “roda” era Theodemiro Tostes, por quem tive sempre uma cordial admiração. [...] Além de poeta, era cronista e mantinha

no *Diário de Notícias* uma coluna diária, que firmava com as iniciais T.T., e à qual parecia não dar a menor importância. (VERÍSSIMO, 1974, p.239)

Alguns frequentavam de quando em vez a roda, como o ensaísta João Santana, os poetas Paulo Correia Lopes, Ernani Fornari e Reynaldo Moura. Ao tratar deste último, Veríssimo novamente ultrapassa as barreiras do tempo da ação e acrescenta informações de fatos posteriores à rodinha: “Reynaldo haveria de no futuro tornar-se um homem moderno, um romancista de boa qualidade (*Um Rosto Noturno, O Romance do Rio Grande, Noite de Chuva em Setembro*) e um estudioso da Parapsicologia”. (VERÍSSIMO, 1974, p.240)

Após lembrar esses quatro frequentadores esporádicos, Érico acrescenta dois que compareciam com frequência. Trata-se do poeta Paulo de Gouvêa e Sotero Cosme. No entanto, o que realmente chama a atenção, é o espaço dado por Veríssimo a uma figura ausente da roda de chope. O resgate se dá devido à importância desse nome de autor na história literária e, conseqüentemente, na biblioteca particular do memorialista.

Não me lembro de ter jamais visto sentado àquela mesa de bar um sujeitinho de Alegrete e que é hoje, sem favor, um dos maiores poetas do Brasil. Refiro-me a Mario Quintana, “o anjo malaquias” – homem arredio, solitário, inimigo de convenções, um pouco parecido com João Santana em matéria de temperamento. (VERÍSSIMO, 1974, p.241)

Outro eminente escritor do período, Moysés Vellinho, assim como Quintana, jamais seria encontrado no Bar Antonello por não desenvolver hábitos boêmios. E um terceiro importante escritor gaúcho também vem se juntar a esse grupo dos reclusos:

Como Moysés Vellinho, Darcy Azambuja não fazia vida noturna boêmia. Era, talvez, o melhor contador de estórias do Rio Grande do Sul. Tinha um estilo seco e conciso, raramente metafórico, e era já autor dum livro laureado e popular, *No Galpão*. Homem discreto, caseiro, de poucas palavras, tinha se não paixão pelo menos amor à vida política. Foi o mais jovem dos secretários de Estado do Rio Grande do Sul, cujo governo chegou a ocupar por alguns meses, interinamente. Conheci-o na Livraria do Globo, e desde o primeiro encontro estabelecemos relações cordiais, embora distantes”. (VERÍSSIMO, 1974, p.243)

Com essa “rodinha do chope”, no bar Antonello, Veríssimo começa a esboçar uma espécie de cânone gaúcho. Por isso, faz questão de reunir esse seleto grupo de “imortais” em uma mesma mesa do bar. Também quando decide explicar a ausência dos que não a frequentavam – como Mário Quintana, por exemplo – reforça ainda mais a ideia de traçar um cânone local. Dessa forma, fertiliza o terreno onde brotará, uma vez que um romancista da sua importância não poderia sair do “nada”. Forjar esse grupo é um dos mais notáveis interesses dessa biblioteca.

Devagar, no entanto, essa rodinha de patricios escritores literários vai se desmanchando e perdendo sua força. Na maior parte das vezes, o culpado é o fator tempo, que se encarregou de levá-los a conhecer os ventos de outros lugares:

Verifico hoje que o tempo, a geografia e a morte (e a morte é também tempo, geografia e História) me separaram de alguns desses bons camaradas. Meyer foi para o Rio de Janeiro, depois de 1935, nomeado diretor do Instituto do Livro. Theo Tostes e Sotero Cosme nos foram roubados – com consentimento próprio, é claro – pelo serviço diplomático. A Moura Torta nos arrebatou no seu cavalo pálido João Santana, Telmo Vergara, Reynaldo Moura, Darcy Azambuja e Ernani Fornari. (VERÍSSIMO, 1974, p.244)

Com essa dispersão, tem-se encerrado o espaço das prateleiras dedicado aos conterrâneos gaúchos. Esses autores-amigos são importantes na biblioteca, pois sinalizam para o começo de uma nova fase do autor, quando ele já tem maturidade para estabelecer relacionamentos com escritores de sua geração. Revela, também, o Érico que se torna adulto e passa a querer produzir um material próprio, com o sonho de figurar entre os títulos da produção sul-rio-grandense e, por extensão, entre os escritores de expressão nacional.

Desse modo, uma biblioteca especialmente erigida por Érico Veríssimo ficaria incompleta se não houvesse, estrategicamente reservada, uma prateleira contendo as produções, tanto as esparsas como as reunidas em livro, do autor de *O tempo e o vento*. Após levantar todas as suas referências de leitura, de *O tico-tico* a Machado de Assis, Ibsen, Tagore etc; e em seguida traçar o panorama da atividade literária na capital gaúcha, Érico, agora, está com o terreno perfeitamente preparado para começar a inserir sua contribuição pessoal à biblioteca canônica que pretende atualizar em seus últimos anos de vida. Centraliza, então, sua prateleira; posiciona um foco de luz com especial intensidade para a lombada de seus romances, e começa a inseri-los definitivamente em meio ao panteão literário que, minuciosamente, forjou.

Contudo, da mesma maneira como havia orquestrado a entrada das leituras em sua vida, ao passar a inserir sua produção, começa paulatinamente, descrevendo seu progressivo envolvimento com o exercício literário. Quer registrar com isso que percorreu os arredores e periferias do ofício antes de adentrar por completo e imergir nas camadas centrais do campo literário. Por essa razão, primeiramente comenta sua experiência à frente da *Revista do Globo* como simples editor “quebra-galho”, cargo que conseguiu por meio de uma conversa decisiva que manteve com o escritor e diretor da revista, Mansueto Bernardi.

Começou assim um novo capítulo da minha vida. Durante o dia eu trabalhava intensamente na redação da *Revista do Globo*. O processo era

mais ou menos o mesmo de outras revistas brasileiras da época. Nossos “colaboradores” eram a tesoura e o pote de cola. Como nunca havia verba para comprar matéria inédita, o remédio era recorrer à pirataria. Eu traduzia contos e artigos de revistas americanas, francesas, inglesas, italianas e argentinas, mandando também reproduzir em preto e branco suas ilustrações. (VERÍSSIMO, 1974, p.237)

O desafiador início de sua carreira em um emprego ligado ao mercado da imprensa e comunicação exigiu o aprimoramento e desenvolvimento de várias funções, uma vez que seu trabalho na revista não gerava uma significativa fonte de renda. Por essa razão, no início de sua vida em Porto Alegre, Érico se entregou ao trabalho de tradutor. Esse fato leva à inserção de novos títulos ao sem-número de livros dessa biblioteca não mais incipiente, mas, gradualmente, uma Babel:

Para complementar o ordenado insuficiente que me pagavam a *Revista do Globo*, decidi traduzir livros em inglês para o português. O primeiro que me caiu nas mãos foi desgraçadamente uma novela policial de Edgar Wallace, *The Ringer*. Eu passava o dia na redação da revista, e à noite, no 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. (VERÍSSIMO, 1974, p.247)

Esse início das atividades profissionais de Veríssimo como colaborador na *Revista do Globo* e tradutor de livros em inglês foi bastante sobrecarregado. Tinha acabado de se mudar para Porto Alegre, recém-casado, e nem ao menos havia se estabelecido em uma casa, hospedava-se no Hotel Majestic com sua jovem esposa, Mafalda. Devagar irá conseguir alugar um pequeno apartamento e mobiliá-lo. Nesse primeiro momento, Érico é um homem de 26 anos procurando espaço de trabalho para se estabelecer na capital do Estado. Um frequentador mudo, quase apagado, do Bar Antonello.

Paulatinamente, Érico passa a reservar uma parte do seu tempo para se dedicar a uma produção autoral. Embora precise manter os ordenados advindos da imprensa e de seus trabalhos como tradutor, sua veia criativa começa a saltar e a pôr em circulação personagens, enredos e ideias de sua própria lavra literária. Tem-se início, então, uma nova fase dos livros na prateleira da biblioteca, levando a uma reconfiguração, já antevista por nós, na chave da intencionalidade, tão presente nos escritos memorialísticos.

Em “Conversa de Natal”, escrito pouco tempo antes da publicação do primeiro volume da trilogia *O tempo e o vento*, Érico estabelece um método de análise avaliativa para o que havia produzido até então, deixando claro acreditar na relevância do contexto para atribuição de valores às suas obras literárias: “Perguntam-me às vezes qual de meus livros ocupa o

primeiro lugar em minha estima. É difícil dizer. Não posso nunca separar um livro da época em que o escrevi”. (VERÍSSIMO, 1978a, p.178-179). Consciente desse modo de avaliar sua própria obra, iremos, agora, observar algumas considerações estabelecidas por Veríssimo nas memórias.

Antes, porém, é preciso pontuar que o escritor procura fazer em *Solo de clarineta* uma abordagem que apresente as particularidades decisivas para a produção de cada uma de suas obras. Partindo de seu primeiro trabalho, *Fantoches* (1932), comentará obra por obra até chegar à novela *Noite* (1954). Os romances e novelas restantes serão comentados no segundo volume das memórias.

Em relação ao seu primeiro livro, – uma coleção de contos representativos do que havia produzindo até aquele momento – Veríssimo acredita ser relevante destacar a recepção por parte da crítica especializada do período, bem como apresentar números concernentes à comercialização de seu livro de estreia:

Agripino Grieco, crítico iconoclasta, implacável demolidor de figurões literários, mas juiz indulgente dos principiantes, tratou meu primogênito com grande simpatia, o que muito me incentivou. Amigos escreveram notas favoráveis sobre os meus bonecos. É natural que houvesse também críticas desfavoráveis ou apenas neutras. Dos 1500 exemplares impressos, venderam-se no primeiro ano apenas uns 400 ou 500. Um incêndio providencial destruiu o armazém onde estavam sepultados os volumes não vendidos de *Fantoches* e, como toda a mercadoria estivesse segurada, a editora não teve prejuízo com a edição, e eu recebi minha percentagem sobre o total de exemplares queimados. Ora, isso não é o que se possa chamar de sucesso literário, mas de certo modo o incêndio me proporcionou a oportunidade de oferecer à Globo um novo livro. (VERÍSSIMO, 1974, p.250-251)

No entanto, trata-se de um livro de estreante, como se pode perceber no comentário de Augusto Meyer em artigo publicado em 1932, no *Correio do Povo*, e depois reunido, por Maria da Glória Bordini, em um conjunto de ensaios críticos: “*Fantoches*, título do livro, mostra bem o que eu queria dizer: o autor não cortou os fios para dar vida individual e portanto trágica às personagens, ficou com as cordinhas na mão só pelo prazer de atucanar os pobres bonecos” (MEYER, 2005, p.17). Com esse parecer, Meyer aponta para o fato de Veríssimo encontrar-se ainda cauteloso em seu trabalho criativo, evidenciando certo receio, típico do iniciante, de se aventurar em território ainda desconhecido.

Já em relação a *Clarissa* (1933), seu primeiro romance, o comentário central envolvendo essa obra visa externar a impressão do autor a respeito do livro e de suas influências. Pode-se observar que Érico procura filiar seu romance a dois livros de sua

biblioteca de formação, “leituras ainda do tempo da farmácia” (VERÍSSIMO, 1974, p.254). Esse fato comprova o quanto a exposição de seus livros de formação, sistematicamente elencados e comentados, foi realizada com o objetivo de sofrer um processo de costura e arremate frente ao conjunto de sua produção ficcional:

Em 1933 publiquei *Clarissa*, a estória duma menina de treze anos que amanhece para a vida. É uma novela praticamente sem intriga, do tipo “fatia de vida”. (Eu aprendera boas lições com Katherine Mansfield, cujo *Bliss* viria a traduzir mais tarde). Creio, porém, que nesse segundo livro – coleção de cenas em aquarela em torno da vida cotidiana – havia algumas ressonâncias da *Clara d’Ellebeuse*, de Francis Jammes, leitura ainda do tempo da farmácia. (VERÍSSIMO, 1974, p.254)

A respeito de *Clarissa*, o escritor Manoelito de Ornellas, buscando desenvolver uma sondagem íntima do autor, observa:

*Clarissa* sucedeu a *Fantoches*. Clarissa nasceu de uma necessidade de poesia. A vida íntima do escritor, sua desagregação do meio onde criara suas grandes afeições, exigiam-lhe um livro onde pudesse transfundir todas as explosões íntimas de seu sentimentalismo. É por isso mesmo *Clarissa* um lindo poema de ternura humana. (ORNELLAS, 2005, p.25)

Com *Clarissa* tem início a predileção, que o acompanhará ao longo de toda a sua carreira, por desenvolver narrativas mais alongadas, em forma de novelas e romances, o que leva o autor a reduzir sua produção de contos e crônicas. No entanto, em relação à presença de outros autores e obras em sua literatura, o processo de interação permanece constante. A esse respeito, Antonio Candido, em entrevista aos organizadores do livro *Érico Veríssimo, o romance da história*, observa:

[...] acho que havia em Érico um lado literariamente sugestionável. Quero dizer que era muito sensível a sugestões que vinham de outras obras e entravam nas suas de maneira nem sempre bem elaborada. Daí podermos dizer que quando essas sugestões vinham de boa fonte o seu nível subia, dando-se o contrário quando eram menos boas. (CANDIDO, 2001, p.15)

Essa tendência à sugestão, diagnosticada por Candido, pode ser confirmada ao examinarmos a biblioteca de *Solo de clarineta*. A suscetibilidade Érico Veríssimiana se constrói entre as prateleiras das estantes, entre as linhas das páginas. Os livros lidos, esquecidos, folheados ou meramente guardados, são “fontes”, boas ou más, de seu insaciável apetite literário.

Continuando nossa observação por esse viés, em seu segundo romance, *Caminhos cruzados* (1935), Veríssimo revela um profundo processo intertextual estabelecido com o

romance *Contraponto*, do escritor inglês Aldous Huxley, cuja primeira tradução brasileira é de Érico. Em relação a esse diálogo, é o próprio autor gaúcho quem confirma a aproximação:

Nunca escondi ou neguei o fato de ter sido esse livro de Huxley o responsável pela técnica que usei num romance que escrevi em 1934, em algumas dezenas de tardes de sábado: *Caminhos cruzados*. Creio que Aldous Huxley também nunca negou que seu *Point Counterpoint* tivesse sofrido uma certa influência de *Les Faux Monnayeurs*, de André Gide. E essa técnica do romance simultaneísta já havia sido tentada em 1910 por W. S. Maugham no seu *Merry-go-round (Carrossel)*. (VERÍSSIMO, 1974, p.255)

Como é possível observar, o romancista não apenas aprecia a narrativa de Huxley, cuja aproximação pode ser estabelecida de um modo bastante claro, somado a isso, faz questão de revelar seus conhecimentos em relação a toda uma tradição que se formou e, passo a passo, aprimorou a técnica da narração simultânea. Com isso, Veríssimo está questionando a noção de originalidade e, com muita honestidade intelectual, expondo suas relações íntimas com a criação própria e a alheia.

Contemporaneamente, os estudos a respeito das relações intertextuais entre textos literários vêm possibilitando uma nova abordagem no que concerne a esse processo comunicativo entre textos, realçando cada vez mais seu aspecto propositivo e imprescindível. Samoyault, por exemplo, compreende essa relação entre as obras da seguinte forma:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras [...]. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. (SAMOYAULT, 2008, p.47)

Sob essa perspectiva, o que ocorre entre os romances de Huxley e Veríssimo nada mais é do que um movimento de memória da literatura. Os diálogos entre as técnicas literárias se dão por meio da leitura, do arquivo e da re-escritura. Dessa maneira, permanecem arquivadas no imaginário de toda a obra ficcional do autor as retomadas merecidas e possíveis. Cabe à crítica reconhecer e atribuir valores, como Candido procura fazer ao comentar:

Penso que o exemplo eventual de John dos Passos e Aldous Huxley pode ter sido favorável em relação à técnica de *Caminhos cruzados*, assim como o de Rosamond Lehman em *Música ao longe*. Já em *Olhai os lírios do campo* talvez tenha havido sugestões negativas dos *best-sellers* de Cronin. (CANDIDO, 2001, p.15)

Não é apenas o aspecto comparativo presente em *Caminhos cruzados* que merece destaque na perspectiva de Veríssimo. Comentar sua tendência em desenvolver aspectos satíricos e caricaturais também são dignos de nota, principalmente porque é o modo que o escritor encontra de espelhar, novamente, as duplicidades a que sua arte está constantemente sujeita.

Se o pintor e o poeta frustrados que coexistem em mim com o romancista se haviam comprazido na feitura de *Clarissa*, o caricaturista e o satirista tiveram seu dia de festa em *Caminhos Cruzados*. Escrito em um estilo nervoso, um tanto em veia de reportagem – “estilo elétrico” como o classificou William Dubois, criticando a versão americana desse livro, no suplemento literário do *New York Times* – essa obra pode ser considerada um documento de protesto social. (VERÍSSIMO, 1974, p.256)

Voltando um pouco nosso foco para as ambivalências do memorialista, ao se bipartir em pintor/poeta e caricaturista/satirista, Érico volta ao espelho a fim de buscar seus efeitos de duplicação. Com isso podemos comprovar as breves retomadas de espelhamento – os duetos – em diversos momentos do *Solo*. A palavra utilizada para marcar a retomada da superfície refletora é o verbo “coexistir”, que significa existir simultaneamente. Este traço de personalidade dual no autor parece acompanhar não só a vida, mas também a literatura por ele produzida.

Outras obras se seguiram no transcurso de sua produção inicial; uma biografia romanceada de Joana d’Arc e o romance *Música ao longe* (1935), que configura o início da publicação do ciclo de Clarissa – também conhecido como ciclo de Porto Alegre ou ainda ciclo urbano. Trata-se de um conjunto de romances enfocando um mesmo elenco de personagens. Esse ciclo se estende de *Clarissa* ao romance *Saga* (1940).

*A vida de Joana d’Arc* e *Música ao longe* são obras de temáticas antagônicas e escritas em um período muito curto de tempo, revelando o quanto o autor se empenhou em produzir copiosamente no início de sua carreira:

Foi ainda em 1935 que escrevi *A Vida de Joana d’Arc*. A figura da Donzela me fascinava desde os tempos de menino. Nesse mesmo ano publicou-se *Música ao Longe*, novela em que torna a aparecer Clarissa, dessa vez de volta à sua Jacarecanga que, de certo modo, é uma estilização caricatural de Cruz Alta. (VERÍSSIMO, 1974, p.259)

Cumpramos observar que *Música ao longe* foi escrito em poucas semanas com o objetivo de participar de um concurso da Companhia Editora Nacional de São Paulo que havia instituído o Prêmio de Romance Machado de Assis. Um dos concorrentes, Dionélio Machado, foi o responsável por divulgar a notícia a Érico e incentivá-lo a participar. Como Érico já

havia entregado os originais de *Caminhos cruzados* para a Editora Globo, precisou acelerar com o processo de escrita de um novo romance, uma vez que o prazo para a entrega dos originais era de pouco mais de um mês.

O resultado, diante de uma forte concorrência entre os finalistas, que eram nada mais nada menos que Marques Rebello com *Marafa*; João Alphonsus com *Totônio Pacheco*; Dyonélio Machado com *Os ratos* e Érico Veríssimo com *Música ao longe*, foi que a comissão julgadora, composta em parte por Gilberto Amado e Monteiro Lobato, resolveu dividir a importância do prêmio entre os quatro finalistas. Recordando essa importante disputa literária, Veríssimo complementa: “A notícia me chegou por intermédio dum telegrama de Jorge Amado, com quem eu então mantinha relações apenas de correspondências. A esse escritor e a Dyonélio Machado dediquei o meu livro premiado”. (VERÍSSIMO, 1974, p.260)

Em outubro desse mesmo ano, 1935, Érico sai em viagem para conhecer o Rio de Janeiro, cidade que, embora ofuscada pela rival São Paulo, – cenário principal do movimento modernista de 1922 – continuava sendo a capital federal e cultural do país. Esse passeio é muito importante uma vez que marca a primeira saída do autor do círculo literário gaúcho em direção a outras rodas literárias nacionais. Essa exposição, decorrente de sua primeira excursão interna pelo Brasil, irá ajudá-lo a projetar-se no cenário da literatura nacional.

Hospedei-me no Rio, primeiro com Ernani Fornari, que para lá se havia mudado havia pouco, fascinado pelas belezas naturais da cidade, e mais tarde com Jorge Amado. Foi nessa época que conheci pessoalmente, além do autor de *Jubiabá*, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Álvaro Moreyra, Murillo Mendes, Angyone e Dante Costa, Peregrino Júnior, Graciliano Ramos, José Olympio, Marques Rebello, Amado Fontes... (VERÍSSIMO, 1974, p.261)

A biblioteca do romancista vai estendendo seus horizontes e começa a se atualizar continuamente. Nomes como Jorge Amado, Lins do Rego, Drummond, Jorge de Lima e Graciliano começam a surgir e passam a estabelecer um fino diálogo com o autor. São os figurões literários do cenário contemporâneo a Érico. É nessa linha temporal, na prateleira canônica da biblioteca da literatura brasileira, que as obras do escritor gaúcho serão guardadas e tentarão alcançar sobrevida.

Mantendo o encadeamento da produção do memorialista, em 1936, chega a vez de *Um lugar ao sol*:

[...] cujo tema – gente moça que luta pela sobrevivência – refletia as apreensões e dificuldades de nossa própria vida, embora o elemento autobiográfico nesse livro seja muito tênue, transfigurado a ponto de se

tornar irreconhecível ou – quem sabe? – ausente. (VERÍSSIMO, 1974, p.262)

Esse romance, como o próprio título deixa indícios, é uma tentativa de retratar a dura batalha social empreendida pelo ser humano, diariamente, com o objetivo de conquistar uma condição de vida mais promissora. Levando-se em consideração a situação profissional e financeira do próprio autor, percebe-se o quanto os esforços empreendidos pelo mesmo, com o objetivo de galgar uma melhor posição social, aproximavam-se das aflições vividas por alguns de seus personagens.

No entanto, confirmando a segunda assertiva presente no provérbio português que prediz: “não há bem que sempre dure, nem mal que nunca se acabe”, em 1937, dentro da Editora Globo, onde trabalhava, Érico muda de ofício, passando a assumir as funções de conselheiro literário. Essa nova atribuição, embora lhe exija trabalho dobrado, o eleva a uma posição de destaque no círculo literário local, a que estava imediatamente ligado. Nesse mesmo ano, começa a escrever *Olhai os lírios do campo* (1938), mas não sem antes viver uma aguda crise criativa:

Aproximava-se o fim do ano e eu me sentia cansado e insatisfeito com tudo quanto havia escrito até então. Havia momentos em que tinha a impressão de que minha fonte criativa estava seca. Buscava, em vão, assunto para mais um romance, e sentia dentro de mim um vácuo... (VERÍSSIMO, 1974, p.265)

Esse estado de tensão, observado pelo memorialista de um ângulo privilegiado, parece sugerir aos leitores o recorrente pensamento romântico de que: antes do advento das grandes transformações vive-se um período de profunda estagnação. Esta produz inúmeros conflitos e questionamentos, que serão matéria-prima fundamental para a nova fase de intensa criação.

Em suas memórias, Érico decide se ater ao momento de virada, contando qual foi sua fonte de inspiração para o novo livro: “Por ocasião da visita que fiz um dia a um hospital [...] vi um homem muito jovem sair dum quarto com um bebê recém-nascido nos braços. Contaram-me que a mãe havia morrido ao dar à luz a criança”. (VERÍSSIMO, 1974, p.265) Além disso, narra ainda os percalços por que passou durante seu processo de escrita e, por fim, comenta o seu êxito de vendagem: “Publicado em 1938, teve logo uma grande, surpreendente aceitação popular”. (VERÍSSIMO, 1974, p.267)

*Olhai os lírios do campo* trouxe grandes mudanças na vida do autor que passou a ganhar direitos autorais mais altos; receber grande quantidade de carta de leitores; ter uma vida pública mais agitada e, aos poucos, foi se tornando uma importante referência da nova

geração de escritores gaúchos formada, em grande parte, pelos membros da antiga roda boêmia do Bar Antonello.

Por essa época, mais ou menos no ano de 1939, Érico abandona a *Revista do Globo* e passa a se dedicar em tempo integral ao departamento editorial da Editora Globo. Firma uma parceria única com Henrique Bertaso, de quem será grande amigo e admirador até o final de sua vida. Esse trabalho em conjunto na editora produzirá muitos frutos para a biblioteca.

A editora veio a publicar *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, *Vento Sul*, de Norman Douglas, *Orlando* e *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, *Guerra e Paz*, de Tolstói, *A Comédia Humana*, de Balzac, completa, numa edição crítica organizada e comentada pelo Prof. Paulo Rónai, *À la Recherche du Temps Perdu*, de Proust, e já estávamos com o olho em Joyce e Kafka (VERÍSSIMO, 1974, p.269).

Veríssimo faz questão de reunir em um único comentário grandes escritores do cânone internacional. Seu trabalho de conselheiro editorial serviu como mais uma importante porta de entrada para grandes obras em seu escritório de leitura. Thomas Mann, Virginia Woolf, Balzac, Proust, Joyce e Kafka, por exemplo, são importantes referências que revelam como o escritor gaúcho mostrava-se envolvido com a leitura das grandes obras literárias.

Após viver a experiência de se tornar um autor conhecido e lido, Veríssimo vive uma grande frustração de crítica e público com a recepção negativa de *Saga* (1940). Interessante observar que o autor, coerente com sua proposta inicial de análise das obras via contexto, já esboçada no artigo “Conversas de Natal”, procura colocar a culpa na conjuntura histórica. “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 ambiência política”. (VERÍSSIMO, 1974, p.272) Desse modo, não considera, em um primeiro momento, que a falha possa estar relacionada ao ritmo quase industrial de produção de romances visando o sucesso editorial. É importante frisar que *Saga* surge justamente após Veríssimo alcançar certo destaque no cenário literário com *Olhai os lírios do campo*.

Somente mais adiante em seu texto, ele acabará tocando de leve no ponto que, para nós, parece central para explicar algumas das falhas presentes em *Saga*. Apenas então, o autor irá refletir a respeito dos perigos de se repetir fórmulas com a finalidade de (re)produzir *best sellers* em escala industrial. Porém, mesmo nesse instante, situará sua percepção do desalinho de sua produção literária em um momento pouco propício, uma vez que, o mais natural seria o autor ter tomado ciência do perigo de cair em fórmulas enganosas depois do fracasso de *Saga* e não no instante de exaltação, vivido logo após a publicação de *Olhai os lírios do campo*:

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. (VERÍSSIMO, 1974, p.284)

Parece-nos que o tempo mais provável para uma reflexão como essa não seria o indicado pelo autor – logo após a publicação de *Olhai os lírios do campo* –, mas sim logo após o fracasso de *Saga*. Como o memorialista é um alguém interessado naquilo que narra, acreditamos que lhe pareceu mais oportuno afirmar que se atentou para o engano das fórmulas fáceis enquanto as poderia evitar. Contudo, dos romances do ciclo de Clarissa, *Saga* é considerada pela crítica a obra mais fraca e confusa, o famoso “adocicado xarope” (VERÍSSIMO, 1974, p.284). Esse fato faz emergir, mais uma vez, a dose de desconfiança que o leitor das memórias precisa ter frente a esse relato – quiçá pouco interessante para alguns, mas de muito interesse pessoal àquele cujo *nome próprio* figura na capa do livro (LEJEUNE, 2008, p.23).

Também em 1940, Érico parte em uma segunda importante viagem, percorrendo outro centro urbano de destaque no território nacional. Dessa vez vai a São Paulo, convidado pelos irmãos Saraiva, participar de sua primeira sessão de autógrafos. Essa viagem à segunda principal cidade no cenário nacional daquele momento é de grande valia, pois revela sua relação de interação com o público leitor. Assim, se no Rio de Janeiro, cinco anos antes, Érico havia se encontrado com os grandes escritores do momento: Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, entre outros; em São Paulo, o autor é recebido por um público leitor jamais imaginado.

Muito antes da hora marcada para o princípio da sessão, formou-se uma longa fila que começava na metade da quadra e estendia-se até a mesa junto da qual eu me encontrava. Não sei por que ao assinar meu nome nos livros que me apresentavam, eu me sentia como um vendedor ambulante a impingir a incautos um artigo ordinário. Em suma, tinha a impressão de que estava enganando aquela boa gente, passando-lhes moeda falsa. Os leitores em geral apareciam com exemplares de *Olhai os Lírios do Campo*. O que mais me comoveu foram as perguntas que se faziam sobre as personagens de meus romances, como se se tratasse de pessoas da vida real. (VERÍSSIMO, 1974, p.274)

A cidade de São Paulo, no entanto, não apenas lhe ofereceu um contato inédito com um grande número de leitores, ela também lhe proporcionou o encontro com vários intelectuais em suas sucessivas viagens de retorno.

Nos treze anos que se seguiram, voltei muitas vezes à capital paulista. Entre os muitos amigos que lá fiz (seria impossível citar todos) lembro-me especialmente de Edgar Cavalheiro, A. Rolmes Barbosa, José Geraldo Vieira, Diaulas Riedel, José de Barros Martins, Miroel Silveira, Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida e Helena Silveira. Mais tarde viria a conhecer o bravo Paulo Duarte, então exilado no estrangeiro, inimigo que era do Estado Novo. Em 1943 travei conhecimento com uma jovem estudante de Direito, Lígia Fagundes, uma rapariga em flor, tão bonita que tinha todo o direito de não ter o talento que tem; escrevia contos em que já se pressentia a admirável ficcionista que viria a ser, colocando-se na primeira linha dos escritores brasileiros. (VERÍSSIMO, 1974, p.275)

Dois nomes da presente lista se destacam à luz da leitura que por agora fazemos: Paulo Duarte e Lígia Fagundes. Do primeiro, Érico irá, anos depois, prefaciá-lo seu primeiro livro de memórias, *Raízes profundas*; a segunda, recrutamos por pertencer ao campo de atuação da literatura, o que permite a inserção de mais um nome à biblioteca memorial do autor.

Em relação a Paulo Duarte, não podemos deixar de observar que, no jogo interseccional das memórias, Érico Veríssimo e o jornalista paulista se encontram. Data de 1974 a publicação do primeiro tomo, seguido por outros nove volumes, das memórias de Duarte. Encarregado de redigir o texto de apresentação, Érico em momento algum omite seu entusiástico incentivo ao memorialismo desse importante colaborador do jornal *O Estado de São Paulo*: “Muitas vezes perguntei a Paulo, verbalmente ou em carta, por que não escrevia as suas memórias. Tratava-se dum livro que ele nos “devia”. Paulo me dava respostas vagas, que naturalmente não me satisfaziam”. (VERÍSSIMO, 1974, p.XVII)

Interessante observar que, nas palavras de abertura do primeiro capítulo de *Raízes profundas*, intitulado “Razões de defesa por ter vivido”, a hesitação de Duarte em escrever suas memórias, observada por Veríssimo em seu texto de apresentação, parece encontrar alguma justificativa em certa dose de ceticismo, típica desse intelectual:

Muita gente não precisava nem deve escrever memórias [...]. Porque não têm o que contar ou nem o devem contar. Vida confidencial ou insípida, medíocre, vegetativa ou inconfessável, ou nem nada de interessante a não ser maldades ou manhas, complementos ou atributos da alma humana. Outros não as escrevem para não lembrar coisas que, no próprio interesse, devem mesmo ser conservadas em silêncio. O passado faz medo ou desagrade a muitos. Aliás gente muito nessas condições escreve e as publica para encobrir mazelas pretéritas e desvirtuar fatos, e então não escrevem na realidade as suas memórias, falsificam-nas, jatando-se (sic) quase sempre de virtudes ou importância que nunca tiveram, de heroísmos que jamais perpetraram, deturpam ou inventam coisas. (DUARTE, 1974, p.01)

Com esse banho de sinceridade logo de saída, Paulo Duarte acende a percepção crítica de seu leitor. Sua intenção é revelar qual o sentido último do seu memorialismo. Entretanto,

ao se colocar no posto de escritor de memórias sob o signo da palavra empenhada, inevitavelmente desprestigia alguns companheiros de ofício, imbuídos de outras intenções. Essa espécie de termômetro interno proposto por Duarte, no fragmento supracitado, é, na realidade, o método particular empregado pelo jornalista com o propósito de manter seu memorialismo “sério”.

No caso de Veríssimo, em *Solo de clarineta*, o método especular, bibliotecário e autoficcional proporciona outras perspectivas e outros atributos para o seu memorialismo que se quer menos político e engajado – até certo ponto – e mais artístico e estético, a fim de representar as lembranças de um escritor literário.

Não pretendemos com isso afirmar que as memórias de Érico são tematicamente pueris e ingênuas enquanto as de Duarte são maduras e críticas. Nosso intuito é apenas apontar para as diferentes faces do memorialismo brasileiro surgidas a partir da década de 1960. Aspecto que o historiador Miguel Zioli observa bem em sua tese intitulada *Paulo Duarte (1899-1984): um intelectual nas trincheiras da memória*. Zioli procura compreender as razões para o crescimento do número de “intelectuais ocupantes de importante espaço no panteão cultural, ou político, quando não em ambos” que fizeram questão de “registrar suas memórias nos derradeiros anos de sua existência” (ZIOLI, 2010, p.111). Mais adiante revela ter sido esta uma tendência geracional, a qual Veríssimo se enquadra:

A partir da década de 1960, os intelectuais nascidos no final do século XIX e início do XX começaram a se afastar da vida pública, muitos deles, depois de terem feito carreira no serviço público ou ocupado cargos políticos de algum relevo e entenderam que havia chegado a hora de organizar um marco discursivo que pudesse espelhar sua participação na vida pública do país. (ZIOLI, 2010, p.111-112)

No caso de Érico, esse “marco discursivo” se dá dentro do campo literário, uma vez que seu objetivo, em *Solo de clarineta*, é alcançar o estágio definitivo de imortalidade, qualidade que se imagina própria ao autor canônico. Por isso, o memorialista procura “espelhar sua participação na vida pública do país”. (ZIOLI, p.112) montando estantes de livros em uma biblioteca. Essa faceta do memorialismo de Érico ficará ainda mais evidente conforme nos mantivermos no encaixe desse “bibliófilo” pelos corredores da memória.

Voltando ao mapeamento dos deslocamentos de Érico, é preciso destacar que em 1941 as viagens começam a ganhar dimensões internacionais. Assim sendo, Veríssimo embarca em um navio e vai conhecer os EUA, onde permanece por três meses, financiado pelo Departamento de Estado Americano. Essa atitude fazia parte de um programa de boa vizinhança instituído pelo governo do presidente Franklin D. Roosevelt com a finalidade de

atrair o conhecimento de escritores e artistas da América Latina em relação aos feitos e conquistas sociopolíticas daquele tão iminente modelo de república constitucional e democrática. Nas palavras de Veríssimo: “O Governo americano me pagaria as passagens de ida e volta, todas as minhas despesas com transporte dentro dos Estados Unidos e, ademais me daria a diária de cinco dólares”. (VERÍSSIMO, 1974, p.277) Cumprindo com as expectativas criadas pelos anfitriões norte-americanos ao formularem o convite, Veríssimo, ao regressar de sua turnê de três meses pelo país, redige suas experiências de viagem e as publica sob o título de *Gato preto em campo de neve*.

Ainda no ano de 1941 vivencia uma fatalidade que servirá de elemento motivador para o início do romance *O resto é silêncio*, publicado em 1942. Esse fato revela, mais uma vez, certa faceta de seu impulso criativo, estabelecendo conexões com experiências de sua memória, como é possível observar no relato do ocorrido:

Em maio de 1941, num anoitecer de céu límpido com tons de verde cristalino no horizonte, conversava eu com meu irmão numa das calçadas da Praça da Alfândega, tratando de convencê-lo a mudar-se para Porto Alegre, pois Ênio continuava apegado à sua Cruz Alta, quando vi precipitar-se do alto de um dos edifícios vizinhos um vulto humano, um corpo de mulher, que, ao bater nas pedras do calçamento da rua, produziu um som horrendo que jamais pude esquecer. Crime? Suicídio? Nunca fiquei sabendo ao certo. Mas esse fato, que me impressionou fundamente, um ano mais tarde serviu-me como ponto de partida para o romance *O resto é silêncio*. (VERÍSSIMO, 1974, p.279)

No romance, o verde cristalino no céu de Porto Alegre, referido pelo autor, é explorado com mais sensibilidade, tornando-se algo muito mais plástico e insólito:

Há um tom de verde, que encontramos às vezes nos céus de certos quadros – um verde aguado, duma pureza de cristal, transparente e frio como um lago nórdico – um verde tão remoto, sereno e perfeito, que parece nada ter de comum com as coisas terrenas. Paramos, contemplamos a tela, atribuímos a cor impossível à fantasia do artista e passamos adiante (VERÍSSIMO, 1978e, p.7).

A própria queda do corpo feminino, que, no romance, trata-se da personagem Joana Karewska, ganha uma nova proporção na experiência ficcional:

Acenderam-se os combustores, e de repente algo de inesperado aconteceu. Uma rapariga precipitou-se do décimo terceiro andar do edifício Império, deu uma reviravolta no ar e caiu hirta e de pé contra as pedras do calçamento, produzindo um ruído seco e agudo, que ecoou no largo como um tiro de pistola. Seguiram-se alguns segundos de estarrecimento, como se aquele trecho de rua e aquele momento fossem *pessoas* às quais o choque da

surpresa tivesse cortado subitamente a respiração (VERÍSSIMO, 1978e, p.8).

É notória a percepção do labor literário neste cotejo possibilitado pelos escritos de memória. Enquanto a experiência empírica proporciona uma narração centralizada em seu conteúdo informativo, a experiência literária possibilita o emprego do poético por meio da ênfase no detalhe, no oculto, no “desinformativo”. Com isso, podemos observar as variações operadas no campo da narração quando confrontamos projetos: memorialístico e ficcional.

O escritor e crítico literário gaúcho Carlos Dante de Moraes, em *A tradição rio-grandense na obra de Érico Veríssimo* centraliza dois de seus romances no conjunto de sua obra: *O resto é silêncio* e *O tempo e o vento*. Dentre algumas considerações interessantes a esse respeito, destaco o parágrafo inicial do ensaio:

De todos os romances de Érico Veríssimo anteriores ao (*sic*) *O tempo e o vento*, o mais significativo é, sem dúvida, *O resto é silêncio*. Nesse romance, o decurso do tempo é reduzido ao mínimo. São vinte e oito horas de ação que preenchem quatrocentas páginas. O que é que provoca a trama romanesca? O suicídio de uma caixeirinha romântica, de fundo psicopático, que se arremessa à rua, a certa hora da tarde, de um décimo andar. Várias pessoas foram testemunhas dessa cena brutal e impressionante. O que o romancista nos descreve, mais do que as emoções e as conjeturas de tais personagens, é o temperamento deles, os seus hábitos, o seu círculo familiar, os seus projetos e, sobretudo, o seu passado denso de reminiscências. Os destinos dos figurantes entrecruzam-se num ou noutro ponto da teia romanesca. (MORAES, 2005, p.35)

Duas coisas chamam atenção nesse comentário de Dante de Moraes, primeiro a presença de “um passado denso de reminiscências” na constituição das personagens. Em segundo lugar, o entrecruzamento dos destinos desses mesmos personagens dentro da teia romanesca, característica já apresentada em *Caminhos cruzados* e também no ciclo de Clarissa compreendendo os romances *Clarissa*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol* e *Saga*. Desse modo, percebe-se que do constante apelo à memória – dado o seu livre processo de entrecruzamento de fatos e pessoas, enredos e personagens – é que se alimenta boa parte da ficção de Veríssimo. É claro que esse aspecto do processo de criação literária do autor não é uma exclusividade sua, pelo contrário, as águas que banham as memórias, banham também a ficção de muitos outros romancistas, no entanto, nosso foco no presente trabalho tem se concentrado na “oficina ficcional” do “Frankenstein” Érico Veríssimo. (BORDINI, 1995, p.51) Por essa razão, a assertiva que acabamos de oferecer pode ser ou pode não ser verificada em outros autores da biblioteca literária mundial, pois cada caso exigirá uma investigação específica.

No ano de 1943, Veríssimo recebe um novo convite do Departamento de Estado Americano, porém, dessa vez com a finalidade de ministrar um curso de literatura brasileira em uma universidade à sua escolha: “Escolhi a Universidade da Califórnia que, consultada, me aceitou. Mudei-me para Berkeley com toda a família, em setembro de 1943”. (VERÍSSIMO, 1974, p.280)

Por conta dessa experiência no ensino universitário, escreve um panorama sobre a literatura brasileira, intitulado *Brazilian Literature – an Outline* (1945): “Quando ainda em Berkeley, ampliei umas conferências públicas que lá fizera sobre nossa literatura e publiquei-as num pequeno volume. Foi esse o único livro que escrevi diretamente numa língua estrangeira”. (VERÍSSIMO, 1974, p.281) Foi Maria da Glória Bordini quem trabalhou na tradução da história da literatura escrita por Veríssimo nos Estados Unidos, mudando o título para *Breve história da literatura brasileira* (1995).

Percorrendo essa linha temporal estabelecida nos fios da memória do autor, chegamos aos últimos anos da década de 1940. Por essa razão, retomaremos o artigo “Conversa de Natal”, escrito em 1948, onde Veríssimo faz um rápido balanço de sua carreira até o momento. Trata-se de uma avaliação situada em posição importante, uma vez que antecede a entrada de *O tempo e o vento* (1949, 1951, 1962) em sua prateleira – para figurar, em definitivo, como a obra de destaque sob as vistas do autor. Porém, antes de efetuar a inserção dessa obra divisora de águas, tem-se uma autoafeição, realizada um ano antes da publicação da primeira parte da trilogia, a respeito de toda sua produção até então:

Três de meus livros nasceram em épocas felizes. *Clarissa*, *Música ao Longe* e *A Vida de Joana D’Arc*. Tenho uma estima toda especial por *Um Lugar ao Sol*, e creio mesmo que nele está o meu melhor material humano, embora sua forma tenha grandes defeitos e sua construção deixe também muito a desejar. Acho que de todos os meus romances o mais bem feito é *O Resto é Silêncio*, apesar de faltar-lhe a carga emocional de *Olhai os Lírios do Campo*, livro, este último, que foi escrito depois dum período em que me julguei seco e vazio. Mas parece que de todos os meus romances o que escrevi com mais gosto e espontaneidade foi *Caminhos Cruzados*. De um modo geral, nenhum dos romances que fiz até agora me satisfaz inteiramente (VERÍSSIMO, 1978a, p.179).

Chega a hora de *O tempo e o vento*. Enquanto os outros romances, Érico reserva comentários mais concisos, abordando rapidamente aspectos de repercussão crítica e um ou outro fato curioso, com *O tempo e o vento* tem-se quase vinte páginas ininterruptas de reflexão sobre seu processo de escrita do romance.

Tamanha é sua sede por retratar os bastidores do processo de feitura de sua obra-prima que expressa seu desejo de ter registrado cada uma das etapas do seu longo caminho de

elaboração: “Estou hoje convencido de que foi uma pena eu não ter mantido um diário durante os muitos anos em que estive ocupado e preocupado com escrever os romances que iriam formar a trilogia que leva o título geral de *O tempo e o vento*”. (VERÍSSIMO, 1974, p.287)

Nesse diário estariam anotadas, detalhadamente, todas as transformações porque passou os elementos presentes na narrativa. Interessante observar que Floriano, o autor ficcional de *O tempo e o vento*, manteve, por sua vez, um “caderno de pauta simples”, cuja função era parecida com aquela que se atribui ao diário. Nesse caderno, Floriano teceu livres observações a respeito do romance que produzia, tais como:

*O mapa não é o território  
Um mapa não representa todo o território.  
Claro. Um romance não é a vida. Não representa toda a vida.  
Afirmam os semanticistas que o mapa ideal seria aquele que trouxesse  
também o mapa de si mesmo, o qual por sua vez devia apresentar seu  
próprio mapa. Teríamos então  
o mapa  
o mapa do mapa  
o mapa do mapa-do-mapa  
Imagine-se um romance que trouxesse em seu bojo o romance de si mesmo e  
mais o romance desse romance-de-si-mesmo.  
Nessa altura o romancista franze a testa, alarmado.  
Que tipo de mapa me irá sair esse que estou projetando traçar do território  
geográfico, histórico e principalmente humano de minha cidade e, mais  
remotamente, do Rio Grande? (VERÍSSIMO, 1978b, p.400).*

Como se pode observar, embora Veríssimo não tenha documentado as transformações por que passaram seus planejamentos durante o processo de escrita do romance, seu personagem mais íntimo, Floriano, de um modo muito poético, conservou um caderno à parte com a finalidade de refletir e problematizar seu projeto literário.

Dada a importância que *O tempo e o vento* passa a ter nas páginas de *Solo de clarineta*, reservo um capítulo do presente trabalho para analisar as relações aproximativas entre a trilogia de Veríssimo e sua escrita memorialística de *Solo de clarineta*. Por essa razão, limito-me a fazer essa rápida referência a *O tempo e o vento* na linha temporal.

Entremeada a *O tempo e o vento*, surge a novela *Noite*, espécie de filha única do autor por se revelar expressivamente cifrada em uma simbologia que promove o desmantelamento da lógica e da linearidade na narrativa, elementos tão presentes no restante da produção literária do autor. Com a excêntrica *Noite*, Érico encaminha-se para o encerramento do quinto capítulo do primeiro volume de *Solo de clarineta*, mas não sem antes tecer sua análise da curiosa novela, observando:

Quando afirmo que *Noite* não passou dum exercício literário, sem raízes profundas em problemas pessoais – espécie de divertimento, de *morceau de bravoure*, – alguns de meus amigos sacodem a cabeça, negando-se a aceitar a ideia. Insisto em que não escrevi essa novela para exorcizar nem mesmo cutucar fantasmas que porventura assombrassem a casa de meu ser (Num agudíssimo ensaio sobre minha obra, o crítico Moysés Vellinho por assim dizer me “desmascara”, afirmando, principalmente a propósito de *Noite*, que nesse livro se pode surpreender o outro lado, o lado clandestino de minha alma...). (VERÍSSIMO, 1974, p.307)

Essa crítica de Moysés Vellinho saiu publicada, com pequenas modificações, em diversos lugares. Primeiramente em um artigo de 1955 na revista *Província de São Pedro*. No entanto, encontra-se também nas coletâneas críticas *O contador de histórias*, organizado por Flávio Loureiro Chaves; *Caderno de pauta simples*, organizado por Maria da Glória Bordini e no livro *Letras da província*, de Vellinho. Seu ponto de vista, em essência, é o seguinte:

[...] sem a menor veleidade de rebuscamento crítico, estou convencido que esta novela, mau grado suas chocantes divergências com tudo quanto Êrico Veríssimo nos vinha dando, é o livro mais próximo de sua intimidade, aquele através do qual ele diz mais de si mesmo, da verdade menos aparente, a verdade que ele traz recalcada nos desvãos mais ocultos da alma. (VELLINHO, 1960, p.230)

Frente a essa personalizada atribuição da simbologia da noite, realizada por Vellinho, Veríssimo decide dar o seu parecer em relação a uma possível explicação da obra. “O leitor poderá interpretar a novela da seguinte maneira. A noite do desmemoriado é a noite em que todos nós, mais tarde ou mais cedo, caímos em nossa existência...”. (VERÍSSIMO, 1974, p.309) E continua atribuindo seu sentido na interpretação da novela. Em relação à repercussão da mesma, observa: “*Noite* foi publicada – e pouco lida – no Brasil em 1954. A ‘ovelha negra’ do meu rebanho fez no entanto uma carreira internacional que eu não esperava”. (VERÍSSIMO, 1974, p.309)

Prosseguindo esse aspecto avaliativo de sua própria contribuição na biblioteca literária, o segundo volume de *Solo de clarineta* acrescenta a esse conjunto de obras o desfecho do árduo trabalho envolvendo *O tempo e o vento* e abre um pequeno capítulo especialmente dedicado a *O senhor embaixador*. Em meio a toda essa profusão de projetos literários, um verdadeiro drama da vida real interrompe seu plano de escrita da terceira e última parte de sua trilogia, que receberá o título de *O arquipélago*. Esse fato, Veríssimo relata em detalhes, pois foi, certamente, o problema de saúde mais grave que sofreu e que o tirou por mais tempo da construção de sua biblioteca.

O título que atribui ao capítulo em que narra seu acidente cardíaco é bastante significativo, uma vez que conjuga vida e obra, trata-se de “O arquipélago das tormentas”. Arquipélago, apontando para a fatia de suas obras, e tormentas, indicando o atual estágio de sua saúde.

Já no capítulo “Entra o senhor embaixador”, Érico aplica-se a comentar os bastidores da construção não apenas de enredo e de personagens, mas também de um país localizado na América Central e por ele denominado Sacramento: “Passei várias semanas estudando diversas regiões da América Central e do Caribe – fauna, flora, história, geologia – para poder criar no meu espírito, com verdade, a minha república”. (VERÍSSIMO, 1976, p.61) A respeito dos planos para *O senhor embaixador*, revela:

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)

Traçado todo esse panorama, observa-se um silêncio sobre o último romance do autor, visto que não há referência alguma a respeito de *Incidente em Antares*. O motivo aparente está na proximidade temporal entre a publicação do romance e seu engajamento na escrita das memórias. O *Incidente* é de 1971, enquanto que o primeiro tomo de *Solo de clarineta* é publicado dois anos depois, em 1973. Isso, talvez, explique a ausência dos bastidores da criação de Antares, com seus especiais moradores, nessa reunião das obras veríssimianas. Fato que, muito provavelmente, seria revisto pelo memorialista e acrescentado, caso não tivesse falecido subitamente, deixando suas memórias inacabadas.

### **2.3 O arquivo na biblioteca**

Finalizada a organização na estante de suas próprias obras, Érico começa a desenvolver outra dimensão da biblioteca. Essa muda de formato ao longo de suas viagens pelos Estados Unidos e pela Europa. Deixa de ser composta por leituras de formação e passa a refletir lembranças de leituras mais decantadas, aplicadas pela mente do turista de acordo com as demandas da viagem. Por essa razão, a biblioteca muda de plano, sai do nível quantitativo,

mais relacionado com o acúmulo de material, e passa para o nível qualitativo, tornando-se um ideal de leitor, em cujo texto oferece leituras memorizadas.

Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se dizer que a parte da biblioteca que o acompanha em viagens é o arquivo. Assim, enquanto as citações das leituras de formação compunham os livros da biblioteca, as lembranças de leituras no percurso da viagem estão depositadas no arquivo, destinado a conservar apenas o que há de mais importante. João Alexandre Barbosa, em seu prefácio ao livro *Leituras desarquivadas*, tece reflexões a respeito desse estágio de convívio com as obras, observando:

Como não existem leituras sem que ocorram reflexões ou associações voluntárias ou involuntárias que acabam por puxar o leitor para fora do livro, cada leitura arquivada pode ser motivo para que a memória faça ecoar outras reflexões, outras leituras, outras memórias... (BARBOSA, 2007, p.12)

O interessante desse caráter de “leituras desarquivadas” é que o seu valor está na aplicabilidade do conhecimento no processo de caminhada. Em uma narrativa de viagem, por exemplo, nada mais verossímil do que abandonar a biblioteca e incorporar o arquivo em algum espaço da bagagem. Assim, a relação com os livros e a leitura deixa de ter um aspecto quantitativo e passa a ter um valor qualitativo. Esse caráter restritivo, próprio do arquivo, pode ser observado em algumas considerações de Paul Ricoeur:

Esse gesto de separar, de reunir, de coletar é o objeto de uma disciplina distinta, a arquivística, à qual a epistemologia da operação histórica deve a descrição dos traços por meio dos quais o arquivo promove a ruptura com o ouvir-dizer do testemunho oral. Naturalmente, se os escritos constituem a porção principal dos depósitos de arquivos, e se entre os escritos os testemunhos das pessoas do passado constituem o primeiro núcleo, todos os tipos de rastros possuem a vocação de ser arquivados. (RICOEUR, 2007, p.178)

A perspectiva de Jacques Derrida a respeito do arquivo é expressa em um tom que mescla testemunho e indagação:

Perguntava-me qual era o momento *próprio* do arquivo, se é que há um, o instante do arquivamento *stricto sensu*, que (voltarei a isso) não é a chamada memória viva ou espontânea (*mneme* ou *anamnesis*) mais uma certa experiência hipomnésica e protética do suporte técnico. Não era esse o instante em que, tendo escrito isto ou aquilo sobre a tela, as letras suspensas e flutuando ainda na superfície de um elemento líquido, eu apertava uma certa tecla para registrar, para “salvar” (*save*) um texto indene, de maneira dura e durável, para proteger as marcas do apagamento a fim de assim assegurar salvação e *indenidade*, de estocar, de acumular e, o que é a um só tempo a mesma coisa e outra coisa, de tornar a frase disponível à impressão e à reimpressão, à reprodução? (DERRIDA, 2001, p.40)

Esse caráter hesitante e meio trôpego na argumentação do teórico – frente ao conceito de arquivo – condiz com o seu juízo quando relata: “Ora, quanto ao arquivo, Freud jamais conseguiu formar um conceito digno deste nome. Nós também não. Não temos conceito, apenas uma impressão, uma série de impressões associadas a uma palavra”. (DERRIDA, 2001, p.43) No entanto, observando os esforços de compreensão sobre as dimensões da arquivística (Ricoeur) e do arquivamento (Derrida), podemos perceber que, para ambos os teóricos, a ideia de arquivo está associada à noção de separação, reunião, coleta (Ricoeur) e salvação, estocagem, acumulação (Derrida). Ou seja, arquivar pressupõe coleta e exclusão de material; mais uma vez o movimento é pendular e conjuga memória, no primeiro caso, e esquecimento, no segundo.

No que concerne ao propósito e à funcionalidade desse novo reservatório, Elisabeth Roudinesco, em seu livro *A análise e o arquivo*, comenta a respeito de seu uso em excesso: “Existe em todo historiador, em toda pessoa apaixonada pelo arquivo uma espécie de culto narcísico do arquivo, uma captação especular da narração histórica do arquivo, e é preciso se violentar para não ceder a ele”. (ROUDINESCO, 2006, p.09) O que é importante observar é que, segundo a autora, há de se ter certo critério para que o arquivo não emperre o senso criativo do investigador, pois essa é uma das suas tendências:

Se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo transformado em saber absoluto, espelho de si. Mas se nada está arquivado, se tudo está apagado ou destruído, a história tende para a fantasia ou o delírio, para a soberania delirante do eu, ou seja, para um arquivo reinventado que funciona como dogma. (ROUDINESCO, 2006, p.09)

O arquivo em *Solo de clarineta* tem a função de tornar disponíveis as informações contidas no “acervo documental” da memória. Por não se tratar de um meio material, e sim de um dispositivo da memória, está um pouco mais liberto dessas categorias observadas por Roudinesco. Entretanto, é inegável o fato de que, em alguns momentos, o memorialista se deixa aprisionar por aquela espécie de “culto narcísico do arquivo”, uma vez que toda a estrutura profunda de *Solo de clarineta* tem sua base no encontro de um eu com seu reflexo no espelho. Nesse espaço, a escrita de si é uma reflexão inteiramente apoiada no arquivo imaginário de si.

Esse extremo da subjetividade leva a uma crise que se desenvolve paralela ao registro dos principais fatos relacionados a uma vida, uma vez que a sistemática da escrita memorialística, seu desejo de sempre “passar a limpo” o passado, interfere na expressão natural do fato vivido, acrescentando, às vezes por demais, a participação da primeira pessoa

na conjugação de todos os tempos verbais do discurso; ou seja, subordinando o tu, o ele(s), o nós e o vós ao, sempre soberano, eu.

Aplicando esse risco à prática da psicanálise, Roudinesco observa:

Quanto à questão do culto de si, ela se relaciona ao mesmo tempo com o arquivo e a psicanálise e, mais precisamente, com o surgimento, durante o último quarto do século XX, de um “arquivo de si”, de um culto do narcisismo que põe em primeiro plano, contra e para além do tratamento psicanalítico, uma prática de auto-análise ou de autoterapia, fundada numa valorização da imagem de si. (ROUDINESCO, 2006, p.08)

Deixando, então, os livros nas estantes da biblioteca da memória para sair em viagens com seus arquivos da memória, o narrador-viajante, Érico Veríssimo, começa a temperar de literário alguns episódios da viagem. Um exemplo claro desse novo aspecto está presente no momento em que Veríssimo traça uma rápida comparação entre o seu editor português Souza Pinto e o famoso comissário Jules Maigret, criado pelo escritor francês Georges Simenon. Esse fato sugere leituras processadas e arquivadas: “Souza Pinto enche de fumo seu cachimbo, e pela mente deste leitor de Simenon passa uma frase: *Maigret bourra sa pipe*”. (VERÍSSIMO, 1976, p.85)

Outro caso ilustrativo desse conceito mais sistematizado de biblioteca, que é o arquivo, diz respeito ao “realismo” de Eça de Queirós. Diante de uma determinada situação, Veríssimo encontra o pretexto ideal para compartilhar suas releituras de Eça, coroando assim, em forma de homenagem, a memória do autor português:

Parece mentira, mas todos os fatos históricos que aprendi sobre D. Dinis e sua esposa Isabel parecem ficção quando comparados no meu espírito com a estória e as personagens inventadas por Eça de Queirós em seu romance *O crime do padre Amaro*. Procurei ver a “longa alameda macadamizada que vai junto do rio, entre os dois renques de velho choupos” e onde, segundo o escritor, o cônego Dias e seu Coadjutor passeavam naquele longínquo agosto, enquanto esperavam a diligência que traria à cidade seu novo pároco, o jovem Padre Amaro Vieira. Vi o largo do chafariz onde, de lanternas acesas, e puxada por dois magros cavalos brancos, a diligência veio parar ao pé do chafariz, por baixo da estalagem do Cruz. “... e um homem desceu cautelosamente... bateu com os pés no chão para os desentorpecer, e olhou em redor”. (VERÍSSIMO, 1976, p.124)

E continua, acrescentando um dado importante: “Estou vendo a cena, pois li esse romance mais de cinco vezes, em diversas épocas da minha vida”. (VERÍSSIMO, 1976, p.124)

Um novo traço que começa a se desenvolver nessa segunda etapa das memórias é uma espécie de obsessão pelo memorial do escritor. Destaco esse aspecto em relação a duas

importantes figuras no cenário da literatura portuguesa: Camilo Castelo Branco e Manuel du Bocage. Em relação ao primeiro, Veríssimo expressa sua emoção frente aos pertences do autor em seu museu. Essa é mais uma mostra do valor que devota à memória do autor, revelando novamente certo traço de “ansiedade canônica” (BLOOM, 2010, p.27):

Fazemos rápida visita a São Miguel de Seide, onde por muitos anos viveu mestre Camilo, numa casinha branca e simples por entre árvores, e que hoje é um museu camiliano. Enterneceu-me ver a mesa de trabalho, o tinteiro, a pena do escritor, seu boné de alpaca preta, seus óculos, sua cadeira de balanço, sua cama, seus livros... Pensei em sua vida atormentada e concluí que ele, Camilo, era uma trágica personagem de sua própria invenção. (VERÍSSIMO, 1976, p.174)

Considerações parecidas dirige a Bocage:

Pergunto se não foi aqui que nasceu Bocage. Meu anfitrião sorri, numa espécie de ambíguo sobressalto. “Exatamente. O maior poeta da língua (depois do incomparável Camões nat’ralmente) nasceu em Setúbal”. Minutos mais tarde faz-nos descer numa praça que tem o nome do poeta e sua estátua. Boêmio, irreverente, espírito aventureiro, autor de versos “libertinos”, Bocage era execrado pelo Estabelecimento de seu tempo. Quando morreu seus conterrâneos mandaram atirar seus ossos numa vala comum. (VERÍSSIMO, 1976, p.197)

Percebe-se que o aspecto (i)mortalidade do escritor está sempre presente nos comentários de Veríssimo. Com Camilo, ressalta as coisas que pertenceram ao romancista, que de alguma maneira o mantém vivo; com Bocage, os ossos e a vala comum representam uma tentativa de extermínio da memória do poeta. Extermínio que não é definitivo devido ao renome que o autor irá conquistar no porvir, dada a qualidade de seus poemas, o que a praça com o seu nome só vem confirmar. Nesse sentido, entendemos com maior pertinência a reflexão de Bloom quando observa: “um poema, romance ou peça adquire todas as perturbações humanas, incluindo o medo da mortalidade, que na arte da literatura se transforma na busca de ser canônico, de entrar na memória comunal ou da sociedade”. (BLOOM, 2010, p.31)

Por meio deste arquivo itinerante, especialmente adaptado para as narrativas de viagem, o memorialista – misto de testemunha e colecionador de raridades a respeito de Camilo e Bocage, por exemplo – procura legitimar seu espaço na tradição da literatura. Como observa Paul Ricoeur: “[...] o arquivo não é apenas um lugar físico, espacial, é também um lugar social” (RICOEUR, 2007, p.177). Assim, ao sair em viagem para encontrar no estrangeiro seu lugar na literatura nacional, Veríssimo descobre que necessita, sobretudo, voltar para casa e passar para o papel tudo o que deseja preservar do esquecimento. Mais do

que um turista, ao refazer suas experiências em viagens alguns anos depois do ocorrido, revela que viajava também como um nome de autor literário, cujo arquivo não é apenas um lugar físico, mas, sobretudo, um lugar social.

Acreditamos que a presente seleção de autores e obras comporta eventos suficientes para revelar o intuito de construção de uma biblioteca e arquivo literário por Érico Veríssimo em *Solo de clarineta*. Ademais, esse fato serve de matéria-prima para a perpetuação da imagem do leitor, em um primeiro momento, e do escritor, posteriormente. Essa era a imagem que o memorialista gostaria de deixar registrada, no que se refere ao seu relacionamento com o universo da literatura. Trata-se, então, de uma exibição tanto do Érico leitor como do Veríssimo escritor, e ainda do Érico Veríssimo narrador em viagens.

## CAPÍTULO III

### TRÂNSITO ENTRE NARRATIVAS

*Cegamente reclama duração a alma arbitrária  
Quando a tem assegurada em vidas alheias,  
Quando tu mesmo és o espelho e a réplica  
daqueles que não alcançaram teu tempo  
e outros serão (e são) tua imortalidade na terra.*  
Jorge Luis Borges

#### 3.1 Os escritores diante dos espelhos

O desdobramento de *O escritor diante do espelho* – uma autobiografia compacta – no livro de memórias *Solo de clarineta* se dá, como observamos no primeiro capítulo, essencialmente por meio da extensão e revisão do material anteriormente produzido. No interior da obra, outra natureza de desdobramento se tem, referimo-nos à sistemática duplicação de livros que acarreta na instalação de uma biblioteca-arquivo de leitura e produção. Enquanto a biblioteca é tributária à formação do cânone ocidental, a lâmina do espelho estabelece o limiar entre memória e História, fato e ficção. É o elemento que ajuda a proporcionar o tom de “quase romance”, proposto por Veríssimo ainda nas primeiras páginas do livro (VERÍSSIMO, 1974, s/p).

Tanto na autobiografia compacta como nas memórias, a ideia de espelho abre e encerra a narrativa. Com isso, o fim se encontra no mesmo cenário do começo. Ou seja, há um retorno e, o fim está e não está ainda no começo. Podemos, então, afirmar figuradamente que, tanto na parede de entrada como na parede de saída das memórias, há um espelho. Espelho que reflete o outro, de tal modo que a velhice se reflete na mocidade, o escritor renomado se reflete no sujeito anônimo, a vida se reflete na obra, os Veríssimo se refletem nos Cambará,

*Solo de clarineta* se reflete em *O tempo e o vento*. Alguns desses jogos de espelho já foram explorados e outros ainda pretendemos trabalhar.

Contudo, seria empobrecedor nos encerrarmos novamente nessa caixa refletora, que é uma das principais marcas representativas da estrutura das memórias de Veríssimo, sem antes observarmos o uso literário do objeto simbólico espelho em dois contos de renomados e “imortais” autores da biblioteca da literatura brasileira. Trata-se dos contos homônimos “O espelho”, de Machado de Assis e de Guimarães Rosa.

O primeiro, publicado em livro em 1882, na coletânea de contos *Papéis avulsos*, narra as experiências de um jovem de família pobre que, após ser nomeado alferes da guarda nacional, tem sua vida inteiramente transformada. A narrativa começa focalizando cinco cavalheiros que se encontram semanalmente para debaterem questões de “alta transcendência” (ASSIS, 2007, p.154). Após muita discussão física e metafísica sobre a existência ou não da alma humana, o protagonista, Jacobina, decide relatar um caso particular, ocorrido anos atrás em sua vida, capaz de confirmar a presença de duas almas, uma interior e outra exterior.

Aos vinte e cinco anos, Jacobina transforma-se no orgulho da família ao assumir o cobiçado posto de alferes da guarda nacional. Uma de suas tias, D. Marcolina, decide pajear o sobrinho e o convida para passar um mês com ela no sítio onde mora. Nesse recanto, Jacobina é extremamente paparicado pela tia e por todos os que a servem. Como prova da mais alta honra, a tia lhe concede um quarto especial e transfere para ele a melhor peça da casa, um espelho histórico que fazia parte da decoração da sala e era considerada a maior relíquia do sítio.

Se lhes disser que o entusiasmo da tia Marcolina chegou ao ponto de mandar pôr no meu quarto um grande espelho, obra rica e magnífica [...]. Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era tradição. (ASSIS, 2007, p.157)

Jacobina vive três semanas de intensa bajulação. Nesse período a alma exterior do jovem alferes, extremamente influenciada pelas boas sensações, muda de natureza: “Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças [...] passou a ser a cortesia, e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem”. (ASSIS, 2007, p.158)

Esse processo de exaltação da figura do alferes e eliminação da imagem de homem comum continua a toda intensidade no universo isolado do sítio. A tia, o cunhado dela e os

escravos dão toda atenção ao jovem alferes até que, inesperadamente, chega a notícia que uma das filhas de D. Marcolina está gravemente enferma. No mesmo instante a tia parte com o cunhado para socorrer a jovem, deixando o sítio para Jacobina tomar conta.

Nesse momento, o protagonista sente uma “grande opressão” (ASSIS, 2007, p.158), sua alma exterior diminui drasticamente, sobrevivendo apenas apoiada na subserviência dos escravos que, de certo modo, alimentam sua necessidade de tratamentos especiais. Porém, no dia seguinte, os escravos fogem do sítio e deixam Jacobina completamente só.

Nessa situação, apartado de todos, se vê completamente abandonado e inútil. Atarantado, anda por todos os lados e não encontra sentido em nada. O tempo deixa de passar: “Minha solidão tomou proporções enormes. Nunca os dias foram mais cumpridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação mais cansativa. As horas batiam de século a século”. (ASSIS, 2007, p.159)

Isolado dos demais, Jacobina não encontra um sentido para a sua existência. Sozinho em um sítio abandonado, o título de alferes não tem valor. No entanto, é dessa sensação de vazio que nasce a filosofia do conto, uma vez que será a partir de uma crise existencial que uma nova e intensa relação com o objeto especial da casa, o espelho, terá início. Este se encontra em seu próprio aposento e conserva, em sua fina casca, uma poderosa arma de duplicação de imagem e conseqüente restauração interior via reflexo do exterior.

Como o espelho é um instrumento essencialmente utilizado para a restauração da imagem pessoal em condições de convívio social, o protagonista simplesmente o desprezou nos primeiros dias de solidão: “[...] desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho”. (ASSIS, 2007, p.161) Contudo, como uma forma de elogio à contradição humana, inesperadamente ele resolve se postar diante do espelho a fim de observar sua imagem refletida. Talvez, a própria falta do que fazer tenha lhe proporcionado essa primeira investida no virtual. Inicia-se então um curioso caso de duplicação:

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. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi minha sensação. Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo, e enlouquecer. (ASSIS, 2007, p.161)

Em um primeiro momento, o espelho lhe reflete uma imagem difusa e imprecisa. Uma espécie de borrão, que revela muito mais sua condição de alma do que sua condição física propriamente dita. Tanto é assim que, em seu relato, deixa clara sua convicção racional de que

espelho o reproduzia “textualmente”, no entanto, sua excitação nervosa era tamanha que só apreendia aquela manifestação “esfumada, difusa, sombra de sombra” (2007, p.161). Essa experiência inicial é tão intensa que necessita ser abruptamente interrompida, antes que se ative um progressivo estado de enlouquecimento.

Mesmo se retirando da frente do vidro refletor, a perturbação não cessa por completo. Jacobina veste uma roupa qualquer e procura novamente aquela placa perturbadora: “a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos” (2007, p.161). Então, um pensamento lhe toma de assalto: vestir a farda de alferes. Por meio dessa nova tentativa, a imagem volta a ter seu foco ajustado:

[...] o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha a menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. (ASSIS, 2007, p.161)

Fica claro que Jacobina consegue se ver apenas por intermédio da farda, pois se reconhece somente no alferes e não mais no homem. Esse fato nos é adiantado quando o protagonista afirma: “o alferes eliminou o homem... ficou-me uma parte mínima de humanidade”. (2007, p.157-158) O que traz sentido à sua existência é o seu encargo social, sua projeção e realização profissional. No espelho ele vê o que deseja ver, o que lhe engrandece, ou seja: o sonho de ser alferes, ofício exercido por poucos, mas ambicionado por muitos. Por outro lado, a humanidade, aquilo que Jacobina progressivamente perdeu, trata-se de uma característica comum a todo ente humano, um dado normal e, por isso, desprezível em ambientes competitivos. Alfredo Bosi sintetiza bem o drama de Jacobina em *O enigma do olhar*:

[...] ao receber o título e a farda de alferes, passa a existir exclusivamente como tipo: “o alferes eliminou o homem”. Jacobina só se reconhece a si mesmo enquanto se espelha no olhar do outro, provando assim que a fôrma social imposta de fora é a matriz da sua identidade. Sem farda, signo visível da sua “alferidade”, a personagem se vê decomposta em farrapos de sensações e imagens, carente de unidade. (BOSI, 2000, p.161)

O espelho no conto de Machado trabalha no âmago da existência. É valorativo e seletivo, na medida em que atribui externamente o significado que se engendra no interior do ser. É um espelho histórico e profissional, pois é a marca de um tempo e revela os anseios de um grupo específico de pessoas. Suspendermos, brevemente, essa reflexão para acrescentarmos a contribuição de Guimarães Rosa em relação ao diálogo entre o eu e seu reflexo no espelho.

O conto de Rosa está presente em *Primeiras estórias*, cuja primeira edição é de 1962. Em uma narração autodiegética, o narrador-personagem deixa claro que sua narrativa não é fruto de uma mera aventura, mas sim uma experiência obtida com muito raciocínio e intuição (ROSA, 1968, p.71). Revela logo de saída que sempre manteve certo receio dos espelhos e os temia por instintiva suspeita. Assim, expressa desde o início a ideia de que os espelhos têm o poder de exercer uma surpreendente função: religar-nos ao transcendente.

O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha ideia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. (ROSA, 1968, p.71)

Seguindo sua exposição, afirma que existem “bons” e “maus” espelhos: “os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos”. (ROSA, 1968, p.71) No entanto, o narrador faz questão de anunciar que irá limitar sua investigação apenas aos espelhos planos. Desse modo, os espelhos côncavos, os convexos, os tetras ou quadridimensionais não serão alvos da discussão por ele proposta.

Há certa ênfase em dados advindos de origens mitológicas e folclóricas a respeito do peculiar uso desse importante utensílio. Primeiramente há uma citação do mito de Narciso e, em seguida, o narrador relata a impressão que determinada comunidade desenvolveu a respeito da tela espelhada: “[...] na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, *estando-se sozinho* [...]”. (ROSA, 1968, p.73, grifo nosso) Aspecto que, de certo modo é ratificado por Jacobina, quando o alferes prefere não se duplicar no contexto solitário da casa.

Outro traço de semelhança com Jacobina é a discussão da ideia de que a imagem no espelho representaria a alma da pessoa que se olha: “O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a ideia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma”. E conclui essa hipótese superada, mantendo certo resquício de superstição por meio da indagação: “Não se costumava tapar os espelhos, ou voltá-los contra a parede, quando morria alguém da casa?” (ROSA, 1968, p.73)

Contudo, o relato se engendra e ganha relevância devido a um encontro inusitado e, de certo modo, perturbador na vida do narrador-personagem. Em um dia qualquer, durante uma situação determinada, ocorre uma inesperada experiência: “Foi num laboratório de edifício público [...]. Descuidado avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo”. (ROSA, 1968, p.73)

Como já observamos, não era hábito do protagonista se contemplar em frente ao espelho, até por cultivar em seu íntimo a crença de que “são para se ter medo, os espelhos”. (ROSA, 1968, p.72) No entanto, nessa oportunidade é pego desprevenido e enxerga “uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo [...] logo descobri... era eu mesmo!”. (ROSA, 1968, p.73)

Começa então, após esse incidente, uma verdadeira saga em busca de sua verdadeira imagem. O narrador se coloca como: “O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; para não dizer o urgir científico”. (ROSA, 1968, p.74)

Utiliza-se de diversas técnicas a fim de contemplar inúmeras possibilidades de projeção: olha-se em “rapidíssimo relance”, “golpes de esquelha”, “longa obliquidade apurada”, “contra-surpresas”, “finta de pálpebras”, “teoria com luz de repente acesa”, “ângulos variados incessantemente”. Além do mais, mira-se em “marcados momentos de – ira, medo, orgulho abatido ou dilatado, extrema alegria ou tristeza”. (ROSA, 1968, p.74) Todo esse esforço tem como objetivo construir uma ideia integral de sua contínua atuação em meio às mais variadas situações do cotidiano.

Após muita autoinvestigação, chega à conclusão que cada pessoa possui uma familiaridade com determinado bicho, o seu representante inferior na escala é a onça. Tem-se início, então, um novo processo que se baseia na ideia de “[...] aprender a não ver, no espelho, os traços que em mim recordavam o grande felino”. (ROSA, 1968, p.75) Inicia-se um meticuloso trabalho visando a “abstração” da imagem no espelho. Para isso, recorre novamente a meios um tanto empíricos: “gradações de luz, lâmpadas coloridas, pomadas fosforescentes na obscuridade”. (ROSA, 1968, p.75). A essa altura, percebe que a grande questão é o “modus de focar”, a manutenção de uma “visão parcialmente alheada”, um verdadeiro “olhar não vendo”.

Tamanho esforço não é perdido, o narrador vai obtendo significativos progressos, a ponto de afirmar: “Pouco a pouco, no campo de vista do espelho, minha figura reproduzia-se me lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes”. (ROSA, 1968, p.75)

Quando chega a esse estágio, resolve abandonar temporariamente a prática de se observar em frente ao espelho. Assim, ao longo de alguns meses fica sem se procurar em qualquer tipo de película refletora. Porém, quando volta, se assusta: “Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto ao sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo”. (ROSA, 1968, p.76) Conclui

então que, nos meses de repouso, a capacidade de se abstrair havia sido aperfeiçoada sem que ele percebesse.

Obtido o resultado extremo, o espanto da novidade começa a inquietá-lo no sentido inverso: “Voltei a querer encarar-me. Nada. E, o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles!”. (ROSA, 1968, p.76) Havia passado por um longo processo em que sua figura humana fora gradualmente simplificada até se transformar em “desfigura” (1968, p.77).

O que ocorreu então, perdeu a alma? Não partilhava mais de uma “existência central”? Seria ele um des-almado? Ou ainda, o suposto eu seria apenas a “persistência do animal”, “um pouco de herança”, “soltos instintos”, “energia passional estranha”. “entrecruzar-se de influências”? (ROSA, 1968, p.77)

Nesse ponto há uma nova suspensão da investigação. A vida, então, entra em ação e lhe proporciona um tempo de severos sofrimentos e frustrações. Essa experiência amarga com o universo ao derredor forja em sua essência novas visões no espelho. Ademais ao sofrimento, vive experiências com o ato de amar, fato que o transforma profundamente. Essas novidades são contadas em termos de “segredo” (ROSA, 1968, p.77). Somente pela união entre sofrimento e amor, a personagem volta a enxergar alguma coisa no espelho:

Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergido, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá? (ROSA, 1968, p.78)

Nessa nova imagem projetada há o religar com o transcendente sugerido no começo do conto. Um religar por meio de um “nascimento abissal”. Não é mais a velha figura repugnante – aparentada da onça ou apagada de todo – quem vive, mais um alguém “menos-que-menino”, uma “radiância” emocionante, capaz de atribuir um novo sentido ao ser. A ação redentora que, no conto do Machado, é atribuída à farda do alferes, no conto de Rosa, é atribuída ao sofrimento e ao amor. Enquanto Jacobina se reconcilia com sua imagem no espelho ao se projetar como uma autoridade da guarda nacional, o narrador-personagem de Rosa volta a se ver, mas com “rostinho de menino”, após um “nascimento abissal” proporcionado pela gestação no ventre da adversidade.

Efetuada essa apresentação inicial, contemplando duas destacadas experiências literárias que se apropriam da ideia de espelho para abordar questionamentos mais profundos

– procurando centralizar a relação estabelecida entre sujeito e lâmina refletora plana – voltemos agora ao espelho das memórias proposto por Érico Veríssimo em *Solo de clarineta*.

Acreditamos que a enfermidade do memorialista, narrada no capítulo “O arquipélago das tormentas”, tem um significativo efeito motivador no processo de escrita das memórias. Assim como o sítio da solidão de Jacobina o levou a uma reflexão mais profunda a respeito da alma, bem como o sofrimento e o amor levaram o narrador-personagem no conto de Rosa a um “nascimento abissal” diante do espelho, acreditamos que o acidente cardíaco, ocorrido em março de 1961 e responsável por confiná-lo por dois meses em cima de uma cama, teve o poder de girar a chave da escrita do romancista e fazê-lo trabalhar com narrativas memorialísticas.

Aproximados esses dois eventos – enfermidade/redação memorialística – chegamos ao espelho existencial. Curioso observar que data do mesmo ano do infarto o primeiro caderno com notas, esquemas e justificativas para o título das memórias (REMÉDIOS, 2004, p.338). Assim, parece ser no “sítio” da enfermidade que o espelho das memórias reflete com mais urgência o passado e sensibiliza o sujeito histórico a relatar suas experiências enquanto há tempo.

Contudo, além da solidão como elemento motivador das recordações do passado, Érico deseja encontrar um espaço para escrever a respeito de seus romances. Contar um pouco mais como eles foram pensados, elaborados e produzidos. Relatar a respeito das leituras pertencentes ao seu baú de formação de leitor e, posteriormente, de escritor. Anseia um espaço para expor sua biblioteca de leitura e produção, e o terreno das memórias, na visão do escritor, mostra-se um lugar apropriado para o cultivo dessas sementes.

Assim, *Solo de clarineta* é um texto síntese; um projeto que visa conciliar vida e obra. Por essa razão, o espelho – metáfora de entrada da obra – ecoa em tantos lugares da memória, promovendo uma miríade de reflexos em cadeia, ampliando o debate da infância à velhice. Como resultado dessa ampliação, temos, paradoxalmente, o efeito de síntese. Embora seja ampla a temática abordada, incrível o número de parentes e amigos mencionados, vasta a lista de livros arrolada nas prateleiras da biblioteca, grande a variedade de cidades visitadas em caráter turístico ou profissional, impressionante a quantidade de recordações do cotidiano, ainda assim, há um caráter de síntese em todas essas narrações. Desse modo, a despeito de existir uma extensa fatia temporal compreendendo o período rememorado, podemos afirmar que todas as referências observadas possuem uma tendência conciliativa, cujo objetivo principal é reunir compactamente, no suporte de um livro, o percurso de vida do sujeito Érico Veríssimo.

Por esse caráter de síntese, em *Solo de clarineta* está o comentário de todos os romances escritos pelo autor. Em frente ao espelho simbólico suas obras são lidas e refletidas. Essa apresentação em conjunto possibilita, em muitos casos, estabelecermos um olhar interativo entre as obras. Por essa tendência de aproximação, procuraremos observar duas obras que estabelecem ligações importantes, pela linha do espelho, sugestionadas por Veríssimo. Nesse horizonte, a realidade e a virtualidade se opõem e se duplicam a fim de ampliarmos definitivamente o paradoxo das memórias neste solo.

### 3.2 Espelhando obras: O “tempo” e o “vento” de *Solo de clarineta*

Há vários possíveis canais de aproximação entre a trilogia *O tempo e o vento*, responsável por conceder ao ficcionista Érico Veríssimo um lugar à parte no cenário da literatura nacional, e o livro de memórias *Solo de clarineta*, narrando suas histórias de vida. O mais evidente é o fato de ambos alicerçarem-se em representações sobre o passado, reconstruindo-o como uma possibilidade de esclarecimento do presente por retomar tradições e comportamentos de gerações precedentes e observá-los transformados, mas essencialmente preservados. Ou seja, em ambas as obras, o passado, embora destituído de soberania, mantém algumas de suas ordenanças às gerações subsequentes. Devido a essa tendência comunicativa entre os tempos – passado, presente e futuro – pretendemos estabelecer alguns pontos de contato entre essas duas propostas narrativas, uma vez que o projeto autobiográfico emite luz sobre o projeto da trilogia, revelando coincidências interessantes no processo de cotejo.

Partindo de traços externos para, somente então, serem inseridas considerações relativas aos conteúdos dos textos, têm-se a coincidência de que ambas as obras se desdobram em estágios e se transformam com o passar dos anos de elaboração. Segundo Maria da Glória Bordini em *Criação literária em Érico Veríssimo*, no nascedouro da saga da família Terra-Cambará estava um projeto um pouco diferente que se chamaria *Caravana* e seria narrado sob a pena do escritor Tônio Santiago, de *O resto é silêncio*. Esse projeto sofreu sucessivas alterações e se desenvolveu ao longo de 15 anos. Somente decorrido esse período de tempo, que se estende de 1947 a 1962, o público leitor passa a ter contato com a trilogia completa de *O tempo e o vento* (BORDINI, 1995, p.127-128).

O próprio autor testifica essa tendência transformativa no avançar do projeto ficcional, quando declara em *Solo de clarineta*: “Sinceramente, não me lembro de quantos roteiros fiz para *O tempo e o vento*. Só sei que foram muitos e que até o fim da obra os alterei, acrescentando ou subtraindo personagens e episódios” (VERÍSSIMO, 1974, p.294).

No que diz respeito à narrativa memorialística, pode-se observar um processo parecido composto de fases e modificações ampliativas. Como já comentamos, inicialmente ela surge com o título “O escritor diante do espelho”, classificando-se como uma “autobiografia compacta”, destinada a servir de texto introdutório justamente para uma edição de *O tempo e o vento* publicada pela editora Martins Fontes, em 1966. No entanto, alguns anos depois, esse projeto é estendido pelo autor e, em 1973, é publicado o primeiro tomo de *Solo de clarineta*. Há nesse processo de desenvolvimento do material uma mudança na classificação do gênero, uma vez que na capa de *Solo de clarineta* está a palavra “memórias”, não mais “autobiografia”.

Assim como a saga sul rio-grandense, seu trabalho memorialístico exige anos de engenho e correção de roteiros. No total são 14 anos de descontínua elaboração, período que coincide com os últimos anos de sua vida. Desse modo, pode-se afirmar que *O tempo e o vento* e *Solo de clarineta* foram as obras que demandaram um tempo maior de produção do escritor gaúcho, talvez isso tenha ocorrido devido à complexidade dos projetos, à extensão que foram tomando e à consciência de que eram obras muito importantes para a compreensão da plataforma em que a história literária iria destinar ao nome do autor.

Inerente aos dados aproximativos das características externas aos textos, cumpre salientar que, assim como *O tempo e o vento*, *Solo de clarineta* possivelmente se transformaria em uma trilogia, como bem observa Flávio Loureiro Chaves em nota explicativa ao segundo volume da obra.

A síntese desse itinerário deveria cumprir-se na redação das memórias, iniciada em 1973 com o primeiro volume de *Solo de clarineta*, ao qual seguir-se-iam outros dois: o relato das experiências de viagem e, finalmente, o depoimento sobre pessoas reais e personagens imaginárias que desempenharam função marcante em sua existência e na gênese dos seus romances. A morte colheu-o em pleno trabalho, impedindo a conclusão do objetivo traçado pelo escritor (CHAVES, 1976b, p.259).

Outro aspecto importante a ser destacado é certa semelhança na estrutura de composição textual. Na primeira parte das memórias há o predomínio do coletivo – família e amigos de infância – no passado rememorado, característica também presente em *O continente*, agrupando um período longo na cronologia geral. Na segunda parte das memórias há a recuperação de um período menos elástico em que a narração tem a tendência de concentrar a atenção do leitor nos atos de viagem, característica restritiva e personalíssima que marca tanto *O retrato* quanto *O arquipélago* e os distinguem do estilo elevado, em tom épico, da primeira parte da saga, o qual *O continente* congrega essas “terras” para si.

Desse modo, à medida que o autor se distancia do passado fabuloso e se aproxima do presente da escrita, há uma transformação no modo de apreender a emoção de seus personagens. Esses deixam de funcionar como criaturas de sua imaginação e passam a viver mais presas aos referentes factuais, em um espelhamento cada vez mais plano, denotando a passagem do escritor “criativo” para o escritor “descritivo”.

Baseamos grande parte desse nosso ponto de vista crítico nos ensaios de Jacques Leenhardt dedicados a *O tempo e o vento* e presentes no livro *Érico Veríssimo, o romance da história*. Ao traçar um esboço da estrutura da trilogia, o estudioso faz a seguinte observação:

A economia geral d'*O tempo e o vento* repousa, entretanto, sobre três estruturas narrativas distintas. A primeira parte, *O continente*, possui a massividade de um bloco temporal e humano, tomado como uma rocha levada por uma torrente furiosa, pelo fluxo da história. Um século e meio passam diante dos olhos do leitor ao longo de algumas centenas de páginas. A segunda parte, *O retrato*, é quase uma imobilização sobre a imagem. O tempo se desacelera e se concentra apenas sobre a vida de um só ator, Rodrigo Cambará [...]. O título dessa parte corresponde a essa fixidez relativa do tempo. O terceiro ato da epopeia se transforma em romance e cobre um período ainda mais breve. Em troca, ele é mais longo que os precedentes, como se a complexidade da realidade a descrever proibisse, além disso, a concisão sintética que se tinha permitido o autor no bosquejo da primeira parte. (LEENHARDT, 2001, p.198-199)

Consciente dessas alterações estruturais, encontramos mudanças na qualidade narrativa presente nas obras, uma vez que a ação, por exemplo, se desenrola com uma lentidão crescente e os detalhes se avultam. Isso ocorre tanto no projeto romanesco como no projeto memorialístico, pois cada passo dado pelo memorialista em uma viagem a Portugal passa a ser motivo para inúmeras reflexões. De igual modo, cada encontro do personagem Dr. Rodrigo Terra Cambará com Getúlio Vargas, ou políticos correlatos, passa a merecer descrições exaustivas, tamanha minúcia na criação de “realidades” textuais. Referindo-se a esse aspecto bastante presente na terceira e última parte de *O tempo e o vento*, Leenhardt arremata sua perspicaz análise da estrutura da trilogia:

É que a psicologia dos personagens, por um lado, a complexidade dos debates políticos, do outro, necessitam uma análise mais detalhada aos olhos do autor. Esta atenção à singularidade dos personagens e das opiniões difracta a luz que delas emana. Cada um e cada situação tornam-se um minicontinente em si, uma mônada que tende a se fechar sobre si mesma, o conjunto não mais se chamando “Continente”, mas “Arquipélago”. (LEENHARDT, 2001, p.199)

Nesse sentido, o diálogo entre as obras em espelhamento parece se intensificar, uma vez que até estruturalmente elas coincidem, com um primeiro bloco mais concentrado e bem

organizado e um segundo bloco, apesar de compreender um tempo cronologicamente menor, mais difuso e atomizado, o que a ideia de “arquipélago” vem simbolizar perfeitamente.

Confirma essa perspectiva, a seguinte declaração da historiadora Sandra Jatahy Pesavento: “[...] trata-se de uma narrativa na qual uma unidade original – o continente – se dispersa em ilhas, para estas retornarem, como arquipélago, simbolicamente reunidas pela ficção literária do escritor” (PESAVENTO, 2001, p.178). Donaldo Schüler, por sua vez, referindo-se a *O tempo e o vento*, mas podendo ser perfeitamente transposto para *Solo de clarineta*, também comenta essa técnica narrativa empregada pelo romancista:

[...] demonstra uma visão em perspectiva. O autor vê com mais riqueza de detalhes o que está próximo ao tempo em que ele vive. A observação detida dos fatos mais recentes permite-lhe também um maior aprofundamento nas análises psicológicas, muito do seu gosto (SCHÜLER, 1978, p.173).

Ambas as obras encontram aqui um ponto de ancoragem fundamental, uma vez que, quanto mais recuado é o tempo da narrativa, mais a imaginação do romancista/memorialista prevalece; quanto mais essa temporalidade se aproxima do presente, mais a abundância de documentos materiais e imateriais congestionam o relato, fazendo com que o autor se perca em pormenores gordurosos, maçantes e, algumas vezes, desnecessários. Há, nessa segunda condição, uma significativa dispersão de forças, o que gera um enfraquecimento do tecido narrativo, tanto nas memórias como na trilogia. Assim, podemos afirmar que em *O tempo e o vento*, *O arquipélago* sinaliza a dispersão definitiva. Já em *Solo de clarineta*, após concretizar a primeira parte de suas memórias, o autor intensifica seu processo particular de dispersão, passando a relatar um ciclo de viagens.

Frente às imagens narrativas espelhadas, não se pode deixar de analisar a comunicação presente nos títulos de ambos os livros. É preciso reconhecer que a palavra “solo”, além de pertencer ao universo musical, também é empregada de forma homônima em assuntos naturais, como sinônimo de terreno, pátria, chão, identidade. Esse dado é importante em se tratando de um texto de caráter confessional, especialmente se ele pertence a um memorialista gaúcho, cuja região está coberta por forte tradição cultural local.

O instrumento de eleição para figurar no título é a “clarineta” e não o trombone, o saxofone ou qualquer outro instrumento de sopro. Por sua vez, o sopro – o vento – também é importante como elemento de produção sonora. Érico amarra a ideia de solo em terra, e de vento em clarineta, ambos itens importantes no eixo de construção das duas obras em cotejo. Assim, os títulos *O tempo e o vento* e *Solo de clarineta* possuem ideias semelhantes entre si. Na música, é patente o quanto o quesito tempo é fundamental. É o tempo o responsável pelo

ritmo – andamento – da melodia. Por outro lado, o vento está presente no sopro, elemento imprescindível para a execução de um solo de clarineta. Desse modo, “tempo” e “vento” são expressões necessárias para a concretização do som das memórias.

A análise dos títulos das obras leva-nos ao conseqüente estabelecimento de aproximações entre as palavras “solo” (de clarineta) e “terra” (Ana Terra). Observa-se que ao invés de ser um “casamento” entre Terra e Cambará – árvore de raízes profundas, tronco forte e altura imponente – é um “casamento” entre “terra” (Solo) e “clarineta” (Instrumento) de sonoridade frágil, apesar de marcante, síntese de como o autor se autodefinia, imagem aproximada que, talvez, o representaria. É no bojo desse cruzamento entre “terra” e “cambará”; “solo” e “clarineta” que podemos obter uma síntese interessante dos universos oníricos femininos e masculinos, tanto nas memórias quanto nos romances do autor. Enquanto o par “terra” e “solo” (presença feminina) serve de esteio e guarida para a manutenção das identidades geracionais, o par “cambará” e “clarineta” – símbolos fálicos – exhibe seu esplendor de forma solitária e heroica, procurando omitir, com a sua envergadura, que sua base de sustentação é totalmente responsável por manter sua potência ativada. Essa tendência em se monumentalizar em obelisco (presença masculina) está impressa tanto num Sebastião Veríssimo como num Dr. Rodrigo Cambará. Já o símbolo do abrigo, do amparo e da constância está presente em traços femininos, verificados numa Mafalda Veríssimo ou numa Maria Valéria. Desse modo, fica patente a interdependência, tanto nas memórias como nas narrativas ficcionais do escritor, entre a horizontalidade, representada pelo elemento feminino, e a verticalidade, de caráter masculino, para a produção da história do continente, com suas guerras e seus atos de paz.

Tendo esse conluio em mente, pode-se concluir que, em *Solo de clarineta*, Érico decide fixar terreno, afazendar-se, imprimir definitivamente sua história pessoal. Talvez pressentisse que era chegada a hora de consolidar suas lembranças em um livro, tornando-as objeto de possível estudo e pesquisa acadêmica além, é claro, de passatempo ou mera leitura informativa por parte do seu público leitor em geral. De qualquer forma, o ato de escrever memórias é uma tentativa concreta de tornar horizontais – perenes – as manifestações verticais – intermitentes – vividas no passado.

Mudando nossa perspectiva de análise, chegamos a um novo elemento catalisador, as duas obras também parecem surgir de um mesmo anseio motivador e libertador: o desejo de reconciliação. Enquanto no romance há de fato uma reconciliação entre pai e filho, no momento em que os personagens, Rodrigo e Floriano, se acertam em relação aos conflitos do passado, poucas horas antes daquele falecer; nas memórias o que temos é uma busca de

reconciliação. Esse desejo se expressa claramente no título de um dos capítulos: “Em busca da casa e do pai perdidos”. Contudo, essa reconciliação entre pai e filho não se concretiza, uma vez que, na vida real, o espaço do reencontro, do diálogo e do acerto de contas entre os sujeitos, Sebastião e Érico, não acontece.

Em relação a *O tempo e o vento*, Érico afirma que decidiu voltar aos heróis do passado, presentes nos compêndios de história da escola primária, convencido da necessidade de desmistificá-los. Possivelmente habitava no interior do memorialista, ao iniciar o processo de escrita sobre o seu próprio passado, o mesmo desejo de desmistificação da infância, dos avôs, dos tios e dos pais. Sintomático também o fato de Érico ter se lançado a esboçar sua autobiografia “O escrito diante do espelho”, em 1961, ano em que publica dois volumes de *O arquipélago* e se encaminha para a conclusão do mais importante projeto literário de sua carreira.

Assim, após concluir aquela que seria sua obra central na biblioteca da literatura brasileira, o autor sentiu de modo premente a necessidade de, como o personagem Floriano Cambará, investigar de perto seu próprio baú, não mais um tesouro sob a posse da velha Maria Valéria, como em *O tempo e o vento*, mas sim um terreno, por vezes cultivado outras abandonado, dentro de sua própria intimidade.

Frente ao material desenvolvido nas suas memórias, é possível perceber em Érico uma profunda relação estabelecida entre vida real e literatura; pessoas e personagens; sobrado de fato e de ficção. Por esse motivo, o autor vive a tecer e retecer relações, costurando acontecimentos vividos com outros apenas conhecidos através de narradores da família como seu avô materno, por exemplo.

Nessa mesma linha, o romancista Veríssimo, em diversas declarações, defende a ideia de que duas eram as fontes primordiais de sua inspiração: a memória – carregada de sua carga imaginativa – e a História. Por esse motivo, irá sustentar que muitas características de suas criaturas de papel teriam raízes em sua própria experiência pessoal ou em existências históricas descobertas em documentos. Assim, refutará com veemência a insinuação feita por Gilberto Freyre de que o sobrado de *O tempo e o vento* seria influência do romance nordestino no Sul (VERÍSSIMO, 1974, p.300-301). Na realidade, o sobrado é presença mais forte em Veríssimo do que Freyre poderia suspeitar, uma vez que o autor gaúcho cresceu frequentando constantemente o sobrado dos seus avôs paternos. A bem da verdade, o sobrado significou a criação de um personagem, “talvez uma recriação idealizada do lar paterno perdido, embora não se parecesse com o casarão de Franklin Veríssimo” (BORDINI, 1995, p.133-134).

Entretanto, Veríssimo constantemente enfatizou que toda a matéria advinda da realidade sempre sofreu um “processo de despistamento” para se tornar ficcional (VERÍSSIMO, 1974, p.294). Também professou, em diversas oportunidades, a sua liberdade na condução dos destinos de seus seres de papel, demonstrando uma clara consciência de que eles eram autônomos (VERÍSSIMO, 1974, p.294). Com isso, sempre evitou identidades plenas entre as partes. Assim, o Dr. Rodrigo Cambará seria politicamente ambicioso e amigo íntimo de Getúlio Vargas, coisa que seu pai, Sebastião Veríssimo, fonte inspiradora de alguns traços psicológicos no espelho do personagem, nunca foi.

É possível observar que Érico, com a “técnica do despistamento”, retira o verniz de definição externa da pessoa de carne e sangue, mas utiliza a mesma essência profunda que dela emana. As características emocionais entre o modelo real e o fictício são bastante próximas, no entanto, certos hábitos, ofícios, cacoetes – todos esses adornos complementares e despistadores – se distinguem, apontando para as distorções nas composições das imagens em confronto. O resultado é uma soma das experiências entre os espelhos de Machado, Rosa e Veríssimo: jogos de reflexos com a linguagem formando – ou não formando – imagens nítidas e confiáveis.

A leitura atenta de *Solo de clarineta* permite perceber que Érico recorre constantemente à sua memória para a construção de personagens importantes como Dr. Rodrigo, Toríbio, Aderbal e Flora. Nas palavras de Bordini: “se os dois primeiros se baseavam em seu pai e seu tio aventureiro, Aderbal Quadros parecia-se com seu avô Aníbal, assim como Flora tendia a retratar sua mãe” (1995, p.137-138). São palavras do próprio Érico, em *Solo de clarineta*: “Não é possível nem creio que seja aconselhável tentar criar do nada, esquecer as nossas vivências, obliterar a memória” (VERÍSSIMO, 1974, p.293). Aderbal Quadros, pai de Flora, apresenta traços físicos e psicológicos do avô materno de Érico, o velho Aníbal. No entanto, Érico não desejava que Flora ficasse parecida com sua mãe, D. Bega. Por essa razão, a esposa do Dr. Rodrigo é uma das figuras mais apagadas tanto em *O retrato* como em *O arquipélago*. (VERÍSSIMO, 1974, p.305)

Loureiro Chaves, em *Érico Veríssimo: realismo e sociedade*, procura deixar nítido que em *O tempo e o vento* há figuras decalcadas num modelo real (nesse caso, refere-se a Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros, Getúlio Vargas, entre outros) e figuras puramente imaginadas (CHAVES, 1976a, p.85). Porém, há que se notar que as “puramente imaginadas” não parecem estar tão desligadas de decalques reais, como podemos perceber ao espelhar alguns traços de tio Nestor (*Solo de clarineta*) e Toríbio (*O tempo e o vento*); Sebastião (*S.C*) e Dr. Rodrigo (*T.V*); Érico (*S.C*) e Floriano (*T.V*).

A memória, como um instrumento enriquecedor do mergulho imaginativo, é admitida e valorizada por diversas vezes na abordagem feita por Veríssimo com o objetivo de comentar seu trabalho em *O tempo e o vento*. Assim, voltar ao passado vivido foi um processo quase automático para a produção da trilogia:

Comecei a escrever o primeiro volume de *O tempo e o vento* em 1947, com enorme impulso. Durante os três anos em que vivi na casa de meu avô materno, observando-o – às vezes consciente, outras inconscientemente – no ato de viver, de ser, mal sabia eu que estava fazendo com ele o meu “aprendizado gaúcho”, e que sua prosódia, a cadência de sua voz, sua sabedoria da vida, seus ditos, seu gosto em matéria de comida, os “causos” que ele contava, a maneira como se vestia, a opinião que manifestava sobre política, instituições, pessoas, bichos, coisas... – haviam de no futuro ajudar-me a escrever a obra talvez mais importante de minha carreira. Assim, o velho Aníbal foi, sem querer nem saber, uma espécie de intérprete, de ponte entre este seu neto cidadão e a terra e a gente do Rio Grande (VERÍSSIMO, 1974, p.295).

O estágio inconsciente realizado ao longo dos anos em que morou na casa do avô materno – o estudo da prosódia, da cadência das vozes, dos ditos, dos “causos”, das vestimentas – foi produzir seus frutos muitas décadas depois, quando da redação da trilogia. Esse “aprendizado gaúcho”, que está essencialmente implícito em *Solo de clarineta* e explícito em *O tempo e o vento*, será um dos pontos a ser investigado a partir de agora.

Retirada a trilogia em sete volumes da estante central da biblioteca veríssimiana, – única e exclusivamente para consulta temporária – passamos a investigá-la buscando capturar as pistas deixadas por Érico em *Solo de clarineta*, quando estabelece relações entre o conteúdo de sua saga sul rio-grandense e sua história de vida familiar. Pretendemos, com isso, não só estabelecer uma relação de comparação entre personagens e sujeitos históricos, mas também realçar as espacialidades e ocorrências; situações de fato e de ficção que se interpenetram para produzir uma terceira margem, – margem da palavra – talvez o local em que a literatura se espraia, assumindo, com independência, suas ressignificações.

Primeiramente é preciso observar que, quando Veríssimo decide iniciar a narração rememorativa do seu processo criativo e dos bastidores que singularizam seu trabalho frente à obra *O tempo e o vento*, a fim de desenvolver, da mesma forma que fizera com os demais romances de sua lavra, uma avaliação desse período de sua produção, percebe-se no autor a predisposição por estender um pouco mais seus comentários. Esse olhar mais pormenorizado às circunstâncias de *O tempo e o vento*, talvez tenha uma relação diretamente proporcional ao juízo de valor dado a essa obra em especial, centralizando-a ainda com mais interesse na estante principal da biblioteca.

Tudo o que se refere à saga envolvendo a família dos Terra-Cambará apresenta resultados majestosos. O projeto em si é grandioso e desafiador e, por envolver tanto tempo em seu processo de elaboração, parece justificado que *O tempo e o vento* ocupe um espaço maior também na narrativa das memórias.

Pode-se observar que em muitos momentos retomados pelo memorialista em *Solo de clarineta*, principalmente naqueles em que evoca alguns membros de sua família ou quando revive alguns fatos de sua infância, há o estabelecimento de conexões com alguns aspectos de *O tempo e o vento*, seja em relação a um personagem ou a uma situação ocorrida na ficção que parte, de forma transfigurada, de uma experiência real. Um exemplo simples, mas suficiente para esclarecer esse frequente processo de conexão entre elementos retirados da vida e transportados para a ficção, está na mínima relação que mantém com objetos de seu passado e que retornam, modificados em seu uso, nas mãos de personagens:

Existem objetos importantes na infância de todos nós. Na minha [...] havia um ferro de passar roupa, com seu quente cheiro de brasa, umas lâmpadas de acetilene que entravam em atividade sempre que a luz elétrica falhava, a máquina Singer em que D. Bega cosia, e sua grande tesoura de ferro, que apareceria trinta anos mais tarde em *O tempo e o vento*, nas mãos de Ana Terra, que com ela cortava o cordão umbilical dos recém-nascidos que partejava. (VERÍSSIMO, 1974, p.40)

Na realidade, essa conexão só poderia ser estabelecida pelo próprio romancista, uma vez que nenhum de seus leitores, nem mesmo os seus mais sensíveis críticos, poderiam supor que a imagem mental da tesoura de Ana Terra, prefigurada em seu inconsciente, era a mesma que observava nas mãos de sua mãe enquanto esta costurava à máquina Singer. Correlações como essas só são possíveis de ser estabelecidas após o testemunho do autor, uma vez que, caso sejam realizadas sem o balizamento do mesmo, elas se tornam inconsistentes e até mesmo inadmissíveis. Nesse sentido, *Solo de clarineta* é uma obra-porta-aberta capaz de gerar um novo olhar para os romances de Veríssimo, principalmente na sua extensa história envolvendo a família dos Terra-Cambará.

O memorialista, quando começa a avaliar a produção de seu trabalho de ficção histórica frente aos seus demais romances, não deixa de mencionar sua posição devedora em relação à temática cultural de sua região. Até aquela fase de sua carreira (1932-1949), em certa medida, as tradições gaúchas estavam pouco representadas em sua escrita literária. Isso porque, por mais que elementos de dimensões regionais aparecessem em certos momentos de algumas de suas novelas e romances, eles eram sempre reelaborados, apresentando mais

traços universais do que locais. Esse aspecto pode ser percebido quando Veríssimo reavalia a presença da cidade de Porto Alegre, por exemplo, no romance *Olhai os lírios do campo*:

Procurando analisar com imparcialidade os meus romances anteriores, eu percebia o quão pouco, na sua essência e na sua existência, eles tinham a ver com o Rio Grande do Sul. Tendiam para um cosmopolitismo sofisticado, que me levava a descrever a provincianíssima Porto Alegre de 1934 como uma metrópole tentacular e turbulenta que recendia a gasolina queimada e asfalto. Em *Olhai os lírios do campo* fiz uma das personagens, um arquiteto, construir um arranha-céu de trinta andares – coisa que na realidade a capital do Rio Grande do Sul só veio a ter vinte e cinco anos mais tarde (VERÍSSIMO, 1974, p.288).

O autor observa que até o momento de escrever *O tempo e o vento*, seus romances pouco ou nada tinham a ver com o Rio Grande do Sul. Essa falta de identificação com a cultura de sua região se deu, em um primeiro momento, devido ao próprio temperamento e ponto de vista ideológico do escritor. Por se entender como um ser humano de valores universais, apaixonado por traços da modernidade e da urbanidade, Veríssimo procurou, em sua primeira fase, rechaçar todo o excesso de tradicionalismo gaúcho – essencialmente de fundo rural – expresso em alto teor no que o autor reconhece como literatura regionalista. Declara que esse apego ao passado lhe cheirava a um imobilismo anacrônico, próprio de museu:

Apesar de ser descendente de campeiros, sempre detestei a vida rural, nunca passei mais de cinco dias numa estância, não sabia e não sei ainda andar a cavalo – para escândalo e vergonha de meu avô Aníbal – desconhecia e ainda desconheço o jargão gauchesco. Embora admire os trabalhos isolados de escritores como Simões Lopes 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 um certo odor e um imobilismo anacrônico de museu (VERÍSSIMO, 1974, p.288).

A despeito desse primeiro sentimento de aversão ao regional, o autor, com a entrada na maturidade física e artística, passa a acalentar uma paixão por investigar a gênese da tradição cultural de seu Estado. Esse aspecto não o leva unicamente a rastrear o início de um povo ou de uma família, atividade realizada em *O tempo e o vento*; essa inclinação pelo princípio das coisas o toma de tal maneira que o leva a sondar, nesse caso já no memorialismo crítico de *Solo de clarineta*, o início de uma ideia. Por essa razão, o autor tentará investigar com afinco quando lhe surgiram os primeiros sinais capazes de levá-lo à escritura da trilogia.

Quando me teria ocorrido pela primeira vez a ideia de escrever uma saga do Rio Grande do Sul? Em 1935, quando meu Estado comemorou o primeiro

centenário da Guerra dos Farrapos? Não sei ao certo. Não creio que ideias como essa nos caíam na cabeça com a força súbita de um raio. É mais provável que comecem de ordinário com uma nebulosa de origem ignorada, que se mistura com as outras que povoam nossos misteriosos espaço e tempo interiores e aos poucos vão tomando a forma dum mundo (VERÍSSIMO, 1974, p.288).

Cumprido destacar que o autor não atribui todo o processo de idealização do romance a um súbito *click* ou simples estalar de dedos, ao contrário, acredita que os fios foram se conectando um a um com o passar dos anos, comparável com uma “nebulosa de origem ignorada”. Apesar dessa consciência, na ânsia de definir uma fonte primeva, Érico se lembra de uma história que pode ser perfeitamente concatenada tendo em vista a posição privilegiada no tempo em que o memorialista se encontra, quando já se revela em curso um avançado processo de decantação das ideias e se pode observar com maior nitidez o que se passou pelo rio dos seus pensamentos:

Certo dia me veio à mente um episódio familiar ocorrido em fins de 1930, logo após a bancarrota da minha farmácia. Estava eu, numa brumosa tarde de chuva, na casa de meu avô Aníbal, ouvindo numa vitrola as *Noites nos jardins da Espanha*, de Manuel de Falla, e lendo, com a atenção dividida entre a música e a poesia, *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, quando meu tio Tancredo entrou, trazendo consigo a umidade de fora. (VERÍSSIMO, 1974, p.290)

Interessante observar que uma possível fonte de inspiração para aquela que se tornará a mais destacada obra do escritor, surge vinda de fora, interrompendo-o de seu mergulho na cultura erudita e passando, devagar, a tomar espaço e se agigantar em sua mente, apresentando-se como uma “umidade de fora” que, aos poucos, modifica toda a atmosfera interior. Colocado esse aspecto, o memorialista continua a evocar, em detalhes, o insólito dia em que o tio lhe aparece como o paradoxo de uma velha novidade:

Acabava de chegar a cavalo de seu sítio. Estava vestido à gaúcha, e o poncho, que a chuva ensopara, despedia um cheiro azedo de cachorro molhado. Suas botas estavam sujas dum barro vermelho e gordo. O odor acre do cigarro de palha, que ele acendeu logo ao entrar, invadiu os jardins de Granada, assassinando o perfume das rosas e das flores de *naranja* que o poema sinfônico de Falla esparzia no ar. Contrariado, fiz a vitrola parar (VERÍSSIMO, 1974, p.290).

Desse encontro acidental e casual, revelador de universos opostos entre si como a civilização e a barbárie, ou melhor, a erudição e a rusticidade; desse jogo entre um sonho e uma realidade, entre a beleza do poema no jardim e as botas enlameadas sujando o chão; do encontro entre a ficção e a história, a imaginação e a documentação via patrimônio cultural

imaterial; do contraste entre o calor aconchegante de dentro ao som da sinfonia e o frio chuvoso de odores acres lá de fora; dessa complexa interação sinestésica entre elementos conflitantes, mas possíveis de serem complementares, surgirá um livro único como *O tempo e o vento*. O mais notável de todos esses aspectos é perceber que a “nebulosa de origem ignorada” pode ter sido colocada em movimento por uma simples “umidade vinda de fora” (VERÍSSIMO, 1974, p.290).

Vale observar que, registrada a colisão entre os mundos conflitantes, Veríssimo se dispõe a traçar um pequeno autorretrato, de caráter autoanalítico, revelando certa crise do intelectual – ou crise de utilidade – vivida pelo artista e sua arte quando se conscientiza do universo rude e prático em que estava inserida a grande maioria das pessoas ao seu redor. Neste instante, percebe-se que se estabelece um fio de tensão (ou cabo de guerra) entre o pensamento – representado na figura de Érico – e a ação – praticada pelo tio Tancredo Lopes:

Quem era eu em 1930? Um moço que vivia no mundo do faz de conta, alimentado por livros, discos, revistas, pinturas e fantasias. Quem era Tancredo Lopes? Um gaúcho de pés plantados na terra – com defeitos, com fraquezas, é natural, pois era de carne e estava vivo –, um ser humano que tinha a sua integridade, o seu código de honra, que convivia não só com os seus semelhantes mas também com os bichos, as plantas, a terra... Sabia fazer coisas com as mãos rudes, afeitas a geadas e soalheiras. O menos que se poderia dizer dele é que tinha muito mais utilidade social que eu (VERÍSSIMO, 1974, p.291).

E por que o tio teria maior utilidade social que o jovem amante das artes em um solo rústico? Não seria o Érico nos idos anos 1930 uma espécie de intelectual, como seu personagem Floriano Cambará, isolado e esquecido em sua torre de marfim? A resposta é dada na sequência, na medida em que destaca o fato do tio desempenhar ofícios que expressam resultados facilmente mensuráveis.

Criava gado, fazia tropas, plantava, colhia – tudo em pequena escala, pois era pobre –, em suma, produzia coisas concretas muito mais necessárias à vida comunal do que as minhas ficções. E quem me autorizava a afirmar que ele não tinha vida interior? Não alimentaria – é evidente – a dúvida de Hamlet, pois os gaúchos de sua têmpera haviam já decidido sem metafísica que ser é preferível a não ser (VERÍSSIMO, 1974, p.291).

Ao reavaliar seu ponto de vista, o romancista parece traçar um paralelo discursivamente desvantajoso para o intelectual, pensando-o como um ser desconectado da “vida comunal”. Contudo, essa aparente incompreensão de Veríssimo em relação à estirpe rude do homem do campo não se dava apenas em termos práticos, mas também se manifestava no embasamento analítico para a abordagem da “vida interior” do gaúcho. Ao se

utilizar de William Shakespeare – nome representativo da alta cultura na literatura ocidental – para traduzir os dramas do tio, parece querer passar ao largo da literatura de um José Hernández ou de um Simões Lopes Neto, grandes referências no trabalho literário com essa questão.

No entanto, mesmo soando inadequado apresentar a “dúvida de Hamlet” nesse contexto, essa é a principal munição do autor: recriar um Rio Grande do Sul de valores humanos universais, uma vez que não pretende confiná-lo a uma tradição regional. Assim, é com esse olhar aparentemente alheio que o memorialista acaba encontrando uma saída para a sua crise, atribuindo uma função premente ao escritor de ficção, principalmente em seu caso particular:

Cabia, pois, ao romancista descobrir como eram “por dentro” os homens da campanha do Rio Grande. Era com aquela humanidade batida pela intempérie, suada, sofrida, embarrada, terra-a-terra, que eu tinha de lidar quando escrevesse o romance do antigo Continente. Talvez o drama de nosso povo estivesse exatamente nessa ilusória aparência de falta de drama (VERÍSSIMO, 1974, p.291).

A técnica do despistamento começa a ser automaticamente empregada ao assumir na íntegra a responsabilidade pela execução do projeto. É importante destacar que, na perspectiva expressa pelo autor, havia a intenção e a crença de ser possível delinear textualmente o que chama de “paradigma nacional ou regional” (VERÍSSIMO, 1974, p.291), esse fato o leva a enumerar vários tipos humanos, todos eles arquetípicos e, por isso, redutores:

Em matéria de temperamento, Tancredo Lopes estava longe de ser um *paradigma nacional ou regional*. Retraído, calmo, acanhado – um *mandim*, como lhe chamava minha mãe –, ele representava apenas um dos incontáveis exemplares de campeiros da região serrana. Como o pai, não era homem de guerras nem de bravatas e, ainda como o velho Aníbal, era tenaz e opiniático. O Rio Grande estava cheio dos mais variados tipos humanos. Havia o valentão, o coronel, o peão, o gaudério, o bandido, o poltrão, o paladino, o gaiato, o parlapatão, o capanga, o sisudo, o potoqueiro, o gaúcho de cidade com flor no peito... tantos! (VERÍSSIMO, 1974, p.291, grifos nossos)

Após passar por várias fases em sua caminhada de romancista, em 1947, os personagens do “sonhado romance”, finalmente, foram “saindo da memória, como coelhos duma cartola de mágico” (VERÍSSIMO, 1974, p.292). É chegada a hora de ser executado o relutante e adiado projeto de escrever sobre seu povo e sua terra. Como se estivessem

esperando, em alguma câmara fria de seu cérebro, apenas o momento propício para se desprenderem e ganharem voz, pouco a pouco vão lhe surgindo Ana, Rodrigo, Bibiana, Maria Valéria, Licurgo, Toríbio, Floriano etc. Partindo desse complexo processo de desvelamento, devagar a memória começa a ser empregada na constituição de mulheres marcantes:

Agora como que tinha diante de mim D. Adriana Veríssimo, D. Maurícia Lopes, D. Maria da Glória Ramos, D. Amélia Neves, D. Bibiana Fagundes – mulheres que eu conhecera, admirava e estimava. Elas me apareciam na mente ora envoltas em seus xales, enquanto o minuano soprava lá fora, ora fazendo pão ou queijo na cozinha, ou, ainda, balançando-se nas suas cadeiras, esperando seus homens que estavam nas lidas do campo ou da guerra... (VERÍSSIMO, 1974, p.292)

Por seu turno, os homens também vão proporcionando elos entre aquilo que pertencia ao plano da realidade e aquilo que passa a ser do domínio da ficção:

Idiota! Como era que eu não tinha visto antes toda essa riqueza? E que dizer de Nico Velho, Aníbal Lopes, Nestor Veríssimo e cem outros varões? Era o meu povo. Era o meu sangue. Eram as minhas vivências, diretas ou indiretas, que por tanto tempo eu renegara. (VERÍSSIMO, 1974, p.292)

Com essa tomada de consciência, só lhe resta admitir: “Foi assim que, sem saber nem querer, meu tio Tancredo me deu a chave com que abri a porta do Sobrado dos Terra-Cambará”. (VERÍSSIMO, 1974, p.292) A partir desse instante, entra definitivamente em curso um processo complexo e extremamente inconstante envolvendo trabalho profissional árduo e (in)satisfação pessoal:

[...] como acontece sempre que o trabalho num romance me empolga, comecei a arder numa espécie de febre que me tornava alternadamente exaltado e deprimido. Passei a viver em dois mundos, o real e o imaginário. Minha mulher, que por essa época aprendera já a ler meus pensamentos e sentimentos como num livro aberto de tipo graúdo, compreendeu tudo e resignou-se a aguentar uma larga temporada em que teria de viver com os meus silêncios melancólicos de bugre, as minhas distrações e “ausências” e, mais ainda, todos os meus males psicossomáticos, em geral de natureza epigástrica. Mafalda era já uma especialista nessa doença que bem se poderia chamar de “síndrome do romancista grávido”. (VERÍSSIMO, 1974, p.292)

No estágio de elaboração de *O continente*, Érico faz questão de realçar seus padecimentos psicossomáticos, revelando o quanto o bem estar e a saúde estavam ligados ao seu doloroso envolvimento na criação da saga. Por isso, constantemente se remete a alguns sofrimentos e panes súbitos: “Durante a feitura de *O continente* tive vários distúrbios gástricos, angústias, momentos de depressão alternados com acessos de euforia”

(VERÍSSIMO, 1974, p.302). Vale observar que o processo de doença retorna e se agrava no estágio final da saga, quando o autor está redigindo *O arquipélago*; prova disso é capítulo de *Solo de clarineta* intitulado “O arquipélago das tormentas”. Neste momento, Érico irá relatar seu acidente cardíaco, ocorrido em março de 1961, que coincide com a fase de produção da última parte da obra.

À parte desse processo de devoção ao trabalho literário e desenvolvimento de patologias fisiológicas, voltemos a desvendar um pouco a intrincada técnica de trabalho na criação de personagens, enredos e ambientações. Nesse sentido, Veríssimo estabelece um jogo comparativo entre aspectos do inconsciente do romancista e a máquina computador, o que resulta na consequente sondagem dos escaninhos da memória. Vale lembrar que essa tendência aproximativa entre inconsciente e criação, ou memória e literatura, está presente ao longo de todo *Solo*, entretanto, quando investiga as primeiras ebulições ocorridas no processo de escrita de *O continente*, essa relação cooperativa entre os termos “lembrar” e “imaginar” volta à cena. Esse aspecto pode ser claramente verificado quando o memorialista declara:

Estou convencido de que o inconsciente representa um papel muito importante – mais do que o escritor geralmente quer admitir – no ato da criação literária. Costumo comparar nosso inconsciente com um prodigioso computador cuja “memória” durante os anos de nossa vida (e desconfio que os primeiros dezoito anos são os mais importantes) vai sendo alimentada, programada com imagens, conhecimentos, vozes, ideias, melodias, impressões de leitura, etc... O “computador” – à revelia de nossa consciência – começa a “sortir” todos esses dados, escondendo tão bem alguns deles, que passamos anos e anos sem que tenhamos sequer conhecimento de sua existência. (VERÍSSIMO, 1974, p.293)

Importante destacar a ênfase dada aos primeiros dezoito anos de vida. Esse traço é determinante no arranjo discursivo de *Solo de clarineta*, uma vez que o autor, no primeiro tomo, oferece aproximadamente dois terço do conteúdo de seu livro à contemplação dos primeiros anos e juventude. O leitor, durante sua primeira experiência de leitura, chega a ter certa impressão de que as memórias de Érico se concentrarão em seus anos de formação. Apenas com o avançar do quarto capítulo, consolidando-se no quinto capítulo, os anos de juventude vão ficando para trás e o memorialista começa a desenvolver a abordagem da sua vida adulta. Essa distribuição desigual dos acontecimentos em *Solo de clarineta* somente vem ratificar o palpite oferecido por Veríssimo entre parênteses: “(e desconfio que os primeiros dezoito anos são os mais importantes)”.

Além desse aspecto de valorização temporal da primeira etapa da vida, Veríssimo continua estabelecendo o jogo comparativo entre o inconsciente humano e a “memória” de

um computador a fim de chegar na investigação do próprio processo de produção de um romance. Como não admite uma imaginação destituída de memória, o autor acaba por chamar a atenção para o papel central de um livro como *Solo de clarineta* no trabalho de crítica e avaliação de sua produção ficcional, uma vez que, em suas páginas de memórias, Veríssimo permite uma visita à sua biblioteca particular, revelando suas principais leituras. Interessante observar que, ao discutir essas questões, toca no assunto do plágio, acreditando caber ao que chama de consciente a tarefa de rejeitá-lo em algum momento do longo processo de produção de uma obra literária.

Quando, por exemplo, nos preparamos para escrever um romance e começamos a pensar nas personagens, o “computador”, sensível sempre às nossas necessidades, rompe a mandar-nos “mensagens”, algumas boas – “pedaços” físicos ou psicológicos de pessoas que conhecemos – outras traiçoeiras – recordações de livros lidos e “esquecidos” que nos podem levar ao plágio. Cabe ao consciente fazer a seleção, repelir ou aceitar as mensagens do “computador”. Nada do que nos vem à mente é gratuito (VERÍSSIMO, 1974, p.293).

A respeito da recordação de “livros lidos e esquecidos”, Pierre Bayard observa:

Não guardamos em nossa memória livros homogêneos, mas fragmentos arrancados de leituras parciais, frequentemente misturados uns com os outros, e ainda por cima remanejados por nossas fantasias pessoais: frações de livros falsificados, análogos às lembranças encobridoras de que fala Freud, que têm sobretudo por função dissimular outras (BAYARD, 2007, p.78).

Essa ressalva de Bayard serve de suporte esclarecedor para o comentário impressionista confidenciado pelo memorialista. Pensamentos como estes legitimam a abordagem de muitos críticos que se dedicam a estudar o processo criativo em Érico Veríssimo, como fazem Maria da Glória Bordini (1990, 1995, 2005) e Flávio Loureiro Chaves (1976, 1978), ao observarem que o autor gaúcho jamais iniciava a redação de um romance sem antes fazer um significativo levantamento a respeito do que iria escrever. Ao menos, desenhava seus personagens fazendo-os, devagar, ganharem corpo e rosto em sua mente. Por essa razão, é verdadeira, em Érico, a assertiva “não é possível nem creio que seja aconselhável tentar criar do nada”. (VERÍSSIMO, 1974, p.293)

Tendo expressado com clareza esse conjunto de percepções e impressões a respeito da importância do uso da memória e da História, o memorialista, receoso de correr o risco de ser mal interpretado por alguns e criticado por outros, parte para a exposição e discussão de uma nova e antagônica problemática: o perigo de se tornar prisioneiro da memória e da História.

Esse novo tema, debatido à exaustão tanto no universo da produção literária como no universo crítico e analítico que lhe pertence, diz respeito à frequência com que leitores desavisados confundem personagens de ficção com personalidades da vida real, concluindo apressadamente interdependências discursivas insustentáveis.

Embora pareça uma inversão no espelho da comparação, soando contraditória essa denúncia após ter acabado de disseminar indícios e pistas a respeito da relação de parença entre alguns personagens de *O tempo e o vento* e pessoas do seu convívio ordinário, o que Veríssimo pretende, ao marcar com tintas fortes a distinção entre universo ficcional e universo factual, é deixar clara a existência de seu espaço de liberdade artística enquanto romancista. Nesse sentido, o autor aproveita a oportunidade para registrar seu posicionamento em relação às transposições diretas e indevidas entre aspectos de sua vida e acontecimentos de sua obra:

Muitas vezes leitores me perguntam verbalmente ou por carta se costumo tirar minhas personagens da vida real, isto é, se trabalho *d'après nature*, fotografando a vida. Minha resposta é negativa. Acho o processo de copiar a vida barato e de certo modo indigno. Lembro-me sempre do conselho sobre a arte de representar que, num romance de Somerset Maugham, um homem do mundo dá a uma atriz: “Não seja natural: pareça”. (VERÍSSIMO, 1974, p.293)

Com o avançar da discussão, percebendo ainda correr o risco da má interpretação por ter estreitado demasiadamente a relação entre inconsciente e “computador” – uma vez que essa aproximação, levada ao extremo por alguns leitores, poderia resultar na crença de que ficcionista decretava o fim da criatividade e da liberdade no seu processo criativo – Veríssimo resolve assinalar, de forma bastante enfática, sua objeção frente à ideia de se fazer um romance baseado em dados puramente autobiográficos.

Com esse intuito, desenvolve uma consideração negativa a respeito do escritor que se engaja obsessivamente no trabalho de aproximação narrativa entre vida e obra. Na avaliação de Veríssimo, todo romancista que não consegue se livrar de sua própria memória, revela, com isso, certa incapacidade de sobreviver unicamente de sua imaginação. Ainda para o autor, o ficcionista de valor é aquele capaz de criar histórias surpreendentes longe – ou completamente apartado – do terreno das memórias:

Acredito que qualquer homem inteligente pode escrever um romance, que será necessariamente a história de sua própria vida ou da de alguém que ele conhece de maneira íntima. Mas de romancistas sei que não se podem livrar da própria memória. Na minha opinião o ficcionista legítimo é um tipo de peixe capaz de sobreviver quando fora das águas da autobiografia. Esta ideia

não entra absolutamente em conflito com o que escrevi há pouco a respeito das figuras humanas da vida real que me inspiravam certas personagens de *O tempo e o vento*. O ficcionista pode usar uma pessoa que conheceu, mas tendo o cuidado de evitar a fotografia servil. É justamente durante esse processo de “despistamento”, ou então no minuto em que o autor resolve criar uma personagem sua, sua mesmo, que o “computador” insidiosamente começa a mandar-lhe mensagens, e o autor corre o risco de usar esses elementos com orgulho demiúrgico, convencido de que está mesmo criando do nada. (VERÍSSIMO, 1974, p.293-294, grifo nosso)

No fim das contas, o bom peixe, para Veríssimo, é aquele que consegue nadar tanto nas águas da autobiografia quanto nas águas da pura imaginação. O modelo ideal de autor não se restringiria a reproduzir, em forma de narrativa, um acontecimento verídico em si, mas se utilizaria dele a fim de criar ainda mais ficção. Ele confirma sua tese, contendo a declaração de independência da personagem – com “carta de alforria” (VERÍSSIMO, 1974, p.294) e tudo mais – relatando sua experiência frente à desobediência das suas criaturas de papel:

[...] uma vez que o romancista põe de pé uma personagem, esta começa a distanciar-se cada vez mais da criatura da vida real que a sugeriu. Os escritores puramente memorialistas devem achar difícil afastar-se do plano inicial do livro. Traçam para suas figuras um destino irrevogável, ao passo que o romancista verdadeiro – bom ou mau, grande ou pequeno, não importa – esse pode dar-se o luxo de conceder liberdade às suas criaturas. Não se surpreende nem se irrita quando elas recusam dizer as palavras que ele lhes sopra, ou fazer os gestos que ele lhes determina. Muito cedo compreendi que quando uma personagem, por assim dizer, toma o freio nos dentes e dispara, deixando-me para trás, é porque está mesmo viva. Dou-lhe carta de alforria e começo a divertir-me com as surpresas que seu comportamento me proporciona. (VERÍSSIMO, 1974, p.294)

Para um aprofundamento desse aspecto, torna-se imprescindível a observação do relato de experiência com a construção daquele que, provavelmente, é seu personagem mais marcante, por apresentar traços extremamente próximos ao imaginário de certo tipo de gaúcho. Referimo-nos ao garboso e valente Capitão Rodrigo Cambará:

Quando e como nasceu o Capitão Rodrigo Cambará? Eu mentiria se respondesse com certeza a essa pergunta. Há tipos óbvios e inevitáveis. O problema é como aceitar a inevitabilidade do óbvio sem cair no estereótipo. A palavra *gaúcho* está associada em nosso espírito a termos como macho, bravo, violento, mulherego, aventureiro, nobre, generoso... Talvez eu não esteja muito longe da verdade se disser que, antes de ter corpo e nome, o Capitão Rodrigo era uma ideia no meu cérebro – de certo modo o *símbolo duma rude estirpe e duma era áspera*. Às vezes, leitores me perguntam que pessoa da vida real me serviu de modelo para essa personagem, e eu respondo com a maior sinceridade que o marido de Bibiana deve ser um tipo compósito, produto de maquinações do inconsciente. (VERÍSSIMO, 1974, p.296, grifo nosso)

Nesse momento, cumpre observar um pouco o processo de transformação por que passa um personagem. Primeiramente o Capitão Rodrigo iria se chamar Severo (VERÍSSIMO, 1974, p.296). Fisicamente, no entanto, sempre se apresentou na mente do autor como um homem de altura mediana, barba e olhos claros (1974, p.297). Um dado que chama atenção é que esse personagem, em especial, foi requerendo para si uma independência inigualável, confirmando, mais uma vez, a teoria do personagem proposta por Veríssimo:

Desde o momento em que vi o capitão em meus pensamentos, com um corpo, um nome e já com certas tendências ou ímpetos, esse homem passou a existir. E como estava vivo e tinha um temperamento fogoso, a primeira coisa que fez foi livrar-se de seu criador. Quem sou eu para sujeitar um potro como o Capitão Cambará? (VERÍSSIMO, 1974, p.297)

O desejo de não se atrelar plenamente ao asfixiante cárcere da memória coletiva leva Veríssimo a, mais de uma vez, deixar claro a distância que prefere manter da tirania da memória, a fim de assegurar a livre criação dos personagens. Almeja a verossimilhança como resultado final, mas observa que essa não está necessariamente atrelada a eventos factuais. Sob o seu ponto de vista, a prova cabal de que um escritor não se reduz a “um memorialista” ou “um fotógrafo ambulante” (VERÍSSIMO, 1974, p.297) é quando consegue criar com verossimilhança personagens ou situações completamente dissociadas de suas experiências particulares:

Uma das muitas provas por que tem de passar o romancista para convencer-se a si mesmo e aos leitores de que não é apenas *um memorialista nem um fotógrafo ambulante*, é a de criar com verossimilhança uma personagem que seja diferente dele em matéria de gosto, temperamento, caráter [...]. Para dar verossimilhança a uma personagem não autobiográfica, o novelista tem de usar toda a sua capacidade de empatia, isto é, a faculdade de meter-se no corpo de outras pessoas, e que lhe permite sentir-se, ser alternadamente um herói ou um covarde, um bandido ou um santo, uma dama virtuosa ou uma prostituta (VERÍSSIMO, 1974, p.297, grifo nosso).

Com esse tipo de comentário, o autor abre uma brecha estratégica na porta de entrada de seu laboratório ficcional. Enquanto confidencia, ao leitor das memórias, sua intimidade no trabalho de criação, revelando artifícios como “para dar verossimilhança a uma personagem não autobiográfica, o novelista tem de usar toda a sua capacidade de empatia”, Veríssimo também expõe, ingenuamente ou não, seus juízos de valores literários.

Essa exibição da sua intimidade de ficcionista não se encerra aí, mais adiante o autor revela suas afinidades com algumas personagens femininas – curiosamente mais complexas e

donas de uma riqueza psicológica interior mais significativa que muitos personagens masculinos:

Sempre procurei tratar minhas criaturas com certa imparcialidade sentimental, como um pai – digamos assim – que divide sua afeição igualmente entre os inúmeros filhos. Devo confessar, no entanto, que há personagens minhas pelas quais tenho pouca admiração ou nenhuma estima. Por exemplo, não simpatizo nada com Licurgo Cambará, embora reconheça que o homem possui suas virtudes. E já que estamos no capítulo das simpatias, declaro em voz alta que tenho um fraco pelas mulheres de *O tempo e o vento*, como Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria. (VERÍSSIMO, 1974, p.297-298)

O memorialista, contudo, não deseja apenas se deter em questões ligadas à filosofia da composição de seus personagens. Mais do que isso, devido ao fato de estar justamente tecendo comentários mais diretamente relacionados aos conteúdos presentes na primeira parte de *O tempo e o vento*, procura desenvolver seu intento de selecionar e organizar informações bastante precisas, de ordem especialmente numérica, como questões relativas a datas, abrangências e extensões do romance. Confidencia, aos leitores, os bastidores quantitativos de seu monumento literário:

Minha saga do Rio Grande do Sul devia abranger duzentos anos, de 1745 a 1945. A princípio imaginei que poderia comprimir toda a história numa família num único volume de cerca de 800 páginas, que me ocuparia uns três anos de trabalho. Mal sabia eu que a obra acabaria por transformar-se numa trilogia num total de mais de 2.200 páginas e que eu levaria mais de quinze anos para terminá-la [...] (VERÍSSIMO, 1974, p.295).

Sob esse viés, outros comentários de bastidores a respeito da confecção desse volume da trilogia recebem destaque. Um dado de significativa importância se refere ao crescimento material do livro, resultando em alterações relacionadas ao redimensionamento de capítulos e partes constituintes da saga, desdobramentos estes que desembocarão em uma obra composta, ao todo, por sete livros: dois tomos de *O continente*, dois tomos de *O retrato* e três tomos de *O arquipélago*.

Trabalhei em *O continente* durante boa parte de 1947 e 1948, e um dia me surpreendi diante duma pilha assustadora de papéis datilografados, e compreendi, vagamente apreensivo, que me seria impossível meter toda a história dos Terra-Cambará e de Santa Fé dentro dum único volume. Seria necessário um segundo tomo. Quando mais tarde me atirei ao trabalho dessa sequência foi para verificar que, se quisesse chegar até 1945, precisaria ainda de um terceiro volume. Uma trilogia então? Que fosse! (VERÍSSIMO, 1974, p.301)

É interessante observar essa confissão do autor, revelando que iniciou a história dos Terra-Cambará sem conseguir dimensionar os desdobramentos que ela teria. Esse desconhecimento do escritor, em relação ao caráter final de sua obra, remete-nos a um comentário de Gaëtan Picon a respeito do processo de criação literária:

É banal observar que a criação é de si mesma uma atividade bastante obscura; banal insistir sobre o fato de ser ela um gesto irreduzível a toda consciência intelectual ou estética. O escritor não é aquele que pretende dizer, ou dizer-se, transmitir um pensamento consciente, ou encarnar na obra um ideal de gosto: deseja apenas criar alguma coisa, uma obra, *sem saber mesmo o que ela virá a ser*. A obra é um acontecimento, um ato irreprimível, uma realidade nova que *se revela ao fazer-se*, jamais a expressão controlada de uma realidade exterior. (PICON, 1970, p.15-16, grifos nossos)

Neste instante, convergem para um mesmo ponto de conclusão tanto o olhar do crítico Picon como o olhar do ficcionista Veríssimo. Ambos notam que a obra é um enigma ao longo de todo seu período gestacional e só virá à luz, revelando suas exatas dimensões, abrangências e horizontes, após sofrer transformações radicais no útero – ou no laboratório de criações – do romancista.

Especificamente em relação à primeira parte da trilogia, o autor relata experiências importantes no que concerne aos impasses internos à obra. Tais impasses dizem respeito ao contexto fértil de sua produção, elementos de apoio, materiais e documentação orientativa. *O continente* é a parcela de *O tempo e o vento* em que o escritor contou com menos material de documentação histórica. Ao mesmo tempo, não compartilhava de muitos testemunhos capazes de proporcionar um significativo conhecimento de mundo concernente àquele período histórico mais distante (século XVIII). No entanto, a crítica especializada atribui a essa primeira parte as melhores realizações da obra. Isso comprova a qualidade de Veríssimo no exercício de empatia para a produção de matéria literária:

A parte de *O continente* (o primeiro volume) intitulada *Ana Terra* constituiu uma dura prova para o romancista, pois nela joguei com um mínimo de elementos tanto materiais como psicológicos para criar uma atmosfera, um drama, e pôr de pé personagens como Ana Terra, seu pai Maneco, sua mãe Henriqueta e seus irmãos Antônio e Horácio. (VERÍSSIMO, 1974, p.295)

Já no que concerne aos embates vividos nos campos de batalha da vida prática, externos à imanência do texto, o autor também descreve as adversas condições de produção que o acompanharam durante todo o processo de escrita do primeiro tomo:

Eu escrevera a maior parte das suas 639 páginas no meu escritório da Editora Globo, em circunstâncias pouquíssimo favoráveis. Era constantemente

interrompido por visitantes – gente que vinha “fazer hora” ou trazer-me problemas pessoais, na esperança de que eu pudesse resolvê-los – e o telefone tilintava dezenas de vezes por dia. A janela basculante do gabinete dava para os fundos dum restaurante, de sorte que em matéria olfativa eu praticamente vivia dentro de uma cozinha. Os piores dias eram as sextas-feiras. Pela manhã eu sentia cheiro de peixe cru, por volta do meio-dia chegavam-me às narinas olores de peixe frito (Oh tempos de cebola, alho e manjerona!) e finalmente ao entardecer o que restava eram as enjoativas emanações da banha em que os peixes haviam sido fritos. Não raro andava no ar gorduroso e enfumaçado uma vaga podridão ictiológica. (VERÍSSIMO, 1974, p.302)

Parece que todo esse sacrificante cenário de produção serviu de tempero ideal para a construção da primeira parte. Embora as condições oferecidas pelo escritório da Editora Globo não fossem as melhores, o primeiro volume da saga foi muito bem recebido pelo público e pela crítica. Esse fato revela o quão improvável pode ser a gestação de um clássico literário. O restante de toda a história dos Terra-Cambará é trabalhado em esquema de dedicação exclusiva do escritor, entretanto, a primeira parte da trilogia – escrita em meio a visitas inesperadas, dezenas de telefonemas diários e cheiro de peixe frito – é notadamente a mais relevante na biblioteca veríssimiana da literatura brasileira.

Após apresentar um pouco mais as características particulares do seu laboratório em pleno processo de construção da primeira parte de *O tempo e o vento*, Veríssimo oferta ao leitor a informação que mais lhe interessa como artista: o resultado exitoso da recepção crítica de *O continente*. Seria ingênuo continuar essa leitura revisionista dos bastidores da produção de *O tempo e o vento*, possibilitada pelos escritos memorialísticos de *Solo de clarineta*, sem apontar para um aspecto já observado na formação da biblioteca do autor – esse aspecto é, nada mais nada menos, do que o caráter interessado do relato.

O autor conscientemente interfere, por meio de inúmeros comentários, em toda a organização valorativa de seus romances, apontando, com base, é claro, na recepção crítica e mercadológica dos seus livros, para o centro da prateleira na biblioteca veríssimiana – lugar onde incide o banho mais forte da luz que ilumina a biblioteca. Assim, as demais obras das estantes aproveitam a luminosidade que escapa daquele enfoque central. Coloco a questão deste modo, pois o próprio memorialista é quem afirma ser a publicação da saga rio-grandense o acontecimento mais importante da sua carreira de escritor literário.

Reputo a publicação da primeira parte de *O tempo e o vento*, em 1949, o acontecimento mais importante de minha carreira de escritor. Se o sucesso popular de *Olhai os lírios do campo* me havia tornado possível viver exclusivamente do produto de meus livros, agora *O continente*, além do êxito de suas vendas, alcançava também um *succès d'estime*. Teve excelente crítica. (VERÍSSIMO, 1974, p.301)

Diante de tamanho valor dado à trilogia, continuaremos a investigar este que tem o mérito de ser o romance da vida do romancista [*O tempo e o vento*], estabelecendo relações transversas e inusitadas com a própria vida do romancista, parcialmente narrada em *Solo de clarineta*.

### 3.2.1 Um retrato dos arquipélagos: os Veríssimo e os Cambará

A rede de relações comunicativas entre Sebastião, Nestor e Érico Veríssimo com suas respectivas projeções no universo ficcional, revelando traços aproximativos em personagens como Dr. Rodrigo, Toríbio e Floriano, inicia-se na segunda parte de *O tempo e o vento* e se estende até a terceira parte que encerra a trilogia, ou seja, está expressa em *O retrato* e em *O arquipélago*.

Durante o processo de escrita de *O continente*, como foi observado, Veríssimo dividiu suas atenções entre seu trabalho na Editora Globo e a primeira parte da narração das aventuras sul rio-grandenses, centrando-se nos pioneiros representados pela família de Maneco Terra, um baluarte de sustentação no universo de fantasias do romancista a respeito dos primeiros desbravadores da região. Posteriormente, volta-se à aventureira vida do Capitão Rodrigo, completando o conteúdo dessa primeira parte com a narração das primeiras gerações a assumir o Sobrado de Santa Fé, cuja figura de proa, num primeiro momento, é Licurgo Cambará.

No entanto, a experiência de Veríssimo com o processo de escrita de *O retrato* foi completamente distinta daquela observada em *O continente*. Um dos fatores que, com certeza, contribuíram para essa diferenciação está diretamente relacionado ao êxito de público e crítica alcançado pela primeira parte da obra. Assim, Érico consegue abandonar o “gabinete culinário” da Editora e passa a escrever radicado em sua própria casa. Essa boa repercussão possibilitou a definitiva profissionalização e dedicação integral do escritor, transformando sua sala de jantar em seu escritório de trabalho:

Comecei a escrever *O retrato* em janeiro de 1950, na Praia de Torres, num apartamento com vista para o mar. Em março voltei para Porto Alegre com algumas centenas de páginas já prontas e continuei o trabalho, não mais no meu gabinete culinário da Editora Globo, mas na minha própria casa. Como não possuía um escritório propriamente dito, usei a sala de jantar, colocando a máquina de escrever em cima da mesa, ladeada por pilhas de volumes contendo números do *Correio do Povo* correspondentes aos anos de 1910 a 1915. Entrei nesse segundo tomo da trilogia cômico das armadilhas que suas aparentes facilidades me preparavam – o que entretanto não me impediu de cair em algumas delas. (VERÍSSIMO, 1974, p.302-303)

Destaco desse último fragmento citado a informação de que o autor, em *O retrato*, embora apresentando uma condição ideal de produção, começa a enfrentar as armadilhas do excesso de documentação histórica, bem como de uma quantidade ilimitada de informações provenientes do testemunho de familiares e conhecidos mais velhos. Quanto mais se aproxima do ano de 1945, data em que encerraria sua saga, mais sofre com o excesso de adiposidade informacional sobrecarregando o tecido narrativo, fazendo o romancista de outrora se transformar em um cronista das eventualidades do cotidiano envolvendo a cidade de Santa Fé, de um modo geral, e os Terra-Cambará, em particular.

Inicialmente, para a segunda parte da obra, Veríssimo se dispõe a estabelecer um diálogo interartes, dentro do universo ficcional: “Tinha decidido dedicar todo o livro a um ‘retrato de corpo inteiro’ do Dr. Rodrigo Terra Cambará, bisneto e homônimo do bravo capitão” (VERÍSSIMO, 1974, p.303). Esse quadro, pintado por Don Pepe Garcia, um artista espanhol residente no Brasil, procura eternizar o jovem e garboso médico, cuja ascendência advém de um tradicional ramo das famílias de Santa Fé. Assim, a pose aristocrática presente na tela denotava o esforço de evocar o que se entendia por heroísmo gaúcho vivido no passado.

Por conta da moldura cerceadora – própria dos quadros – enquanto *O continente* traça um amplo painel de diferentes gerações referentes ao rio-grande heroico, *O retrato* restringe a dimensão desse painel para concentrar sua ênfase em uma tela única, mais especificamente na figura do Dr. Rodrigo. Nesse sentido, Jacques Leenhardt (2001, p.122) observa que *O retrato* encerra, principalmente, a questão da individuação e da emergência do eu sob um contexto histórico novo, que abarca o último decênio do século XIX e se estende, com resquícios, até o período imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, já atingindo meados do século XX.

A última geração dos Terra-Cambará, no entanto, composta pelos irmãos Floriano, Jango e Eduardo, embora não apresente uma dissolução absoluta do sujeito, já produz uma fragmentação da ideia romântica de “retrato do eu”. A segmentação em arquipélagos é uma simbologia importante para apontar os (des)caminhos propostos pelo século XX, que selou o conceito monolítico de o continente e deu início à separação em arquipélagos.

É notório que essa parte da saga demandou de Veríssimo uma abundante consulta a documentos da História: “Para escrever essa sequência de *O continente* eu contava naturalmente com documentos abundantes e fáceis de obter” (VERÍSSIMO, 1974, p.304). Tomado por certo sentimento de familiaridade com o período histórico abordado nessa fatia temporal do romance, Veríssimo mergulhou em materiais ao seu dispor, ao mesmo tempo em que os enriqueceu por meio do uso imoderado da sua imaginação. Desse modo, em *O retrato*,

tem-se um maior equilíbrio entre a busca por documentos e a exploração de sua memória pessoal. Nesse sentido, pode-se identificar certa exposição do método de trabalho que combina memória e História para desembocar na ficção:

Assim, ajudado por velhos jornais e pelas minhas às vezes nebulosas e outras vezes luminosas lembranças de menino, comecei a trabalhar no romance, a princípio com a cautela de quem caminha num campo minado pelo inimigo. Em breve, esquecido dos perigos, entrei de corpo e alma no Sobrado, como membro da família, tornando-me assim, sob muitos aspectos, um cronista suspeito (VERÍSSIMO, 1974, p.305).

Por dialogar com um tempo tão próximo às suas “lembranças de menino” – notando que Érico nasceu em 1905, mas afirma trazer na memória acontecimentos ocorridos em 1910 e 1912, como a passagem do cometa Halley e o naufrágio do Titanic, respectivamente – na medida em que as ações de *O retrato* se iniciam no último decênio do século XIX e se estendem até o imediato pós Segunda Guerra, as histórias, envolvendo a cidade de Santa Fé e a descendência dos Terra-Cambará, ganham um colorido pessoal nas mãos do autor. Assim, pelo fato de contar com dados advindos de uma realidade palpável, alguns personagens que saem da pena do romancista e irão protagonizar esse período da saga terão fácil projeção da esfera biográfica para a esfera ficcional. Esse caminho no enigma da criação ficcional, no entanto, só pode ser percorrido com alguma segurança, e quiçá decifrado com certa pertinência, por meio da leitura de *Solo de clarineta*. Isso porque será nas páginas das memórias que Veríssimo irá fazer confissões e deixar seu testemunho a respeito das fontes que recorreu a fim de dar vida a bons protagonistas pertencentes à segunda e à terceira parte de *O tempo e o vento*.

Três personagens dentro dessa fatia de tempo se destacam sob este aspecto, são eles: Dr. Rodrigo Terra Cambará, seu irmão Toríbio e Floriano – o filho mais velho de Rodrigo. O que pretendemos nesse momento da análise é estabelecer uma aproximação crítica – comparativa e contrastiva – entre essas três figuras ficcionais com três personalidades que se destacam nas memórias: Sebastião, Nestor e Érico Veríssimo. Levando em consideração todo o posicionamento crítico do autor a respeito do perigoso trânsito entre conteúdos autobiográficos e conteúdos ficcionais, procuraremos averiguar o que há de evocação memorialística na constituição parcial desses três personagens de *O tempo e o vento*.

Iniciamos o desafio centrando-nos em Sebastião, o pai de Érico, figura de peso entre os machos da família Veríssimo, condição questionável em se tratando do memorialismo subjetivista de *Solo de clarineta*. Em todo caso, trata-se de um dos filhos do casal Franklin e Adriana, donos do Sobrado de Cruz Alta, ou seja, membro de um ramo médio na galeria das

tradicionais famílias dos pampas gaúchos – ao menos esse parece ser o posicionamento socioeconômico sinalizado pelo memorialista ao retratar sua parentela. Já na segunda página do capítulo inicial de *Solo de clarineta*, não por acaso nomeado “Álbum de família”, o fulgurante Sebastião começa a se insinuar frente às lembranças de seu filho.

Sua primeira aparição se dá nos seguintes termos: “Analisando a vida e as proezas de meu pai, sinto que em suas veias predominou – vá lá mais esta simplificação! – o quente e turbulento sangue dos Mello e Albuquerque” (VERÍSSIMO, 1974, p.2). Logo de início, Érico revela o quanto a linhagem de família toca fundo a estrutura de suas considerações, talvez por isso tenha centralizado tantas atenções nas peculiaridades sanguíneas dos Terra-Cambará. O fator sangue, e suas implicações na coragem e heroísmo do sujeito, é um dado muito representativo no imaginário gaúcho e isso pode ser observado em *O tempo e o vento* e comprovado em *Solo de clarineta*.

Devido a esse traço, o memorialista sempre aproxima o temperamento do pai ao sangue, para ele herdado em predominância dos Mello e Albuquerque, cujos antepassados apresentam figuras heroicas como um bisavô, coronel do exército imperial, que lutou contra os Farrapos e “segundo ouvi de murchos mas orgulhosos lábios avunculares – foi ele quem prendeu Anita Garibaldi no combate de Curitibanos” (VERÍSSIMO, 1974, p.2). Na zona de recepção direta das características desse sangue aguerrido e buliçoso está sempre Sebastião, como se pode observar quando o pai passa a ser finalmente o foco do “álbum de família”.

Chego agora ao Veríssimo que me toca mais fundo. Chamava-se Sebastião e era meu pai. Intelectualmente a mais brilhante figura da família, de certo modo foi aquela em quem as qualidades e defeitos dos Mello e Albuquerque se manifestavam com mais apaixonada intensidade. (VERÍSSIMO, 1974, p.15)

Se, por um lado, como demonstraremos a seguir, o decalque de tio Nestor, no reino da ficção, parece ser Toríbio Terra Cambará, por outro, ao longo da leitura que fazemos de *Solo de clarineta*, percebemos que o correspondente de Sebastião, no espelho da grande saga ficcional de *O tempo e o vento*, é o Dr. Rodrigo Terra Cambará.

Esse traço pode ser estabelecido em inúmeros momentos no trânsito entre as narrativas, mas reservamos apenas alguns que demonstram melhor essa relação. Procuraremos sempre trabalhar primeiro com o modelo retirado do memorialismo de *Solo de clarineta* para, somente então, fazer sua transposição para o plano ficcional, utilizando-nos de *O tempo e o vento*. Assim, poderá ser mantida a leitura em espelho, tendo a projeção de Sebastião refletida

no Dr. Rodrigo – guardadas todas as distorções e inversões comuns a esse modo de representação.

Em algumas descrições de Érico, o pai vai ganhando forma da seguinte maneira:

[...] sendo um epicurista, Sebastião Veríssimo amava de tal modo o conforto, as mulheres, a boa mesa, os bons vinhos, as belas roupas, as camas macias – que jamais se sentiu inclinado a meter-se numa revolução e enfrentar os azares e durezas duma campanha. Ficava na cidade [...]. (VERÍSSIMO, 1974, p.15)

Esse perfil de Sebastião Veríssimo apresenta ainda os seguintes predicados: “Foi o mais extravagante presenteador, o mais generoso anfitrião que conheci em toda a minha vida. Raro era o dia em que não tivesse pelo menos um convidado à sua mesa. Aos domingos quase sempre tinha três ou quatro” (VERÍSSIMO, 1974, p.16). Mais adiante, adentrando um pouco mais na rotina e hábitos paternos, o memorialista completa o quadro do *bon vivant*:

À noite recolhia-se tarde, às vezes à hora em que os galos cantavam, anunciando a aurora. Acordava ao meio-dia, já interessado e curioso quanto ao que ia comer ao almoço. Farejava a cozinha, provava das panelas, confabulava com a cozinheira, escolhia os seus vinhos (o Médoc era um de seus preferidos), e depois saía à procura de algum amigo para sentá-lo como convidado à mesa. (VERÍSSIMO, 1974, p.46)

Como pode ser observado nessas três últimas citações, é claramente diagnosticável certa inclinação aos prazeres da mesa nos hábitos de Sebastião. Sua relação na cozinha com as cozinheiras, na mesa com a comida e na rua com seus convidados regulares era algo bastante notável. Além disso, Sebastião era a síntese da urbanidade e do hedonismo, de tal modo que, nas memórias, jamais somos surpreendidos por atitudes antagônicas a essas suas características. Vale notar que essa opção pelo urbano também foi herdada por Érico Veríssimo que nunca se envolveu em atividades pecuárias ou agrícolas, ocupações econômicas bastante comuns na sociedade sul-rio-grandense.

Em decorrência desse fato, o ficcionista também tinha suas preferências; como não possuía grandes experiências nas campanhas gaúchas, preferia sempre manter o foco da narração na cidade de Santa Fé, isolando-se nas tramas rurais do Angico – nome da estância dos Terra-Cambará – somente quando era extremamente necessário para a constituição da verossimilhança narrativa:

Não esconderei que me sentia perfeitamente à vontade a companhia do Dr. Rodrigo, porque, como ele participasse um pouco de minha aversão à vida campestre, fazendo-o figura central do romance, eu me livraria da obrigação de estar constantemente no Angico, a estância da família. Quem lá passava a

maior parte de seu tempo era Toríbio, seu irmão, personagem que, como já esclareci, me foi inspirada por Nestor Veríssimo. (VERÍSSIMO, 1974, p.303)

Dado, então, o modo urbano e hedonista de Sebastião, em momento algum da leitura de *Solo de clarineta* o leitor se depara com o pai de Érico fazendo longas campanhas no desconfortável ambiente rural, ou mesmo buscando se fortalecer e enfrentar as dores da vida de um modo racional e equilibrado. Ao contrário, Sebastião parece viver constantemente em busca do prazer e de realizar seus próprios interesses. Em *O tempo e o vento* também há, constantemente, esse traço de epicurismo em diversas atitudes do personagem Dr. Rodrigo, entre as quais se destacam:

[...] Rodrigo, que nunca conseguia dormir antes da uma da madrugada, só deixava o quarto, na manhã seguinte, depois das nove. Dessa hora em diante seguia uma norma para ele docemente agradável e que, muito nova, não tinha ainda caráter rançoso de rotina. Descia para a cozinha e lá tomava dois ou três mates com a tia e Laurinda. Depois bebia uma pequena xícara de café simples, sem o que não podia fumar, e se dirigia para a farmácia, onde ficava a atender os clientes até as onze, hora da roda de chimarrão (VERÍSSIMO, 1978f, p.326).

Como pode ser observado, é facilmente encontrada certa proximidade entre os prazeres de Sebastião e os prazeres de Rodrigo. A relação de ambos com a cozinha e com as cozinheiras, com a comida na mesa – associada à presença regular de amigos convidados – é evidente. De modo que o Cambará, do sobrado de Santa Fé, pode ser percebido como um sócia emocional de Sebastião – que vem a ser também filho de um dono de sobrado. Corroboram essa sintonia, fragmentos do romance como o seguinte:

Rodrigo detestava comer sozinho, e era raro o dia em que não tivesse um convidado ou dois à mesa [...]. Já pela manhã, antes de sair, Rodrigo entrava na cozinha e começava a abrir e cheirar as panelas, perguntando: “Que é que vamos ter pro almoço Laurinda?” Dava sugestões, pedia pratos especiais e quase sempre, insatisfeito com o que a mulata preparava, abria vidros de azeitonas recheadas, latinhas de *patê de foie gras*, de sardinhas portuguesas ou anchovas e comia esses *hors-d’-ceuvres* antes, durante e às vezes depois do almoço ou do jantar (VERÍSSIMO, 1978f, p.327).

O mais interessante no processo de comparação entre essas duas figuras envolventes é que, ao se confrontar as datas da linha cronológica e biográfica do sujeito histórico Sebastião e do personagem ficcional Dr. Rodrigo, verifica-se que ambos são bastante contemporâneos. Sebastião nasce em 1880 ou 1881, Rodrigo em 1885. Sebastião casa-se em 1905, Rodrigo em 1910. Sebastião morre em 1935, Rodrigo em 1945.

Esses fatos revelam um pouco da técnica de despistamento (VERÍSSIMO, 1974, p.294) constantemente empregada por Veríssimo durante seu processo de composição dos personagens. O autor não busca fazer fotografias servis de pessoas reais, pois está ciente do pouco valor literário que isso promove no espaço da ficção, mesmo porque procura respeitar a liberdade exigida por cada um de seus personagens (VERÍSSIMO, 1974, p.293-294). No entanto, em momento algum se exime por completo dos conteúdos memorialísticos que possui, ao contrário, mergulha em todas as suas experiências singulares e as utiliza a seu favor, intensificando fatos, acrescentando elementos, temperando aventuras, dando uma tonalidade de “clarineta” às suas histórias imaginadas.

Em determinado momento das memórias, Érico confirma que Sebastião e Dr. Rodrigo possuem conexões íntimas muito significativas, o que lhe abre a possibilidade de se identificar com algum dos filhos do doutor de Santa Fé. Nesse caso, como veremos, irá se aproximar de Floriano. No entanto, em seu memorialismo crítico, deixa claro que não pretende copiar a vida e transportá-la diretamente para a arte. Por essa razão, pontua:

Queria, porém, que Rodrigo Cambará fosse parecido mas não idêntico a Sebastião Veríssimo. Teriam ambos em comum a sensualidade, o amor à vida, a bravura, a generosidade, a vaidade à flor da pele, a autoindulgência e a mágica capacidade de fazer dos homens amigos fiéis até o sacrifício e das mulheres amantes apaixonadas. (VERÍSSIMO, 1974, p.304)

Logo a seguir, no entanto, declara as dissensões marcantes entre ambos:

Diferente de meu pai, a personagem central de *O retrato* seria fisicamente um belo espécime masculino e teria o que o velho Sebastião nunca me pareceu ter tido: ambição política – e seria o que meu pai nunca foi: amigo íntimo e comensal de Getúlio Vargas. Quanto ao resto, não dependeria de mim, mas dessa fatalidade que, tanto na vida como nos romances, parece arrastar os homens. (Não foi Heráclito quem escreveu que caráter é destino?) (VERÍSSIMO, 1974, p. 304)

Diante desse espelhamento discutível – ou sob suspeita – envolvendo Sebastião e Rodrigo, algumas observações se fazem oportunas. Em primeiro lugar, o próprio Érico, ao traçar suas diretrizes comparativas, revela que nem todos os destemperos e absurdos presentes na vida real serão transformados em boas matérias literárias, ou seja, fatos indiscutivelmente verificáveis na realidade cotidiana nem sempre irão funcionar de forma satisfatória em um romance. Diante dessa alegação, declara:

Que a vida de Rodrigo Cambará não é uma biografia de meu pai é coisa que fica clara a quem quer que se dê o trabalho de confrontar *O retrato* com a parte destas memórias em que discorro sobre a vida e a personalidade de

Sebastião Veríssimo. Comparada com a farmácia de meu pai, a do Dr. Rodrigo chega a ter uma austeridade monástica. Por que repeli as minhas vivíssimas e turbulentas lembranças daquele pátio digno de Bruegel, Bosch e Goya? Talvez porque tenha chegado à conclusão que nem tudo que acontece na vida real torna-se necessariamente verossímil quando transposto para o plano da ficção. (VERÍSSIMO, 1974, p.305)

Tendo essa perspectiva em mente, partimos para uma segunda observação oportuna. Ao despistar alguns traços físicos e psicológicos de pessoas reais no momento de criar seus personagens, o autor está permitindo que seus romances tenham mais valor do que feitos e fatos constantes na sua autobiografia, e isso prova sua capacidade de tramar enredos. Nesse quesito é inegável o êxito de Érico Veríssimo.

Comprova esse mérito do romancista o fato de *Solo de clarineta* ser um livro que não oferece muito poder atrativo em si, caso não seja lido sob a perspectiva de conter as memórias de um consagrado escritor brasileiro do século XX. Por mais que a farmácia de Sebastião fosse um caos chocante, ela não tem elementos capazes de impressionar o leitor e fazê-lo sentir como que respirando aquele ar de pátio carregado, digno dos quadros de Bruegel, Bosch e Goya. De um modo geral, pode-se afirmar que a escrita do memorialista é menos atrativa e impactante que a escrita do romancista, e essa constatação crítica só vem a favorecer o trabalho ficcional de Veríssimo, nunca a desmerecer. Assim, embora assinalemos alguns deslizes sistemáticos e ineficiências programáticas em *Solo de clarineta*, jamais poderemos computar essas críticas no trabalho do escritor, uma vez que a força narrativa de um romance como *O tempo e o vento* é algo bastante evidente.

Retomando o processo comparativo entre protagonistas biográficos e protagonistas ficcionais, além de Sebastião Veríssimo espreado-se em Dr. Rodrigo, é imprescindível destacar a figura, já outrora anunciada, do tio Nestor, pois, como nos confessa o próprio memorialista, “creio [...] que o mais fabuloso de todos os Veríssimos era tio Nestor” (1974, p.08). A importância de Nestor é tamanha que sua presença na narrativa de *Solo de clarineta* chega a alterar a construção discursiva do texto. Ao aproximar-se do tio Nestor, será a primeira vez, nas memórias, que Érico empregará o discurso direto, com o uso de diálogos. Isso se dá devido à tamanha capacidade que Nestor oferece de se transformar em personagem ficcional. Diante desse fato, o instinto do romancista prevalece e não titubeia em dar voz ao tio-personagem e abrir espaço para que ele invada suas memórias abruptamente, como muito lhe convém.

Assim, após contar que esse tio aventureiro, leitor inveterado de romances de capa-e-espada, aderiu à Coluna Prestes como comandante, revela que o mesmo foi pego em uma

emboscada e aprisionado no interior da Bahia. O narrador-memorialista, neste instante, começa a preparar o terreno para a entrada de seu personagem, dizendo: “Amarrado a uma árvore para ser passado pelas armas [...] um jovem tenente da força baiana veio interrogá-lo, possivelmente para colher elementos para a ficha do futuro defunto” (1974, p.10). Após esse pequeno preâmbulo, Érico passa a mostrar a cena, aproximando o leitor do narrado por meio da utilização dos diálogos:

- Nome
  - Nestor de Mello e Albuquerque Veríssimo da Fonseca.
  - Onde nasceu?
  - No lugar onde minha mãe me pariu
  - Nada de gracinhas! Diga onde nasceu.
  - Em Cruz Alta, Rio Grande do Sul.
  - Cruz Alta? – repetiu o oficial, o rosto subitamente iluminado. – Mundo pequeno! Imagine que há quase um ano nosso batalhão andou por lá à caça da Coluna Prestes. Que cidade simpática!
  - Existem piores...
  - Que nada! É gente *mutcho* boa. Fomos tratados a vela de libra. Nossa banda de música fez um sucesso danado tocando na praça aos domingos.
  - Pois estimo, tenente
  - Muitos de nossos oficiais ficaram noivos de moças da cidade. Eu fui um deles. Conhece a Araci Silveira?
- Nestor nunca tinha ouvido esse nome, mas sorriu e disse:
- Se não hei de conhecer! É minha prima.
- O tenente voltou-se para os dois de seus soldados e ordenou:
- Desamarrem este homem e levem ele para a minha barraca. (VERÍSSIMO, 1974, p.11)

Para concluir a história, o memorialista afirma que o tio jantou na companhia do oficial e persistiu na dissimulação até o final, pois não era primo e nem ao menos conhecia a moça em questão. Algum tempo depois, em visita à sua terra natal, quis saber quem era a sua “salvadora”, então lhe contaram que Araci Silveira já estava casada e não era com nenhum militar baiano. O fato é que, poucos dias após seu jantar com o oficial, o mesmo recebeu uma carta da moça gaúcha desmanchando o noivado (VERÍSSIMO, 1974, p.11-12).

No plano da ficção, há uma passagem muito parecida com essa aventura vivida por tio Nestor. No entanto, será protagonizada, em *O tempo e o vento*, pelo personagem espelhado Toríbio Terra Cambará que, após sair em comitiva Brasil a fora com a Coluna Prestes, finalmente volta a dar sinal de vida aos seus familiares. Quem narra o fato é seu irmão Dr. Rodrigo Cambará que, por meio do telégrafo, passa uma mensagem do Rio de Janeiro aos restantes dos familiares reunidos em Santa Fé. Vivendo a mesma situação de fuzilamento, o leitor pode perceber alguns traços de semelhança entre as cenas cotejadas:

Quando chegou a hora de Bio, o sol já tinha aparecido. O capitão aproximou-se do major. Era um homem com cara de moço de família, estava pálido, de voz engasgada e mãos trêmulas. O Bio viu logo que o rapaz não dava para aquelas coisas... “Como é o seu nome?” O Bio, que tinha deixado crescer a barba, teve vontade de responder: “Antônio Conselheiro”. Mas achou melhor dizer direito como se chamava e de onde era. [...] Quando o Bio disse Santa Fé, a cara do milico se iluminou. E agora pasmem todos! O capitão em seguida perguntou: “É parente do Dr. Rodrigo Cambará?” Respondeu o nosso caudilho: “Acho que sou! Somos filhos do mesmo pai e da mesma mãe.” O oficial gritou para os soldados: “Desamarrem este homem!” Pegou Bio pelo braço, levou-o para sua barraca, deu-lhe um bom café com bolachas e contou: “Sou o Antiógenes Coutinho. Estive na sua casa, conheci a sua família. E se hoje estou aqui é graças ao seu irmão, que me salvou a vida” (VERÍSSIMO, 1978b, p.532-533).

É interessante notar um traço psicológico importante, por ser comum aos dois personagens em ambos os relatos, referimo-nos à presença do humor. Tanto Nestor quanto Toríbio demonstram certa descontração mesmo frente a um pelotão de fuzilamento. Esse modo de ser, que é marcante nas recordações que o sobrinho traz da figura do tio, é o tempero que irá dar vida a Toríbio e transformá-lo em um dos Cambarás mais divertidos de toda a saga.

O tio é tão singular para Veríssimo que não apenas serve como inspiração para algumas das características comportamentais do personagem Toríbio, como o próprio Veríssimo revela: “A esta altura, os leitores familiarizados com a minha obra devem já ter descoberto que Nestor Veríssimo me serviu de modelo para a figura de Toríbio Cambará, personagem de *O tempo e o vento*” (VERÍSSIMO, 1974, p.14). Mais do que inspirar Toríbio, Nestor é introduzido ao universo heroico dos Cambarás através de um relato pronunciado pelo próprio Toríbio, quando este narra o fabuloso caso em que um pernambucano, João Alberto, muito amigo de um major gaúcho chamado Nestor Veríssimo, é salvo por este “na retranca duma metralhadora pesada”. Nessa ocasião a relação de parença entre Nestor e Toríbio é terminantemente instaurada. A narração segue assim:

Toríbio sorriu, com ar evocativo.

- O João Alberto achava Nestor tão parecido comigo que às vezes, assim um pouco de longe, até me confundia com ele. Quando queria se referir ao Veríssimo, ele me dizia “o teu irmão gêmeo”. Pois esse gaúcho de Cruz Alta tinha boas. Uma vez na linha de fogo, no meio das balas, resolveu descansar porque fazia duas noites e dois dias que não dormia. Disse para um companheiro: “Se a coisa piorar, me acordem.” Deitou-se, fechou os olhos e pegou logo no sono. É um bárbaro (VERÍSSIMO, 1978b, p.538).

Diante de um espelhamento tão elaborado, no que se refere aos termos projeção e reflexo, o memorialista escancara a relação entre Toríbio e Nestor, sem se esquecer de

retomar também a figura do Dr. Rodrigo, que nos leva a trazer, automaticamente, Sebastião à baila. Ou seja, nesse instante, Veríssimo concatena os dois pares refletidos, os une e os distingue:

Tomei desse meu prodigioso tio o físico, a coragem cega, o gosto pela ação guerreira, um que outro episódio de sua aventureosa vida, e o seu insaciável apetite sexual. Direi que Toríbio e Rodrigo são dois tons da mesma cor. No primeiro temos o vermelho em estado quase puro; no segundo essa cor aparece misturada com a amarela e principalmente polida por uma camada de verniz. (VERÍSSIMO, 1974, p. 303)

As colorações: vermelho puro para Toríbio (simbolizando o cru, o puro, o sincero) e vermelho amarelado e envernizado para Dr. Rodrigo (o artificial, o trabalhado, o polido), torna-se uma informação bastante sugestiva e significativa. A essência é a mesma: o vermelho – o encarnado –, simbolizando o temperamento sanguíneo do homem gaúcho. No entanto, há nuances desses exemplares masculinos. Variações que não comprometem o projeto heroico e varonil, apenas apontam para as idiossincrasias naturais presentes em todo agrupamento humano. A bem da verdade, Nestor e Toríbio, Sebastião e Rodrigo são touros xucros da mesma tropa e, na lida da vida, ora se entendem muito bem ora se estranham a ponto de partirem para a luta corporal.

Como já foi observado quando analisamos o par Sebastião e Dr. Rodrigo, Érico preferiu privilegiar a urbanidade característica dessa dupla por uma inclinação pessoal ao ambiente da cidade. Entretanto, o peão do Angico, representado na figura de Toríbio, possui um lugar reservado no coração do autor, como pode ser observado no seguinte comentário:

Embora seja uma figura quase de segundo plano, pelo menos com relação a seu irmão, Toríbio Cambará às vezes me parece a “pessoa” mais viva, mais intensa de todo o livro. Esse é em muitos casos o destino das personagens de ficção sobre as quais o autor não lança com demasiada frequência e intensidade a luz de seus holofotes. Deixadas em relativa paz, elas começam a viver por conta própria, ganhando assim uma palpitante humanidade. Os filhos não mimados são os que nos saem melhores... (VERÍSSIMO, 1974, p.304)

Um terceiro personagem de *O tempo e o vento* converge em traços com a figura central de *Solo de clarineta*, trata-se, agora, do par Floriano Cambará e Érico Veríssimo. É preciso observar que Floriano é o “personagem porta-voz” que permite a Érico um lugar reservado no sobrado dos Terra-Cambará, e é através desse filho do Dr. Rodrigo que o autor frequentemente se transporta, de um modo mais claro e objetivo, para as páginas do romance. A leitura de suas memórias nos induz a verificar algumas semelhanças interessantes, uma vez

que diversos fatores aproximam o ser histórico e social Érico Veríssimo de Floriano, seu personagem de papel e tinta.

[...] como, havia muito, tivesse decidido que Rodrigo Cambará ia ser uma espécie de sócia psicológico de Sebastião Veríssimo, era natural que eu pensasse também na possibilidade de entrar no livro como personagem, caso em que teria de meter-me na pele de Floriano, o filho mais velho do futuro senhor do Sobrado (VERÍSSIMO, 1974, p.304).

Assim, enquanto o Capitão Rodrigo Cambará é reconhecido por ser um modelo do heroísmo varonil gaúcho do século XIX, seu bisneto; o Dr. Rodrigo Cambará é tido como um modelo de idealista afrancesado e vaidoso, perpetuado na ideia de “retrato”; Floriano Cambará é abordado e destacado por seu envolvimento como escritor literário e pelo emprego simbólico do espelho: “A metáfora do espelho é tomada sempre em relação à personagem de Floriano Cambará, na sua atitude de questionamento, contemplação, busca e distanciamento face à realidade”. (PESAVENTO, 2001, p.170)

O primeiro ponto de convergência entre ambos se dá pela semelhança de ofício. Floriano, em *O arquipélago*, terceira e última parte de *O tempo e o vento*, apresenta-se como um escritor/romancista. Demonstra um gosto de leitura comum a Érico, uma vez que admira, por exemplo, os poemas do persa Omar Khayyam. Em relação aos traços biográficos de seu relacionamento familiar, Floriano também manifesta atitudes de severas restrições à figura paterna e adesão ao espírito materno. Sua formação escolar também é aproximada, uma vez que, tanto o personagem de *O tempo e o vento* como o autor de *Solo de clarineta* se transferem do interior do Estado para Porto Alegre, com a finalidade de aprimorarem seus estudos. Ainda nesse campo escolar, detalhando um pouco mais as semelhanças, ambos apresentam mais aptidão pelas letras do que pelos números.

Cotejando datas importantes na trajetória particular desse par de escritores, pode-se perceber alguns pontos aproximativos capazes de uni-los ainda mais. Érico Veríssimo, como já foi observado, nasce em 1905; Floriano em 1911. Em 1920, aos 14 anos de idade, Érico se transfere para Porto Alegre a fim de estudar no Colégio Cruzeiro do Sul; em 1925, também aos 14 anos, Floriano embarca para a capital do Estado com o objetivo de dar continuidade aos seus estudos no Albion College, um colégio particular inglês.

No que concerne à carreira literária, em 1928, Érico tem seu primeiro conto, intitulado “Ladrão de gado” publicado na *Revista do Globo*; em 1929, o jovem Floriano decide ser escritor. O ano de 1941 reserva um novo ponto de semelhança biográfica entre Érico e Floriano, pois nesse ano ambos visitam pela primeira vez os Estados Unidos. Neste país,

Floriano, assim como Érico, irá ministrar cursos de literatura brasileira. Em 1942, Floriano publica o romance *O beijo no espelho*, que é atacado pelo clero reacionário. Em 1943, Érico publica *O resto é silêncio*, despertando a ira no clero católico conservador. Em 1945, após a morte do pai, o Dr. Rodrigo Cambará, Floriano, na noite de ano novo, começa a escrever seu romance sobre a história do Rio Grande do Sul, que vem a ser *O tempo e o vento*; em 1947, Érico começa a redigir a primeira parte de *O continente*.

Como se pode perceber há uma teia de relações que aproximam esse último par observado, formado por Érico e Floriano. O próprio Veríssimo, no capítulo final do segundo tomo de *Solo de clarineta* comenta a relação entre sua história particular e a de Floriano:

Depois que publiquei *O arquipélago*, muitos leitores quiseram saber se a personagem Floriano Cambará é autobiográfica. Ora, parece-me ter deixado claro que, no que diz respeito a fatos, nossas vidas diferem muito uma da outra. Nem todas as coisas que aconteceram a Floriano aconteceram a este contador de histórias. Poder-se-ia dizer, isso sim, que psicologicamente Floriano e eu somos irmãos gêmeos ou sócias (VERÍSSIMO, 1976, p.318).

Embora “nem todas as coisas que aconteceram a Floriano aconteceram a este contador de histórias”, um traço marcante em ambas as figuras, especialmente quando viveram o período da infância, é certo distanciamento do entorno e um mergulho no universo ficcional. O menino Érico, de *Solo de clarineta*: “Passava a maior parte das horas voando no tapete mágico das minhas fantasias, lendo ou imaginando romances, rabiscando caricaturas [...]”. (VERÍSSIMO, 1974, p.125) Do mesmo modo, Floriano também se isolava: “Floriano e Jango haviam sido aprovados nos exames finais. O primeiro vivia encafuado, sozinho, na água-furtada, com seus livros e revistas. Não tinha amigos. Pouco se comunicava com os outros membros da família” (VERÍSSIMO, 1978b, p.458).

Por meio desses sucessivos jogos de aproximação, fica evidente que, além daquela primeira relação comparativa bastante pragmática, por meio do cotejo de datas, há uma segunda sintonia de espelhismo entre a dupla, trata-se da semelhança emocional. Pesavento, ao estudar o personagem Floriano, destaca seus conflitos de alteridade e seus traços de ambivalência quando afirma: “Floriano é extremamente severo e crítico de seus atos e emoções, ocupando a dupla função de sujeito e objeto”. (PESAVENTO, 2001, p.173)

Quem sabe, então, essa recorrência da metáfora do espelho, tanto em Érico como em Floriano, nada mais é do que um sintoma característico da presença de uma personalidade extremamente severa e autocrítica. No ensaio de Pesavento esse diagnóstico do personagem é seguido do comentário:

Floriano Cambará é aquele que *olha* sempre, *olha* à distância, para melhor *julgar*. A vida por vezes parece um espetáculo ou um filme, que corre por fora deste personagem que se isola. Floriano é aquele que, desde fora, *observa*, numa espécie de distância ou recuo diante do vivido. (PESAVENTO, 2001, p.173, grifos nossos)

É fundamental destacar a presença dos verbos “olhar”, “julgar” e “observar” neste excerto da historiadora. Todas essas ações unem e distinguem essa terceira dupla das demais, pois os eleva à posição de escritores. Assim, ao iniciarmos a leitura da terceira parte de *O tempo e o vento*, tomamos consciência de que o personagem Floriano Cambará é o responsável por reelaborar o passado de sua família em consonância com a enorme saga que escreve narrando a história da formação de sua região, que tem seu início com a capitania do Rio Grande de São Pedro.

De um modo análogo, no memorialismo de Érico Veríssimo, os verbos “olhar”, “julgar” e “observar” se apresentam ativamente em seu processo de reelaboração do passado e na redação da história de formação da sua personalidade. Por meio desse importante ponto de convergência, nos parece enriquecedor, em se tratando de uma leitura crítica de *Solo de clarineta*, que se leve em consideração o “tempo” e o “vento” percorrido por Érico dentro de sua biblioteca, bem como destacar sua experiência de espelhamento no personagem Floriano.

Cumprе esclarecer, contudo, que por se tratar de um “irmão gêmeo ou sócia” psicológico (VERÍSSIMO, 1976, p.318) e não de uma projeção fiel e autobiográfica do autor, observa-se diferenças significativas entre os dois quando paralelos são traçados baseados nos relatos de *O tempo e o vento* e *Solo de clarineta*.

Um ponto dissidente refere-se ao observatório dos jovens escritores. O de Floriano ficava na água-furtada, espécie de sótão muito comum na arquitetura das casas sulinas do período. Será nessa superfície que o escritor ficcional irá fixar seu escritório de trabalho. Nesse local, Floriano passará a redigir a história de sua família (e de sua vida), porém de um ângulo estrategicamente situado acima dos demais, o que o leva a abordar os fatos com certa dose de imparcialidade, característica que se conquista com a distância. Em certa medida, o conceito de épico se aplica aqui como visão de cima. Na opinião de Pesavento: “Há um efeito-cinema sobre a vida de Floriano, do qual ele participa, mas “desde fora”, estando lá e estando ausente ao mesmo tempo”. (PESAVENTO, 2001, p.173)

Já Veríssimo, quando pretende recriar o menino que foi um dia, situa seu escritório de observação imaginário ao redor das sombras de uma árvore, instalada no pátio que possibilita o acesso da casa com a farmácia paterna, entre a fronteira do privado e do público. Além disso, como escritor, procura acompanhar suas memórias do térreo e com auxílio de espelhos,

o que não deixa de desfigurar o mundo que narra, mas agora em outra dimensão. Como resultado desses focos distintos tem-se o tom narrativo das duas experiências. A primeira, uma prosa histórica com acentos épicos [*O tempo e o vento*], a segunda, algo mais metafórico e existencial [*Solo de clarineta*].

Como procuramos observar, nossa compreensão do espelhamento entre obras permite a presença de lâminas refletoras deformadoras. A correspondência entre imagem real e imagem virtual não segue um padrão rigoroso e engessado. Por estarmos situados na linha do espelho, no perigoso limite entre ficção e memória, o caráter deformador se encontra presente dos dois lados da questão.

Como observamos, o sentido metafórico e o teor existencial de *Solo de clarineta* são atributos textuais deformadores por excelência, já o caráter imaginativo de *O tempo e o vento* é algo tão claro que nos sentimos no direito de não comentar. Entendemos que, o Sebastião, o Nestor e o Érico dos espelhos discursivos das memórias não coincidem, necessariamente, com suas representações históricas. Assim, aproximá-los ao Dr. Rodrigo, ao Toríbio e ao Floriano do romance é um mero exercício de ajuste especular, não passando de uma indiscutível especulação. Trabalho que se torna fértil e funcional uma vez que o universo criativo proposto pelo escritor de *Solo de clarineta* é explicitado pelo esquema de mediação: memória – linguagem – narração.

Para finalizarmos esse pensamento, retomaremos a advertência do escritor na primeira página do livro: “Não esperem que estas memórias formem um documento histórico [...]. *Elas não têm a intenção de fazer nenhum perfil de minha época ou dos meus contemporâneos*”. (VERÍSSIMO, 1974, s/p, grifo nosso) Diante de tal declaração, suspeitar da veracidade das recordações, da representatividade límpida do espelho, da ausência de distorções nas viagens da memória, é quase uma obrigação imposta a todo leitor empenhado de *Solo de clarineta*.

### **3.3 Em espelho frio**

Por meio das discussões estabelecidas no presente trabalho, procuramos abordar tanto as representações dos espaços físicos presentes nas recordações de Veríssimo – partindo do espaço privado da casa até se expandir na narração das histórias de um turista inveterado – quanto as manifestações mais íntimas e sugestivas expressas em espacialidades imaginárias, como é o caso da biblioteca canônica e do trânsito intertextual presente entre as obras *O tempo e o vento* e *Solo de clarineta*.

Como é possível observar, as memórias de Veríssimo podem ser consideradas, em se tratando de espacialidades, uma narrativa que caminha do micro para o macro, ou seja, da casa para o mundo. Inicia-se no cerco do ambiente doméstico, porém, como é comum na trajetória de vida humana, logo se estende aos mais variados espaços. Nesse percurso, destacamos o universo infantil, dividido entre a casa, a farmácia e a ameixeira-do-Japão; em seguida, com o passar dos primeiros anos de vida, há uma descrição a recobrir todo o município de Cruz Alta, que logo é substituído pela capital do Estado, Porto Alegre.

Dando continuidade a esse processo crescente de deslocamento, o autor relata suas primeiras experiências em outras duas importantes cidades brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo; entretanto, não encerra aí seu movimento de expansão espacial e diluição de fronteiras. Sai do país em sucessivas viagens para os Estados Unidos e outros países da América Latina, mas somente conclui seu itinerário após percorrer diversos países europeus bem como algumas regiões do Oriente Médio, como podemos observar na obra *Israel em abril*. Contudo, seguindo um desejo de Veríssimo, o texto final das memórias rompe com o avanço de uma espacialidade marcadamente física para, no espaço do reflexo ante ao espelho, elaborar uma espécie de balanço final de sua trajetória artístico-social.

Como afirmamos, há, marcadamente, duas importantes etapas textuais em que a relação homem e espelho assumem o plano central da narrativa de *Solo de clarineta*. Esses momentos estão estrategicamente posicionados no texto de abertura e naquele que seria o último capítulo das memórias, já parcialmente redigido por Érico, mas, como todo texto prévio, passível ainda de severas reformulações.

Como se nota, há certo descompasso entre aquele texto de abertura das memórias, já consolidado como oficial, visto que o primeiro tomo da obra já havia sido publicado em 1973, e o texto de fechamento, que ainda estava sendo trabalhado pelo autor. Dessa forma, não podemos ser categóricos em relação a qual seria o “espelho de despedida” das memórias. De fato, não temos garantias capazes de nos assegurar que o memorialista manteria até o fim do projeto sua saída textual via espelho. Porém, com sua morte, foi isso o que nos restou.

Segundo Loureiro Chaves esse capítulo de encerramento funcionaria como “um elemento integrador dos fatos e vivências narrados nas memórias” (CHAVES, 1976b, p.307). Podemos, então, considerá-lo como o último espaço representativo a ser analisado. Porém, sua construção, ao contrário das demais, se destituirá da descrição de elementos físicos para se voltar aos aspectos íntimos do escritor consigo mesmo. Como opção final, temos em aberto duas possibilidades de texto, como comenta o organizador em nota explicativa.

O capítulo conclui no diálogo do escritor com o seu próprio reflexo no espelho. Este texto apresenta duas variantes. A primeira é a que se lê acima e corresponde – salvo ligeiras modificações – à redação da autobiografia (*O escritor diante do espelho*). A segunda variante, sem dúvida alguma posterior a essa, foi encontrada, ainda em rascunho, entre os papéis de Érico Veríssimo. (CHAVES, 1976b, p.322-323)

Tendo em vista esse impasse final, não estamos certos de qual seria a escolha oficial do memorialista. Por essa razão faremos uma análise das duas variantes. Assim, teremos mais elementos para discutir esse sugestivo ato de escrever memórias diante do espelho. No entanto, para iniciarmos essa análise da despedida das memórias, voltemos ao texto de abertura de *Solo de clarineta*, acrescentando, agora, o diálogo textual com os espelhos machadiano e rosiano:

O meu amigo mais íntimo é o sujeito que vejo todas as manhãs no espelho do quarto de banho, à hora onírica em que passo pelo rosto o aparelho de barbear. Estabelecemos diálogos mudos, numa linguagem misteriosa feita de imagens, ecos de vozes, alheias ou nossas, antigas ou recentes, relâmpagos súbitos que iluminam faces e fatos remotos ou próximos, nos corredores do passado – e às vezes, inexplicavelmente, do futuro – enfim, uma conversa que, quando analisamos os sonhos da noite, parece processar-se fora do tempo e do espaço. (VERÍSSIMO, 1974, s/p)

Interessante notar que a cena é construída no período diurno. Pensamentos supersticiosos de espelhamento à meia-noite ou com grande oscilação de luz estão, aparentemente, descartados. Inicialmente também parece cancelada a abstração do olhar, gerando imagens marcadamente distorcidas, uma vez que o sujeito vê o seu reflexo todas as manhãs ao se barbear. Assim, o foco necessita ser preciso e as linhas de composição do sujeito devem coincidir com aquelas que traçam a imagem de seu reflexo.

Contudo, convém observar as constantes gradações dessa abordagem “diurna”, uma vez que, nesse “espelho de abertura” das memórias, Veríssimo nomeia de diversas maneiras sua projeção especular. Inicia chamando-a de o Outro, depois, o Homem e, por fim, o Fantasma. Ou seja, progressivamente parece alterar as linhas de composição da imagem duplicada. Afastando-se pouco a pouco da tela límpida sugerida no início do diálogo, transformando-a em um misterioso portal investigativo.

Percebe-se, assim, que desse primeiro contato brotam diálogos “mudos”, em “linguagem misteriosa feita de imagens”, surgem também “ecos de vozes”, “relâmpagos súbitos” que iluminam fatos do passado e do futuro. Confirmando mais uma vez que aquela tentativa de expressão transparente e precisa – conquanto “à hora onírica” –, presente no período de abertura do primeiro parágrafo, logo dará lugar a dimensões mais profundas da

consciência humana. Por isso, o sentimento existencial será a tônica da relação de espelhamento, constatando a passagem do tempo: “A face do Outro é o meu calendário implacável”. (1974, s/p) De modo que a idade e a velhice são aspectos que esse espelho gosta de denunciar.

Em frente ao Outro virtual, realça-se, também, a hereditariedade fisionômica, as pareências com alguns antepassados, o que, nas palavras de Guimarães Rosa, seria a observação de certo “lastro evolutivo residual” (ROSA, 1968, p.75-76):

No Homem do Espelho reconheço os olhos escuros e melancólicos de minha mãe. Essa cabeçorra, quase desproporcional ao resto do corpo, herdei-a de meu pai. Quanto à pele morena, talvez me tenha vindo de algum remoto antepassado índio ou mouro. As sobrancelhas negras e espessas – que passaram a vida no vão esforço de dar a essa cara um ar façanhudo, decerto com o propósito de atenuar a mansuetude quase humilde dos olhos – foram suavizadas pela prata com que o tempo as retocou. (Prata ou cinza?) (VERÍSSIMO, 1974, s/p).

Neste momento, o espelho mantém sua denúncia em relação à passagem do tempo: as sobrancelhas negras transformam-se em grisalhas. Porém, a função primordial do espelho, – delator do exterior – logo é substituída por reverberações subjacentes, uma vez que a imagem do corpo externo leva a um automático mergulho interior. Tanto é assim que o parágrafo seguinte contém uma viagem ao mais profundo do ser, levando a uma análise da constituição do gênio, deslocando, assim, a função primeira do espelho.

Eu gostaria de simplificar o problema de meu “temperamento”, apresentando-me como a manifestação duma dicotomia, segundo a qual tendências que herdei de minha mãe – sobriedade, senso de responsabilidade, devoção ao trabalho, à ordem e à normalidade – podem ser comparadas com os muros duma cidadela sitiada e repetidamente atacada por insidiosos e alegres bandos de guerrilheiros constituídos por certos componentes do caráter de meu pai: sensualidade, autoindulgência, inclinação para o ócio e para uma espécie de hedonismo irresponsável (VERÍSSIMO, 1974, s/p).

Esse talvez seja o duplo mais explícito em *Solo de clarineta*, aquele que, em Érico, representa a figura da mãe – “sobriedade”, “responsabilidade”, “devoção ao trabalho”, “ordem” e “normalidade” – imediatamente confrontado pela porção paterna, também presente em seu caráter, caracterizado por – “sensualidade”, “autoindulgência”, “ócio”, “hedonismo irresponsável”. (VERÍSSIMO, 1974, s/p)

Essa marca de contraponto entre mãe e pai é o combustível que alimenta não só algumas histórias narradas nas memórias, mas também é o termo de discussão que mantém o diálogo no espelho. No capítulo de saída das memórias, essa expressão de pensamentos

antitéticos retorna. Seja por meio de indagações, seja por meio de ameaças emitidas pelo Outro (reflexo personificador de um específico aspecto da consciência do memorialista) em direção ao sujeito Érico Veríssimo, escritor das memórias. O certo é que a última cena de *Solo de clarineta* é um retorno à reflexão dos temperamentos, com base em diversas questões.

A conversa de despedida encontra-se mais claramente situada em uma plataforma de provocação. Dentro desse espírito, a tensão final aumenta ainda mais a sensação de discórdia entre o escritor e seu reflexo no espelho, já presente no texto introdutório. Eis alguns exemplos desse embate: “Estou de novo diante do espelho. O meu reflexo sorri. – Afinal acabaste fazendo o que dizias que jamais haverias de fazer”. (VERÍSSIMO, 1976, p.321)

O primeiro ponto sabatinado pelo Outro diz respeito ao ato de se escrever memórias. Realmente no artigo “Conversa de Natal”, escrito em 1948, Veríssimo apresenta um posicionamento contrário ao projeto de escrita do eu:

Mas, amigos, não vou fazer autobiografia. Creio que nunca escreverei memórias, pela simples razão de que não tive uma vida novelesca nem excepcionalmente interessante. É verdade que tenho encontrado no meu caminho muita gente pitoresca e dramática que merece ser tirada do olvido: mas isso não justifica uma autobiografia, pois posso muito bem ir usando esse “material” gradualmente em meus romances que estão por vir. Nunca cheguei a sofrer duma doença que costuma atacar os literatos: a nostalgia da infância (VERÍSSIMO, 1978a, p.170).

Certamente, anos mais tarde, a doença da “nostalgia da infância” contagiou Veríssimo, levando-o a se dedicar a um tipo de projeto que, outrora, parecia não lhe despertar grandes interesses. Entretanto, operada essa mudança profunda no seu posicionamento, não teme revelar seu desejo de reler o passado. Comprova isso o fato de alimentar grande parte de suas memórias com narrativas construídas com base no período da infância, vivido na provinciana Cruz Alta ao lado dos pais, dos avós, do irmão e de alguns amigos da vizinhança.

Essa modificação de perspectiva em relação aos escritos de si – inicialmente um assunto desinteressante – não passa despercebida pelos comentários do Outro no espelho. A justificativa de Érico ao seu reflexo é a seguinte: “Andam por aí tantas informações biográficas erradas a meu respeito, mesmo quando bem intencionadas, que senti na obrigação e com o direito de contar eu mesmo a minha história”. (VERÍSSIMO, 1976, p.321)

Em “Conversa de Natal”, devido ao fato de tecer alguns comentários utilizando-se de dados autobiográficos, Veríssimo justifica de outra forma seu interesse de esboçar-se nas páginas do artigo, dando uma perspectiva que, talvez, complemente a registrada em *Solo de clarineta*. Naquela oportunidade, afirma: “[...] se falo de mim é porque as muitas cartas que

recebo vêm cheias de perguntas sobre minha pessoa e minha vida” (VERÍSSIMO, 1978a, p. 169). Ou seja, o escritor parecia receber estímulos de alguns leitores para que escrevesse um pouco mais a respeito de sua história pessoal.

O Outro, também quer saber qual é a pretensão do escritor em relação ao seu projeto memorialístico. Por essa razão, lança questionamentos a respeito do caráter do texto.

- Um testamento?
- Não. Seria pretensioso.
- Discurso de despedida?
- Mórbido. Vou fazer o possível para continuar vivo e ativo por muito tempo. (VERÍSSIMO, 1976, p.321)

Em seguida, passa para a abordagem de um ponto chave: as feridas da alma; os traumas da vida. Em certo sentido, julgamos ser este aspecto um dos combustíveis imprescindíveis para a efetivação do projeto:

- [...] o outro pergunta:
- Olhando o passado... alguma queixa?
- Nenhuma.
- Mágoas? Remorsos?
- As mágoas a borracha do tempo apagou. Com alguns remorsos habituei-me a viver. (VERÍSSIMO, 1976, p.321)

Mais à frente o Outro insiste nesse aspecto, perguntando: “– Algum sentimento de frustração, companheiro? – Nenhum, que me lembre. Encontrei finalmente a minha Casa. Fiz as pazes com o meu pai”. (VERÍSSIMO, 1976, p.322) É no terreno fertilizado pela mágoa, remorso e frustração que há certo componente catalisador dos escritos de memória em Veríssimo. Embora não seja um aspecto que o escritor se regozije em lembrar, seu reflexo teima em colocar essas ideias no debate. Respondendo a questões complicadas como essas, é que as figuras do pai e da Casa (grafada em maiúscula) voltam à cena nessa primeira variante.

Estas duas referências – o pai e a casa – servem como símbolos das duas importantes formas de elaboração do espaço em *Solo de clarineta*. Ambas partem de representações físicas, mas acabam se projetando em espaços simbólicos ocupados por pessoas, situações, ideias, saberes, no primeiro caso, e por sua biblioteca, sua produção literária e suas viagens, no segundo caso.

O crítico Robert Alter, em *O espelho da cavalaria e o mundo dos espelhos*, valorizando as distorções e os opostos no D. Quixote, de Miguel de Cervantes, observa que o “duplo é, naturalmente, um reflexo ou imitação, e muitas vezes uma imitação dissimuladamente parodística que expõe aspectos ocultos do original”. (ALTER, 1998,

p.120). No espelho de *Solo de clarineta* esse traço de especulação do oculto, da crise e da morte fica bastante evidente. Principalmente quando a reflexão atinge a figura paterna e se desdobra na ideia da casa como o símbolo do útero perdido.

Mantendo essa pauta, o Outro, imbuído de espírito inquisidor, prossegue tentando descobrir a natureza ideológica dos escritos de memória. Por isso, propõe uma avaliação do trabalho cumprido:

- E como descreverias o ato de redigir estas memórias?
- Foi *gostoso*, às vezes. *Doloroso*, outras. Aqui e ali, *aborrecido*. Em suma, acho mais agradável fazer ficção.
- Notaste que em nenhum dos teus livros usaste tantas metáforas, símbolos e imagens como neste ensaio?
- Notei. São folhas de parreira. Pedacos de tecidos coloridos que cosidos uns aos outros formaram o grande tapete, debaixo do qual procurei esconder muito cisco do tempo e da memória... E isto também é uma metáfora (VERÍSSIMO, 1976, p.321-322, grifos nossos).

Nesse ponto do diálogo, Veríssimo confessa que escrever *Solo de clarineta* foi um trabalho gostoso, doloroso e aborrecido. Novamente termos antitéticos – prazer e dor aborrecida – são colocados em jogo. Desse modo, a vida e as memórias parecem ser uma síntese desse conflito. Já as “folhas de parreira”, desde o paraíso adâmico, servem para encobrir a nudez, o que expressa um estado de alma do memorialista, estaria ele partilhando os efeitos colaterais da maçã? Diante de tal quadro aflitivo, o escritor conclui: “acho mais agradável fazer ficção”.

Em seguida, a tela de lâmina refletora volta a servir como um “calendário implacável” (VERÍSSIMO, 1974, s/p), expondo a passagem do tempo com o tema da velhice e da morte.

- E como te sentes à porta da velhice?
- Envelhecer, meu caro, é o preço que todos temos de pagar se quisermos continuar vivos. Não há por onde escapar.
- Em suma o que te falta agora é fazer as pazes com a ideia da tua própria morte.
- Pazas? Vou lutar contra ela com todas as forças do corpo e do espírito, mesmo sabendo que fatalmente terei de um dia render-me incondicionalmente.
- Vai ser uma batalha dura, em que tuas armas serão apenas palavras, palavras e palavras...
- Sim, e talvez também um vidro de xarope contra a tosse... Sacudimos ambos as cabeças num mudo, grave acordo (VERÍSSIMO, 1976, p.322).

O desafio da morte surge como a batalha final a ser perdida. Seja por meio da linguagem – “palavras, palavras e palavras” – ou da medicina – “vidro de xarope contra a

tosse” – as armas do memorialista são limitadas e será imprescindível sua rendição. Por isso, Veríssimo termina essa primeira variante com um “mudo, grave acordo”. E o resto é silêncio.

Entretanto, como vimos, Flávio Loureiro Chaves encontrou em meio aos papéis do escritor, uma segunda variante, em forma de rascunho, para o capítulo final de *Solo de clarineta*. Neste, o memorialista manteria o pensamento antitético e provocativo via espelho, alterando apenas a abordagem de alguns assuntos:

- Saiu-te uma biografia pífia. Negas?
- Não é sensacional como a vida de Marilyn Monroe. Nem aventureira como a do Papillon. Que é que queres?
- Podias botar mais paixão. Ir mais fundo. Mais sangue.
- Já sei. Querias um *strip tease* completo.
- Isso.
- Sinto muito. Entraste no teatro errado.
- Estou dentro do homem errado. Grito e ninguém me ouve. Sou um prisioneiro. Quantas vezes me castrate. Para quê?
- A porta está aberta. Podes sair quando quiseres.
- Tu dizes isso porque sabes que tal coisa é impossível.
- Querias um concerto de jazz ou uma grande peça sinfônica. Eu te dei um solo de clarineta (VERÍSSIMO, 1976, p.323).

A exigência do Outro é justamente em relação à falta de ação/vibração no tecido das memórias, revelando-se um material menos interessante e mais interessado. Veríssimo compara as expectativas do seu reflexo com as exigências de um público que quer ouvir um “concerto de jazz” ou uma “grande peça sinfônica”, mas recebe como resposta um simples “solo de clarineta”. Com isso, mostra que, na realidade, estava mais preocupado em se agradar com a música oferecida do que em se sujeitar a fornecer conteúdos impróprios aos ouvintes. O autor opta por ter uma baixa audiência com seu solo meio castrado a produzir ressonâncias significativas, mas comprometedoras.

À parte dessa referência mais explícita ao título e à proposta do projeto memorialístico em si, é notória, nesta nova variante, a permanência dos símbolos da casa e do pai: “O importante é que um dia despertei para a mais doce das realidades: a de que tinha encontrado o lar perdido. Concluí que a linha melódica de minha vida tinha sido, fino modo, uma busca da casa e do pai perdidos”. (VERÍSSIMO, 1976, p.323)

A casa nesse instante se aproxima mais de sua expressão física, desautorizando em certa medida aquela interpretação, mais ligada ao simbólico, atribuída a primeira variante, em que casa poderia servir de metáfora para a biblioteca, para as suas obras literárias e suas viagens. Nesta segunda opção de final, Veríssimo estreita um pouco mais sua interpretação da casa quando passa a enumerar alguns itens que ela possui: “Ali estava a casa. Os quadros, os

móveis, o aspecto geral, a gente que a visita, os amigos, os visitantes inesperados”. (VERÍSSIMO, 1976, p.323)

Importante observar que nesta segunda alternativa, novamente a ideia da casa vem amarrada à ideia de pai, pois na sequência completa.

E o pai. Também isso, esse problema estava resolvido. Em *O arquipélago* eu tinha feito as pazes no diálogo entre Floriano e Rodrigo Cambará. E agora eu descobria que havia tornado o pai de mim mesmo. Não se trata apenas dum jogo de linguagem. Então dei a *busca* por terminada (VERÍSSIMO, 1976, p.323, grifo nosso).

Nesse importante acerto de contas entre os personagens Dr. Rodrigo e Floriano, há uma fala deste que procura sintetizar as intenções do reencontro entre filho e pai: “Aceite-me como sou e eu o aceitarei como é. Sem idealizações, sem ilusões, com todas as nossas qualidades e defeitos. E sem outros compromissos um com o outro além desse enorme compromisso de nos entendermos e querermos como seres humanos” (VERÍSSIMO, 1978c, p.975).

Amarrando a reconciliação de *O tempo e o vento* com uma possível reconciliação em *Solo de clarineta*, mais uma vez vida e obra em Érico Veríssimo se encontram e acabam estabelecendo finas relações discursivas. Érico e Sebastião nunca conseguiram promover esse espaço de reconciliação ao longo da vida acidentada que tiveram. Porém, os personagens Floriano e Dr. Rodrigo, pouco tempo antes deste falecer, conversam a respeito de suas iras e frustrações, chegando à conclusão de que o melhor caminho é a aceitação e o respeito das diferenças.

Ao contrário da dupla pai e filho, de *O tempo e o vento*, esse conflito de gerações não se harmoniza em uma conclusão definitiva em *Solo de clarineta*. Tanto é assim que o escritor, ao longo das memórias, confessa diversas vezes não compreender certas atitudes casmurras de seu filho Luís Fernando. Por fim, paternalmente, externa um desejo profundo: “Gostaria de saber o que o meu filho pensa de mim. Tento agir de modo a não [transmitir] a necessidade de buscar um pai”. (VERÍSSIMO, 1976, p.323) Dessa maneira, o problema de relacionamentos entre pais e filhos prossegue indefinidamente e aponta para um devir cíclico.

O papel desse último diálogo em frente ao espelho é, entre outras possibilidades de interpretação, revelar o espaço do homem velho, que já não tem mais lugar no mundo rememorado, vendo-se refletido apenas no passado da imaginação. O objeto diante do qual o escritor se barbeia e, ao mesmo tempo, se despede do projeto memorialístico exerce, assim, a

função de retrovisor, pois, sempre que reflete passeios, festas, brincadeiras, ou mesmo desencontros, frustrações e despedidas, todos esses eventos estão localizados no passado.

Assim, o futuro de Érico no espelho de saída das memórias é mais difuso, borrado e incerto – embora não se explicitasse assim discursivamente – do que as experiências do alferes Jacobina, no conto de Machado, e do narrador-personagem, no conto de Rosa. O súbito enfarte do escritor em 28 de novembro de 1975 e o conseqüente inacabamento das memórias dá a esse espelho final um frio vazio, pois, neste instante, “Narciso” suspende sua contemplação, fere o cristal das águas e submerge rio adentro. A camada que o espelhava se fecha em suas costas, deixando temporariamente prejudicada sua função de duplicar o derredor. No entanto, em breve, o cristalino se forma novamente, possibilitando à superfície das águas exercer seu papel contínuo de refletor do firmamento. O rio da vida, então, segue seu curso tranquilamente, sem denunciar a morte de “Narciso”.

A despeito dessa atitude orgânica do rio, o filho do memorialista vela pela memória de seu pai e se perturba diante de sua morte, como se pode observar em um breve relato de Luís Fernando Veríssimo, em conversa “sobre o tempo”, ao seu amigo Zuenir Ventura:

Para mim foi terrível porque eu vi o meu pai morrendo. Ele tinha ido ao médico e os resultados dos exames tinham sido muito bons e ele estava bastante animado naquele dia. [...] ele estava em pé no escritório e sentiu uma tontura. “Tô ficando tonto”, disse. Aí ele se sentou numa cadeira, e eu vi os olhos dele ficarem vazios. O olhar dele ficou vazio. Ele tinha morrido. (VERÍSSIMO, 2010, p.225-226, grifos nossos)

Essa observância do vazio do olhar; esse súbito cessar de espelhamento, essa pausa permanente no solo, essa sensação de falta – brilhantemente observada por Drummond em seu poema – é o silêncio que se ouve na memória de quem termina a leitura de *Solo de clarineta*. Som de final abrupto e sem planejamento, como que para denunciar nossa incapacidade de controlar a mão da morte. Na prática, cobre-se o espelho como que para dar crédito à indagação presente no conto de Rosa “Não se costumava tapar os espelhos, ou voltá-los contra a parede, quando morria alguém da casa?” (ROSA, 1968, p.73). Seguimos o cortejo, pois, agora sim, sem alternativas para “Eco”, o resto é silêncio<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Segundo a tradição mitológica Narciso não submerge nas águas da fonte. Ele se enamora de seu reflexo e se define em ato de autocontemplação, nascendo, no local de sua morte, uma bela flor roxa. A ninfa Eco é uma dentre inúmeras que se apaixonam pela bela figura de Narciso. *O resto é silêncio*, que estamos ecoando desde a página 172, faz menção ao título de um dos romances mais destacados na prateleira da biblioteca composta pelas obras completas de Érico Veríssimo.

## PALAVRAS FINAIS

*As coisas tangíveis  
tornam-se insensíveis  
à palma da mão  
Mas as coisas findas  
muito mais que lindas,  
essas ficarão.*

Carlos Drummond Andrade

Como procuramos demonstrar ao longo da presente tese, *Solo de clarineta* pode ser lido como a expressão de dois movimentos: o de busca e o de encontro. Assim, se de um lado, tem-se a busca do tempo – infância – perdido, do pai sepultado “*in absentia*”, da casa abandonada na provinciana Cruz Alta; de outro lado, tem-se um encontro com um tempo – infância – sensitivamente realinhado, um pai ressignificado e uma casa restaurada palavra por palavra e/ou livro por livro. O que parece entrar em pauta não é o quão contraditório estes movimentos possam ser, mas sim o quão dissonante é o solo da vida em terreno minado pela morte.

Por se alicerçar num caráter demasiado humano e finito, as memórias se prestam a expressar o sonho, a fantasia, o ilimitado e, por que não propor, o imortal. Deste último atributo surge o traço interessado da escrita das memórias, uma vez que essa tentativa de construção textual pode resultar numa expressiva sobrevida à figura do autor-narrador-personagem protagonista da história. Esta, por sua vez, se faz interessante enquanto registro artístico, humano e histórico proferido por um dado escritor que fez da contação de histórias a sua maneira de conviver, estudar, compreender e aceitar o mundo tal qual é.

Tendo esses aspectos como referência, poderíamos nos orientar por uma miríade de caminhos venturosos. No entanto, o presente trabalho procurou fazer uma leitura de *Solo de clarineta*, de Érico Veríssimo, realçando, especialmente, os artifícios metafóricos presentes na ideia de espelho e de biblioteca. Enquanto o primeiro é dado pelo próprio memorialista, na

medida em que abre e fecha sua obra utilizando-se do recurso da duplicação para estabelecer uma conversa com o seu Outro, o segundo pode ser obtido por meio de uma leitura atenta que vise agrupar os livros e os autores canônicos constantemente citados, bem como organizar as entradas das obras do próprio escritor na estante central de sua biblioteca.

Nosso intuito foi aproximar esses dois componentes estilísticos em uma mesma discussão. Com esse fim, desenvolvemos o terceiro capítulo do trabalho. Nele estão presentes tanto o espelho como a biblioteca da memória. Partindo de uma aproximação com outras duas importantes experiências literárias com espelhos – referimo-nos aos contos homônimos de Machado de Assis e Guimarães Rosa – procuramos ampliar e multidimensionar o espelhamento proposto por Veríssimo.

Por essa razão, o atributo da duplicação não representa mais a única função do espelho. Ao contrário, nesse último exame especular, a tela refletora também se desalinha, se desconfigura, se esvazia. Assim, a principal obra da biblioteca do memorialista – sua trilogia *O tempo e o vento* – consegue sair da prateleira central e se expor, em um espelhamento suspeito e distinto, à luz de alguns conteúdos narrados em *Solo de clarineta*.

Dessa manobra, com discursos narrativos espelhados, surgem comentários comparativos e contrastivos entre fatos – de memória e de ficção – e figuras como Sebastião e Dr. Rodrigo, Nestor e Toríbio, Érico e Floriano. É sob um viés de interesse do próprio memorialista que esse espelhamento acontece, tamanha é sua insistência, em *Solo de clarineta*, na abordagem do ponto e do contraponto entre vida e obra. Contudo, nossa amarração dos espelhos no ambiente específico da biblioteca – onde *O tempo e o vento* dialoga com as memórias – ainda que propicie um olhar aproximativo, questiona o resultado dessa aproximação, uma vez que denuncia os raios de luz enviesados que invadem a sala dos livros à procura de controlar o jogo reflexivo.

A essa altura do trabalho nos parece claro que, mais que memórias interessantes, *Solo de clarineta* compreende memórias interessadas. Trata-se de um escritor, já na sua fase madura, tentando construir uma trajetória oficial para a leitura de sua vida e quiçá de sua obra. Desse modo, embora considerando se tratar de uma narrativa pífia (VERÍSSIMO, 1976, p.323), Érico investe um período significativo do tempo final de sua vida a fim de organizá-la. Tenta harmonizar confissão e ficção com o objetivo de valorizar os caminhos de sua história particular no entrecruzamento com alguns caminhos épicos de sua vasta imaginação literária. Assim, o banho de luz discursivo que ilumina o espelhamento entre a trilogia e as memórias é interessado e deve ser filtrado por certo tom de relativismo, com o objetivo de libertar o

próprio memorialista do “cárcere da clarineta” – instrumento frágil para manter cativo este reconhecido autor literário na memória comunal.

Devemos levar em conta, porém, o fato de que Veríssimo, por ter morrido em pleno exercício de escrita memorialística, sofre da impossibilidade de executar até o final sua música pessoal. Ao mesmo tempo, não consegue estabelecer um pleno afastamento do material que vinha produzindo em sua última fase. Esses dois dados são determinantes o suficiente para promover em nós certa dose de incerteza em relação aos desdobramentos deste solo.

Devido ao fato de estarmos diante de um objeto de análise tão peculiar – dado seu caráter de inacabamento –, procuramos abordá-lo privilegiando suas expressões simbólicas e metafóricas, por serem estas de natureza mais aberta, plástica e, conseqüentemente, menos objetivas e cerceadoras. Dessa maneira, buscamos ao longo do trabalho focalizar as possibilidades atribuídas ao espelho – tanto no resgate das recordações como nas comparações estabelecidas entre obras e personagens literários – e à biblioteca – lugar de leitura e produção do memorialista, ponto central tanto na estrutura oculta de *Solo de clarineta* como na estrutura revelada da presente tese.

Por meio da ênfase nesses recursos estilísticos, norteadores de nossa leitura de *Solo de clarineta*, acreditamos ter conseguido explorar tanto conteúdos específicos da vida como questões relativas às obras de Érico Veríssimo, orquestrando toda essa melodia de clarineta às sonoridades silenciosas das mortes. Com isso, procuramos encaminhar o memorialista – e sermos encaminhados por ele – ao encontro do pai e da Casa perdidos.

## REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

AGUIAR, Flávio. “Os campeadores de livros”. In: *Um certo Henrique Bertaso: pequeno retrato em que o pintor também aparece*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 1998.

ALTER, Robert. “O espelho da cavalaria e o mundo dos espelhos”. In: *Em espelho crítico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998, p.105- 125.

AMADO, Jorge. Érico Veríssimo pelo mundo afora. 2 ed. In: *O contador de histórias*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978, p.29-34.

ARRIGUCCI JR., Davi. Móbile da memória. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 67-111.

ASSIS, Machado. “O espelho”. In: *50 contos de Machado de Assis*. Seleção de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.154-162.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. “O tempo e o espaço nas obras de Goethe”. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.225-258.

BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. *Leituras desarquivadas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

BARTHES, Roland. Da história ao real. In: *O rumor da língua*. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.143-171.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BAYARD, Pierre. *Como falar dos livros que não lemos?* Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Trad. Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Caderno de pauta simples: Érico Veríssimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM; EDIPUCRS, 1995.

BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Érico Veríssimo o escritor no tempo: homenagem aos 85 anos de nascimento*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1990.

BORGES, Jorge Luis. “A biblioteca de Babel”. In: *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.69-79.

BORGES, Jorge Luis. *Ensaio autobiográfico*. Com Norman Thomas di Giovanni. Trad. Maria Carolina de Araujo & Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.127-130.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. In: CAIRO, L.R.; SATURBANO, A.; PETERLE, P.; OLIVEIRA, A.M.D.. *Visões poéticas do espaço*. Assis: UNESP, 2008. p. 125-140.

BUENO, Antônio Sérgio. *Visceras da memória: uma leitura da obra de Pedro Nava*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.

CANDIDO, Antonio. “Entrevista com Antonio Candido”. In: PESAVENTO, Sandra *et al.* *Érico Veríssimo: o romance da história*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p.11-18.

CANDIDO, Antonio. Érico Veríssimo de trinta a sententa. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972, p. 40-51.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 51-69.
- CARLOS, Ana Maria & ESTEVES, Antonio Roberto (Org.). *Narrativas do eu: a memória através da escrita*. Bauru: Canal6, 2009.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Erico Verissimo e o público”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972, p. 35-39.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CÉSAR, Guilhermino. “Memórias do romancista”. In: *Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005.
- CÉSAR, Guilhermino. “O romance social de Erico Verissimo”. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972, p.52-70.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Érico Veríssimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Editora Globo/SEC/RS, 1976a.
- CHAVES, Flávio Loureiro. Nota do organizador. In: *Solo de clarineta*. Tomo II. Porto Alegre: Globo, 1976b.
- CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias*. Porto Alegre: Editora Globo, 2. ed., 1978.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- DUARTE, Kelley B. Autoficção. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 27- 45.
- DUARTE, Paulo. *As raízes profundas*. Volume I. São Paulo: Hucitec, 1974.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p.37-48.

ESTEVEES, Antonio R. & ZANOTO, Sérgio agosto. *Literaturas de viagem: viagens na literatura*. Assis: Triunfo Gráfica e Editora, 2010.

FONSECA, Orlando. “Vero, Verissimo”. In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p.235-250.

FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. *O que é o autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2002.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. Deslocamento/ deslocamento. Trad. Andréia Alves Pires. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 109-127.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HERVOT, Brigitte & SAVIETTO, Maria do Carmo. A escrita autobiográfica. In: CARLOS, Ana Maria & ESTEVES, Antonio Roberto (Org.). *Narrativas do eu: a memória através da escrita*. Bauru: Canal6, 2009, p. 23-36.

HOHLFELDT, Antonio & STRELOW, Aline. Erico Verissimo: permanente jornalista militante. In: MELO, José Marques de (org.). *Personagens que fizeram a história*. São Paulo: Imprensa Oficial; São Bernardo do Campo: Universidade Metodista, 3 vol., 2008.

KOTHE, Flávio R. *O cânone colonial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

LEENHARDT, Jacques. “Memória do passado e memória do futuro – ensaio sobre a construção da memória em *O tempo e o vento*, de Érico Verissimo”. In: Érico Verissimo: o romance da história. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p.198-206.

LEENHARDT, Jacques. “O retrato de Rodrigo Cambará”. In: Érico Verissimo: o romance da história. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p.122-134.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Org. de Jovita M. G. Noronha. Trad. Jovita M. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEWIS, C. S. *Um experimento na crítica literária*. Trad. João Luís Ceccantini. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

LIMA, Luiz Costa. “Persona e sujeito ficcional”. In: SOUZA Eneida Maria (org.) 2º Congresso Abralic: literatura e memória cultural. Anais volume I. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991, p.114-133.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.

- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Editora Ática, 1976.
- LUCAS, Fábio. *Ética e estética de Erico Veríssimo*. Porto Alegre: AGE, 2006.
- LUCAS, Fábio. “Memórias contadas ao espelho: Darcy Ribeiro e Autran Dourado”. In: SOUZA Eneida Maria (org.) *2º Congresso Abralic: literatura e memória cultural. Anais volume I*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991, p.594-613.
- LUCAS, Fábio. O romance de Erico Veríssimo e o mundo oferecido. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972, p.144-157.
- LUKÁCS, Georg. “Narrar e descrever”. In: *Ensaaios sobre literatura*. Trad. Giseh Vianna Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47- 99.
- MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- MATHIAS, Eleisa. *Solo de clarineta: memórias de um escritor*. 2011.77f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- MEYER, Augusto. “Erico e os fantoches. In.: *Caderno de pauta simples: Érico Veríssimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p.15-18.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.
- MORAES, Carlos Dante de. “A tradição rio-grandense na obra de Érico Veríssimo”. In: *Caderno de pauta simples: Érico Veríssimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005, p.35-53.
- NAVA, Pedro. *Bau de ossos: memórias*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio/ Sabiá, 1974.
- NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva; BUSATO, Susanna; AMORIM, Orlando Nunes de. (Orgs.) *Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- OLMI, Alba. *Memória e memórias: dimensões e perspectivas da literatura memorialista*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2006.
- ORNELLAS, Manoelito de. “Érico Veríssimo”. In: *Caderno de pauta simples: Érico Veríssimo e a crítica literária*. Porto Alegre: Instituto Estadual do livro, 2005, p.19-34.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Floriano no espelho: o mágico e o lógico”. In: *Érico Veríssimo: o romance da história*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, p.170-181.
- PICON, Gaëtan. *O escritor e sua sombra: introdução a uma estética da literatura*. Trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Ed. Nacional; Ed. USP, 1970.

POE, Edgar Allan. “William Wilson”. In: *Histórias extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.85-107.

POMARI, Luciana Regina. *Erico Veríssimo: entre a literatura e a história (anos 1930/40)*. Assis, 1995, 159f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP – Universidade Estadual Paulista.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. “Erico e Portugal”. In: *Erico Veríssimo: o escritor no tempo 1905-1990*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1990.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. “O empreendimento autobiográfico: Josué Guimarães e Erico Veríssimo”. In: *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

RIBEIRO, Maria Aparecida; BALBUENO, Luciana Haesbaert. *Erico Veríssimo em terras de Portugal: A viagem de 1959*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

ROSA, João Guimarães. “O espelho”. In: *Primeiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p.70-78.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A análise e o arquivo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANCHES NETO, Miguel. *Herdando uma biblioteca*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SANTOS, Donizeth (2014), “O projeto literário de Érico Veríssimo”, In: *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 44. UnB, 2014. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/12525/8709>. Acesso 10 fev 2015.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SAVIETTO, Maria do Carmo. *Baú de Madeleines: o intertexto proustiano nas memórias de Pedro Nava*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

SCHÜLER, Donaldo. “O tempo em *O continente*”. In: *O contador de histórias*. Porto Alegre: Editora Globo, 2 ed., 1978, p.158-175.

SILVEIRA, Ana Cristina Brandini. *A configuração das memórias em Solo de clarineta, de Érico Veríssimo*. 2008. 89f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

SOUZA, Raquel. Memória e imaginário. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 247-268.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: O narrador, a Viagem*. São Paulo, Companhia das letras, 1990.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TREVISAN, Dalton. “Meu pai, meu pai”. In: *A trombeta do anjo vingador*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1977, p. 29-35.

VELLINHO, Moysés. *Letras da província*. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1960.

VELLINHO, Moysés. Um contador de histórias? In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972, p.103-115.

VERÍSSIMO, Érico. “Apresentação”. In: DUARTE, Paulo. *As raízes profundas*. Primeiro volume. São Paulo: Hucitec, 1974.

VERÍSSIMO, Érico. *Breve história da literatura brasileira*. Trad. Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1995.

VERÍSSIMO, Érico. “Conversa de Natal”. In: *Um certo Henrique Bertaso/Artigos diversos*. Porto Alegre: Globo, 1978a.

VERÍSSIMO, Érico. *O arquipélago*. Tomo II. 7. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978b.

VERÍSSIMO, Érico. *O arquipélago*. Tomo III. 6. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978c.

VERÍSSIMO, Érico. *O continente*. Tomo I. 17. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978d.

VERÍSSIMO, Érico. “O escritor diante do espelho”. In: *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1967.

VERÍSSIMO, Érico. *O resto é silêncio*. 13. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978e.

VERÍSSIMO, Érico. *O retrato*. Tomo II. 12. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978f.

VERÍSSIMO, Érico. *Solo de clarineta*. Tomo I. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

VERÍSSIMO, Érico. *Solo de clarineta*. Tomo II. Porto Alegre: Globo, 1976.

VERÍSSIMO, Érico. *Um certo Henrique Bertaso: pequeno retrato em que o pintor também aparece*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VERÍSSIMO, Luís Fernando & VENTURA, Zuenir. *Conversa sobre o tempo com Arthur Dapieve*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

ZILBERMAN, Regina. Érico Veríssimo em Portugal – 1959. In: *TriceVersa*, Assis, v.1, n.1, maio-out. 2007.

ZILBERMAN, Regina. “Érico Verissimo: memória, história e tempo recuperado”. In: *Revista USP* 68, dez-fev. 2006. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/68/24-regina-zilberman.pdf>. Acesso 10 fev 2015.

ZIOLI, Miguel. *Paulo Duarte (1899-1984): um intelectual nas trincheiras da memória*. Assis, 2010, 200f. Tese de doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP – Universidade Estadual Paulista.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.