

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: PÓS-COLONIALISMO E IDENTIDADES**

GABRIELA RUWER GUINDANI

**QUAIS VOZES SE REÚNEM EM UM ACERVO LITERÁRIO?
A RELEVÂNCIA DO ACERVO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO
PARA A AFIRMAÇÃO DE UMA MEMÓRIA CULTURAL**

Porto Alegre

2022

GABRIELA RUWER GUINDANI

**QUAIS VOZES SE REÚNEM EM UM ACERVO LITERÁRIO?
A RELEVÂNCIA DO ACERVO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO PARA
A AFIRMAÇÃO DE UMA MEMÓRIA CULTURAL**

Dissertação de Mestrado em Letras/Literatura Brasileira apresentada ao Instituto de Letras como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Orientadora: Professora Doutora Maria da Gloria Bordini.

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Guindani, Gabriela Ruwer
QUAIS VOZES SE REÚNEM EM UM ACERVO LITERÁRIO? A
RELEVÂNCIA DO ACERVO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO PARA
A AFIRMAÇÃO DE UMA MEMÓRIA CULTURAL / Gabriela Ruwer
Guindani. -- 2022.
100 f.
Orientadora: Maria da Gloria Bordini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Erico Verissimo. 2. O resto é silêncio. 3.
acervo literário. 4. memória cultural. 5. identidade.
I. Bordini, Maria da Gloria, orient. II. Título.

GABRIELA RUWER GUINDANI

**QUAIS VOZES SE REÚNEM EM UM ACERVO LITERÁRIO?
A RELEVÂNCIA DO ACERVO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO PARA A
AFIRMAÇÃO DE UMA MEMÓRIA CULTURAL**

Dissertação de Mestrado em Letras/Literatura Brasileira apresentada ao Instituto de Letras como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Orientadora: Professora Doutora Maria da Gloria Bordini.

Porto Alegre, 15 de junho de 2022.

Resultado: Aprovada.

BANCA EXAMINADORA:

Luisa Gertrudis Durán Rocca
Departamento de Arquitetura
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Marcia Ivana de Lima e Silva
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Maria da Glória Bordini
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Sergius Antonio Marsicano Gonzaga
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Talvez ela nunca leia essa tese por inteiro, mas talvez nem seja preciso...

Por todas as horas que ela sentou no sofá e me ouviu ler; por todas as perguntas que, retoricamente, eu fiz em voz alta enquanto ela preparava todo o resto para que eu não precisasse fazer nada; por todas as vezes que eu a obriguei a sentar na frente do meu computador e ler e reler meus escritos, porque “nada fazia sentido”.

Ela me conhece melhor que ninguém; ela pode apresentar essa tese com muito mais precisão.

Dedico esse trabalho para minha mãe, que foi incansável enquanto eu estudava; que sempre valorizou a educação e me garantiu os meios para continuar nessa jornada acadêmica.

AGRADECIMENTOS

O continuar da formação tem, sem dúvidas, seus obstáculos: demanda tempo, mas, antes de tudo, motivação. São dois anos de intenso aprendizado e de leituras constantes. Por isso é importante agradecer àqueles que estiveram ao meu lado nesse longo caminho, que tornaram possível este trabalho e que não me deixaram dar nenhum passo para trás durante a caminhada.

Começo agradecendo à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), à parte da qual este trabalho não existiria, especialmente na figura dos professores e dos funcionários que de uma forma ou de outra cruzaram meu caminho e contribuíram para minha formação acadêmica. A elevada qualidade do ensino dessa instituição e o cuidado e respeito com a condição humana, revelados nas medidas adotadas frente a pandemia que assolou o mundo em 2020, e que interferiu diretamente na conclusão dos cursos, fizeram jus ao título de *instituição de ensino* que coube à Universidade. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, à qual remeto iguais agradecimentos. Ainda, agradeço ao Instituto Moreira Salles Rio de Janeiro (IMS-RJ), mantenedor do Acervo Literário de Erico Verissimo (ALEV), pelos valiosos e imprescindíveis documentos aos quais tive acesso para concluir a presente análise.

Agradeço principalmente à minha orientadora Professora Doutora Maria da Glória Bordini por acreditar neste projeto e por compartilhar seu conhecimento e sua experiência comigo. Foste uma orientadora e uma mágica, me acompanhaste em todas as etapas deste processo e encontraste solução para os problemas mais adversos. Obrigada pelo direcionamento e pelo apoio, pelas reuniões e pelas justas cobranças; sobretudo, obrigada pelo crescimento acadêmico que me oportunizaste.

Por fim, agradeço à minha família, cujo apoio e dedicação me possibilitaram chegar a este momento. Nas várias casas em que estive escrevendo durante esse período, encontrei sorrisos inspiradores de pessoas queridas me lembrando que é preciso paciência para chegar ao final e otimismo para iluminar as dificuldades. Nessas mesmas casas, encontrei ouvintes críticos (deveras um público difícil de agradar) que me ajudaram a tornar as ideias mais claras. Obrigada pelo tempo de todos vocês, pelos comentários oportunos e pelas correções.

RESUMO

Os vestígios do processo de criação das obras de Erico Verissimo, deixados por ele ou interpretados por críticos em seu Acervo Literário de Erico Verissimo (ALEV), hoje guardado pelo Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, são parte importante da *memória cultural*, termo empregado por Stuart Hall (2006) que determina a preservação, pela narrativa, de uma identidade e de uma herança simbólica. Rastreado e conectando esses traços, referentes ao livro do escritor cruz-altense selecionado para o presente trabalho, *O resto é silêncio* (1943), é possível reconstituir cenários de escrita de tal obra apontando, especificamente, o papel da literatura como objeto de conhecimento e de manutenção da memória coletiva. Interessam, pois, os estudos que versem sobre o papel dos acervos literários na tarefa de análise de textos e, na mesma proporção, matérias que abordem o valor social e cultural agregado aos acervos, em especial as da teoria de Pierre Bourdieu sobre o *capital simbólico*. Busca-se estabelecer uma associação entre acervo-memória-identidade para fundamentar a afirmação de que um acervo literário proporciona mais do que a percepção de uma obra, uma vez que comporta parte de uma cultura, a partir da perpetuação de traços de memória coletiva contidos nas entrelinhas dos textos (encontrados na obra e no acervo sobre a obra).

PALAVRAS-CHAVE: Erico Verissimo. *O resto é silêncio*. Acervo literário. Memória cultural. Identidade.

ABSTRACT

The vestiges of the creative process of Erico Verissimo's works, left by him or interpreted by critics in his collection, the Erico Verissimo Literary Archive (ALEV), now kept by the Moreira Salles Institute, in Rio de Janeiro, are an important part of *cultural memory*, term used by Stuart Hall (2006) that determines the preservation, through the narrative, of an identity and a symbolic heritage. Tracing and connecting these traces, referring to a book by the cruz-altense writer selected for the present work, *O resto é silêncio* (1943), it is possible to reconstitute scenarios of such writing, specifically pointing out the role of literature as an object of knowledge and maintenance of collective memory. Therefore, studies that deal with the role of literary collections in the task of analyzing texts are of interest and, in the same proportion, are matters that address the social and cultural value added to the collections, especially those of Pierre Bourdieu's theory on *symbolic capital*. The aim is to establish an association between collection-memory-identity to support the assertion that a literary collection provides more than the perception of a work, as it comprises part of some culture from the perpetuation of collective memory traces contained between the lines of the texts (found in the work and in the collection about the work).

KEYWORDS: Erico Verissimo. *O resto é silêncio*. Literary collection. Cultural memory;. Identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Propaganda do livro O resto é silêncio datada de 06 de janeiro de 1943. Publicada no Diário de Notícias do Rio de Janeiro.	17
Figura 2 Inauguração Casa-Museu Erico Verissimo após reformas.	41
Figura 3 Transferência do Acervo Literário Erico Verissimo para o Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Notícia publicada em 20 de maio de 2009 no jornal O Globo. Notícia completa em anexo.	41
Figura 4 Transferência do material pertencente a Erico Verissimo da casa do autor à Universidade Pontifícia Católica. Notícia publicada em 13 de março de 1997 no jornal Pioneiro.....	43
Figura 5 Carta de Verissimo que contém o trecho: “Voltei com o caderno cheio de notas, a pele queimada e cheio dum desejo de escrever sobre esse estranho país de montanhas, vulcões, índios místicos, bandidos e visionários”.....	44
Figura 6 Anúncio publicitário da 5ª edição de Olhai os lírios do campo publicado no jornal Diário de Notícias, em 1939.....	52
Figura 7 Notícia sobre a passagem de Erico Verissimo, publicada em 29 de novembro de 1975 no jornal O Globo, Rio de Janeiro. A reportagem inteira segue em anexo.....	55
Figura 8: Roteiros de O Resto é Silêncio. Material cedido pelo IMS. Anotações à caneta revelam quais personagens conduzem o tópico elencado.	60
Figura 9: Página do original de O Resto é Silêncio que apresenta um desenho da personagem Aristides Barreiro. Imagem cedida pelo IMS.....	67
Figura 10: Página do original de O Resto é Silêncio que apresenta um desenho da personagem Ximeno Lustosa. Imagem cedida pelo IMS.	68
Figura 11: Página do original de O Resto é Silêncio que apresenta um desenho da personagem Norival Petra. Imagem cedida pelo IMS.	68
Figura 12 No mesmo ano em que fora publicado em português, é anunciada a edição do livro O resto é silêncio em inglês. Essa notícia comprova, mais uma vez, a publicidade da obra (e de seu autor) e a demanda de seu consumo. Notícia publicada em 03 de outubro de 1943, no jornal Diário de Notícias, RJ.	71
Figura 13. Página do original O resto é silêncio, com rasuras do autor, disponível no livro de memórias Solo de clarineta, volume I.	73
Figura 14 Carta de Verissimo que contém o trecho: “Esta carta apressada é para lhe comunicar que em breve lhe remeterei o meu novo romance (“O Resto é Silêncio”) e que seu nome está na página de dedicatória. Tomei a liberdade de, relativamente a uma das personagens, que tem as minhas ideias, usar duma frase sua, com a qual estou de pleno acordo: ‘o curso dos acontecimentos no universo é misterioso. E tudo se resume a uma questão de sistema nervoso.’”.....	75
Figura 15 Notícia que antecipa o lançamento do livro O resto é silêncio, publicada em 20 de dezembro de 1942 no jornal Diário de notícias.....	76
Figura 16 Propaganda Campanha do livro de natal: boas festas com bons livros, da Edições da Livrara do Globo, em 19 de dezembro de 1942, Diário de Notícias do Rio de Janeiro.....	78

Figura 17 Página manuscrita do original de Solo de clarineta. Disponível em
<<https://www.matinaljornalismo.com.br/matinal/reportagem-matinal/biblioteca-publica-rs-recebe-manuscrito-de-erico-verissimo-solo-clarineta/>>.82

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

SUMÁRIO

Apresentação	13
Capítulo I: Patrimônio cultural e preservação da identidade coletiva	
Patrimônio e memória cultural	18
Acervos de Escritores: características e função identitária	28
Capítulo II: O acervo de Erico Verissimo e seu papel memorial	
Histórico do Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV)	39
Difusão do conhecimento sobre Erico Verissimo	48
Capítulo III: <i>O Resto é Silêncio</i>	
A memória do romance no ALEV	58
Da ideia ao texto	72
Capítulo IV: Considerações finais	
A função memorial	81
Os acervos como identidade coletiva	85
Referências	89
Anexos	95

APRESENTAÇÃO

A preservação de um acervo é importante não só para o ambiente acadêmico, onde se valoriza a pesquisa e, conseqüentemente, as iniciativas que salvaguardam suas fontes, mas também para a sociedade, que preza, cada vez mais, a diversidade da informação. De fato, no que diz respeito à conservação, um acervo (seja ele físico ou virtual) busca ampliar o próprio conteúdo a que se dedica; em outras palavras, procura expor, como parte de seu material, aspectos outros da recepção e da crítica acerca do que trata sua coleção. Assim, constrói um ambiente de pluralidade e de discussão.

Recorrer aos acervos é uma prática cujo valor está em encontrar, neles, dentre outras possibilidades, arquivos e documentos contendo informações, muitas vezes, inusitadas ou inéditas e, de muitas formas, inacessíveis, que ao conhecimento comum são somadas, complementando os saberes seja com uma foto, com uma nota ou com um diário que os explique em detalhes. Por isso um acervo, por vezes (mediante ataque direto ou indireto), logra ser alvo de governos implícita ou explicitamente totalitários. É que as lembranças *coletivas*, que constroem a herança e a imagem de um povo, a *memória cultural*, resguardada e promovida para além de um discurso ou de uma ideologia, alicerçada por fontes materiais palpáveis, “provada” (caso se possa dizer dessa maneira) enquanto ciência humana, afronta a “neutralização do contexto histórico” (BOURDIEU, 2015, p. 18). Ameaça o que é a mais conveniente ferramenta de repressão – o monopólio da informação. E por esse mesmo motivo um acervo deve ser considerado uma das maiores riquezas de uma sociedade.

É justo, portanto, que a *Constituição Brasileira*, neste Estado democrático, tenha dedicado uma seção para a *cultura*, para a qual o Artigo 215¹ exhibe um texto sobre “direitos culturais” e sobre a garantia de incentivo e de valorização das “manifestações culturais”; ainda:

A Constituição Federal de 1988, em seu Artigo 216, ampliou o conceito de patrimônio estabelecido pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, substituindo a denominação Patrimônio Histórico e Artístico, por Patrimônio Cultural Brasileiro. Essa alteração incorporou o conceito de referência cultural e a definição dos bens passíveis de reconhecimento, sobretudo os de caráter imaterial. (IPHAN)

Em “direitos culturais” estão subsumidas não só as noções do que seja o “direito” como premissa de dignidade, mas também do que representa a memória coletiva como tradição e como

1 “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.” Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>

herança. Nesse aspecto, as leis e as políticas de preservação procuram garantir aos cidadãos o acesso à cultura, entendida como “valores que indicam – e em que se reconhece – a identidade da nação” (FONSECA, 2017, p. 38).

Por acumular relatos e estas serem um traço definatório para a *cultura* – que é um direito igualmente mencionado no artigo 27² da *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (1948) –, os acervos deveriam ser reconhecidos como de grande *valor simbólico* (o que se traduz por investimentos financeiros). Mas a associação entre acervo-memória poderia ser mais acentuada; tampouco a correlação memória-identidade é suficientemente pública fora da área das humanidades, ao que vale o tempo dedicado neste trabalho a elucidar e a explorar essa relação, na esperança de que seja possível preservar e valorizar histórias e vozes que as contam de diferentes perspectivas.

Na mesma medida que a presente pesquisa se expande a partir do acesso ao conteúdo dos acervos, surge a necessidade de embasamento literário para que se cheguem a conclusões acerca de determinadas produções ou épocas – tarefa que demanda o cotejo de um *acervo com a história literária*. O encontro com um texto literário cria tantas relações quantas forem as possibilidades de recriá-lo ou de reorientá-lo temporal e espacialmente, o que faz, de um acervo literário, um *patrimônio cultural*. Nesse local, no qual se recuperam, simultaneamente, aspectos de estudos literários e de estudos culturais, a crítica à noção homogênea de identidade é fortalecida.

O prestígio desse tipo de acervo não é medido somente pela relevância literária do autor a quem remete. É a partir do que significa para a sociedade enquanto *capital simbólico* (NOGUEIRA; NOGUEIRA, 2006, p. 63) que os acervos ganham (ou deixam de ganhar) espaço na vida das pessoas. Nesse sentido, a ideia de preservação de uma *memória literária* e, sobretudo, *cultural*, garante ao *objeto literário* inserção na vida de uma comunidade para além de suas limitações espaço-temporais. No caso do Acervo Literário de Erico Verissimo (ALEV), foco deste trabalho, sua representatividade responde à relevância do escritor no cenário brasileiro e internacional.

A trajetória literária de Erico Verissimo, notável desde a década de 30, que atingiu o apogeu do sucesso com *Olhai os lírios do campo*, livro mais vendido do autor, em 1938, carrega traços de um geração que produziu intensamente – à modelo das mudanças sociais e tecnológicas que vinham ocorrendo, e à urgência de um cenário de instabilidades políticas e econômicas –, e cujas obras

2 “Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios.”

Disponível em: <<https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>>

representam, no quadro evolutivo da ficção brasileira, um empreendimento de recursos críticos dos quais se lança mão até os dias de hoje. No caso de Erico, dos anos de 1930 a 1946, mais de dez³ livros foram escritos, entre romances, narrativas de viagens e ensaios; à parte de todos os contos infantis, artigos para revista, aulas e palestras, ou traduções que, sabe-se, o autor compunha durante todo o tempo em que trabalhou na Editora Globo

Seus textos são orientados por uma temática realista, especialmente no início de sua carreira, quando, costuma-se dizer, eles correspondem ao “ciclo urbano” ou “ciclo de Porto Alegre”. O “ciclo histórico”, do qual faz parte *O tempo e o vento*, e, por último, o “ciclo político”, por sua vez, não recusam a linguagem sóbria e sempre autêntica, ligada ao caráter do *real*. São, ainda, narrativas que representam, efetiva ou supostamente, sociedades carentes de uma ordem de valores morais e humanos, os quais Erico insiste em preservar por meio de sua escrita.

Erico Verissimo contribuiu, com muitas de suas obras, para a identidade do cidadão em um período em que a escrita ficcional estava sendo proposta pela denúncia social; ele ofereceu sua trilogia *O tempo e o vento* como historiologia do Rio Grande do Sul, sendo reconhecido mundialmente por ela. O material resguardado pelo seu acervo interessa na medida que agrupa memórias de pessoas envolvidas em suas produções literárias (de maior ou menor relevância para o sistema literário), bem como na medida que essas produções são aceitas, socialmente, como retratos fidedignos de uma cidade e de um povo que nasceu, cresceu e se desenvolveu nas páginas de seus romances.

No ALEV encontra-se uma vasta possibilidade de documentos: são notícias, cartas, diários, fotos, notas, textos sublinhados, marginalia com desenhos e observações, esboços e discursos que acompanham a vida e as publicações do escritor gaúcho; desses materiais, destacam-se, para fins da pesquisa, aqueles ligados ao livro *O resto é silêncio* (1943). Essa obra foi escolhida por algumas de suas características notáveis, dentre elas a realização cuidadosa, e experimentada anteriormente, da técnica de contraponto, a natureza da temática, inserida em um contexto histórico rico para a crítica, e, não menos importante, a composição das personagens, bastante próximas do que viria a ser feito, daí por frente, em seus romances futuros. A essa publicação – posterior ao sucesso *Olhai os lírios do campo* e, imediatamente anterior a *O tempo e o vento* – pode faltar, nas palavras do autor,

3 Na contagem, inclui-se: *Fantoches* (1932), seu primeiro livro de contos; *Clarissa* (1933); *Música ao longe* (1935); *Caminhos cruzados* (1935); *Um lugar ao sol* (1936); *Olhai os lírios do campo* (1938); *Saga* (1940); *Gato preto em campo de neve* (1941), uma narrativa de sua primeira viagem aos EUA; *O resto é silêncio* (1943); *Breve história da literatura brasileira* (1944); e *A volta do gato preto* (1946), relato da segunda viagem do autor ao país norte-americano.

“principalmente calor, carga emocional” (2008, p. 21), mas nela sobra um discurso interventivo necessário a toda sociedade, em qualquer tempo, que deseje encarregar-se de autocrítica.

É interessante observar, em tais fontes citadas, que a proporção do que foi conservado dos processos de criação e de recepção aumenta de um romance para outro ao longo de sua carreira; também a crítica e as polêmicas documentadas acerca de cada lançamento ganham novas configurações conforme as inclinações político-sociais do momento. Ao surgir a oportunidade de remontar a esses períodos históricos, é possível propor uma educação social-política por meio da literatura.

Dessa forma, uma pesquisa que conecta as informações de uma obra, obtidas pela sua análise, aos aspectos ligados à sua produção, recolhidos no acervo tende a ter um resultado mais completo e mais complexo. Por elaborar uma compreensão mais ampla do objeto investigado, permite a reconstrução do período no qual a obra se insere (indicando os vestígios do que o escritor pesquisou para a escrita de seu texto) e a percepção de outras vozes acerca daquele material escrito.

Por fim, propor um estudo sobre o Acervo Literário de Erico Verissimo significa reivindicar um espaço onde os movimentos de criação das obras e suas atualizações e permanência na sociedade são mediados por olhares críticos e diversos. O benefício está na complexidade do acervo: que não constrói somente a obra, mas materializa todo um sistema de ações que a cercam e educa a partir de sua significação. Conceber diversas possibilidades de analisar um texto, e nisso se inclui mesmo a seleção de materiais a serem expostos em acervos (que passam pelo crivo de arquivistas), assim como indagar sobre o valor atribuído à *memória cultural* é uma prática afirmada pelos Estudos Culturais, que investigam os efeitos das diferenças sociais e evidenciam as relações de poder na produção do conhecimento, e apontam para outros paradigmas de análise, provendo recursos críticos a certa homogeneidade narrativa.

Em suma, em uma biblioteca, encontra-se um livro; em um acervo pode-se encontrar um mundo de oportunidades de entendê-lo e de entender o próprio processo de investigação.



Figura 1 Propaganda do livro O resto é silêncio datada de 06 de janeiro de 1943. Publicada no Diário de Notícias do Rio de Janeiro.

Capítulo I:

PATRIMÔNIO CULTURAL E PRESERVAÇÃO DA IDENTIDADE COLETIVA

Patrimônio é tudo o que criamos, valorizamos e queremos preservar: são os monumentos e as obras de arte, e também as festas, músicas e danças, os folguedos e as comidas, os saberes, fazeres e falares. Tudo em fim que produzimos com as mãos, as ideias e a fantasia.

Maria Cecília Londres Fonseca

PATRIMÔNIO E MEMÓRIA CULTURAL

Preservar é a “palavra da vez” que tem sido usada para os mais diversos propósitos em várias áreas do conhecimento; ela carrega traços de sentido de um período em que exprimiu, pela autoridade de uma fé cristã essencialmente europeia, um patrimônio cultuado – relíquias que materializaram uma crença –, motivo pelo qual declara a mudança como uma ameaça à perpetuidade do simbolismo cristão (e, por extensão, qualquer mudança como uma ameaça à estabilidade dos signos preservados). Essa gestão do apego aos *bens materiais* para significar o sagrado construiu uma espécie de “propriedade coletiva” (FONSECA, 2017, p. 55), um comportamento autoritário em relação aos sentidos atribuídos aos objetos, de maneira geral, sobre a qual a *preservação* incide em *imobilizar o sentido* e em *esgotar a reflexão*. À vista disso, no campo da cultura, essa palavra deve ser tratada com cuidado, evitando assumir definições que, se fazendo passar por “tradição”, aspirem, no fundo, regular as transformações de uma comunidade, tais como tomar “preservar” por *engessar*, uma vez que a *cultura* não é estática.

Por isso em *preservar*, é mais correto supor, está implícita a premissa de *difundir* (em contraste a *retomar*). Ilustrativamente: preservam-se as múmias em um acervo porque com elas se aprende sobre os costumes e ritos de uma das sociedades mais famosas na história da humanidade; não para promover os métodos de embalsamamento. É por meio de um *aprender sobre* e de um *adaptar à realidade* que se considera o passado um processo de evolução. Se existe um saudosismo saudável, é nisso que ele consiste.

Velhas estruturas sociais, por conveniência, são *preservadas* (naquela perspectiva que prioriza o *imobilizar*). À expressão “preservar a cultura” se somam, quase que imediatamente, discursos nos quais *o passado* (inclusive quando remonta a violência e repressão) é desejado como atualização do presente. Seria mais adequado dizer, significa o que se *preservou* da memória de um passado e que se torna urgente recuperar para um determinado grupo, seria aquele tempo em que a “cultura” (ou, outrossim, a “família” e a “moral”) não estava poluída pelos delírios ou pelos maus-hábitos das novas gerações. E por “delírio” e “mau-hábito”, subentende-se, geralmente, a *liberdade* e a *expressão*. Trata-se de um condicionamento social que parece se relacionar às noções de *benefício próprio* e de *benefício coletivo*: a proporção do se “ganha” do coletivo deve superar os esforços em prol dele. É preferível, logo, *preservar* a vantagem de um indivíduo (ou indivíduos), ainda que isso represente prejuízo aos seus semelhantes; ou, tomando um exemplo mais recente, desejar a ditadura antes dessa “imoralidade” que os tempos modernos insistem em vender como “tomada de consciência”.

Se assim o é, uma educação para sensibilizar sujeitos, para viver o coletivo, deveria começar por esclarecer: em vez de *coletivo* ser “tudo sobre o que se tem, antes de tudo, o direito de propriedade”, dizer “daquilo sobre o que se tem iguais responsabilidades”. Assumindo que a baixa disposição ao “comunitário” potencializa o individualismo e que ele alicerça o descompromisso frente a vulnerabilidade do outro, é seguro afirmar que as diferenças socioeconômicas de um país são acentuadas quanto mais políticas voltadas ao indivíduo e à restrição de posses ocuparem a gestão pública, e, na mesma medida, quanto mais espaços de decisão política forem ocupados por aquela classe dominante a que se refere Pierre Bourdieu em suas obras. Isso porque “os dominantes tomam o partido do consenso, acordo fundamental sobre o sentido do mundo social (assim convertido em mundo natural, dóxico) cujo fundamento se encontra no acordo em torno dos princípios de divisão” (BOURDIEU, 1996, p. 121).

O papel desses sujeitos na produção do – citado – *consenso*, ao qual pertence o universo simbólico da cultura, é também a história do desenvolvimento da “cultura”, enquanto patrimônio nacional nos Estados modernos, pois, como aponta Maria Cecília Londres Fonseca, é o “homem da cultura” (FONSECA, 2017, p. 18), empenhado, diretamente, na “construção da nação” (ibidem) e na “luta pela cidadania” (ibidem) que se responsabiliza pela *política cultural* e quem dispõe dela, das suas ferramentas de *convenção* (ibidem) e de *seleção* (ibidem), bem como de instrumentos jurídicos, para se consolidar enquanto agente de produção cultural e, logo, representante das massas.

Surgem, desse empenho, as provas materiais da versão oficial de uma história: os *bens culturais* que interessam, em muitas medidas, para a História que se quer contar e que se tornam *bens patrimoniais* quando da intervenção do Estado, em nome de certos valores e de certos objetivos. Sabendo que um *bem* pode ser pensado como um *signo* (FONSECA, 2017, p. 40), nos termos de Ferdinand de Saussure – quando a arbitrariedade e não-arbitrariedade atuam sobre o sentido –, o valor simbólico, ou seja, a sua relevância dentro do sistema ao qual pertence, depende do que se pretende realçar da “identidade coletiva” contida nesse signo, em vista de unidades políticas (como um Estado ou uma nação) que a sustentam.

Se uma “subversão política pressupõe uma subversão cognitiva, uma conversão da visão do mundo” (BOURDIEU, 1996, p. 118), essa visão depende da *cultura* que envolve os indivíduos de um grupo. Há uma correspondência, portanto, entre os aspectos econômicos e políticos de uma sociedade e a validação de *culturas*, garantida pela estratificação social nessa mesma sociedade, porque há uma relação de poder que determina, com base no capital, o que se torna aceito ou não como prática e cultura dominante (e, por consequência, o que se entende por memória e o que é legado às demais gerações). Dessa forma, o que Bourdieu apontou como *capital cultural* (2015, p. 46) e como *capital simbólico* (NOGUEIRA; NOGUEIRA, 2006, p. 63) – ligado ao prestígio – são os fundamentos para um sistema que reafirma a diferença porque se edifica sobre a exclusão de determinadas vozes e pelo esforço em manter à margem certos grupos sociais historicamente desqualificados enquanto agentes da cultura, do conhecimento etc.

Discorrer sobre as *formas do capital* supõe esclarecer: enquanto o termo *capital social* (BOURDIEU, 2015, p. 75) é usado para referir-se aos recursos que monetizam as relações sociais, obtidos por trocas materiais ou simbólicas que criam uma rede de benefícios, mais ou menos independente do *capital econômico*, o *capital cultural* liga-se diretamente ao conhecimento formal, adquirido de maneira desigual no mercado escolar, o que traça uma relação bastante dependente no tocante ao *capital econômico*. Resta, pois, discorrer sobre o *capital simbólico*: trata-se dos privilégios sociais conferidos a indivíduos ou grupos, garantindo maior ou menor mobilidade social, a depender de um certo “julgamento coletivo” do que deveria ser prestigiado.

Ele é a forma sublimada de que se revestem realidades tão claramente objetivas como aquelas registradas pela física social, castelos ou terras, títulos de propriedade, de nobreza ou de ensino superior, assim que são transfigurados pela percepção encantada, mistificada e cúmplice, que define em particular o esnobismo (ou, em outro nível, a pretensão pequeno-burguesa). (BOURDIEU, 2013, p. 110).

No contexto, a trajetória da evolução dos *bens culturais* passa por questões como *para quem interessam e a quem eles pertencem*, dado que o alcance do que seja um “patrimônio” depende da *intenção* em transmitir algo para alguém através do tempo. A dimensão desse alcance é delimitada pela *recepção*: a dinâmica dos significados tomados em diferentes épocas, ou, no mesmo contexto, para diferentes grupos.

A ideia de um patrimônio da nação, ou “de todos”, conforme o texto legal, homogeneiza simbolicamente esses bens heterogêneos e de diferentes procedências, que passam a ser objeto de medidas administrativas e jurídicas: formulação de leis, decretos e prescrições, criação de comissões específicas, instituição de práticas de conservação (inventário, classificação, proteção) e, principalmente, definição de um campo de atuação política. (FONSECA, 2017, p. 59).

Assumir que a atribuição de *valor* e de *sentido* aos bens tem relação intrínseca com a memória (e com o *poder*, a ser explorado na próxima seção), exige uma posição crítica para (re)projetar os termos daquele discurso da diferença: em lugar de entender *cultura* como “aquilo que, oficialmente, representa uma sociedade” (visto que o “oficial” mostrou-se parcial), considerá-la como “aquilo que significa algo para um grupo”. Assim, o *valor* atribuído ao *bem* justificará sua *preservação* (agora, sim, em uma mais ampla perspectiva de *difundir* conhecimento) e será possível concordar que a *cultura*, para a qual a *memória* é a principal ferramenta de salvaguarda, é uma construção coletiva e dinâmica cuja *atualização* é parte imprescindível de sua definição.

O capital tem tido o *patrimônio* por *bem material*, traçado como herança física e transmissível pelas gerações, mas é enquanto *patrimônio coletivo* e nas possibilidades de ser visto como *bem simbólico não-material* que ele é referido nos textos do *Decreto-Lei* de 1937, e também da *Constituição da República Federativa do Brasil* de 1988 e da *Declaração Universal dos Direitos Humanos* – proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 1948.

O Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937 faz surgir uma preocupação com o que seja o “bem público”:

Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (BRASIL, 1937).

Legítima um sujeito de interesse, que passa a ser, de individual, para coletivo, e lhe garante, institucionalmente, o direito à posse patrimonial. O interesse público, nesse sentido, vai acompanhar

o que a tutela do Estado fizer surgir, de um bem cultural, como um *patrimônio*, apontando que o objeto da conservação deve situar-se dentro dos valores considerados identitários da nação.

Como extensão, o texto da *Constituição Brasileira* de 1988 – primeiro na descrição das competências da União, dos Estados e do Distrito Federal quanto à proteção “ao patrimônio histórico, cultural, artístico, turístico e paisagístico” (Artigo 24º), também dos Municípios, quanto à “proteção do patrimônio histórico-cultural local [...]” (Artigo 30º), e, depois, nos artigos 215 e 216 da seção II, que versa sobre a cultura – os põe em perspectiva:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. (BRASIL, 1988).

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988)

A menção a um *capital simbólico e cultural*, do qual fazem parte os bens imateriais listados, em especial, no Artigo 216 – a saber a *expressão*, na qual é possível incluir os diversos sotaques e a linguagem, e os *modos de criar*, que abre espaço para técnicas como a tecelagem ou a literatura de cordel – e nos demais documentos oficiais se revela de extrema importância para considerar a “cultura” em todas as suas formas.

Assim, também a ONU prescreve:

Artigo 27

1. Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios.

2. Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica literária ou artística da qual seja autor. (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 1948).

A elevação dos *direitos culturais* ao patamar de *direitos fundamentais*, inalienáveis a “todos os membros da família humana” (ONU, 1948), firma uma relação importante entre a *cultura* e a

cidadania porque infere que, através daquela, alcança-se esta. Se a cultura é indissociável do desenvolvimento humano, cabe reverenciar ações como as promovidas pelas Emenda 42 de 2003⁴, Emenda 48 de 2005⁵ e Emenda 71 de 2012⁶, que regulamentaram financeiramente, instituíram e organizaram o Plano Nacional da Cultura, demonstrando um compromisso real e uma preocupação legítima com a democratização do campo cultural e com o desenvolvimento humano.

Democratizar o *patrimônio* (material ou imaterial⁷) implica facilitar o acesso a sua significação na mesma proporção que “deselitizar” seu conceito – fazer inteligível seu conteúdo tanto quanto promover a representatividade enquanto conteúdo.

Os membros da classe “cultura” se sentem no direito e no dever de frequentar esses altos centros de cultura [Centros Culturais e empreendimentos de educação popular], dos quais os outros, por falta de uma cultura suficiente, sentem-se excluídos. Longe de preencher a função que uma certa mística da “cultura popular” lhe atribuiu, o Centro Cultural continua sendo a Casa dos homens cultos. (BOURDIEU, 2015, p. 69).

Acima de tudo, requer a reavaliação das referências do que seja o “culto”, estender a linha que situa o “popular” fora da “cultura”, e empreender esforços para que os *direitos culturais* não estejam circunscritos à fundamentação e diminuídos na aplicação: porque garanti-los (institucionalmente) e aplicá-los ainda estão muito distantes entre si.

Em outras palavras, o *patrimônio* não deve seguir promovendo-se como sinônimo de *restrição*, seja no que diz respeito ao acesso das massas aos bens tombados – o que Bourdieu (2015) chamou de “privilegio cultural” (p. 50) –, seja pela deliberada rejeição a outros tantos bens taxados de “irrelevantes” culturalmente; tanto quanto *preservar* não deve seguir soando como uma “atividade culta” (FONSECA, 2017, p. 23), pois se, à prerrogativa do Estado, a *preservação* restringe-se a uma

4 Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc42.htm#art1>.

5 Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc48.htm#art1>.

6 Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc71.htm>.

7 A *Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, publicada pela UNESCO em 2003, que se refere e complementa a *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (1948), o *Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Culturais e Sociais* (1966) e o *Pacto Internacional dos Direitos Cívicos e Políticos* (1966), estabelece uma diferença entre patrimônio imaterial e patrimônio material cultural e natural, descrevendo o primeiro da seguinte forma: “Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana”. (p. 4)

versão da história, o que sobra à memória senão uma “manipulação” que passou (e passa) por verdade?

“Todavia a memória não é oprimida apenas porque lhe foram roubados suportes materiais, nem só porque o velho foi reduzido à monotonia da repetição, mas também porque uma outra ação, mais daninha e sinistra, sufoca a lembrança: a história oficial celebrativa cujo triunfalismo é a vitória do vencedor a pisotear a tradição dos vencidos. (BOSI, 1979, p. 19).

“Nossa memória é nossa coerência, nossa razão, nossa ação, nosso sentimento. Sem ela não somos nada” (BUÑUEL, 2000, p. 11). Ela é um produto – instável e incompleto – dos atos simultâneos de *lembrar* e de *esquecer*; elabora um *estar no mundo* ligado às diferenças e às emoções subjetivas e está sujeita às múltiplas temporalidades e níveis que movimentam (e nos quais se instalam) as lembranças.

A memória (como bem sabia David Hume) sem dúvida tem algo a ver não só com o passado, mas também com a identidade e, assim (indiretamente), com a própria persistência no futuro. (ROSSI, 2010, p. 24).

Jan Assmann, em seu artigo *Memória comunicativa e memória cultural*, relaciona o tempo, a memória e a identidade da seguinte maneira:

<i>Nível</i>	<i>Tempo</i>	<i>Identidade</i>	<i>Memória</i>
interno (neuromental)	interno, tempo subjetivo	<i>self</i> interno	memória individual
social	tempo social	self social, pessoa como portadora de papéis sociais	memória comunicativa
cultural	tempo histórico, mítico, cultural	identidade cultural	memória cultural

(2016, p. 17)

A *memória individual* diz respeito às lembranças pessoais: os deslizamentos e as reestruturações constroem, em um tempo subjetivo, as impressões do mundo e do ser – é nesse nível, segundo o autor, pelas dinâmicas do inconsciente, que psicanalistas como Sigmund Freud e Carl Gustav Jung desenvolveram suas teorias de *memória coletiva*; a *memória comunicativa* refere-se às lembranças de um passado recente, compartilhado por um determinado grupo e acessível àqueles que lhe forem contemporâneos – é pela interação que surgem as versões ou os relatos inacessíveis à historiografia; a *memória cultural* está ligada a um passado “mítico”, da origem, aludido por pontos fixos, ritos, canções, festas ou tradições que ilustram a história de um povo ou os valores a serem cultuados por ele. Essas duas últimas distinções, como explica Assmann, completam o que Halbwachs deixou passar quando empregou o termo *memória coletiva*: a “esfera cultural” (2016, p.

118). Para todas elas, não é o passado como instituição da História que conta, mas sim o que se pode lembrar dele.

A percepção do *ser*, sua construção e consciência, os processos que formam grupos mediante uma dinâmica “de associação e dissociação” (ASSMANN, 2016, p. 122), estão todos conectados ao compromisso social que é o *lembrar* e o *esquecer*, já que é através da memória que se dá o pertencimento. As interações *com* o mundo e *no* mundo estabelecem as relações sociais por meio das quais percebe-se o *eu* e os *outros*, bem como, delas resultam os fatores que constituem a unidade, a coesão e a pertença, ou seja, a identidade.

A produção ativa da memória no *presente* cria narrativas (não só no sentido literário, mas em todas as formas que permitem o narrar) descompromissadas com a “*verdade dos fatos*” porque reelaboradas pelo indivíduo com maior coerência e ordenamento:

Falou-se sobre isso muitas vezes. Mas o passado é sempre novo: como a vida procede, ele muda, porque vêm à tona partes que pareciam afundadas no olvido, enquanto outras desaparecem por serem agora pouco importantes. O presente dirige o passado como um regente de orquestra dirige os seus músicos. A ele ocorrem estes ou aqueles sons, e não outros. E por isso o passado às vezes parece tão longo e, outras vezes, tão breve. Ressoa ou emudece. No presente, só reverbera a parte que é chamada para iluminá-lo ou ofusca-lo. Depois, serão lembrados com intensidade antes a suave recordação e o lamento que o novo acontecimento. (SVEVO, 1968, p. 252 apud ROSSI, 2010, p. 97).

Por certo, quando referidas as categorias apresentadas por Assmann (2016) – *memória individual, memória comunicativa e memória cultural* – tais inconsistências, frutos de uma memória volátil e que responde às necessidades do presente, intervêm em proporções diferentes no decorrer da vida. À parte do que se pode dizer, no presente, sobre um fato passado, é a *memória*, na sua versão institucional, agindo diretamente sobre a *memória cultural*, que se apresenta como *consciência histórica*. Portanto, quem a controla, suas fontes, seus suportes, controla, também, as identidades que dela dependem.

Das memórias individuais forma-se uma *memória coletiva* (composta pelas memórias *cultural e comunicativa*) apossada, essencialmente, pelas posturas dominantes que distinguem o patrimônio humano, e amparada por uma (simulada) continuidade – ao modelo da História homogênea, progressiva e linear; ela se vale de uma “verdade” que beneficia, como se tem visto, aqueles que detêm o poder de narrar, ao que se refere Halbwachs (1990) na assertiva “A história é uma e podemos dizer que não há senão uma história. Isto é o que entendemos por ela.” (p. 85). Jacques Le Goff

acrescenta: a *memória coletiva* tem sua forma científica na história (1996, p. 535). Com isso, diz que as *experiências coletivas* não estão dispostas no sentido do *indivíduo > fato* (ou seja, no campo da *criação* e do *relato*), mas sim do *fato > indivíduo* (quando da recepção). Nessa interpretação, importa menos o que cada sujeito recorda dos eventos, individualmente, do que o que cada narrativa provoca naquele que a recebe, porque a História, em si, é o próprio instrumento de domínio.

Mas, se o passado pode ser, de certa forma, manipulado porque a memória o pode (seja por deslizamentos ou intencionalmente), o arquivo não deixa espaço para distorções: um arquivo carrega, na plataforma e no suporte de seu conteúdo, uma espécie de garantia. Em uma sociedade em que a escrita se faz fundamental, um arquivo estipula a estabilidade de um objeto sem impedir as possibilidades de interpretá-lo, o situa em um *espaço* (uma página, uma pasta, um museu, a letra de uma canção) e em um *tempo* para o qual a referência pode ser construída, sincrônica ou diacronicamente.

Assim, não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. (HALBWACHS, 1990, p. 143)

Quando se fala, portanto, de *patrimônios culturais*, estão implicadas 1) a concepção de *patrimônio*: a distinção entre o *bem cultural* e o *bem patrimonial* (tutelado pelo Estado) orientada por um *valor* que está inclinado a refletir os interesses de uma determinada classe dominante, interpretar e dirigir a memória coletiva; 2) o que se espera da *cultura*: enquanto noção plural fortemente relacionada ao exercício da cidadania e enquanto direito, “considerando a inestimável função que cumpre o patrimônio cultural imaterial como fator de aproximação, intercâmbio e entendimento entre os seres humanos” (UNESCO, 2006, p. 4); 3) o que representa o *patrimônio cultural* no campo da memória e, mais especificamente, da *memória coletiva*: o *lembrar* e o *esquecer* como processos de uma consciência por meio da qual surge a identidade, afinal a memória “é um hábito de manter firmes as imagens” (ROSSI, 2010, p. 52); e 4) o caminho para a *cultura do patrimônio*: a arte de preservar (em museus, em acervos, em coleções) para manter viva uma história, ou muitas histórias – tal como uma gramática que, um dia, fiel às expressões que nela estão descritas, se torna, cada vez mais, um retrato do que a língua um dia foi, ao invés de um planejamento futuro do que qualquer língua possa vir a ser.

ACERVOS DE ESCRITORES: CARACTERÍSTICAS E FUNÇÃO IDENTITÁRIA

Se *arquivar*, por um lado, aponta para um “coleccionar” – para um conjunto de documentos ou objetos reunidos e guardados com um propósito –, por outro, também remete a um “acessar” – a um registro das práticas e dos pensamentos de outras épocas e grupos, atualizados por transformações sociais, políticas, históricas, econômicas, culturais, subjetivas, etc. Por isso, um arquivo é *propriedade* ao mesmo tempo em que é *herança* – comporta o capital cultural em seu *estado objetivado* (BOURDIEU, 2015, p. 85) enquanto bem cultural (material) e enquanto bem simbólico.

A relação que o arquivo constrói com a cronologia está constantemente em jogo: ao insinuar-se porta-voz de um passado, uma espécie de *origem* é projetada sobre ele, como um prognóstico de verdade; inversamente, ao situar-se à frente de seu tempo, apresenta-se como resposta para as demandas da atualidade e como parcialmente responsável por elas.

Uma messianidade espectral atravessa o conceito de arquivo e o liga, como a religião, como a história, como a própria ciência, a uma experiência muito singular da promessa. (DERRIDA, 2001, p. 51).

O tempo em que se trabalha um arquivo, contudo, é sempre presente – é ao “agora” que ele pertence materialmente; e é rumo ao “amanhã” que ele orienta o fluxo de seu conhecimento. E esse é o exercício: perceber, no arquivo, o potencial para controlar e elaborar o futuro; refutar seu título de *produto da ação histórica*, legando, a ele, um papel muito mais legítimo, a saber, o de uma homogeneização da narrativa. Logo, em relação ao arquivo orbitam questões como um “desejo infinito da memória e do esquecimento” (SOUZA, 1998, p. 81) e uma crescente exigência (que se fortalece nas ciências humanas) de uma – quase – “justiça histórica”.

O *esquecer* é marcado pelo *lembrar*: a frente e o verso do mesmo ato. Para lembrar, é imprescindível que algo tenha sido esquecido, na mesma medida que o esquecer só pode incidir sobre o que fora lembrado. Em se tratando de um arquivo, o resgate do passado, por meio da lembrança arquivada, ou de uma memória monumentalizada, é, como explica Jacques Derrida a partir de seu viés freudiano, a própria morte da lembrança, dado que o imperativo de “armazenar para lembrar” encena a decadência do ato do lembrar, no que concerne tanto ao indivíduo quanto ao coletivo ao qual ele pertence. A memória coletiva preocupa-se, nesse caso, com o que lhe é adjacente: o limite (físico, temporal, geracional) do que pode ser recuperado ou recalçado dos traços identitários de um grupo que passa a conhecer-se ou aos outros pela incerteza das lembranças ou pelas rasuras de um

arquivo “sobre o outro”. E é nessa ordem da *representação da lembrança* que se coloca a questão: o próprio registro seria, outrossim, um chamado a um esquecer (seletivo) e a um lembrar (conveniente).

Toda a memória coletiva tem por suporte um grupo limitado no espaço e no tempo. Não se pode concentrar num único quadro a totalidade dos acontecimentos passados senão na condição de desligá-los da memória dos grupos que deles guardavam a lembrança, romper as amarras pelas quais participavam da vida psicológica dos meios sociais onde aconteceram, de não manter deles senão o esquema cronológico e espacial. (HALBWACHS, 1990, p. 86)

Tal como a língua produz os objetos ao mencioná-los, ou, como diz Saussure, “é o ponto de vista que cria o objeto” (p. 15), é do ponto de partida de uma história, bem como dos elementos que nela são incluídos ou dela excluídos, que depende a inserção (social e identitária) de um grupo. O que se estabelece por meio da escrita (ou de uma gravação, de uma impressão, de uma fotografia, etc.), e que se torna passível de reprodução e de repetição, tende a tomar a forma de *verdade*, uma vez que é o *suporte* que tem ordenado os segmentos dos quais os discursos histórico e historiográfico se valeram para consagrar a *tradição*. A prática da pesquisa histórica repousa na perspectiva dessa tradição, isto é, na pretensa objetividade (geralmente textual) que passa por “verdade histórica”. E o arquivo é a ferramenta que faz essa engrenagem girar quando um registro se torna o correspondente de um fato, sem lacunas para interpretação; a origem e a ordem, portanto, de qualquer enunciado. Vê-se, porém, não o fato, mas uma versão dele.

E tudo que deixou de ser registrado, deixou, também, de existir, pois não há espaço para uma renovação narrativa. Não há de se pensar no que ficou “de fora”, como ilustra George Orwell em *1984*.

A mutabilidade do passado é o ponto central da doutrina do Soving. Afirma-se que os fatos passados não têm existência objetiva e que sobrevivem apenas em registros escritos e nas memórias humanas. O passado é tudo aquilo a respeito do que há coincidência entre registros e memórias. Considerando que o Partido mantém absoluto controle sobre todos os registros e sobre todas as mentes de seus membros, decorre que o passado é tudo aquilo que o Partido decide que ele seja. Decorre ainda que, embora seja possível alterar o passado, o passado jamais foi alterado em nenhuma instância específica. Isso porque [...] a nova versão passa a *ser* o passado, e nenhum outro passado pode ter existido algum dia” (ORWELL, 2009, p. 251).

História, verdade e poder convergem e se relacionam por meio do arquivo, “ao mesmo tempo *instituidor e conservador*” (DERRIDA, 2001, p. 17), o que faz dos espaços estabelecidos à *memória* revelarem-se espaços de *poder* – e, conseqüentemente, os coloca em situação de disputas e ataques políticos, os submete ao descaso e ao abandono, a um desmonte intencional que, geralmente, culmina na sua destruição. É esse *poder*, nas palavras de Le Goff, que transforma um *documento* em

monumento, o qual se inscreve na consciência ou no inconsciente das sociedades que produziram e manipularam *registros* em busca de prescrever certa imagem de si próprias:

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. (1996, p. 545)

Em razão disso, a desconstrução do conceito de *arquivo* (que seja linear, fixo, objetivo e completo) por meio da (leitura) crítica tem tomado força no campo dos Estudos Culturais, que passam a exigir da *tradição* uma abertura ao diálogo – por considerar que os registros que definem a herança cultural dos povos são, sobretudo, excludentes e tendenciosos –, e a defender um discurso orientado a atuar literária e politicamente. Se é o intelectual que resiste, pelo conhecimento e pelo uso da linguagem, à vilania tornada objetivo de certos governos, é fundamental que a cultura não seja pintada como um *monumento*, unificada e concreta, mas como um *movimento* para fazer emergir novos discursos livres e libertários, para combater convicções políticas que se valem do negacionismo e do revisionismo no esforço em coibir o re-narrar, para censurar a barbárie e exigir, de pronto, sem negociações, sua extinção. Para Derrida, não há

Nenhum poder político sem controle do arquivo, senão, da memória. A democratização efetiva se mede sempre por este critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e a sua interpretação (DERRIDA, 2001, p. 16).

Em consequência a estabelecer o *arquivo* (e a memória) como lugar político e a assentir na impossibilidade de tudo guardar, tudo o que, de fato, se *guarda* deve estar em relação direta com as possibilidades de se lhe opor criticamente. Tanto porque o que vem a ser arquivado está, irremediavelmente, sob a perspectiva e os critérios arquivistas e organizacionais dos envolvidos no processo da guarda (seja a família, a instituição, o próprio autor, etc.), quanto porque são fontes documentais e materiais de conteúdos, às vezes, imateriais, que representam, para o pesquisador, os objetos de pesquisa em uma teia plural de relações e de informações. Compete, a esse sujeito que investiga, nesse sentido, inserir-se nessa equação, que é também uma equação do poder – separar, editar, ordenar, questionar, traduzir –, e manifestar, pela sua prática, a relevância acadêmica e extra acadêmica de seus projetos. Esse pesquisador é um leitor-explorador que “revivifica o fundo conservado por intermédio de suas pesquisas” (FENOGLIO, 2014, p. 36), oferecendo uma interpretação orientada cientificamente.

A gestão, em especial de documentos considerados de valor histórico ou de valor jurídico-administrativo, surgiu pela necessidade de administração pública, em relação a qual a pesquisa é uma

atividade secundária. No Brasil, o arquivo toma forma a partir da promulgação da Lei nº 8.159 de 08 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados, delega ao poder público, pelo artigo 1º, a responsabilidade de promover a “gestão documental e a proteção especial a documentos de arquivos”, e define, através do artigo 2º, o que seja o *arquivo* (enquanto objeto):

Consideram-se arquivos, para fins desta Lei, os conjuntos de documentos produzidos e recebidos por órgãos públicos, instituições de caráter público e entidades privadas, em decorrência do exercício de atividades específicas, bem como por pessoa física, qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza dos documentos. (BRASIL, 1991).

Firmando, nos capítulos II e III, as disposições que ordenam a gestão de arquivos públicos e privados, respectivamente, assegura-se, pelo texto do artigo 12⁸, sob o título de “interesse público e social”, o direito coletivo: não só um compromisso com os direitos individuais à propriedade (material, nesse caso, da posse de documentos), mas também aquele firmado em vista dos interesses da sociedade ou da humanidade. A ele, incorpora-se o artigo 25 das disposições finais: “Ficará sujeito à responsabilidade penal, civil e administrativa, na forma da legislação em vigor, aquele que desfigurar ou destruir documentos de valor permanente ou considerado como de interesse público e social”. Interessa perceber que é essa lei, com o artigo 26, que institui o Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), “órgão vinculado ao Arquivo Nacional, que definirá a política nacional de arquivos, como órgão central de um Sistema Nacional de Arquivos (SINAR)” (BRASIL, 1991), que é regulado à nível estadual, pelo estado do Rio Grande do Sul, em 1989, quando do Decreto nº 33.200⁹, nos termos do Decreto nº 20.818, de 26 de dezembro de 1970¹⁰.

A preocupação com as questões que envolvem a guarda pública ou privada dos documentos é manifestada, ainda, no Decreto-Lei nº 3.365, de 21 de junho de 1941, sob forma de justificativa para

8 Art. 12 - Os arquivos privados podem ser identificados pelo Poder Público como de interesse público e social, desde que sejam considerados como conjuntos de fontes relevantes para a história e desenvolvimento científico nacional. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18159.htm>

9 Decreto Nº 33.200, de 05 de junho de 1989. Institui o sistema de arquivo do Estado do Rio Grande do Sul. Disponível em:

<http://www.al.rs.gov.br/legis/m010/M0100099.ASP?Hid_Tipo=TEXT0&Hid_TodasNormas=18824&hTexto=&Hid_IDNorma=18824>

10 Decreto nº 20.818, de 26 de dezembro de 1970. Traça normas básicas para a organização, sob a forma de sistema, de atividades do Poder Executivo e regulamenta o artigo 5º do Decreto nº 19.801, de 8 de agosto de 1969. Disponível em:

<http://www.al.rs.gov.br/legis/m010/M0100099.ASP?Hid_Tipo=TEXT0&Hid_TodasNormas=37791&hTexto=&Hid_IDNorma=37791>

a desapropriação de bens privados, visto que todos os bens podem ser desapropriados “mediante declaração de utilidade pública” (BRASIL, 1941, Artigo 2º), que tem, por definição,

[...] k) a preservação e conservação dos monumentos históricos e artísticos, isolados ou integrados em conjuntos urbanos ou rurais, bem como as medidas necessárias a manter-lhes e realçar-lhes os aspectos mais valiosos ou característicos e, ainda, a proteção de paisagens e locais particularmente dotados pela natureza;

l) a preservação e a conservação adequada de arquivos, documentos e outros bens moveis de valor histórico ou artístico; (BRASIL, 1941).

Isso significa que o poder público – na figura da União, dos estados, dos municípios, do Distrito Federal –, encarregado de preservar arquivos historicamente (ou artisticamente etc.) relevantes, mediante justificativa de “utilidade pública”, para a qual se consideram os dois casos acima, está autorizado a desapropriar bens privados, o que denota, de certa forma, a posição que os arquivos (e a preservação) ocupam no quadro brasileiro.

Os arquivos movimentam valores subjetivos e de mercado porque produzem um legado ao mesmo tempo em que estimulam a crença nele e seu consumo; ou, e a argumentação é de Le Goff (1996), testemunham um “poder polivalente” (p. 548) ao mesmo tempo que o criam. Em “produzir” está, precisamente, o valor subjetivo atribuído a eles. Trata-se de uma espécie de *pluralidade seletiva* dos conteúdos que os compõem e a partir da qual discorre-se sobre o objeto a que eles se dedicam; essa *pluralidade* é formulada por fatores como as vozes institucionalizadas, as permissões de direitos, as escolhas dos curadores, os materiais disponíveis, entre outros, de pronto sujeitos às “forças que operam o desenvolvimento temporal” (LE GOFF, 1996, p. 535). As experiências histórico-sociais que os documentos reportam, são, então, experiências que vêm sintetizar identidades solidificadas pela própria concretude à qual deu forma o arquivo.

Implica considerar, até o momento, a distinção entre os conceitos de *arquivo-lugar* (a saber, a instituição – inevitavelmente inserida nos contextos histórico, político, social e econômico –, o espaço em que o poder toma forma e no qual visita-se a memória coletiva) e de *arquivo-objeto* (os documentos – como prevê a legislação –, o suporte, a exterioridade que assegura a reprodução e a memorização). Um *arquivo*, em sua relação com as fontes documentais, na condição de fornecer evidências (históricas, sociais, artísticas), é composto por acervos, por conjuntos de documentos reunidos ora segundo um tema, uma função, uma origem. A palavra *acervo* deriva do latim, *acervus*, designando coleção; o texto jurídico traz o *acervo* como aquilo que compõe um patrimônio. Na

gramática dos anos iniciais, *acervo* é tratado como um substantivo coletivo, geralmente associado ao substantivo *livro*. O que se coloca em evidência pelo uso desse termo, todavia, é o fator da preservação memorial que um *acervo* deseja cumprir, é sua função social porquanto seus documentos constroem (uma visão de) o mundo e o mantêm pela rememoração.

Posto que as relações em uma sociedade se projetam no tempo, cuja progressão é implacável, as memórias das experiências e dos fatos não podem ser esse registro inerte e homogêneo que se tem contado por verdade ou por História principalmente pela perspectiva positivista¹¹ assumida nos séculos XIX e XX. Tanto porque, à representação do real em um acervo, não se deve pressupor, e sabe-se disso agora, uma correspondência factual, pelo menos não imediata ou integral. A atualização repetida da lembrança quando (e toda vez) da sua recuperação gera a atualização constante não só da própria narrativa quanto do indivíduo através das narrativas recriadas – de que se ocupa o campo da literatura. Conhecer a História (ou, em proporção, a “verdade”) é retratá-la nos termos da interpretação, ou seja, envolvê-la no *discurso*, e disso trata a memória, e, igualmente, a literatura. Portanto, “quando nos voltamos a acervos, a noção de material se amplia, mas, ao contrário do objeto da história, nunca desaparece, senão que se consolida” (ZILBERMAN, 1994, p. 14). O *evento*, sobre o qual detém-se a história e que não é acessado senão por meio de sua narração, dissolve-se na voz de quem o descreve, o que, por outro lado, não acontece com a história da literatura, que dispõe de movimentos literários com características distintas, que marcaram e acompanharam épocas, pensamentos, preocupações, estilos e temáticas, e que podem ser comunicados em um acervo literário.

Quando se entende a literatura como um meio para inculcar a memória e a identidade, tendo sido usada, a exemplo do período literário chamado de Romantismo (para o qual uma das vertentes

11 Para Jacques Le Goff (1996), é na permanência do espírito positivista, principalmente aplicado à historiografia, que o *documento* triunfa. Isso implica em considerar o *recurso do documento* indispensável à prática do historiador, o que afeta a postura dos pesquisadores descrita como desejável pelo autor, a saber a de uma consciência sobre a condição do *documento* enquanto “[...] resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história [...]” (p. 547). A questão gira em torno da “desmontagem” desses documentos, da sua análise quanto as “condições de produção” (p. 548), que sempre deve ser o problema da história, “o questionar do documento” (FOUCAULT, 1969, p. 13, apud LE GOFF, 1996, p. 545). Mas, mais profundo que isso, a questão está nos limites que o positivismo estabelece no pensar dos Estudos Culturais e, consequentemente, da cultura e da pós-modernidade. Alguns autores, sobre o tema, apontam que o excesso de “racionalidade” resulta na perda de sentido e de liberdade; outros acusam o positivismo, na sua premissa de ciência neutra e imparcial, de distanciar-se dos conflitos políticos e das lutas sociais que são inerentes à sociedade. De qualquer forma, esse pretensão caminho ao progresso valoriza, em primeira instância, o *conhecimento* em detrimento do *sentido do conhecimento*; ou seja, desacredita a ideologia como fundamento das atividades humanas, dentre as quais deve ser enquadrada a ciência.

foi, justamente, o nacionalismo), como uma ferramenta para fabricar e disseminar a “identidade nacional” (ou seria *uma* identidade nacional?), é importante ressaltar o valor de um acervo literário por conta de sua abertura a várias leituras e releituras; isto é, de sua denúncia, pela exposição, dos processos de criação que validaram, através dessas narrativas, os mitos e os heróis nacionais, a *história de todos*. Os documentos em um acervo literário, então, não são inócuos (LE GOFF, 1996, p. 547): são da ordem da criação e da recepção das obras de um autor; expõem os diagnósticos que serviram como orientação para cada contexto de produção e as estratégias narrativas adotadas em cada período; revelam marcas de escrita, aspectos anteriores e mais profundos às obras em si. Não são unicamente repositórios de dados sobre a literatura, são traços materiais de recuperação de um passado de uma “vida que contém outras vidas” (BORDINI, 2021).

“Os arquivos surgem espontaneamente, como consequência da vida de uma pessoa ou instituição [...]” (VASCONCELLOS, 1994, p. 19) e incorporam-se ao interesse acadêmico tão logo se identificou que as teorias lineares de construção do conhecimento, advindas, especialmente, da perspectiva evolucionista (ZILBERMAN, 1994, p. 14), para a qual menos interessou o *processo* do que o *resultado*, e que ofereciam categorias fechadas, sistemas totalizantes que, hoje, resultam em impasse no que diz respeito às demandas multiculturais de identificação e de pertencimento; para o que a solução tem se apresentado como uma abordagem dos fragmentos, explorada nos tantos documentos incompletos ou complementares que se abrigam em um acervo.

Em sentido contrário à homogeneização cultural pregada pela doutrina da unidade nacional, tem ocorrido, à literatura, abrir-se à pluriculturalidade, o que a torna sensível e capaz de operar discussões sobre identidades. O sentido da palavra identidade está atrelado à qualidade de sua raiz, *idem*, como aquilo que é *idêntico*, que *permanece*. Entretanto, “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio” (HALL, 2006, p. 7), e a chamada “crise de identidade” (ibidem) corrobora o processo de fragmentação que atinge os indivíduos modernos na construção da consciência de si e de seu lugar no mundo. Desfazem-se os antigos e sólidos conceitos do *sujeito unificado*¹² em função da mobilidade e da multiplicidade dos sistemas de significação e de

12 Stuart Hall ressalta: “Tentar mapear a história da noção de sujeito moderno é um exercício extremamente difícil. A ideia de que as identidades eram plenamente unificadas e coerentes e que agora se tornaram totalmente deslocadas é uma forma altamente simplista de contar a história do sujeito moderno” (2006, p. 24). Assim como o autor, a adoção dessa premissa serve, por conveniência, ao presente trabalho, para não incidir na ideia de sujeito unificado.

representação cultural, e, com isso, dissolvem-se as práticas discursivas que se apoiavam em tais conceitos para interpelar ou desenhar esses sujeitos.

Stuart Hall mapeia, no livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, cinco mudanças conceituais que têm por objetivo discutir esse *descentramento* induzido pela fragmentação dos sujeitos: 1) a revolução teórica do pensamento marxista, que deslocou o conceito de *cultura* da esfera da produção – como reflexo das estruturas econômicas e das reações de classe – para a das relações simbólicas – *constituídas por e constituintes das* relações sociais, intrínsecas à vida em sociedade –, relegando à insuficiência as categorias, por exemplo, de *operário* e *burguês*, tão necessárias ao Marxismo; 2) a descoberta do inconsciente, por Freud, que “arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada” (HALL, 2006, p. 36) e determina a formação da identidade como um processo involuntário e em andamento – “deveríamos falar identificação” (ibidem, p. 39) – no lugar de inato e completo; 3) os estudos linguísticos de Saussure, que marcam o sujeito – atravessado pela linguagem – e a identidade – uma construção discursiva – pelas relações de similaridade ou de diferença no sistema da língua; 4) a descrição de Foucault sobre o “poder disciplinar”, resultado da “minúcia dos regulamentos, [d]o olhar esmiuçante das inspeções, [d]o controle das mínimas parcelas da vida e do corpo” (FOUCAULT, 1987, p. 129), que, para docilizar os corpos dos indivíduos a fim de viver o coletivo, “individualiza” os sujeitos pela administração (ou, diga-se, classificação e ordenamento) e vigilância das instituições da modernidade tardia; e, por fim, 5) o impacto do feminismo, cuja oposição às “formas burocráticas de organização” (ibidem, p. 44) resultam em contestações e politizações da subjetividade e do processo de identificação individual – portanto, da *identidade* e da *identidade social* – ao que constitui uma “política de identidade” (ibidem, p. 45).

O autor apresenta esse sujeito (pós-)moderno que, por sua vez, não está disposto em categorias identitárias fixas, mas assume identidades abertas, muitas vezes contraditórias, em distintos momentos de sua vida. Com efeito, o diálogo sobre a identidade nacional, mobilizado, dentre outras áreas, pela da literatura, se estabelece nessas novas condições, porque a identidade de uma nação liga-se a elementos como a língua, como os mitos e as crenças, como a tradição ou o folclore, como o sistema de governo ou econômico, dos quais fazem parte esses novos sujeitos, o que equivale a considerar os *acervos literários* patrimônios culturais na medida em que recontextualizam a literatura das épocas (e as representações identitárias que lhe são implícitas), apontando (e colocando em cheque) as partes desse sistema: a obra, o autor e a comunidade de leitores.

No contexto das teorias literárias, a identidade exercita a verificação das características que, em um texto literário, se mantêm estáveis – trata-se da resistência das obras literárias como instrumento de análise do mundo e da compreensão humana, por meio de elementos que, pelo trabalho com a linguagem, firmam seu compromisso com a recriação da realidade e convidam à interlocução. A inteligibilidade e a participação na leitura garantem uma atualização contínua da relação *texto e leitor*, uma vez que o conflito se revela pela interação: a identidade do leitor compara-se àquela apresentada no texto, cabendo, a quem lê, estabelecer as ligações entre as visões apresentadas, elegendo o que lhe serve para reconhecimento em momentos específicos.

A manutenção da identidade, por esse meio, de início impõe a questão: qualquer interação entre um sujeito e uma obra está guiada pelos consensos previamente construídos pelos sistemas e pelos contextos nos quais o tal sujeito se insere para criar um sentido para a leitura. Isso pressupõe determinadas “verdades” interpretativas que, em qualquer caso, estão a depender da participação ou da interferência de um leitor no objeto literário. O confronto com novas ou velhas questões, posto pela leitura, a nível de indivíduo e de descoberta de uma consciência individual, situa a identidade numa questão de igualdade e diferença; também preocupada com o *eu* e com o *outro*. A continuidade da identidade é assegurada pela memória, ao que se propõe que um acervo literário é uma poderosa ferramenta de permanência.

Se a constituição de arquivos, no interior dos quais se inclui a conservação dos manuscritos de autores, é incontestavelmente uma exigência e uma necessidade patrimonial, da mesma forma é verdade que esses “papéis” tomam vida e sentido apenas a partir do momento em que um leitor informado vem a lê-los. Mas o que significa *ler*? Ler significa, nesse contexto, incluir o “papel” num conjunto textual e sociocultural que o ultrapassa; isso significa também classificar, mesmo que provisoriamente, esse documento num conjunto cronologicamente organizado. (FENOGLIO, 2014, p. 11).

Assim, um acervo literário se faz inesgotável em razão da também inesgotabilidade dos leitores. Um leitor procura na narrativa imagens alternativas de si mesmo (BORDINI, 2021) e encontra no acervo o processo de criação dessa imagem. Enxerga nesse processo, seu próprio reflexo, o que lhe possibilita pensar sua própria formação – que está sempre em andamento. Nesse momento, o acervo se percebe, simultaneamente, completo e incompleto; ou melhor, completo porque incompleto. À premissa de completude da sua tarefa de armazenar narrativas, une-se sua incompletude, uma necessidade já que tudo que se produz sobre um acervo diz respeito ao próprio acervo porque o atualiza, realoca os fatores da equação, ressignifica ideias, o que Maria Luiza Scher Pereira chama de “memorial em rotatividade” (2009, p. 14).

Embora a documentação de um acervo esteja condenada à incompletude (afinal, não se pode guardar tudo), é graças a sua prática de preservação que muito se manteve na *memória cultural*. Eduardo Lourenço (1988), em seu texto *Identidade e memória*, traz a seguinte afirmação “Sujeito, quer dizer, *memória*, reatualização incessante do que fomos ontem em função do que somos hoje ou queremos ser amanhã” (p.9), que reafirma a conexão entre o cultivo da memória e a construção identitária do sujeito. Não se detendo apenas no sujeito individual, Lourenço aponta para a situação da nação (metáfora de um sujeito), que forma um indivíduo ao mesmo tempo que é formada por vários deles.

O conceito de *cultura* sempre acarreta problemas, pois não é possível atribuir uma definição àquilo que envolve elementos tão conflitantes e diversos. Em um país onde a *cultura* tem sofrido severos ataques (majoritariamente, e é inegável, de cunho político-ideológico), traduzidos pela invasão hacker à Biblioteca Nacional¹³ ou pelo descaso com o incêndio no Museu Nacional¹⁴, para citar dois exemplos, falar em *cultura* torna a aumentar a carga de instabilidade – que já está em um nível bastante considerável dadas as recentes contribuições de certos governantes para a extinção do *Ministério da Cultura*. O correspondente imediato a essa situação é a decadência das condições para que se trabalhe com a pesquisa de acervos – os problemas estruturais, de financiamento, de desvalorização, entre outros. Se um acervo literário trata das manifestações culturais e artísticas de um povo, sob várias perspectivas ele importa como ferramenta de resistência (em ambos sentidos, de permanência e de luta).

Ao inventar o outro os arquivos e os acervos literário executam seu papel de “preservar os recursos com os quais pessoas e comunidades poderiam recriar-se a si mesmas ou criar um novo futuro.” (SEEGGER, 2009, p. 38.). Por isso, o reconhecimento de um acervo enquanto aparato válido e complementar à uma leitura só tende a ampliar a prática da pesquisa e, com isso, a aperfeiçoar uma reflexão acerca do que seja o processo de criação (de sujeitos por analogia às obras). O acervo literário oferece, pelo distanciamento da perspectiva, em última análise, um sentido pessoal através da ficção,

13 A instituição Fundação Biblioteca Nacional (FBN), sediada no Rio de Janeiro, esteve indisponível (ou “fora do ar”) por mais de uma semana após sofrer ataque de hackers em abril de 2021. A notícia completa pode ser acessada em: <<https://www.gov.br/abin/pt-br/assuntos/noticias/abin-apoia-recuperacao-do-acervo-da-biblioteca-nacional-apos-ataque-hacker>>.

14 O incêndio no palácio do Museu Nacional, sediada no Rio de Janeiro, em 02 de setembro de 2018, destruiu grande parte do acervo histórico e científico cultivado ao longo de 200 anos (completos no ano do incidente) e resultou na perda de milhares de itens catalogados. O prédio histórico que abrigava o museu, que fora residência oficial dos Imperadores do Brasil, também foi severamente destruído. A notícia completa pode ser acessada em: <<https://www.museunacional.ufrj.br/destaques/resgate-pos-incendio.html>>, bem como uma nota de repúdio do IPHAN pode ser acessada em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4805/nota-oficial-incendio-no-museu-nacional>>.

da ilusão, facilitando a apreensão do passado e orientando o porvir. A melhor forma de entendê-lo é dar-lhe um (novo) uso porque o material que se encontra em um acervo se manterá vivo e útil na medida que lhe forem atualizados os usos para entender novas realidades.

se utilizam muito o passado, arquivos devem evocar em auxílio próprio não apensar seus espíritos, mas também as vozes, aspirações, talentos e o humano dos tempos pretéritos – de modo a que possam servir, no presente e no futuro, às expectativas e às vidas das pessoas (SEEGER, 2009, p. 52).

Com base nesses pressupostos citados, conclui-se com a seguinte locução: a memória está no acervo; e é imprescindível à identidade.

Capítulo II:

O ACERVO DE ERICO VERISSIMO E SEU PAPEL MEMORIAL

*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

HISTÓRICO DO ACERVO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO (ALEV)

Qual o limite entre a vida *pública* e a vida *privada* de um escritor? Hoje, quando o *privado* se torna, cada vez mais, alvo do *público*, conteúdo publicável, desejável pelo seu teor secreto, pelo tom íntimo da informação, os acervos, dos quais fazem parte objetos ou documentos pessoais, como cartas e diários, procuram ater-se à linha que traça esse limite; firmam um compromisso com a memória do artista e com a permanência de sua obra, preocupando-se com as mediações entre vida privada e curiosidade social. Nesses termos, uma casa tornada museu, como é a Fundação Casa-Museu Erico Verissimo em Cruz Alta¹⁵, faz-se um suporte singular: estabelece uma narrativa que põe no mesmo plano as intimidades e as lembranças afetivas daqueles que ali moraram e as novas significações inerentes aos espaços de exposição. Nos mesmos termos, um acervo literário¹⁶, do volume do ALEV, de guarda, atualmente, do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, na sua missão de garantir a

15 Iniciativa da Prefeitura de Cruz Alta, com colaborações da família Verissimo, para perpetuar a memória do escritor em sua cidade natal.

16 Constituído pela viúva de Verissimo em 1982, com a matéria por ele deixada em casa e, posteriormente, ampliado pela pesquisa ao longo dos anos.

continuidade cultural, se mostra notável: propõe destaque também às estruturas e aos pensamentos mobilizados pelo autor para construir as narrativas que o consagraram como um dos mais aclamados escritores de seu tempo.

Nesse *lugar em que se mantém a memória* que é a casa-museu da família Verissimo, o resíduo da continuidade doméstica (aparente) – muitas vezes mantida pela conservação, pela estática dos objetos e dos bens com propósito de recriar aquele cotidiano – é substituído pela ressignificação que cada indivíduo faz das próprias recordações vividas. No que diz respeito aos materiais do ALEV, a profusão e a densidade do conteúdo imprimem experiência outra para aqueles que buscam mais informações sobre o autor. Isso, em certo sentido, faz da casa, que abriga parte do acervo, e do ALEV, formado por outra parte tanto mais significativa, espaços complementares. A eles somam-se, ainda, o Centro Cultural CEEE Erico Verissimo, endereço no qual permaneceu, em determinado período, o acervo literário do escritor, e que conserva, na capital, uma amostra do que se deve encontrar sobre seu processo de criação – um mapa de Antares¹⁷, por exemplo, junto a notas e explicações sobre o romances e sobre outras obras de Erico –; e a casa da família Verissimo, no bairro Petrópolis, em Porto Alegre, onde o escritor passou a maior parte de sua vida, onde criou e leu suas obras, onde recebeu amigos, jornalistas e visitantes para entrevistas ou para conversas descontraídas.

A casa em Porto Alegre foi adquirida em 1942 e permanece de posse da família Verissimo; foi o primeiro lar do acervo literário do escritor. Em 1968 a Prefeitura Municipal de Cruz Alta comprou a antiga casa da família, no interior do estado, para inaugurar, em janeiro do ano seguinte, um museu municipal em reverência ao autor; em 1984¹⁸, a nomeada Casa - Museu Erico Verissimo é tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado (IPHAE), e em 1986 passa a funcionar, lá, a Fundação Erico Verissimo.

17 Antares é uma cidade fictícia localizada no Rio Grande do Sul ao norte de São Borja e às margens do Rio Uruguai. Foi criada por Erico Verissimo como palco de seu romance *Incidente em Antares* (1971).

18 A referência ao tombamento da casa da família Verissimo pode ser conferida no site, bem como a portaria de tombamento: <<http://www.iphae.rs.gov.br/Main.php?do=BensTombadosDetalhesAc&item=14700>>.



Furtado inaugura em Cruz Alta, terra do autor, o Museu Érico Veríssimo

PORTO ALEGRE — Em sua primeira homenagem ao autor da famosa trilogia "O Tempo e o Vento", o Ministro da Cultura, Celso Furtado, inaugurou ontem à tarde, em Cruz Alta, o Museu Érico Veríssimo, em cerimônia que contou com a presença da viúva, Mafalda Veríssimo, e do filho do escritor gaúcho, o cronista e humorista Luiz Fernando Veríssimo.

Funcionando na casa onde nasceu Érico Veríssimo, agora totalmente restaurada, o museu — com fotografias, textos originais e até objetos de uso pessoal do autor, cedidos por sua família — será mantido por uma fundação criada pela Prefeitura Municipal.

O Ministro Celso Furtado, que está no Rio Grande do Sul em sua primeira viagem oficial, inspecionará hoje as obras de restauração e recuperação das ruínas missionárias de São Miguel e São João Batista — consideradas "patrimônio da humanidade" —, que vêm sendo realizadas pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, na cidade de Santo Ângelo.

Ontem, no Aeroporto Salgado Filho, em Porto Alegre, antes de embarcar para Cruz Alta, Furtado afirmou que está muito satisfeito com a mobilização da sociedade gaúcha pela preservação da cultura.

Figura 2 Inauguração Casa-Museu Erico Verissimo após reformas. Notícia publicada em 18 de outubro de 1986, no jornal O Globo.

Em 1992 constitui-se a instituição Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo¹⁹, cujo responsável jurídico é Luis Fernando Verissimo, filho do escritor, que, em conjunto com sua irmã, Clarissa, herdou a propriedade literária do pai. Em 2002²⁰ o Centro Cultural CEEE Erico Verissimo abre as portas, convidando para uma exposição sobre o autor. Em 2009 o ALEV chega ao Instituto Moreira Salles²¹ no Rio de Janeiro (IMS-RJ), onde está depositado até então.

IMS realiza trabalho editorial

Instituição promove pesquisas no material que preserva

• A relação do Instituto Moreira Salles (IMS) com Erico Veríssimo começou em 2003, quando a instituição dedicou ao escritor um número da série "Cadernos de Literatura Brasileira". Os dez mil itens de Veríssimo — manuscritos levados ao IMS do Rio em breve e ficarão ao lado de acervos importantes da cultura brasileira, como os de Otto Lara Resende e Rachel de Queiroz. Muitas coleções estão sendo trazidas de São Paulo para ocupar o novo anexo do IMS na Gávea — outras continuarão na capital paulista por serem "a cara de São Paulo", caso da biblioteca José Ramos Tinhorão, como diz Samuel Titan, do IMS. Ao todo, a instituição mantém uma dúzia de acervos de críticos ou escritores e tem capacidade para ampliar esse time.

O IMS, entretanto, não é apenas um simples depositário do material.

— O Instituto tem tradição de trabalhar editorialmente as coleções que adquire — afirma Titan.

Exemplos desse tipo de trabalho foram livros editados pelo IMS a partir dos papéis de Otto Lara e Ana Cristina Cesar. No caso de Veríssimo, autor de obras como "Incidente em Antares", "Clarissa" e "Ollalá os jirafas do campo", isso deve acontecer na medida em que a equipe da casa adquiriu familiaridade com o material que virá de Porto Alegre. Além disso, o IMS se preocupa, segundo Titan, em facilitar a pesquisa pública.

— Queremos dar bom acesso ao leitor especializado, ao biógrafo, ao pesquisador. Não temos ambição de sermos os únicos com acesso ao material, que, uma vez processado e restaurado, se tornará de consulta pública, inclusive via internet.

Figura 3 Transferência do Acervo Literário Erico Verissimo para o Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Notícia publicada em 20 de maio de 2009 no jornal O Globo. Notícia completa em anexo.

19 A Associação é a proprietária do ALEV e gere sua existência.

20 A notícia anunciando a inauguração pode ser conferida em <<https://estado.rs.gov.br/centro-cultural-ceed-erico-verissimo-sera-inaugurado>>.

21 Devido às precariedades de manutenção encontradas em Porto Alegre à época, a guarda foi entregue pelos Verissimos ao IMS, instituição de excelência na área.

Quanto ao ALEV propriamente dito, passa-se a analisar sua significativa contribuição para a preservação da memória de Erico Verissimo, expressa pela guarda que exerce, segundo o site do próprio instituto, de aproximadamente 10.000 itens que compõem a coleção do escritor:

É formado de biblioteca de cerca de 1.900 itens, entre livros e periódicos, não catalogada; e de arquivo com aproximadamente: produção intelectual contendo 490 documentos, entre os quais manuscritos e datiloscritos de obras como *Clarissa*, *O arquipélago* e *Incidente em Antares*. Há ainda o romance inacabado *A hora do sétimo anjo*, além de rascunhos e notas, correspondência com 2.815 itens, 2.135 recortes de jornais e de revistas e 1.860 fotografias. (IMS, s.d.).

Em 1977, dois anos após a morte de Erico, o Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) “criava seu Centro de Pesquisas Literárias” (BORDINI; ZILBERMAN, 2002, p. 54-55) do qual resultou um banco de dados sobre autores sul-rio-grandenses. Mas mais que um centro de memória literária, essa iniciativa pôde prover orientação aos trabalhos de pesquisa – garantindo meios de amparar essa tarefa tão importante para o desenvolvimento de um país – e dedicar-se à valorização da literatura do Rio Grande de Sul, para a qual o romancista gaúcho contribuiu abundantemente.

No que tange a investigar o processo de constituição e de consolidação da atividade literária desse estado mais ao sul do país, na década de 80, precisamente em 1982, os grupos de pesquisas se deparam com um extenso (e intenso) acervo: a pedido de Mafalda, chegara a hora de organizar os materiais deixados por seu marido naquela espécie de porão-feito-escritório onde, sabe-se, ele costumava trabalhar. Maria da Glória Bordini, então convidada da família para tomar a frente desse processo que duraria anos, passou a frequentar a casa de Petrópolis reunindo do escrito ao desenho para ressignificar a trajetória dessa figura ilustre da literatura brasileira. A guarda de acervos literários, nesse momento, no Rio Grande do Sul, se apresentava como um campo e uma experiência novos.



Figura 4 Transferência do material pertencente a Erico Verissimo da casa do autor à Universidade Pontifícia Católica. Notícia publicada em 13 de março de 1997 no jornal Pioneiro.

À essa altura, sabia-se de Erico como um dos escritores brasileiros mais populares do século XX – também um dos únicos autores a viver da venda de seus livros em uma época que escrever não era considerado um ofício. Sua notoriedade (reconhecida em vida) serve para justificar a grande quantidade de itens conservados (pelo próprio romancista e por sua família) em seu escritório – que permanecera intacto desde sua partida em novembro de 1975 –, e que dizem respeito aos processos de produção de suas obras, especialmente do período que se seguiu à consagração de seu nome no mercado literário; conseqüentemente explica a escassez de itens relacionados às produções do início de sua carreira. Sobre esse aspecto, Eliane Vasconcellos ressalta:

Na década de 60, esse patrimônio escrito passa a ser visto como objeto de pesquisa científica, os institutos de conservação públicos e privados se multiplicam, passam a existir os centros de pesquisas especializados no estudo de manuscritos, rascunhos e esboços das obras literárias. (2014, p. 84)

É esse, precisamente, o caso de Erico. A autora continua; lista, como exemplo, cadernetas e correspondências, materiais que ela chama de “planta baixa do processo de criação” (ibidem), e que, antes, guardados nas gavetas, a partir de então, se tornam objetos de análise e fundamentam os estudos da gênese do texto. São, de fato, testemunhas da criação e da arte que são publicadas, mais tarde, como romance, como relato de viagem, como conto ou como historietas; convidam a dialogar com o processo, mas ainda com o contexto, com as opiniões pessoais do referido criador e com os recursos movimentados por ele para alcançar o resultado a que se chegou.

O autor de *O tempo e o vento* preenchia cadernetas e agendas com anotações e ideias para romances ou para futuros escritos. De suas notas de viagem ao México é que procedeu a publicação *México* (1957). O fragmento sublinhado abaixo, de uma carta escrita por Erico quando de sua estadia nos Estados Unidos como diretor do Departamento de Assuntos Culturais da Organização dos Estados Americanos (OEA) – outrora União Pan-americana (UPA) – e enviada a Caro²² em 1955, atesta:

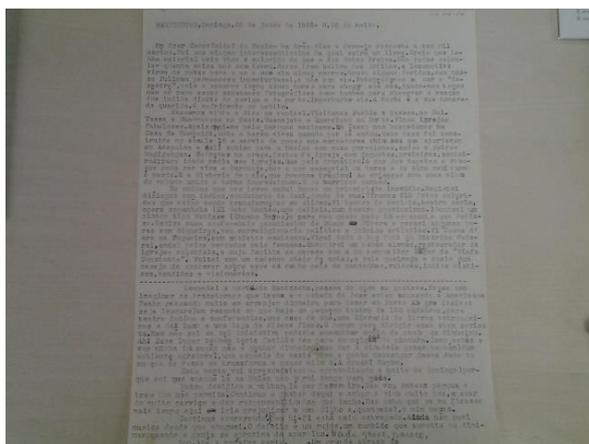


Figura 5 Carta de Verissimo que contém o trecho: “Voltei com o caderno cheio de notas, a pele queimada e cheio dum desejo de escrever sobre esse estranho país de montanhas, vulcões, índios místicos, bandidos e visionários”.

A correspondência do autor do período de 1953 a 1958, recentemente explorada em obra publicada (em versão online) pela editora Makunaima, classificada, em certa medida, como escrituras íntimas pelo teor de confiança que a categoria das *cartas* preenche, vem revelando informações relevantes sobre seu percurso biográfico, sobre sua vivência e o compromisso firmado com a história, e vem colaborando com a contextualização do todo que foi sua produção ao oferecer novos dados acerca da cronologia, da recepção e da crítica de certos de seus escritos. É possível, por exemplo, encontrar a ponderação: “Necessitarei de uma dose de will power cavalari para poder escrever a Encruzilhada.” (BORDINI, 2021, p. 36) – o que, em nota de rodapé, é esclarecido: “*Encruzilhada* é o último episódio de *O arquipélago*, terceiro volume de *O tempo e o vento*. Erico pretendia chamar

22 “Foi da convivência na Globo que se originou uma amizade duradoura entre Erico Verissimo e Herbert Caro. Desde os anos 40, quando se conheceram por razões profissionais, até o falecimento de Erico, em 1975, os dois mantiveram um relacionamento muito confiante, em que de lado a lado houve a troca de estímulos mútuos, de conhecimentos e de experiências de vida, bem como o estabelecimento de fortes laços afetivos entre as duas famílias, que permaneceram em contato mesmo à distância, quando as viagens de Erico o afastaram do Brasil, por vezes durante vários anos. Esses distanciamentos deram origem a uma fértil troca de correspondência – de que o Acervo Literário de Erico Verissimo possui apenas as cartas de autoria do autor de *O tempo e o vento*.” (BORDINI, 2021, p. 11).

assim o terceiro volume” –, o caminho da elaboração do que foi uma das obras mais famosas de Verissimo.

Eliane Vasconcellos, seguindo com o estudo sobre a passagem de *documentos pessoais a objetos de pesquisa*, localiza, nos empreendimentos modernistas de figuras como Mario de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade em prol da conservação de um patrimônio histórico e cultural, as primeiras preocupações com a preservação de uma memória nacional – isso na década de 30, cronologicamente anterior à publicação da obra²³ a cuja análise dedica-se este trabalho; contudo, tendência durante sua criação no ano de 1942.

E Erico, bastante perspicaz, se bem não o sabia, pelo menos, a partir dessa investida moderna, passou a desconfiar do destino de seus documentos. O comentário em seu livro de memórias (vale lembrar, escrito em plena fase de maturidade do romancista), regado a um certo tom de ceticismo (ou talvez demasiada modéstia), tal como uma nota encontrada em um de seus cadernos em que se lê “isto não é propriamente um diário. São notas avulsas, feitas às pressas e muito irregularmente. Não autorizo a publicação de nenhuma delas! Porto Alegre, dez. de 1968”, admitem um provável interesse publicitário:

O mesmo é válido para no que diz respeito aos livros que escrevi com cáldido entusiasmo e que hoje critico com a cabeça fria. Não posso, não devo negar-lhes o direito de continuarem a circular, pois no fim de contas terão pelo menos um valor histórico, documentos significativos para quem quiser um dia (*há gente pra tudo*) estudar a vida e a obra deste contador de histórias (VERISSIMO, 2005, p. 256 – Solo I)

A escrita, como uma espécie de arquivo, de herança, a que um certo (e ponderado) orgulho é adjacente, faz da guarda um ato de afeto. E todos os itens conservados, em primeira instância, por Mafalda na casa dos Verissimo representam, hoje, o *acontecimento da escrita*; são maiores que a obra acabada porque são a própria obra e o que lhe sobra. Portanto,

preservar ou destruir o material produzido por um escritor, ou até mesmo manipular os seus documentos, pode ser entendido como uma vontade autoral; assim, a ausência ou a presença de determinado tipo de documentação em um acervo pode ter um significado maior do que o da simples preservação ou descarte. Caberá ao pesquisador saber ler as entrelinhas documentais. (VASCONCELLOS, 2014, p. 91)

23 A saber, *O resto é silêncio*, publicada em 1943.

É graças a Mafalda Volpe Verissimo que o ALEV existe – ela foi a fonte de informação mais confiável, foi leitora de seu marido e sua primeira curadora. Quando, então, a seu pedido, os materiais começam a ser separados, tipologias são instauradas, à modelo do Museu Nacional, tais como fotografias, correspondências, esboços, etc. Os originais ganham sua própria seção, e tudo isso resulta em 15 classes de documentos, algumas delas com incontáveis itens.

Como as caixas e as fichas não são suficientes para armazenar e catalogar adequadamente os itens que surgiam da busca pelos “resquícios de Erico”, e quando a casa já não satisfazia as necessidades inerentes a esse processo, um projeto, por intermédio da PUCRS, submetido ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) em 1984 fez surgir o ALEV. O material do acervo esteve depositado na universidade católica por alguns anos até ser movido para o IMS-RJ. No intermédio dessa trajetória, contudo, ainda uma parte da história falta lembrar: nos anos 2000, para abrigar os documentos literários e biográficos de Erico, que tomavam forma, mesmo, de arquivo, partindo do Centro de Memória Literária da PUCRS, iniciaram-se os trabalhos para a fundação de um memorial do autor. Em 2002, na data de aniversário do escritor, a 17 de dezembro, inaugurou-se o Centro Cultural CEEE Erico Verissimo, na rua da Praia, em Porto Alegre. Entretanto, percalços no caminho do Centro Cultural, a maioria de ordem política e econômica, fizeram o acervo, em 2009, estabelecer sua residência no IMS-RJ.

A visita às fontes é necessária como um portal para uma escrita tencionada pela representação do *próprio* e do *outro* – não como mera reprodutora de um signo pronto, fechado. A literatura tem um peso histórico na formação identitária e sobretudo, da cultura local; e quando oferecida na voz do humanista Erico Verissimo, um contador de histórias, assume seu caráter educativo. Em suas obras, o autor fez análises sociais e também previsões: diz-se “previsões” daquilo que, retratado enquanto crítica em seus escritos, segue existindo e orientando as interações sociais, políticas, econômicas, culturais. Para citar dois exemplos, leia-se *O Senhor Embaixador* (1965), entretido em repreender a corrupção e a demagogia, e, fora do cânone literário, um discurso intitulado *Freedom in Latin America* (1955)²⁴.

24 Esse discurso pode ser lido no livro de discursos organizado por Maria da Glória Bordini e recentemente publicado pela editora Makunaima no site:

<http://www.edicoesmakunaima.com.br/images/livros/erico_verissimo_na_%20uniao_pan_america.pdf>.

Ainda que se possa dizer de tais problemas que “são de outras épocas”, eles permeiam a realidade imediata atual de todas as comunidades ao redor do mundo – a questão racial ainda é intensamente discutida e, infelizmente, na mesma proporção questionada –, o que reafirma a incumbência de um acervo literário, esse em particular: a utilidade, pública, de seus recursos para a significação da contemporaneidade e das relações sociais.

O arquivo, longe da ideia de lugar sagrado, propõe e instiga novas associações, dessacralizando a literatura e abrindo novas portas para o conhecimento da obra literária, principalmente no campo da crítica genética, da edição crítica, da textologia, da biografia e da história cultural. (VASCONCELLOS, 2014, p. 93).

É imperativo, pois, que se explore a informação para além do seu extrato literário; que os acervos se façam acessíveis aos estudiosos e aos não-especialistas, aos múltiplos públicos a quem possam interessar; que se (re)signifiquem os signos neles dispostos, no contexto em que foram produzidos e no que são acessados, quantas vezes forem necessárias, porque a escolha de *significar* não é uma escolha propriamente dita, é a consequência indissociável do transcender a seu tempo. Esse é o poder da literatura – existir, resistir, persistir – que ganha tantos sentidos atualizados quantas forem as trocas e interações com seus leitores.

O ALEV pode viver como *lugar da memória* nessa condição em que é permanência enquanto é atualização, e em que incentiva uma mentalidade de preservação.

É nas bibliotecas e nos arquivos que se encontram (ou devem encontrar) as metodologias e o pessoal especializado, capazes de tratarem a memória escrita como ela deve ser tratada: com zelo, com competência e com o critério ético que respeita a vontade de quem legou e as circunstâncias nem sempre pacíficas em que os documentos de um espólio foram produzidos e guardados. (REIS, 2000, p. 6)

DIFUSÃO DO CONHECIMENTO SOBRE ERICO VERISSIMO

Um acervo literário é um espaço de permanente construção de conhecimento – seja por demanda dos estudos de literatura, da história, do jornalismo ou da simples curiosidade de que é provido o ser humano. A vida alheia sempre foi objeto de interesse, muito mais quando se trata do cotidiano de figuras de certa relevância ou fama – veja-se o caso da vida nas Cortes, essencialmente públicas porquanto inspiravam os costumes das sociedades de suas épocas. Isso porque, como resultado desse contato com o *íntimo*, há de surgir a possibilidade de imaginar-se “na pele de outra pessoa”, de constituir-se “outro sujeito”, de distanciar-se do “eu” para assentar-se em uma outra realidade que poderia, muito bem, servir a “qualquer um”.

Nesse princípio de *identificação* respaldam-se museus onde roupas, espaços mobiliados (salões, quartos) ou cenas recriadas (escrivatinhas com papéis, mesas de jantares sempre postas, entre outros exemplos) são expostos. *Trata-se do que é geral, mas proporciona experiências específicas.* Também deve-se dizer que o *íntimo* gera apreciação em especial pela valorização do corriqueiro reconhecível que é dotado, naquela situação, de notabilidade; é o princípio do *acessível* – a caneta BIC que, outrora usada para escrever uma grande obra, está no estojo de qualquer adolescente ao redor do mundo. *Nesse caso, o que é específico passa ao geral.*

Se a passagem da *memória individual* de um autor à *memória coletiva* assume tal papel de intervenção, e se se presume, desse papel, uma relevância social, é no estudo da vida e da obra de um escritor que se fala *da história* e *à história*. O ALEV recupera, por sua vez, a bagagem de Erico Verissimo e, com isso, promove a cultura através de sua memória de pessoa e de escritor.

Erico Lopes Verissimo nasceu em 1905 em Cruz Alta, e em um dos primeiros episódios que narra de sua infância e adolescência nessa pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, a “história da lâmpada”, já se vê estabelecido o tom encontrado em suas obras futuras: um escritor não apenas haverá de lançar luz sobre sua realidade, mas de comprometer-se em segurar a lâmpada, não importando quão difícil seja a situação.

Lembro-me de que certa noite – eu teria uns quatorze anos, quando muito – encarregaram-me de segurar uma lâmpada elétrica à cabeceira da mesa de operações, enquanto um médico fazia os primeiros curativos num pobre-diabo que soldados da Polícia Municipal haviam “carneado”. Eu terminara de jantar e o que eu vi no relance inicial me deixou de estômago embrulhado. [...] Apesar do horror e da náusea, continuei firme onde estava, talvez pensando assim: se esse caboclo pode aguentar tudo isso sem gemer, por que não hei de poder ficar

segurando esta lâmpada para ajudar o doutor a costurar esses talhos e salvar essa vida?
(VERISSIMO, 2005, p. 64 – 65)

Essa é, de fato, a linha que guia Erico em toda a sua produção: nos mais de 10 romances, nos vários contos e ensaios, nas narrativas de viagens e nos discursos e entrevistas, o leitor depara-se com uma voz disposta, sempre, a “usar sua poderosa arma na defesa da integridade do homem, da dignidade da pessoa humana, do respeito aos direitos dos cidadãos” (GUIMARÃES, apud CHAVES, 1977, p. IX). Isso é sua consciência – política e não partidária – e sua vocação literária.

Passou o início de sua vida em Cruz Alta, quando começou a trilhar sua jornada no campo da literatura, primeiro como leitor ávido de revistas como *L'Illustration* e *Tico-Tico*, mais tarde de autores²⁵ como Eça, Dostoiévski, Tolstói e Zola, para, por fim, consagrar-se como o grande escritor de *O tempo e o vento*, pelo que é mundial e comumente reconhecido. Depois de uma breve experiência estudando na capital (no internato do colégio Cruzeiro do Sul), que se encerrou, pela dificuldade financeira em que sua família se achava, com seu retorno ao interior, Erico se torna sócio da Farmácia Central – um espaço onde menos se vende medicamentos e mais se escreve, por detrás do balcão e em papéis de receitas, esboços de personagens, ideias e rabiscos de futuros textos; não à toa a farmácia declara falência. Trabalhou, antes disso, no armazém de seu tio Americano e no Banco Nacional do Comércio, ainda que seu sonho fosse viver da escrita – no início do século XX, contudo, essa opção não estava no horizonte.

Em 1930 um passo decisivo para sua carreira é dado: Erico começa a trabalhar na *Revista do Globo*, em Porto Alegre, cidade onde assenta-se e de onde não mais saiu, salvo em suas viagens. Em 1932, sai sua primeira publicação, os contos de *Fantoches*; e logo em seguida, em 1933, *Clarissa* fixa, com crítica favorável, o autor no cenário da produção de romances. A partir de então, começam a despontar livros sobre o cotidiano das cidades – o que, senão fielmente às intenções do autor, pelo menos cronologicamente, admite certa filiação de sua obra ao que se chamou *ciclo de Porto Alegre*²⁶, dito, comumente, de início em *Clarissa* e de término em *Saga*.

25 Maria da Glória Bordini, em texto intitulado *Erico e suas leituras* (apresentado na disciplina *Seminário de Autor: Os contos de Erico Verissimo*, ministrada em 2019), valendo-se de matérias do ALEV, investiga o contato de Erico Verissimo com os textos que foram determinantes para sua formação autoral, e lista, desde as revistas às quais ele teve acesso, ainda bem jovem, até suas leituras de obras brasileiras e estrangeiras. Nesse artigo, constam, ainda, algumas informações sobre suas primeiras publicações em jornal local, e análises sobre o contexto político-social em que algumas obras foram publicadas.

26 Daniel Fresnot, em seu livro *O pensamento político de Erico Verissimo*, aponta a tendência da crítica especializada de dividir a obra de Erico em ciclos: de *Fantoches* à *Saga*, “o escritor teria feito sobressair ao mesmo tempo a crônica dos

Na década de 30 o fascismo dominava o cenário mundial – em 1933 o nazismo chegava ao poder na figura de Hitler –, produzindo um regime de incertezas também em todo o território nacional. Os movimentos nacionalistas ganhavam força e seus discursos deram vazão ao movimento integralista cujos ideais compreendiam a defesa de uma ação unificada e fortalecida do Estado.

Naquelas semanas [outubro de 1930] assisti ao desfile dos soldados e voluntários civis que iam derrubar o governo federal para instaurar no país – conforme diziam os jornais e os oradores revolucionários – uma nova era de verdadeira moralidade, em que se pudesse promover o progresso do Brasil e a felicidade de seu povo. (VERISSIMO, 2005, p. 214).

O governo populista do presidente Getúlio Vargas avançava para a modernização estatal em um período pós-quebra da Bolsa de Valores de 1929, e os resquícios dessa crise eram sentidos essencialmente pelo alto índice de desemprego. Órgãos de fiscalização como o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), instituído em 1924, faziam sua tarefa repressiva, a censura aumentava progressivamente e o Estado Novo demonstrava seu caráter ditatorial. Nesse contexto, as manifestações culturais tendiam à reflexão ideológica e à ação política; mas Erico seguiu outro caminho.

Embora o autor acompanhasse as mudanças e os cenários políticos da época, se posicionando, claramente, contrário aos regimes totalitaristas, sua postura não se ligava a políticas partidárias que, pelas características do momento, prevaleciam no panorama literário; isso até 1935, aparentemente. Nesse ano, entendido como comunista tanto pela assinatura de um manifesto antifascista quanto pela publicação de *Caminhos cruzados*, Erico é fichado no DOPS – e igualmente criticado pela esquerda por uma certa “atitude apática”, ou uma literatura “não suficientemente engajada”. Sua resposta encontra-se nas páginas de seu livro de memórias: “pois eu não sou comunista nem teoricamente” (VERISSIMO, 2005, p. 239), e em entrevista que concedeu a Clarice Lispector:

Os esquerdistas sempre me acharam “acomodado”. Os direitistas me consideram comunista. Os moralistas e reacionários me acusam de imoral e subversivo. Havia ainda essa história cretina de “norte contra sul” [...] (LISPECTOR, 2007, p. 38).

Os movimentos literários dedicavam-se ao que se chamou de *segunda fase do modernismo* – caracterizada pelo regionalismo e pela continuidade do empreendimento da geração anterior, a saber

costumes gaúchos e um certo intimismo” (FRESNOT, 1977, p. 12); a trilogia de *O tempo e o vento*, “onde se destacam inequívocas conotações histórico-sociais do Rio Grande do Sul e do Brasil” (ibidem, p. 13); e de *O senhor embaixador à Incidente em Antares*, “destacar-se-iam suas preocupações sócio-políticas” (ibidem). Flávio Loureiro Chaves, porém, observa que, em verdade, ao primeiro ciclo ainda pertence uma obra de bastante relevância: *O resto é silêncio*, de 1943, seguindo, portanto, a *Saga* e sendo considerada o “verdadeiro final” do primeiro ciclo (2001).

a abordagem do *cotidiano*. A associação é imediata: em salientar o cotidiano a nível *regional*, revelavam-se os problemas sociais e históricos, manifestavam-se as inquietações e as críticas – só que o caráter *urbano* é, sobretudo, *universal*, não *local*; o regionalismo, portanto, pode ser individualizante se analisado por certo ângulo.

O romancista de Cruz Alta, ao contrário de empregar sua produção a esses usos “locais”, de falar “com e por *sua gente*”, entregou, nas páginas de seus livros, de estrutura moderna, a expressão de uma realidade “segundo um dado critério de interpretação” (CANDIDO, 2011, p. 64). Seus romances urbanos, de amplitude temática, chamados de *romance social* por Flavio Loureiro Chaves (2001), escapam ao *panfletário*, encenam a fase de industrialização pela qual passou o país, dadas as políticas de investimento nacional do governo Vargas, e em alguns dos seus escritos, antecipam, de certa forma, os dramas que ocupam a contemporaneidade.

É o caso do crescimento desproporcional das cidades – na figura do Megatério²⁷ de *Olhai os lírios do campo*; do descaso que torna apáticas as sociedades modernas – como a conjuntura em que se estabelece *O resto é silêncio* frente à morte de uma jovem²⁸; ou das injustiças e das desigualdades – retratadas pelas relações desiguais de *Caminhos cruzados*. É também na década de 30, em 1936, que o autor publica *Música ao longe* e *Um lugar ao sol*, figurando os dilemas do deslocamento das pequenas cidades interioranas para as metrópoles. Essas observações desenham o que, no futuro, quando, viajando as Américas em cargo diplomático, viria a ser considerado o caráter político de obras como *O Senhor Embaixador* e *O prisioneiro*.

“Em 1937 a editora exigiu a maior e melhor parte de meu tempo” (VERISSIMO, 2005, p. 244); no ano anterior nascera Luis Fernando Verissimo, e Clarissa, a primogênita, completava 2 anos. Em uma casa na rua Quintino Bocaiuva, Erico começa a elaboração da obra *Olhai os lírios do campo*; e é com ela, no ano seguinte, que Erico, finalmente, atinge seu sonho:

27 Como uma metáfora desse crescimento, o arranha-céu é desejado como o maior da América Latina: “[Eugênio] chegou à praça e parou para olhar o arcabouço enorme do Megatério. Contou os andares. Vinte!” (VERISSIMO, 1997, p. 157); “O Megatério exigia-lhe [do Dr. Lobo] cuidados paternais. Erguer aqueles trinta andares era quase o mesmo que construir um Império.” (ibidem, p. 192).

28 O trecho é: “[...] de repente algo de inesperado aconteceu. Uma rapariga precipitou-se do décimo terceiro andar do edifício Império, deu uma viravolta no ar e caiu hirta e de pé contra as pedras do calçamento [...]” (VERISSIMO, 2008, p. 28); e contrapõe-se à “Era estranho o que se passara com a rapariga, refletia o escritor. Ela caíra como um seixo que tomba num lago, provocando uma sucessão de círculos que se alargavam. Muito depois de a pedra ter mergulhado, os círculos eram ainda visíveis, as ondulações agitavam todos os detritos que boiavam na superfície da água, levando para as margens neutras uma mensagem de inquietude. No entanto, quem ainda se lembrava da pedra?” (ibidem, p. 372 – 373).

Publicado em 1938, teve logo uma grande, surpreendente aceitação popular. [...] [em 1939] A publicação da história de Olívia e Eugênio trouxera grandes mudanças para nossa vida. Eu não só começava a ganhar direitos autorais mais altos, como também a receber grande quantidade de cartas de leitores [...]. (VERISSIMO, 2005, p. 248).



Figura 6 Anúncio publicitário da 5ª edição de *Olhai os lírios do campo* publicado no jornal Diário de Notícias, em 1939.

Pouco agradou ao escritor essa que, justamente, lhe pôde proporcionar uma certa liberdade financeira, essa que é uma das obras mais traduzidas de sua produção (no ALEV encontram-se versões em inglês, alemão, coreano, etc.). Na lista de desagradados, inclui-se *Saga*, de 1940, talvez a obra mais “declaradamente política até então realizada por Erico Verissimo” (FRESNOT, 1977, p. 16). Por fim, em 1943, é lançado *O resto é silêncio*, a que se dedica o presente trabalho. Perceba-se que, em aproximadamente 13 anos, Erico publicara 8 obras; continuava a trabalhar na Editora Globo, fundara (e encerrara) um programa de rádio infantil, tivera dois filhos e se mudara de casa “cinco vezes” (VERISSIMO, 2005, p. 245).

De 1939 a 1945 o mundo enfrenta a segunda guerra mundial – e o extrato para um romance está ali, nas agitações, na violência e nas pressões que a guerra suscita. Em 1947, segundo notas em seu livro de memórias *Solo de clarineta – volume I*, começam a surgir as primeiras páginas de *O tempo e o vento*; a trilogia ganha personagens mais complexas (que se engajam a questionamentos políticos) à medida que o sinal dos tempos torna inevitável a apropriação desse tema pela literatura. A isso, Frederic Jameson se refere como o *inconsciente político*²⁹.

29 Frederic Jameson, em seu livro *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (1992), detém-se em ratificar que a *escrita literária* não reflete a *política* numa relação de *causa e consequência* – sendo a causa, o texto,

O Brasil entrou na Segunda Guerra Mundial em 1944, ao lado dos países aliados – grupo ao qual pertenciam os Estados Unidos e a União Soviética. Getúlio, que ainda governou até 1945, então pressionado pelos interesses norte-americanos – que buscaram evitar a ocupação nazista da América Latina pelo traçar de uma zona de influência – encerrou a suposta neutralidade brasileira. Por rivalidades políticas, Getúlio Vargas é deposto, em 1945; mas o período que segue não traz mais alívio que o anterior.

Em 1952 a vida de Erico sofre uma reviravolta: a convite³⁰ de João Neves da Fontoura, então ministro das Relações Exteriores, Erico substitui Alceu Amoroso Lima no cargo de diretor do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, em Washington. Muda-se com sua família para os EUA, onde estivera na década de 40 como conferencista. O mundo mal recuperava-se das devastadoras notícias da existência de campos de extermínio naquela “Europa presumidamente desenvolvida” quando passou a enfrentar reconfigurados conflitos políticos; vinha aí o que se chamaria Guerra Fria. Em muitos países do sul do continente americano imperavam ditaduras – o clima era de tensão pela corrida armamentista que prometia destruição nuclear, pela animosidade entre as nações e, como não poderia deixar de ser, pelas tendenciosas intenções por trás dos discursos de fortalecimento da democracia nas Américas (a maioria da parte dos Estados Unidos³¹).

Tratativas, tramas e desconfianças estavam sempre em pauta. Em carta a Vianna Moog, Erico, já nos “States”, confessa sobre o Brasil, “há inquietação, rumores de golpe militar, fermentações comunistas, o diabo”. (VERISSIMO, 1953). Diante desse cenário, esteve, ele,

tentando ‘vender’ nas universidades americanas a ideia da importância da Organização dos Estados Americanos, como melhor solução para resolver em torno duma mesa-redonda

e a consequência, o contexto –; determina, em verdade, que a equação deve ser postulada como *a literatura* enquanto resultado de uma *postura política* inerente à produção e, portanto, não resumida à método de análise.

30 Após suas primeiras viagens ao EUA, que resultaram em dois livros, *Gato preto em campo de neve (1941)* e *A volta do gato preto (1946)*, Erico sentia-se satisfeito com sua experiência norte-americana. Em seu livro de memórias, escreve, sobre o convite: “nada estava mais longe de minhas cogitações do que voltar aos Estados Unidos. Eu queria, isso sim, visitar a Europa, velho projeto muitas vezes postergado. Minhas curiosidades com relação ao poderoso vizinho do Norte estavam praticamente satisfeitas. [...] Depois de alguma relutância, eu me pronunciei a favor da aceitação do convite, mas com pouquíssimo entusiasmo.” (VERISSIMO, 2005, p. 279). E, se Erico chegou aos *States* com pouco entusiasmo, de lá saiu decepcionado com a burocracia da OEA e com a impossibilidade de realizar, plenamente, suas tarefas como diretor do Departamento de Assuntos Culturais.

31 Anos mais tarde, após Erico deixar seu cargo de diretor, em suas memórias tratou de esclarecer: a burocracia norte-americana somada à diminuta autoridade dos embaixadores que representavam seus países frente à OEA, assim como a insistente postura da organização em nunca enfrentar os problemas realmente sérios das Américas dissolviam seu caráter resolutivo. Diz em carta: “A UPA é um belo instrumento que vivemos a polir, afinar, mudar de cordas..., mas nunca tocamos. [...] Continua a afinação, mas cadê a música? Não tem verba. Muita papelada. Muitas rivalidades.” (VERISSIMO, 1955).

problemas entre as nações do hemisfério ocidental, que de outro modo poderiam degenerar em guerras. (VERISSIMO, 2005, p. 313)

Seguro ou não da autenticidade da “mercadoria” que lhe coube vender enquanto diplomata, fato é que essa “venda” requeria disponibilidade para viajar; e Erico, comprometido com palestras, com conferências, com congressos, com mesas-redondas e com reuniões, viajou em abundância. Viajou justamente quando as fronteiras, questionadas pela emergência dos Estudos Culturais, abriam-se ao cosmopolitismo, quando os saberes e os objetos de estudos se tornavam móveis e mobilizavam-se dentro desse outro paradigma teórico. Nele, o modo de refletir e articular as culturas foi apontado como resultado das formulações nacionais – e estas, por sua vez, constituídas pela imaginação, para citar Benedict Anderson.³²

E aproveitou as oportunidades que essa espécie de “poder simbólico” – advindo de seu cargo diretivo – lhe trouxe: manifestou-se em inúmeras ocasiões, como humanista que era, contrário às barbáries e à censura de governos ditatoriais – disse da Venezuela “o governo é uma ditadura militar repulsiva” (VERISSIMO, 1954); continuou: “disse mais, que a declaração contra o comunismo me havia decepcionado, pois me parecia hipocrisia usar uma medida para julgar as nações da ‘cortina de ferro’ e outra para as americanas” (ibidem). Dedicou atenção particular à liberdade de expressão, reiterando: “que se procure negar-me o direito de dizer o que penso, ah!, isso não: morro seco e não me entrego, como dizia o meu saudoso conterrâneo João Mandioca” (VERISSIMO, 1954).

Mas a guerra profissionaliza as forças armadas – e isso trará consequências bastante perturbadoras para os anos 60. Os três romances que publica na chamada *terceira fase* de sua obra apontam os desdobramentos políticos desse período – tanto fora quanto dentro do Brasil. Cuba e EUA rompem suas relações diplomáticas no início da década e em 1965 surge uma ilha fictícia, a *República de Sacramento*³³, no mar do Caribe, próximo a Cuba. Em 1964 um golpe militar no Brasil tira do poder o presidente João Goulart e instaura a ditadura militar no país, eis o mote para a trama em *Antares*³⁴, uma cidade fictícia, às margens do rio Uruguai, governada por políticos corruptos. O

32 Benedict Anderson explica, em *Comunidades imaginadas*, como a ideia de nação é formulada por políticas coletivas – as chamadas nacionalidades – e por discursos nacionalistas para os quais a fundamentação sempre foi a imaginação. Ele explica: “o meu ponto de partida é que tanto a nacionalidade – ou, como talvez se prefira dizer, devido aos múltiplos significados desse termo, a condição nacional [*nation-ness*] – quanto o nacionalismo são produtos culturais específicos” (2008, p. 30), o que equivale a dizer que a nacionalidade é um constructo (e apenas isso, não existe *a priori* à título de conceito sociocultural) cujo objeto é o nacionalismo, amparado pelo Estado em sua projeção de homogeneidade e seu desejo de poder.

33 Refere-se à obra *O Senhor Embaixador*.

34 Refere-se à obra *Incidente em Antares*.

Vietnã continua em conflito (a guerra entre dois governos vietnamitas de orientação ideológica oposta data, oficialmente, de 1959 a 1975); as duas nações faziam parte do contexto de bipolarização da guerra fria. Em 1963, Martin Luther King profere as palavras “*I have a dream...*”, à frente do Memorial Lincoln. Um militar³⁵, em 1967, vive o drama, em um país dilacerado pela guerra, da violência e do preconceito que justificam a barbárie. 1960 é também o ano em que Erico teve seu primeiro infarto. O segundo ocorreria a 28 de novembro de 1975 e encerraria, de todo, a carreira do autor.



Figura 7 Notícia sobre a passagem de Erico Verissimo, publicada em 29 de novembro de 1975 no jornal O Globo, Rio de Janeiro. A reportagem inteira segue em anexo.

A Erico Lopes Verissimo pode ser atribuído um aguçado senso de observação do cotidiano: suas publicações contemplam suas perspectivas – em geral, expressas por diálogos entre personagens – a partir da tematização da história que a ele é contemporânea – o que lhe valeu o título “escritor de seu tempo”. Um tom, ora jocoso, ora circunspecto é inerente a algumas de suas criações que sustentam tais diálogos e que são comumente listadas como alter-ego do próprio escritor; é o caso de Pablo Ortega, Floriano Cambará, Tônio Santiago, e alguns outros. Além disso, as ideias que lhe serviram para criar os painéis de época vão ganhando densidade no amadurecimento de sua produção, sem abdicar do *conflito* (de classe, de ideologia, do sujeito) como elemento-comum que as une. Por isso tantos ensaios sobre injustiças, tantas análises sociais, ou tantas críticas (expressas ou veladas) estão nas páginas de seus romances: à pretexto de serem falas de personagens, com palavras simples ele faz, da literatura, uma arte da qual o homem comum pode participar, diz coisas que ele pode entender, mostra um mundo que educa, que inclui e que convida a interagir – essa é a função da arte. E por isso, também, seus escritos resistem ao tempo.

35 Refere-se à obra *O prisioneiro*.

Diferente da maioria dos escritores brasileiros, ele pôde viver da venda de seus livros. A consequência disso é a crítica³⁶, que sempre acompanha a fama e, nem sempre, lhe foi favorável; mas igualmente nisso deteve-se o autor: a autocrítica fazia parte de sua rotina. Obras aclamadas pelo público, como *Olhai os lírios do campo*, foram consideradas, por ele, “mediócras” (LISPECTOR, 2007, p. 38) e pelos críticos, rotuladas de “superficial”, “para mocinhas”. Seu comentário, frente à pergunta feita por Clarice Lispector “por que você acha que não agrada aos críticos e aos intelectuais”, acompanha um *mea culpa* que mais o favorece pela humildade do que o desmerece: “concordo com os críticos: não sou profundo. Espero que me desculpem” (ibidem, p. 40):

Para começo de conversa, devo confessar que não me considero um escritor importante. Não sou inovador nem mesmo um homem inteligente. Acho que tenho alguns talentos que uso bem... mas que acontecem serem os talentos menos apreciados pela chamada “crítica séria”, como por exemplo, o de contador de histórias. (ibidem, p. 38).

À parte das técnicas utilizadas por ele na tarefa de auto avaliar-se, é na republicação de *Fantoches* que se encontra a mais interessante delas: com marcações, anotações, notas de rodapé e desenhos nas margens, Erico, no auge da carreira, revisita seus contos iniciais para comentá-los. Surgem, dessa atividade manuscrita, informações sobre a inspiração de certas passagens e até ilustrações para as narrativas – que as tornam infinitamente mais emocionantes.

É claro que a “fama” tem um lado positivo – a sensação de que a gente se comunica com os outros passa a existir para milhares de leitores. Não só como autor, através dos personagens, como também como uma espécie de figura mitológica. (LISPECTOR, 2007, p. 41)

Como autor, manifestou-se contrário aos regimes totalitários de várias maneiras possíveis, esclarecendo, seja na voz de Pablo Ortega ou em seus discursos pela OEA (que eram, em certa medida, parte de suas aspirações), sua aversão a quaisquer que fossem as censuras às liberdades individuais, dentre as quais sempre incluiu a criação literária, de que era defensor. Sua voz, que ecoa hoje um tanto mais forte nas entrelinhas das falas e das ações dos (atuais) governantes, é mantida viva no ALEV tão profundamente quanto em suas obras. De seu empenho em defender a dignidade humana, em demonstrar (e em denunciar) certos aspectos que cabem ao humanismo, atuou no espaço público por meio de reflexões contemporâneas que contemplavam suas convicções sobre direitos civis, sobre cultura, literatura e educação e sobre regimes totalitários.

36 Ir. Elvo Clemente, em texto intitulado *Erico Verissimo e a crítica brasileira*, publicado na revista *Travessia*, por ocasião da celebração de oitenta anos do nascimento do escritor, faz um levantamento sobre a recepção e a crítica – aquelas publicadas, unicamente, em livros – que participaram dos 45 anos de atividade literária do escritor gaúcho.

Não se ligou às políticas partidárias; não se deixou levar ao modernismo regionalista necessitado de fundar identidades nacionais ao dizer-se simplesmente “um contador de histórias”; não se calou frente à censura, senão que fez, em suas obras, denúncias claras (na voz de suas criaturas); protestou por meio da própria publicação de cada texto; opôs-se pela recusa a leitura prévia do censor; participou, através de sua obra, no inevitável que é a vida política de uma sociedade. Enfim, não serviu a outra causa que não a do desenvolvimento social. E por tudo isso seria acusado: ora pelos órgãos de censura, ora pelos movimentos partidários de oposição ao governo; ora, simplesmente, por “simpatizar com o inimigo”:

Tu compreendes que, para muita gente, eu estou trabalhando para o Department of State. E numa época de fanatismo, de demagogia e de frases dramáticas, de que vale o bom senso, a razão, a verdade? [...]. É melhor que essa fúria passe. (VERISSIMO, 1954)

A história de vida de um escritor está posta – também para ele – em sua escrita. Suas experiências, mesmo que inconscientemente, estão transcritas nas entrelinhas das páginas que ele apresenta ao público e são revisitadas na medida que um autor se torna leitor de si mesmo. Nesse sentido, a *guarda* dos documentos assenta-se sobre o *afeto*, assumindo duplo propósito: é a memória de vida de quem a preservou, e, ainda, as evidências do processo de criação para quem a reconstitui; é a rememoração em dois processos que se distinguem, sobretudo, pela distância do sujeito que olha para o objeto. Reconstituir uma narrativa sobre as vivências de Erico Verissimo mesmo após a leitura de suas memórias consiste, pois, em *arrumar e desarrumar* informações, buscando, do item retirado de sua disposição arquivística, simultaneamente, sua recolocação em outra equação, isto é, seu alinhamento a outros signos no intuito de promover novas perspectivas e contextos.

O ALEV preserva a memória do *homem* e do *escritor*, a torna acessível para qualquer público que se interesse por suas obras ou por seus pensamentos, mostra o homem comum, por trás de suas criaturas e de sua criação, seu caráter, convicções e sua história de vida.

Capítulo III:

O RESTO É SILÊNCIO

Desde que, adulto, comecei escrever romances, tem-me animado até hoje a ideia de que menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia a ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto.

Erico Verissimo

A MEMÓRIA DO ROMANCE NO ALEV

O *romance* é uma forma literária narrativa cuja composição se dá, na grande parte de suas manifestações, por um tom *realista*, uma vez que faz, do *real*, o substrato de sua criação. O gênero foi considerado, na história de sua ascensão, descrita por Ian Watt (1990), de vertente *idealista*, o que representou ser qualificado como *inspiração* e, logo, de propensão a abandonar as considerações práticas do mundo material, imediato ou sensível. Mas esse uso, que permeou parte dos estudos sobre o gênero, não faz jus às suas características, tanto porque *realidade* e *realismo* distinguem-se, dentre outros fatores, pelo grau da urgência em *corresponder aos fatos*. No primeiro segmento, cabe à tradição coletiva o que é universal e que difere do uso comum: o desejável, o modelo a ser atingido; a existência, fidedigna, dos objetos e a correlação “*verdadeira*” dos eventos em um espaço-tempo “*exterior*”. Ao segundo, toca à experiência individual, designada às figuras fictícias que, em outro espaço e tempo, o da narrativa, interagem com os enredos e com seus objetos; disso surge a verossimilhança. E disso resultam, também, as criaturas que, de forma particular, dotadas de nomes próprios e com suas genealogias, remontam às experiências coletivas em regime de representação.

Eis o problema que daí decorre: a relação da obra literária com o objeto que ela imita. O ato de narrar suscita o apelo, em alguma medida, ao “*real*” (verossímil), a que, não raro, lança mão a crítica para analisar a qualidade de um romance. Se, contudo, por um lado, espera-se da linguagem certo grau de *correspondência*, por outro não se estranha quando tal *correspondência* faz, da ficção, algo exageradamente linear ou coerente, uma vez que “a função da linguagem é muito mais referencial no romance que em outras formas literárias” (WATT, 1990, p. 30). Tal é a essência da referência que, na análise de Watt, a *identidade de consciência* (ibidem, p. 21) – definida por Locke como o contato contínuo com as lembranças, os pensamentos e os atos do passado – e a noção da

cadeia de causas e efeitos que constitui o *self* (ibidem) – acionada pela memória de que fala Hume – , se concentram na *identidade pessoal*.

Preocupados em expressar uma identidade particular às personagens, os romancistas simulam as experiências singulares de cada uma delas, dão-lhes biografias (e, às vezes, o poder da *autobiografia*) e meios para identificarem-se e serem identificadas; fazem mais: problematizam a formação das personalidades pela própria experiência vivida pelo autor, eventualmente alheia ao romance. A criatura passa a ser, então, o que sobra e falta, simultaneamente, a seu criador; ainda, à sua vez, o que, destacado de seus contextos originais, tem potência significativa para quem as conhece pelas páginas de uma narrativa. Dessa forma, a trajetória dos indivíduos implicados nessa tarefa de *representar* corresponde à busca pela fidelidade de um texto à realidade da qual ele deriva – a *verossimilhança* se faz a condição de existência de uma personagem como ser fictício.

Um “realismo-não-pessimista³⁷” (ou, se não pessimista, no mínimo menos otimista) em que se empenhou o romance encontrou, na *identidade pessoal* (estendida às personagens), uma maneira de contornar as censuras para insurgir-se contra arbitrariedades e violências. A suposta independência desses seres justificou a abordagem a assuntos polêmicos no ambiente – alegado – “puramente fictício” da prosa ficcional. Por esse processo, Erico Verissimo dá vida a uma vasta galeria de figuras em *O resto é silêncio*, as quais, se entendidas como chaves de uma leitura crítica, são caricaturas ora da pobreza urbana, ora da desigualdade e da hipocrisia religiosa (e, por extensão, política). Nos arquivos sobre o processo de criação desse romance, Maria da Glória Bordini encontrou três roteiros, dos quais, o primeiro, prima pela margem temática. Ele denuncia o interesse de Erico na representação crítica dos problemas sociais, uma vez que, nele, estão elencados os traços do cotidiano a serem explorados pelo autor, tais como

a falta de fé, a incoerência religiosa, a complicação da vida moderna em contraste com a do século passado, a pressa de gozar o minuto que passa, o diabolismo, a falta de escrúpulos, a crença na vida pela fé religiosa e pela fé na própria vida, pessoas perplexas, o poder da vontade, as crianças e adolescentes e a arte. (BORDINI, 1995, p. 120).

37 O termo faz referência ao *realismo* enquanto movimento literário que, por vezes, soa agressivo ou hostil, sem que esses adjetivos o desmereçam. José Hildebrando Dacanal, talvez, descreva, melhor dizendo, esse caráter, como o “ódio sutil de Machado e Pompéia” (1982, p. 10).

A obra é escrita em 1942. No mesmo ano, após romper relações com o Eixo, Getúlio Vargas, em favor dos Aliados, decreta o estado de guerra³⁸ no território nacional; o texto do documento volta a atacar os direitos civis e as garantias individuais – em dimensão mais grave do que fizera a Constituição de 1937³⁹: revoga-se, dentre tantas medidas, o artigo 122, nº 15, que trata do direito de manifestação de pensamento⁴⁰. Os meios de comunicação vinham sofrendo sanções desde 1937, quando, trazido o compromisso de garantir a paz, a ordem e a segurança pública, a Constituição submete a imprensa à censura prévia, passando pelo ano de 1939⁴¹, da fundação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Nesse contexto da década de 40, a representação literária se esforça para denunciar os governos e as medidas totalitárias⁴², o que explica Erico ter sido inscrito como reacionário por conta da publicação⁴³ de 1943.

Durante a era Vargas, a Igreja articulava-se com o Estado, mobilizando a opinião pública e participando do bloco do poder. Portanto, se as autoridades eclesásticas ditavam valores, qualquer

38 O estado de guerra foi descrito, na Lei nº 5, de 10 de março de 1942, como uma medida derivada do decreto do estado de emergência. Contudo, o que o condiciona, no texto da lei, é, unicamente, a compreensão do que seja a “imminente perturbação”, contra a qual será imprescindível a atuação armada em defesa do território, da população ou dos interesses materiais e morais do Estado. Dispensa-se, nesse caso, a autorização do Parlamento Nacional, assim como a ele não é garantido o direito de suspender a declaração feita pelo Presidente da República, à época, Getúlio Vargas. A lei pode ser acessada em

<<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LCT&numero=5&ano=1942&ato=8110TU61kejRITfbd>>.

39 A Constituição de 1937 ficou conhecida como “Polaca”, por sua inspiração fascista. Sua redação, elaborada pelo Ministro da Justiça Francisco Campos, se deu sob a premissa de “revisar” a antiga constituição, de 1934, elaborada por uma Assembleia Constituinte. Getúlio Vargas, que assumira o poder em 1930, mediante ato revolucionário, demonstrava, agora, sua tendência à centralização, extinguindo, pela força das novas leis outorgadas, organizações partidárias ou militares (tais como a que o conduziu ao poder), buscando controlar e neutralizar ideias contrárias aos interesses do governo (ditas, por assim o serem, comunistas ou anarquistas). Essas medidas, no contexto político que era de ascensão dos governos totalitários, encontravam sustentação, sobretudo nos modelos do fascismo italiano e polonês.

40 O artigo a que se refere apresenta o seguinte texto: “todo cidadão tem o direito de manifestar o seu pensamento, oralmente, ou por escrito, impresso ou por imagens, mediante as condições e nos limites prescritos em lei”. (BRASIL, 1942). Tratava-se, é certo, de uma “meia liberdade” de opinião, uma vez que a expressão deveria obedecer às limitações da lei. Ainda assim, essa meia liberdade é que estava sendo revogada.

41 A criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), assim como a descrição de sua finalidade e de suas ocupações, se dá pelo Decreto-Lei nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939. Disponível em <<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=DEL&numero=1915&ano=1939&ato=3e70TO65EMBRkT01f>>.

42 A literatura se debruçava, com o mesmo empenho, sobre os conflitos armados, os quais o autor não deixou de representar em *Saga*, publicada em 1940, um ano após o que foi considerado o início da Segunda Guerra Mundial. Sobre o livro, Erico comenta: “esse romance [Saga] que revela o estado de espírito do autor naqueles dias sombrios, é um monstro epiceno, símbolo duma absurda ambivalência política” (VERISSIMO, 2005, p. 251).

43 *O resto é silêncio* não foi a única obra de Erico que causou polêmica; anos antes, em 1935, quando *Caminhos cruzados* é lançada, o autor foi convocado para prestar esclarecimento sobre um possível flerte com o comunismo. Por certo a publicação não fora a única motivação para essa convocação – à época, muitos autores filiavam-se ao Partido Comunista, e Erico não só assinara um manifesto antifascista, em 1935, como também se recusara, em 1937, a submeter seu programa de rádio infantil, Amigo Velho, à censura prévia. Encerrar o programa como forma de protesto valeu, ao autor, nova interpelação da parte da polícia, como está descrito em seu livro de memórias *Solo de clarineta*, no capítulo *Em busca da casa e do pai perdidos*. Coincidência ou não, esses episódios se passaram no período da Era Vargas, de 1930 a 1945.

sansão à moral era, também, de ordem política. Como “toda arte é, por evidência, integrante e produto das estruturas históricas da comunidade em que surge” (DACANAL, 1982, p. 9), a *geração de 30*, de que participou Erico Verissimo, porque se tornou conhecido nessa década, é influenciada por esses conflitos conduzidos, em sua maioria, pela guerra e pelos interesses que ela suscitou. Considerando sua assumida postura *humanista* (bem como sua compreensão do que seja o papel do *escritor*), não surpreende que, do claro desgosto pela apatia e pela imobilidade a que foram reduzidos, por força de repressão, os poucos opositores ao governo, surgisse, na voz de Tônio Santiago⁴⁴, uma análise (que é, ainda, uma autoanálise) em resposta à pergunta “se você tivesse de se descrever a si mesmo como personagem dum romance, com que palavras o faria?” (VERISSIMO, 2008, p. 74):

[ele, Tônio, descrito em terceira pessoa] olha o mundo com uma curiosidade temperada de indolência e com uma malícia misturada de ternura. É tolerante e tem horror à violência. Nutre um respeito sagrado pela liberdade de pensamento e expressão do próximo. Prefere a contemplação à ação e quase sempre está ausente do lugar em que seu corpo se encontra. [...] Como romancista, preocupa-se principalmente com seres e problemas humanos. (ibidem, p.74 – 75).

Essa obra é comumente classificada como “urbana” e “de denúncia”; além de ser levada na conta, pelo autor, de “protesto contra a situação política vigente no país” (VERISSIMO, 2005, p. 258). Nela é narrado o momento em que sete pessoas, estranhas umas para as outras, e pertencentes a diferentes *classes*, testemunham um possível suicídio: uma moça está, agora, morta, em uma calçada no centro de Porto Alegre devido à queda de um prédio de dez andares. Irrelevante são as motivações da tragédia; o que interessa, de fato, é no que implica cada testemunho, porque neles reside uma análise social. Essa técnica de composição, chamada *contraponto*, fora explorada pelo autor em *Caminhos cruzados*: sendo sete as personagens, serão sete os núcleos em função dos quais dar-se-á a história. A eficiência do texto está, precisamente, nessa espécie de câmera que, por meio da linguagem, reduzindo o tempo em que transcorrem as ações (de sexta-feira da paixão ao sábado de aleluia), e aumentando o espaço entre os núcleos que, afinal, não se cruzam, conduz o olhar dos interlocutores para cada centro (e para cada problemática ali correlata). O testemunho da morte é aquilo que os conecta, acionando, nas personagens, simbolismos de suas crises individuais:

44 Sobre essa personagem, Erico manifesta, no prefácio à obra, “Tônio Santiago é evidentemente um autorretrato, mas um autorretrato estilizado, sem nenhum rigor verista.” (2008, p. 21). Em carta apresentada, neste trabalho, como *figura 6*, há outro relato do autor, reconhecendo as similaridades entre ele e a personagem. Contudo, não se pode afirmar que Erico tenha planejado e executado um alter-ego. Esses relatos, do prefácio e da carta, só podem dar evidência do que o autor veio a reconhecer, postumamente à criação, enquanto similaridades entre ambas personalidades e opiniões.

[em seu apartamento] Foi nesse momento que, debruçando-se à janela e voltando a cabeça para a esquerda, o desembargador viu qualquer coisa que o deixou subitamente perturbado. Duas pernas de mulher estavam para fora duma janela, no edifício vizinho. [...]. Houve um minuto de estonteamento e depois, numa impressão de surpresa, confusão e horror, Ximeno Lustosa viu uma mulher saltar para o vácuo [...]. Mesmo no seu estarecimento, teve palavras formais para designar aquela gente que cercava a suicida [...] “transeuntes curiosos”. (VERISISMO, 2008, p. 34 – 35).

[sentado em um banco da praça] Foi nesse instante que ele [Chicharro] viu uma coisa – mala, manequim ou pessoa? – caindo do alto de um dos edifícios fronteiros. Ouviu o estampido... Ergueu-se num movimento mecânico. Pensou em ir ver o que era... Pessoas corriam para o meio da rua. Ia ou não ia? [...] não ia. Não tinha importância. De certo fora um suicídio [...] não seria o último. (ibidem, p. 40).

[sentado no meio-fio, com níqueis no bolso] Tinha Sete a mania de andar sempre procurando aviões no céu. Gostava de vê-los, principalmente à noite: duas luzes, uma vermelha e outra verde, cruzando o ar. Ergueu a cabeça, mas o que viu foi um “troço” caindo dos altos do Edifício Império. [...] Depois, um estouro. [...] viu uma mulher caída na rua, dura, decerto, morta. [...] Mas alguém, de repente, lhe deu um empurrão e ele caiu de borco na sarjeta. Os níqueis saltaram do bolso, rolaram pelo chão. (ibidem, p. 41).

[ao passar por um cinema] Foi exatamente nesse instante que [Norival Petra] viu a rapariga precipitar-se dos altos do Edifício Império. [...] Acompanhou, fascinado, a queda do corpo. Horrorizou-se de vê-lo cair de pé. [...] Odiava o espetáculo da morte. Evitava-o. Procedia sempre como se nunca fosse morrer. [...] Ficava levemente irritado quando era procurado por mendigos: dava-lhes esmolas exageradas. Morte, pobreza, sujeira, sangue, mau-cheiro – queria tudo isso longe de seus olhos, de seu nariz e de seu pensamento. (ibidem, p. 45 – 46).

[dentro do carro, com seu motorista] O auto rodava macio pela rua, perlongando a calçada da praça. Aristides olhava para fora, abstrato. De repente ouviu um estampido. O chofer fez o carro estacar. – Que foi? – perguntou Aristides. Sem voltar a cabeça, Aleixo respondeu: – uma mulher caiu não sei donde. [...] Aristides olhou, através da janela. [...]. O auto pôs-se em movimento, buzinando de leve. Com dificuldade abria caminho através da rua cheia de gente. (ibidem, p. 57 – 58).

[no hotel] Antes de deixar a sacada, [Marina] desejou olhar uma vez mais em torno – o céu, as árvores da praça. [...] Foi nesse momento que vislumbrou *uma coisa* que caía do alto do edifício vizinho. Percebeu logo que era um ser humano, uma mulher... Teve um desfalecimento e seu coração de repente como que cessou de pulsar. [...] Bernardo caminhou até a sacada, amarrando a gravata e cantarolando um trecho de sua Grande Suíte Brasileira. [...]. Parecia ofendido com aquilo. Como ousava alguém suicidar-se quando o mundo era tão bom e tudo corria tão bem? (ibidem, p. 64).

Lustosa e Marina veem o caso do alto de suas habitações, mas somente esta é capaz de se compadecer, verdadeiramente, da condição da pobre jovem; todavia, sua preocupação é logo ofuscada pelo comentário de insatisfação do marido. Ao nível da rua, Chicharro, Sete e Norival Petra assistem ao espetáculo, ao cabo, considerado de pouca importância ora pela falta de originalidade, que lhe atribui o jornalista, ora pela emergência de suas próprias vidas, como é o caso das moedas do vendedor de jornais, ou das promissórias do falido negociante, que urgem serem recuperadas. Por

fim, Aristides, no conforto do banco de trás, quando se dispõe de um motorista particular, absorto em seu próprio mundo, do qual é, sem dúvidas, a figura mais importante, é como que “atingido” pelo incidente – por sorte, nada acontecera a seu carro.

A localização espacial das personagens, selecionada enquanto recurso interpretativo para fins desta apreciação, alude aos níveis hierárquicos de classe que, na obra, desenham o *contraponto* como o método a partir do qual dispersou-se o foco narrativo aos ciclos internos. Pelo contraste entre essas famílias (os Barreiro, os Santiago, os Rezende, etc.), Erico anuncia os temas da vida urbana moderna que também serão encontrados na dupla narrativa de Tônio Santiago – aquela para a qual dá vida à suicida como personagem de um romance, e a que, como indivíduo, cria, no artifício de uma meta-narrativa. Quanto a ele e sua relação com o evento, lê-se o desconcerto e o horror do homem (e do escritor) ao refletir sobre a natureza trágica da vida:

[depois de estacionar seu carro] Tônio fez um esforço sobre si mesmo, abriu a porta do carro e meteu a perna esquerda para fora [...]. Foi nesse instante que Joana Karewska se precipitou... [...] seus olhos só se focaram no corpo da rapariga no momento exato em que ele batia nas pedras do calçamento, ao mesmo tempo que se ouvia um estampido. [...]. Agora o suicídio daquela criatura parecia vir dizer-lhe que o mundo estava cheio de dramas e sofrimentos, de violência, desgraça e loucura. (VERISSIMO, 2008, p. 87 – 88)

Ao que se insinua, a investigação a que Tônio se dedica, sobre a moça que se jogara do alto de um edifício, responde a uma ficcionalização da própria experiência ou desejo do autor, de conciliar arte e vida, atribuindo, porém, a esta, elementos daquela. No terceiro roteiro estudado por Bordini, citado por ela sobre a atenção que confere ao delinear das personagens, a figura desse herói sobressalta dos “diálogos-núcleo” (1995, p. 121) que definem a “essência das relações das personagens” (ibidem). E, porquanto o diálogo possa ser considerado uma especialidade de Verissimo, é por meio dele que o autor revela o quadro das interações no texto.

As personagens assumem, à sua vez, a tarefa de se fazerem ouvir; de sorte que, possuindo nome e história próprios, têm permissão e autonomia para falar, o que supõe sua interação com a “realidade” (narrativa) como *pessoa[s] particular[es]* (WATT, 1990, p. 21), sobrepujando qualquer *tipificação* de ordem da análise. O batizar das personagens mostra *indivíduos particulares* em contextos contemporâneos (dado que a leitura pertence, sempre, *a um momento* de quem a realiza), nas suas *experiências individuais* que são o reflexo da condição *individualizada* de uma sociedade para a qual desejam-se maiores liberdades. Se, como se defende ser o caso, as palavras escritas por Erico Verissimo vencem o *tempo* (no que diz respeito à sua validade, atualizada, a qualquer contexto),

suas criaturas servem para explorar, dentro das condições desse romance, os temas de interesse humano, dentre eles a *leitura* de uma realidade (em que tanto pode se inserir quem cria o texto, quanto quem o recebe) de luta de classes. É algo muito diferente daquele pretexto clássico das leituras educativas, derivadas de uma oralidade – geralmente uma cópia da mitologia – e cujo empenho era educar para valores universais e imutáveis através de narrativas para as quais as personagens não passavam de instrumentos da moral.

Em não havendo desejo de adotar a particularização, a trama central da prosa clássica não incorpora os conceitos de *tempo* e de *espaço*, fundamentais enquanto coordenadas básicas para a construção da *identidade* – da individualidade dos objetos, que apenas podem *ser* em determinado momento, em relação ao que os cerca e àquilo que *não são*. Por isso os pormenores do termo “clássico” apontam para a atemporalidade; o romance de Erico segue por outro caminho: pela reorientação individualizada de suas criaturas, faz, da posição da personagem, um privilégio (rico para a crítica).

Logo, há sutilezas no processo de nomeação operado pelo autor porque dele nascem os indivíduos que atuam nesse romance. Não à toa o escritor combina, em alguns parágrafos do prefácio, os nomes de suas criaturas à comentários sobre suas figuras. Tomando por exemplo, tem-se o caso de *Aristides Barreiro*, “advogado e politiquero desonesto” (VERISSIMO, 2008, p. 21), de nome completo e profissão reconhecida, ocupando seu lugar de “direito” na sociedade, que divide as atenções com um menino-quase-ninguém, de apelido *Sete-Mês*, registrado, ao nascer, como Angelírio (seria a mesma raiz que constrói “angelical” e a terminação “lírio” – que remete à inocência –, uma previsão de seu futuro?). Outro caso é o do desembargador *Ximeno Lustosa*, que, apesar de sua demonstração implacável de riqueza, a que a pomposidade do nome faz referência, não desperta qualquer interesse ou simpatia, ao contrário de *Marina*, que é apenas Marina, esvaziada de sobrenome e de vida, após a morte de sua filha – mas por quem Erico assumiu ter “profunda simpatia e o maior interesse” (ibidem, p. 21).

Desconsiderando, neste primeiro momento⁴⁵, os mais de vinte anos que separam a publicação do romance (1943) da assinatura desse texto introdutório (1966), bem como qualquer alegação sobre

45 Por hora, importa, mormente, o problema da *identidade individual* discutida pelo viés da *personagem* e pelas condições de sua atuação, ou seja, as coordenadas que a localizam no espaço-tempo narrativo. O processo de criação virá a demonstrar o devido interesse nas datas referidas.

um desejo implícito, da parte do escritor – de explicar algo a seu leitor ou de justificar-se a ele – que, acentuado pelo tempo, tenha levado à escrita das palavras de apresentação, o prefácio desta obra interessa pelo tom analítico que despende.

Empregando a abordagem de Antônio Candido, no que diz respeito a seu estudo das figuras do romance, a personagem é, dadas as limitações da representação na linguagem (os recursos, as ideias, os traços psíquicos, enfim, os elementos de caracterização finitos), mais coerente, mais transparente e mais completa pela imaginação de que depende sua existência, tanto porque é intencional e não-referente (a um indivíduo específico exterior ao texto). Isso Candido explica como sendo a *lógica da personagem* (1976, p. 58), dentro da qual dá-se sua linha de ação, a curva de sua existência (ibidem). No variar dessa curva, tem-se a distinção entre o que o crítico literário propôs⁴⁶ por *formas planas* e *esféricas*, aderindo à classificação de E. M. Forster, em *Aspectos do romance*. A manifestação dessa distinção vem a ser um sintoma da condição de evolução do romance em ordem de melhor compreender ou imitar a vida, ainda que permaneça o dilema em descrever, de maneira linear, o que existe, fora da prosa, simultaneamente.

O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. [...] A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com os traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas” (CANDIDO, 1976, p. 59 – 60).

No particular da obra *O resto é silêncio*, a representação discursiva marca a questão das *identidades* na medida que as personagens – simulacros – são reconhecidas como signos propagados ou anulados por quem os recebe. Por aí vai se dando o rumo da polêmica que envolveu esse livro: Aristides Barreiro, “pertencente ao grupo social que se convencionou chamar ‘classes conservadoras’” (VERISSIMO, 2008, p. 48), um cavalheiro que vivia sob o solene código da honra, apelidado de “D’Artagnan da bancada governista” (ibidem), bem e confortavelmente casado com alguém de sua classe, apoiador do governo (qualquer que ele fosse) e *bon vivant*, é o espelho em que qualquer elite desejaria enxergar-se. Não é possível, todavia, perfilhar-se por apenas um dos lados da moeda: no verso, o leitor se depara com um casamento de fachada, com uma ação política dada à corrupção, e, sobretudo, com uma moral meramente cultivada por conveniência.

46 O termo é apropriado, por Antônio Candido, de Forster; *flat characters* e *round characters* (FORSTER, 1970, p. 53).



Figura 9: Página do original de *O Resto é Silêncio* que apresenta um desenho da personagem Aristides Barreira. Imagem cedida pelo IMS.

Outras figuras apelam ao mesmo senso crítico. Ximeno Lustosa, um desembargador aposentado, dedicado às letras jurídicas, do alto andar do prédio onde morava – e onde nunca imaginaria levar “pessoa que não tivesse um título” (ibidem, p. 30) – observava os transeuntes com a superioridade que traduz sua soberba. A “classe dominante” mostra quais *valores* realmente importam, “porque aquele suicídio (ou crime) tinha sido uma desconsideração à Sexta-Feira Santa, às famílias dos edifícios vizinhos, à sociedade e à Igreja”. (ibidem, p. 36). Norival Petra, um negociante à bancarrota, “odiava os negócios pequenos, os de lucro demorado e magro, o pinga-pinga diário do varejista, as comissões modestas” (ibidem, p. 43); vivia, por isso, das aparências para defender seu estimado *status* na alta sociedade. Os homens, inseridos na coletividade, e as dinâmicas de suas relações, são pintados, nessas páginas, como hipócritas, egoístas e sem escrúpulos; e aí não há meia compreensão.

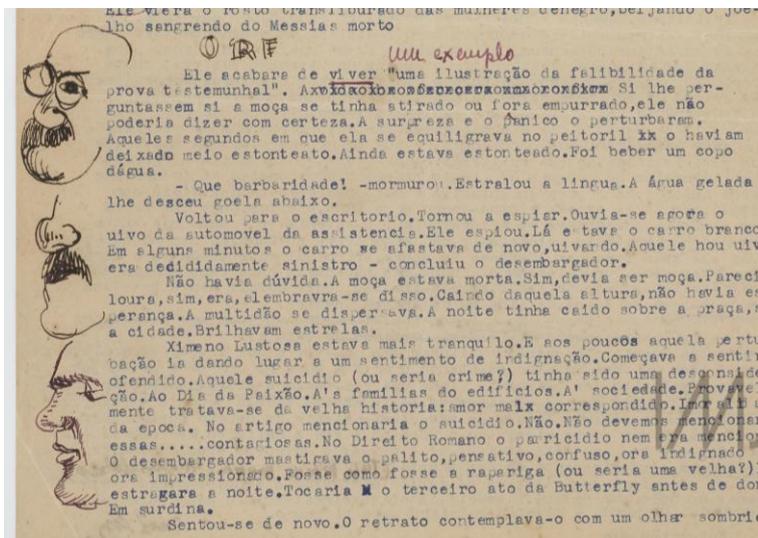


Figura 10: Página do original de *O Resto é Silêncio* que apresenta um desenho da personagem Ximeno Lustosa. Imagem cedida pelo IMS.



Figura 11: Página do original de *O Resto é Silêncio* que apresenta um desenho da personagem Norival Petra. Imagem cedida pelo IMS.

A falsidade apontada como o mecanismo que solidifica a relação familiar, bem como o pedantismo que pretere o *ser* ao *parecer*, constroem e contestam as bases sobre as quais os

discursos moralistas da época estavam fundados (os bons costumes, a família tradicional, a caridade, que resistem, até os dias atuais, no imaginário da “nação brasileira”). A investida é assinalada, com maior ênfase, pela metáfora do “solar do comendador” (VERISSIMO, 2008, p. 49), onde mora Aristides. Sobre essa casa de azulejos na rua Duque de Caxias contavam-se histórias absurdas, “diziam que o casarão tinha um luxo antiquado e triste. Era sombrio e cheio de retratos de defuntos” (ibidem, p. 51), como um passado patriarcal debilitado, de valores sobrepujados, cuja sobrevivência reside na manutenção de um sobrenome que remonta a hierarquia social. “Mas a verdade era que ninguém sabia ao certo o que se passava dentro do casarão [...]” (ibidem, p. 52).

No solar ainda mora Marcelo Barreiro, um jovem profundamente religioso e sombrio, irmão de Aristides. Ele censura o adultério do irmão, e por sua parte, dirige outra acusação bastante severa, dessa vez, diretamente ao clero: a igreja católica deve manter-se afastada de qualquer *materialidade*, no que se inclui, essencialmente, o posicionamento político, a fim de se dedicar ao humanismo verdadeiro, à *espiritualidade*. Em um cenário no qual a Igreja incide sobre o Estado, ocupando os espaços social, cultural e político, com o intuito de controlar o *imaginário social* (pregando, especialmente, contra o comunismo), fica claro como a crítica de Erico, na voz de Marcelo, deveria afetar a credibilidade da fé.

Só há uma maneira de ser católico – retrucou o irmão [Marcelo]. – O catolicismo não é nenhum partido político. A Igreja é divina. Não há meio-termo possível. Ou se é católico de maneira profunda ou não se é. Não é possível negociar com Deus como se negocia com um banqueiro ou com um chefe político. (VERISSIMO, 2008, p. 280).

O leitor desvenda a linha de ação dessa personagem nas páginas finais, quando, olhando para o escritor Tônio Santiago (extensão do próprio Erico), Marcelo indaga se “poderia haver decência, respeito e honra naquela família [a de Tônio], quando o pai escrevia romances tão sujos?” (ibidem, p. 351). De que decência e de que honra fala ele, se não daquelas que lhe faltam ou a sua família? No núcleo dos *Barreiro*, as aparências escondem o adultério e a luxúria de Aristides, o consumo e a arrogância de Verônica, a barbárie de Quim e, porque não, a inveja de Marcelo. Eis aí, esmiuçada, a família tradicional brasileira.

É essa obra, segundo a crítica, que estabelece o elo entre o que foi estipulado como a *primeira fase* de Erico, dedicada aos romances urbanos, e a segunda fase, em que está o romance histórico *O tempo e o vento*. Deve levar-se em conta que *O resto é silêncio* sucedeu o grande sucesso que foi *Olhai os lírios do campo* e o “grande fracasso” de *Saga*.

O resto é silêncio talvez seja o princípio de uma nova fase na carreira literária do autor, o qual, deste livro, para diante, passou a trabalhar a forma com maior cuidado, procurando evitar as facilidades e simplificações que haviam tornado tão frouxo e desigual o estilo dos romances anteriores. (VERISSIMO, 2008, p. 20)

A prosa romanesca, longe de proceder de maneira imparcial (assim considerada, principalmente, quando da presença de um narrador em terceira pessoa), demonstra, pela seleção e pela abrangência dos elementos que a compõem, a determinação com a qual deverá observar os fenômenos sociais e históricos e pela qual promoverá as rupturas e as permanências convenientes ao estilo ou ao objetivo de cada tomo. Nesse processo, investe-se na caracterização como uma espécie de pacto representativo, que vem a se tornar as “pedras de toque consultadas inconscientemente e que moldam a avaliação das obras literárias” (SCHOLLES e KELLOG, 1977, p. 111).

No romance, o nome próprio é a expressão verbal da identidade perpassada pelas figuras que evocam individualidade e reconhecimento sem, nunca, serem, verdadeiramente, outra coisa fora da realidade das páginas a que pertencem. Essa palavra impressa, outrora impessoal, se enche de “pessoalidades” e de referências para falar, a cada leitor à sua maneira, sobre a passagem *do signo universal ao signo apropriado ao qual foi facultado sentido singular*. Esse *sentido* de que se fala, estabelecido pelo jogo da *diferença*, é a maneira do olhar questionar os objetos; é dado na língua e pela língua, pois a palavra confessa a dimensão da cultura e, por meio dela, estabelece-se a mediação entre o sensível e o reportável; através dela se processa o exame de si e do outro, do “real” e do “imaginado”.

A realidade criada pelos romancistas, posto que acessa, mais intensamente, o *real imediato* dos sentidos, se coloca como um espaço de conhecimento: de si, do outro e do mundo. A ficção contribui para acentuar as *identidades (culturais)* se considerada a interpelação discursiva aos múltiplos sujeitos que a “consomem”; a isso, Hall chama de *sistema de representação cultural* (2006, p. 50), que arquiteta um *sujeito social* – agora múltiplo e descentrado. Esse sujeito tem sido representado com maior frequência na literatura, o que tem garantido novas bases para (re)articular os conceitos de *pessoal* e de *social*. Do processo histórico de *delimitação de perfis* (e de “criação” de sujeitos, ou de categorias de sujeitos), deve-se dizer que sua atualização surge no repensar do *eu* e do *outro*. A prosa de ficção, como um território de redefinições culturais identitárias, abre-se ao outro do outro: a ser um eu-outro (que escreve), como a ser um outro-eu (que lê). Trabalhar com os processos de identificação, portanto, é envolver-se na tensão que surge desses deslocamentos da criação e da recepção, e, por que não, da crítica de um romance.

Por fim, o atualizar das interpretações sobre o ser humano e suas relações transcorre da revisão dos arquivos e dos mecanismos de representação, porque a aceleração das mudanças culturais atinge as experiências individuais (tais como a vida em grupo – o papel que cada um desempenha no grupo a que julga pertencer), e isso reflete nos processos de individualização e de socialização dos sujeitos. Nesse sentido, o romance de Erico Verissimo, de ampla difusão e de inúmeras traduções, lançando mão de uma espécie de código urbano que fala aos homens comuns, como uma história, se insere em um panorama de reflexão sobre a memória *do romance* e sobre a memória *no romance*.

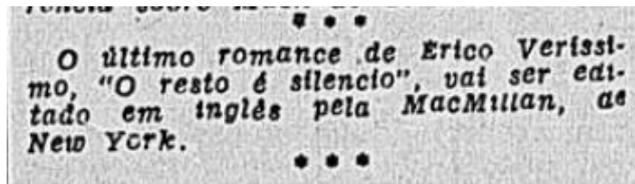


Figura 12 No mesmo ano em que fora publicado em português, é anunciada a edição do livro *O resto é silêncio* em inglês. Essa notícia comprova, mais uma vez, a publicidade da obra (e de seu autor) e a demanda de seu consumo. Notícia publicada em 03 de outubro de 1943, no jornal *Diário de Notícias, RJ*.

DA IDEIA AO TEXTO

Um escritor sedimenta uma parte do caminho ao transcrever sua visão de mundo nas páginas de um romance; o leitor tem a missão de concluir a edificação por si mesmo. E o resultado desse processo é, sempre, incontrolável. Por isso, os documentos que remetem à criação de uma obra funcionam como um panorama para a leitura: dão-lhe condições para recriar os contextos da escrita, mas não condicionam a compreensão a ele; sempre há espaço para a imaginação e para a suposição. Afinal, uma história tanto *é*, na essência do que conta, quanto *pode vir a ser* ou quanto *pode ter sido*.

Uma das questões que se pode interpor à obra é a de quem, nela, fala, por intermeio de suas personagens. A quem pertencem as linhas abaixo? Se a Erico ou a Tônio, a resposta final, certamente, é: ao escritor; todavia, o domínio do discurso narrativo leva ao leitor uma história passível de explorar tantos pontos de vistas quantos forem os planos de um autor.

No fim de contas sou uma criatura humana. Minha mensagem limita-se a coisas simples. Não ferir, não interferir, não atrapalhar; colaborar, compreender e criar beleza e bondade na medida do possível. Desejar menos que isso é ser um monstro de insensibilidade e de egoísmo. Essa é a mais elementar das declarações de princípios. (VERISSIMO, 2008, p. 85).

Fiel a suas concepções, Erico entende a *construção social* como parte integrante da *construção linguística*, na dimensão de interação comunicativa desta, que sustenta a socialidade. Não à toa as correções (em manuscritos originais, em cartas, em discursos) buscam transmitir a melhor versão de uma ideia. Ele tanto procura a *comunicabilidade* (BORDINI, 1995, p. 36) que, optando pelos princípios do realismo, atém-se à função da literatura como o objeto que comunica a existência mundana do ser humano. Deixe-se Santiago falar, e ele expressaria:

Se um escritor tem uma história para narrar – disse – não vejo razão para que não a conte em termos claros, a fim de que o maior número de pessoas a leia e compreenda. Não participo desse desejo orgulhoso e aristocrático de hermetismo... Acho desonesto o truque de turvar as águas para dar impressão de profundidade. [...] (VERISSIMO, 2008, p. 84).

Os elementos estudados pela *sociologia* ou pela *psicanálise*, na criação literária, correspondem à *representação* e à *interpretação* do texto. As categorias sociológicas, à parte de compreender a obra, ligam-se à tarefa explicativa (à riqueza, à coerência) da estrutura social; as psicológicas, à da subjetividade (ao inconsciente, por exemplo). O ponto é que nada é desprovido de sentido, daí a importância (mas não a imprescindibilidade) do estudo biográfico (e, aqui se acresce o autobiográfico) para a busca da significação. Através desse recurso, do rastreamento dos pensamentos e das vivências de um autor, é apontada, em Erico Verissimo, sua preocupação em “conciliar a saída

para o irreal que a atividade artística propicia com a responsabilidade de aderir ao real, requisito para afastar a alienação que caracteriza o mundo industrial burguês do qual ele participa” (BORDINI, 1995, p. 27) – traço bastante profuso e claro nos seus textos, dentre os quais selecionou-se, para este trabalho, *O resto é silêncio*, em sua referência à decadência da burguesia e à fugacidade das relações sociais.

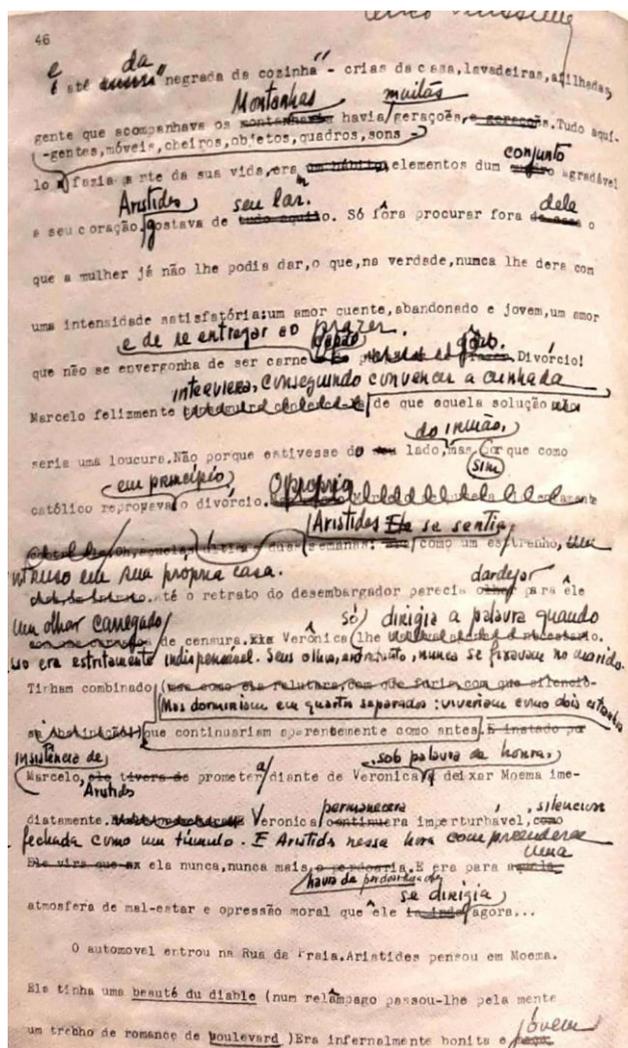


Figura 13. Página do original *O resto é silêncio*, com rasuras do autor, disponível no livro de memórias Solo de clarineta, volume I.

Deparar-se com as linhas escritas – e depois corrigidas, rabiscadas, anotadas – é acessar, à distância, o desenvolver de uma ideia; e com que distância se observa o passado? Ou melhor, quanto tempo *passado* pode ser suficiente para uma análise? E a que distância está o futuro senão na palma das mãos de cada leitor que enxerga, em uma obra, uma possibilidade de imaginar (ou imaginar-se em) outra condição? Porque o futuro é mesmo um imaginar.

Coisa singular: é muito mais fácil a gente escrever sobre acontecimentos dum passado remoto do que sobre os mais recentes. O tempo como que faz as vezes de filtro, coando impurezas, ao mesmo tempo que nos dá uma mais nítida perspectiva do mundo, dos fatos e de nós mesmos. (VERISSIMO, 2005, p. 55. SOL II).

A lembrança da criação literária não é a criação literária. O ato de escrever não gera lembrança outra que não a do próprio processo da escrita, uma vez que a existência da escrita, em uma obra, materializa-se pelo suporte, e uma vez ainda que a escrita em si não passa da intersecção de eventos marcados em determinada temporalidade – sendo o próprio momento da escrita um igual evento. Portanto, os rastros de uma produção são confiáveis como vestígios, apenas – porquanto não provam ideias e nem sinalizam a permanência do ato em si de criação, apenas do seu resultado material. Algo mais ou menos como: na impossibilidade de se averiguar o fato, o momento da criação literária, que pertence ao autor, se acessa o registro do fato – que é a memória em sua atuação discursiva. Sendo a memória um fenômeno constante, na mesma proporção em que é instável, sua alienação do “real” (na definição de factual) é indiferente à realização de um romance.

A narrativa de Erico Verissimo explora, não só a experiência, mas a consciência da experiência. Escrever, por isso, seria o exercício dessa consciência, não tanto no sentido de elucidá-la, e sim mais para explorá-la – e a obra analisada neste trabalho alicerça o argumento. No quadro criado em *O resto é silêncio*, a estrutura mosaica (ou caleidoscópica, como dizem alguns teóricos) tem vida pela própria ação narrativa, ao mesmo tempo linear e contrapontística. Linear porque cada núcleo é apresentado na ordem que vai do testemunho da morte de Joana Karewska ao que foi feito depois dele; e em contraponto porque, à cada relato, interpõe-se outro, com novas personagens e novos dramas. Ao leitor é oferecida uma vivência simultânea, ainda que cronológica. Esse recurso comporta o desdobramento do olhar, autoriza o interrogar (do próprio autor) sob várias perspectivas que são, também, parte da sua concepção e da sua condição de interpretar o mundo. Maria da Glória Bordini lembra, em *Criação literária em Erico Verissimo*, que muitas são as personagens de *O resto é silêncio* com habilidades criativas⁴⁷: dispostas à escrita, Tônio Santiago, Aristides Barreiro, Marcelo

47 “No romance, há muitas personagens com habilidades criativas: a principal é a do romancista Tônio Santiago, mas aparecem também Aristides Barreiro, que arquiteta discursos políticos, seu irmão Marcelo, que prepara, ainda no jejum da Sexta-feira Santa, numa lucidez inquieta, “nada propícia à composição literária” (p. 184), um artigo sobre pan-americanismo do ponto de vista de um catolicismo tradicionalista e reacionário, Sete-Meis, o pequeno jornaleiro que faz trovas como quem respira, Bernardo Rezende, um maestro-compositor de frases-feitas, [...] e o Dr. Ximeno Lustosa, um desembargador pomposo, que se destaca pela adesão à estética oficial e à retórica empolada.” (BORDINI, 1995, p. 204 – 205).

Barreiro e Dr. Ximeno Lustosa; dispostos à arte da composição (de músicas ou de trovas) por ora escrita, Sete-Mêis e Bernardo Rezende.

Em algum lugar da memória, onde armazena-se a matéria biográfica, estão os dados de que se apropria, (muitas vezes) inconscientemente, o autor para suas ficções. Com efeito, Erico relata, em várias oportunidades⁴⁸, ser essa sua crença do que seja a fonte da criação literária. Utilizando a metáfora de um prodigioso computador, que retém subsídios durante os anos vividos, e que os envia ou oblitera quando há de se escrever um romance ou criar uma personagem, o escritor expressa: “nada do que nos vem à mente é gratuito”. (VERISSIMO, 2005, p. 268). Inclusive, no tocante à obra estudada, em carta a seu tio João Raimundo, datada de 09 de dezembro de 1942, conta ter aproveitado uma frase desse tio, dando-a a Tônio Santiago:

48 Em seu livro de memórias, *Solo de clarineta*, vol. I, Erico Verissimo assume que Toríbio Cambará, personagem de *O tempo e o vento*, fora inspirado na figura de seu tio Nestor Verissimo, e que seu tio Tancredo lhe deu “a chave com que abri[u] a porta do Sobrado dos Terra Cambarás” (VERISSIMO, 2005, p. 267). Em outras passagens, ainda que não de maneira clara, é possível apurar certas semelhanças entre sua mãe, Abegahy, e uma personagem de seu conto *As mãos do meu filho*, ou, ainda, os traços da personagem Quim Barreiros na descrição de um velho chefe político de Cruz Alta, “agora sem prestígio e já senil, vivendo os últimos dias de sua existência”(ibidem, p. 178). Também há semelhanças, sugeridas no prefácio do livro, entre Rita, de *O resto é silêncio*, e a filha de Erico, Clarissa (cuja presença pode ser considerada também no romance de mesmo nome, de 1933, e em outros nos quais, segundo análises, se desdobra essa figura).

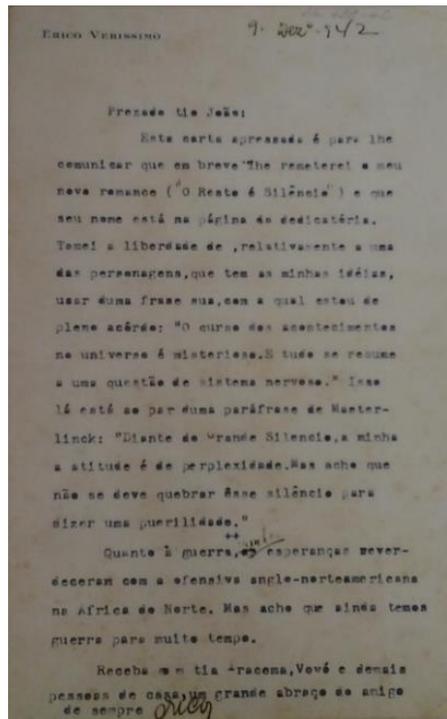


Figura 14 Carta de Verissimo que contém o trecho: “Esta carta apressada é para lhe comunicar que em breve lhe remeterei o meu novo romance (“O Resto é Silêncio”) e que seu nome está na página de dedicatória. Tomei a liberdade de, relativamente a uma das personagens, que tem as minhas ideias, usar duma frase sua, com a qual estou de pleno acordo: ‘o curso dos acontecimentos no universo é misterioso. E tudo se resume a uma questão de sistema nervoso.’”.

A mesma carta confirma o que, em *Solo de clarineta*, Erico indica ser o período de produção desse romance; no prefácio de *O resto é silêncio*, os mesmos dados são apresentados em narração em primeira pessoa. Somada a isso, uma notícia, de dezembro de 1942, anuncia, pelo uso do advérbio “brevemente”, o lançamento do livro. Ao que parece, a obra já estaria em sua fase final nos últimos meses do ano anterior ao que foi publicada, e a novidade já corria a mídia:

Em maio de 1941, [...] 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? Jamais fiquei sabendo ao certo. Mas esse fato, que me impressionou profundamente, **um ano mais tarde** serviu-me como ponto de partida para o romance *O resto é silêncio* (1943). (VERISSIMO, 2005, p. 257. SOL I, grifo da autora)

Num anoitecer de outono do ano de 1941, estando eu a conversar com um amigo numa das calçadas da praça Senador Florêncio, no coração de Porto Alegre – vi precipitar-se, de um dos andares médios de um edifício fronteiro, uma coisa com forma humana que foi cair no meio da rua. Quando corri com outros curiosos na direção do “objeto”, verifiquei trata-se do corpo de uma rapariga loura, alva e franzina, que agora ali estava, estendida sob as pedras do pavimento, com os olhos abertos e vidrados, e uma estranha expressão de serenidade no rosto palidíssimo. (VERISSIMO, 2008, p. 20, RES).

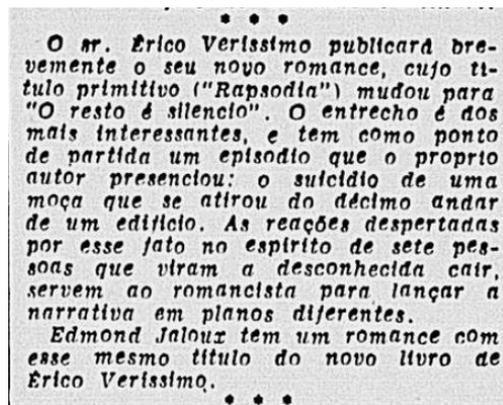


Figura 15 Notícia que antecipa o lançamento do livro *O resto é silêncio*, publicada em 20 de dezembro de 1942 no jornal *Diário de notícias*.

Essa notícia registra, sobretudo, um dado interessante para a sequência de acontecimentos que fazem parte da história desse romance: aponta um título primitivo – *Rapsódia* – que é desdito na carta de nove de dezembro, sugerindo que possa ter sido cogitado muito tempo antes; a página de rosto do original mantido no IMS e que ainda apresenta o título anterior está anexada ao final do trabalho, localizando, por volta desse período, a mudança promovida pelo autor.

Os materiais do ALEV que dizem respeito a essa obra, especialmente os que se encontram em suporte escrito (ou, nos tempos atuais, os que são passíveis de migrar a suportes tecnológicos), reportam uma variedade de manifestações que concernem à materialidade da produção e da circulação do romance. O *arquivo* e os *documentos* são instrumentos que reconfiguram o tempo, ou seja, que conectam o *vivido* à *narração* porque dão provas da *consciência narrativa*. Substancialmente, provam o sistema que consiste em recortar um fato de sua localização espaço-temporal, mimetizá-lo sob ordem da criatividade e do método, para, enfim, devolvê-lo em um suporte que será, por sua vez, inserido no espaço-tempo universal para estabelecer relações outras. O que significa que, dentre as múltiplas temporalidades em que se situam as fontes primárias de um texto (os eventos que ele mimetiza, sua criação “material”, ou os indicativos da sua recepção), é no sistema-mundo que ele deverá arraigar-se, respondendo às demandas suas contemporâneas.

Posto que as fontes primárias fazem alusão a um espaço e a um tempo originalmente transitivo que se tornou imanente pelo valor agregado, por exemplo, a uma obra, dada sua investigação “genealógica”, é justo dizer que sua condição é póstuma – de *caráter vestigial* (ZILBERMAN et al., 2004, p. 201). Por conseguinte, o ato criativo não apenas é “de interesse público” à posteriori – o que acarreta certo valor a ele pré-determinado, a depender do próprio valor atribuído à publicação –,

como, nesse contexto específico, se trata dos artifícios de produção de um livro de um escritor famoso, em relação direta com os dilemas decorrentes de sua publicação. Erico esteve anunciado, como um *bom livro (para a mulher)*, na *Campanha do Livro de Natal*, propaganda da Livraria do Globo, no jornal *Diário de Notícias* em 1942 (também antes de ter sido propriamente publicado seu novo romance). O valor de venda, na moeda da época, o cruzeiro⁴⁹ (cr\$), permanecia não-divulgado.



Figura 16 Propaganda Campanha do livro de natal: boas festas com bons livros, da Edições da Livraria do Globo, em 19 de dezembro de 1942, Diário de Notícias do Rio de Janeiro.

Em 1943, quando *O resto é silêncio* vem a ser lançado, Erico re-enfrenta uma acusação que bem conhecia, a de uma escrita desvirtuada e imoral. A conjuntura da guerra reforçava uma cruel polaridade política (e ideológica), da qual o autor preferiu abster-se, empenhando discursos em prol do humanismo⁵⁰. Getúlio Vargas contava com a simpatia do clero católico; e este, com a abertura política que aquele lhe proporcionava. E ambos flertavam com o autoritarismo. Enquanto o mundo sofria com as batalhas sangrentas, um padre, chamado Fritzen, escrevia, na *Revista O Eco*, dirigida à mocidade brasileira, um artigo difamatório, que tem um trecho reproduzido⁵¹ abaixo, sobre o novo romance do escritor gaúcho, reflexo das intransigências e das prioridades da Igreja. Um órgão interno do colégio Anchieta, como o era a revista, rapidamente atingiu o miolo da opinião pública exatamente

49 O cruzeiro foi o padrão monetário do Brasil de 1942 a 1967, de 1970 a 1986 e de 1990 a 1993. Sua adoção se deu pela primeira vez em 1942, durante o Estado Novo, com o propósito de uniformizar o dinheiro em circulação. O cruzeiro passou por uma reforma monetária no governo Castelo Branco sendo temporariamente substituído pelo cruzeiro novo. A moeda voltou a ser substituída pela equipe do presidente José Sarney, com o Plano Cruzado; o Cruzeiro voltou a vigorar no governo Collor e foi definitivamente substituído pelo cruzeiro real em 1993. Fonte: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Cruzeiro_\(moeda\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cruzeiro_(moeda))>.

50 Observa-se que, no período de julho de 1942 a fevereiro de 1943, ocorreu a batalha de Stalingrado, que mudou os rumos do conflito, mostrando, pelo declínio dos países do Eixo, o desfecho que se aproximava.

51 A matéria completa encontra-se anexada ao final deste trabalho. O material foi cedido pelo IMS.

porque as famílias mais importantes política e economicamente na cidade tinham seus filhos matriculados nessa escola. Getúlio Vargas filho, para citar um exemplo, estudara lá.

2° Na Rua da Praia. - Ah! Se Getúlio soubesse...! Mais uma prece e saí. Deveres quotidianos me levam pela Rua da Praia. Paro um instante debaixo dum globo... Vitrinas cheias de livros... neste dia quase de um autor só... grande número de exemplares....

Reclame de livreiro... reclame, ai!... de veneno...

E muita gente a entrar... e muita gente a sair... com o veneno na mão...

Ah! Se Getúlio soubesse....

Utilizando-se do recurso da *liberdade à crítica* (que, afinal, para a Igreja, sempre servira), o padre depreende um discurso em favor da moral – o texto de Erico era, definitivamente, o veneno da juventude – e encerra seu artigo dizendo “Com vilezas não se gera nobreza! Com veneno não se robustece uma nação”. Em resposta a essa “liberdade seletiva”, que aos escritores considerava-se inconstitucional, assim como às tantas medidas autoritárias que tomaram forma no governo Vargas, o autor (e, especula-se, com maior determinação de parte da Editora Globo), contrata advogados com o intuito primeiro de insurgir-se, mesmo que simbolicamente, contra a opressão e a hipocrisia. Erico perdeu o processo, mas, no final das contas, do tal padre, não se teve notícias, enquanto a fama de Verissimo, seus livros e suas ideias, continuam a serem republicados, traduzidos e lidos, em todo o mundo.

Watt (1990) salienta que, ao leitor, interessam os particulares dos casos e das vidas que são apresentadas nas histórias; um leitor revisita as leituras em busca da compreensão de seu tempo, de sua formação, de si mesmo, já que a ficção é de *si* para *o outro*, é um situar-se em uma história de que se é sujeito e, ao mesmo tempo, o deslocar-se dela para conversar com aquilo que não lhe é próprio. Um romance, nesse sentido, oferece o afastamento necessário para que se opere a reflexão tanto no que diz respeito à produção quanto à recepção.

Por conseguinte, as convenções do romance exigem do público menos que a maioria das convenções literárias; e isso com certeza explica porque a maioria dos leitores nos dois últimos séculos têm encontrado no romance a forma literária que melhor satisfaz seus anseios de uma estreita correspondência entre a vida e arte. (WATT, 1990, p. 32)

Por isso clareza e linearidade estão no horizonte da criação literária de Verissimo, cercados, inevitavelmente, pelos *direitos imprescritíveis do leitor*, de que fala Daniel Pennac. Cresce a

importância do texto quando cotejado com o panorama em que se enquadra sua produção ou sua recepção (ou todas as recepções que ele possa vir a ter ao longo do tempo em que existir). Isso porque

Essa obra em torno da outra obra – o original muitas vezes corrigido, o rabisco na margem, o momento familiar captado numa foto, a confiança captada numa carta – é a parte mais tocante de um acervo literário, pois guarda a parte mais humana do escritor. (BORDINI; ZILBERMAN, 2002, p. 9)

Erico escreve, em carta a Sousa Filho, “os escritores devem deixar a torre de marfim” (VERISSIMO, 1942). E é isso mesmo que se dispôs a fazer nessa obra: sua abordagem é crítica, sua publicação, uma afronta, e sua resposta às acusações, nas instâncias da lei, passa a mensagem de que a liberdade de *escrever* e, sobretudo, a de *ler* ligam-se à *independência do pensar* – tão importante a qualquer sociedade. Para o escritor, a arte e a ética são correlatas porque a *ficção*, mais que a realidade ou que as verdades determinadas por posicionamentos ideológicos, não deve mentir, sendo ela mesma a própria mentira enquanto estrutura em que se apresenta. Sua função é, sempre, acender a vela. O trecho abaixo é retirado de uma carta enviada a Sousa Filho, em sete de janeiro de 1942:

Creio que v. não está esquecido de que em meus livros sempre me preocupei com outros problemas que não os de ordem puramente estética. Bati com uma insistência quase cansativa na tecla do humanitarismo, da tolerância, da boa vontade, da necessidade do livre exame e do livre cambio de ideias. Os católicos me chamaram de imoral. Os integralistas me denunciaram à polícia como comunista. Os comunistas me classificaram como pequeno burguês sentimental. Os burgueses acharam que eu era “um escritor impróprio para menores”. E como meus livros de venderam, uns e outros concluíram com desprezo: “é um escritor que faz concessões ao público”.

Capítulo IV:

CONSIDERAÇÕES FINAIS

- Vou tentar ganhar a vida como escritor – murmurei, apenas semiconvencido de que isso fosse mesmo possível.
- D. Bega lançou-me um olhar de alarmada surpresa. – Escritor? – repetiu.
- Bom... sei que essa profissão ainda não existe no Brasil. Mas que diabo! Não custa tentar. Não tenho a menor vocação para o comércio. Posso arranjar emprego num jornal, traduzir livros, colaborar em revistas... um dia, quem sabe...

Erico Verissimo, *Solo de clarineta*, vol. I

A FUNÇÃO MEMORIAL

As diversas *projeções* dos eventos ocorridos, seja na elaboração do acontecimento em si, do tempo ou do espaço em que se sucedeu, seja de parte do indivíduo ou da coletividade à qual ele pertence, competem ao campo da memória, neste trabalho organizada sob a condição de *pessoa pública* que foi Erico Verissimo. Nesse campo, o presente texto deslocou-se por três premissas: 1) a de que a autobiografia, como *memória individual*, guarda resquícios da vida do autor que interessam como relatos; 2) a de que seus romances, aqui invocados pelo exemplo de *O resto é silêncio*, respondendo a um papel social, produzem uma *memória coletiva* por intermédio da representação; e, 3) a de que a identidade cultural, revitalizada pelos materiais existentes no ALEV, corresponde a uma *memória cultural* preservada (ou que assim o deve ser) enquanto patrimônio imaterial.

Para responder a “quais vozes se reúnem num acervo literário?”, primeiramente cabe dizer que tudo o que, desenhado no tempo, se torna relevante ao indivíduo cuja vivência está sendo posta em evidência, pode ser entendido no âmbito de uma *memória individual*; ou seja, na intersecção entre a *lembrança* e o *afeto*. Essa memória afetiva, para além de reviver (e reordenar) recordações, é a *primeira voz que guia o escritor* no processo de criação, uma vez que, no inconsciente, reproduz eventos, os faz aparecer e desaparecer, conforme as sucessões ou as necessidades da vida, dentre as quais, a de escrever. Disso Erico dá notícias ao narrar, por exemplo, em seu livro de memórias, suas aventuras, quando jovem, sob a única árvore que a família mantinha no pátio de sua casa em Cruz Alta. Nos originais de *Solo de clarineta*, uma árvore é desenhada no pé da página que determina a organização do capítulo “A Nespereira”, depois publicado como “A ameixeira-do-Japão”. Erico anota: “porque então ela era tudo [...] e até árvore mesmo”.

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. [...]. Graças à magia da memória afetiva, esse “fóssil” dum minuto para outro pode voltar à vida [...]. (2005, p. 74).

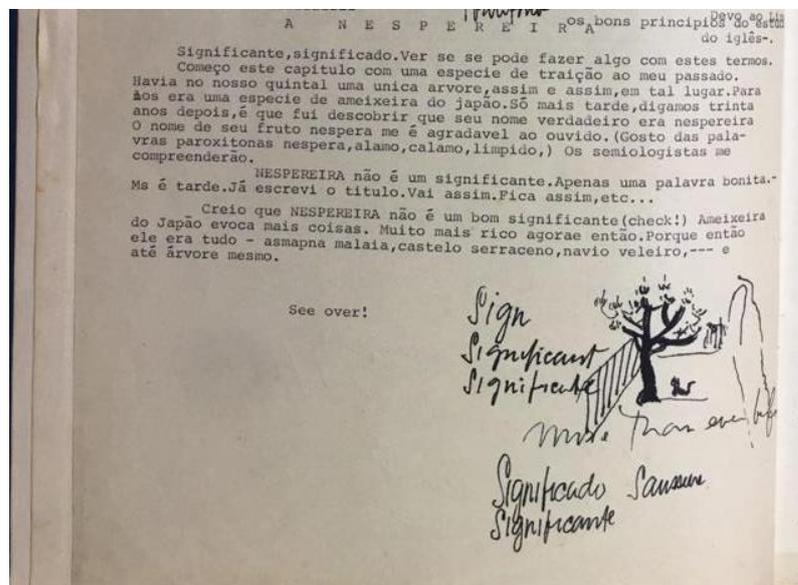


Figura 17 Página manuscrita do original de Solo de clarineta. Disponível em <https://www.matinaljornalismo.com.br/matinal/reportagem-matinal/biblioteca-publica-rs-recebe-manuscrito-de-erico-verissimo-solo-clarineta/>.

A *memória individual* é o traço revelador da relação do sujeito com seu passado, que, elaborado, sustenta o processo de construção da identidade; e a narrativa é a ferramenta dessa expressão. A língua(gem), que testemunha as mudanças dadas pelo coletivo, sendo ela(s) própria(s) originada(s) na *identidade coletiva*, faz notar que o tempo da narração (seja na História ou na prosa ficcional) porta valores de um funcionamento social não mais acessível (e que nunca o seria, de qualquer maneira) – considerando que qualquer *representação, literária* ou *histórica*, é subsequente à sua interpretação. É no “eterno presente”, ou “presente do passado”, que é o *tempo da escrita*, que o autor exercita sua individualidade através de suas observações e de suas predileções por determinados temas ou recursos linguísticos, atendo-se aos limites do *realismo* como proposta para a narração. Eis aí a *segunda voz*, que se apresenta consciente e fatalmente permeada pelas condições de poder inerentes à organização social. O objeto que resulta dessa criação, neste caso a obra *O resto é silêncio*, inserido em novos contextos de recepção, busca transmitir as lembranças de um cotidiano (ou de uma mimese do cotidiano) para os indivíduos do outro lado das páginas, em qualquer que seja o momento da leitura – seja contemporânea ou não.

Se, por um lado, os dois tomos dedicados à autobiografia reportam uma perspectiva individual (a seleção e a disposição próprias); e, em uma segunda direção, o romance de Erico Verissimo alude à evolução das atitudes coletivas (representadas também sob a aba das escolhas narrativas que são individuais); por uma terceira via segue o ALEV, que defende o patrimônio imaterial que é a obra desse escritor no tocante à memória coletiva.

Caso se possa afirmar que Erico Verissimo é um clássico que se atualiza, é porque sua obra terá valor de testemunho e de instrumento da compreensão do homem e da sociedade que o cerca. Portanto, *a terceira voz* nesse sistema é do *outro* (da crítica, da recepção, das análises e das pesquisas) que, em um eterno diálogo, estabelece as diferenças e as constâncias próprias do duplo movimento que procede um acervo literário, a saber o de preservar e o de movimentar memórias e identidades.

A memória é a *percepção da realidade* mais do que é a *factualidade*, por isso, sua condição é favorável à ficcionalização. A relação entre o [fato] ausente e o possível, que fragmenta o tempo, dividindo-o em um *antes* e um *depois*, incide sobre a *memória coletiva*, orientando-a na compreensão do presente pelo passado, mas também do passado pelo presente.

Em função da experiência de Erico ser perpassada pela publicidade, a partir, mais intensamente, do ano de 1938 (com *Olhai os lírios do campo*, mas também conhecida por suas obras anteriores), sua memória relatada na autobiografia é, por certo, seletiva. As lembranças são motivadas e recalçadas, são ameaçadas pelo esquecimento e pelas falsas recordações, voluntária ou involuntariamente, dado que uma autobiografia, ainda que “auto” e “biográfica”, prescinde de uma linha entre o *privado*, o *público* e o *acessível ao público*. E isso levou-se em consideração na realização do trabalho, que, no primeiro capítulo, estendeu a reflexão à volatilidade da lembrança e à importância da guarda material para sua conservação.

Convidado, na década de 70, a escrever sua história em um livro que chamou de *Solo de clarineta*, Erico Verissimo coloca no papel aquilo com o que seus sentidos entram em contato durante o processo de rememoração, desencadeado por elementos de seu passado que são, ou não, necessariamente precisos. Essa escrita de si, ficcionalizada – afinal, se há algo que esse contador de histórias sabe fazer, é contá-las, à maneira de um de seus romances, finalizando as memórias com um belo diálogo –, tempera a voz do homem com a do escritor, que, a essa altura, explica-se – há certo tom de réplica na frase “espero que tenha ficado também claro nestas memórias que, embora eu não

seja por inclinação natural um homem de ação, sou capaz de ação quando necessário” (VERISSIMO, 2005, p. 267) – tanto quanto narra-se.

Para prosseguir na afirmação de que um acervo literário compreende discussões sobre a cultura – e que esta insinua-se por um compromisso, mais ou menos formal, com o *lembrar* e o *esquecer* dos traços comuns e alheios que delimitam os grupos sociais e a pertença a eles –, a presente dissertação organizou-se em três capítulos que trataram, respectivamente, da relação *memória x identidade*, da circunstância *vida x materialidade da obra*, e do cotejamento de uma *obra selecionada com seu material inventariado*. É através da chance de discutir a diversidade de vozes em uma produção literária (e cultural), bem como de apontar, do estudo das suas fontes documentais, os sujeitos que dela participam, que se verificou que o lugar da *produção literária* é intrínseco à *memória cultural*.

OS ACERVOS COMO IDENTIDADE COLETIVA

A proteção que um *registro* pode oferecer – e por *registro*, entende-se o suporte material, como um documento ou uma foto – ou seja, a permanência estável de um elemento cultural cuja função é a de contar uma história, procede do seu *valor*. Os instrumentos jurídicos que deliberam sobre esse *valor* disciplinam o patrimônio cultural nas formas da hegemonia (discursiva) e de um suposto *valor universal de cultura*, condicionando as histórias a certos símbolos coletivos cujas definições têm em vista unidades políticas, econômicas, etc. Impera lembrar que nem tanto um registro é aquilo que simboliza – porque se trata, enfim, de uma versão e de uma visão de quem o criou ou manteve –, nem tanto ele representa o que uma maioria absoluta de determinado grupo social consideraria “de valor”. Na verdade, como discutido no primeiro capítulo, os *registros*, preservados sejam sob os pretextos do histórico ou do artístico, referenciam *parte* da história ou da arte; a parte que convém celebrar.

Considerando que a cultura tem muitas dimensões, é evidente essa necessidade de seleção. A questão que se põe é em que medida tal necessidade justifica as exclusões ou as “hierarquizações” de que se tem falado, e a que se vêem se opondo os Estudos Culturais; e, ainda, com que frequência se pensa o patrimônio (formal, instituído, protegido pelas leis de preservação) como a seleção que é, em detrimento de ser visto como uma *verdade da civilização*. Em outras palavras, quão transparente apresenta-se a tal seleção e com que disposição enfrenta a crítica a seus *valores*.

Nesse sentido, o *patrimônio literário* está autorizado a cuidar das relações humanas representadas em algumas obras, conquanto se descaracterize como *retrato de uma época*, para reiterar que se trataria, apenas, de *um retrato de uma época*. A premissa é a de que os *valores* patrimoniais aplicados aos monumentos ou aos documentos, e, no caso aqui referido, à literatura, devem ser móveis, no sentido em que devem estar abertos a interpretações; a salvaguarda trabalha, então, para a preservação de *um sentido*, necessariamente proveniente de um contexto, mais do que a de uma verdade.

Como produção artística, o *patrimônio literário* reúne, no texto, os elementos humanos capazes de mobilizar reflexões sobre a memória e sobre a identidade – a memória sendo o que amarra o passado ao presente porque insere a escrita em um tempo que é tanto da criação quanto da leitura. Encaminha-se, o trabalho, para a primeira conclusão: se a memória retratada no romance *O resto é*

silêncio for aceita como uma construção mais ou menos precisa de um espaço urbano e de seus cidadãos, ela é a representação indireta (filtrada pelos olhos de outrem) de uma condição social.

Portanto, os acervos, o ALEV, garantem a continuidade cultural quando preservam a corrente de dados que se configuram como *fontes primárias*. É pelo que sucede a um objeto que aquilo que o antecede será considerado primário; mas a busca pela genealogia da ideia nem sempre encontra reflexão concreta, uma vez que o fator primário nunca é, realmente, primário – há, sempre, algo que o coloca em condição de ter sido produzido. Apesar disso, tais fontes são do interesse mútuo da história e da literatura – ambas áreas envolvidas na construção discursiva da passagem do *tempo*. Proporcionam um contato (a priori) “sem mediação” com o objeto estudado, são os dados originais de um trabalho primeiro de um autor para atingir o que se tem como o seu objeto final; assim, destacam-se, aos olhos do estudo acadêmico, quando admitem, sobre as informações organizadas, análises, reconfigurações, reinterpretações, o surgimento de fontes secundárias do espectro da crítica e da reorientação da perspectiva. Um acervo propõe *outra história* não colocada na origem, mas pela memória e pela revisita das fontes.

Neste trabalho, que busca trazer a pluralidade de vozes para o estudo literário, não só se fez uso de *fontes primárias*, como as cartas do autor enviadas a amigos e familiares, mas igualmente, exploraram-se as matérias que, dos elementos primeiros, retiraram seu substrato para recriar um argumento; esse é o caso, especialmente, do testemunho do padre Fritzen, considerado primário para esse estudo, mas distante do conteúdo original porque debruçado sobre tal conteúdo para interpretá-lo. É comum que se abra mão do exame dessas fontes em função da obra finalizada, por vezes mais acessível (especialmente nesse novo mundo tecnológico) ou mais interessante (quando se trata, como é o caso, de uma história a ser lida, e também é justo que o seja, sem qualquer compromisso com seu contexto de criação ou com o de sua recepção); outrossim, em função da ameaça que a tecnologia representa para esse tipo de exploração, que coloca em cheque qualquer elemento que não possa ser encontrado no atalho da “pesquisa rápida” no teclado. Contudo, e eis a segunda conclusão, se a memória desse romance será acessada e investigada, é pelo viés da recontextualização de uma visão de mundo (que contém traços do sujeito-autor), que abre espaço para as interpretações de uma identidade coletiva.

A pesquisa nas fontes representa um ato rumo à contestação do lugar-comum da *memória* e que, neste caso, significa, ainda, trazer à tona discursos e representações críticas sobre o lugar da

liberdade e do *humanismo* no quadro social da década de 40, posto que esses princípios são defendidos por Erico Verissimo pela arte, nas entrelinhas do fazer literário. A ficcionalização, em especial a de cunho realista, é um espaço repleto de armadilhas de interpretação: cria personalidades plausíveis, sujeitos de ações que ocorrem em espaços e tempos verossímeis, situações e referências espacial e temporalmente localizáveis; todavia, não diz o que “deve ser”, ou o que “foi”, mas o que “poderia ter sido”.

Antônio Candido levanta uma pergunta, que se desdobra em outra, as duas extremamente relevantes para pensar a relação *obra x sociedade*: “qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?” (1980, p. 18) e “qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?” (ibidem). A elas, responde-se com uma terceira e última conclusão: se é possível perceber uma “memória da política” na obra *O resto é silêncio*, ela é o mote da escrita que, como ato simbólico, determina e aponta o posicionamento desse autor, acusado por supostas posturas indiferentes ou comunistas, dentre tantas outras.

O que se diz, com isso, é que, para Erico, o *meio* e a *obra* fazem parte do todo que é o sujeito-escritor, inserido na vida imediata, no seio da sociedade, e destronado de sua torre de marfim. Logo, intervir na realidade social-histórica é o fardo desse ofício; mas é à vida que um texto retribui, é dela que surge a matéria da criação – a arte é resultado da vida e, portanto, não a deve trair. Ou, como diria Tônio:

Ora, um escritor, é claro, não pode ser imparcial como uma câmera fotográfica. Mesmo quem afirma que o “depoimento” da máquina fotográfica seja imparcial? Quantas vezes a gente verifica que a visão que tem duma pessoa ou duma paisagem não confere com a que delas nos dá uma fotografia? Tu sabes... Mesmo quando o escritor quer ser “imparcial” e absolutamente objetivo, na simples escolha do tema, das personagens, na pura disposição das cenas ele está dando a própria “opinião” sobre a vida, o mundo, os homens. (p. 77).

Erico Verissimo foi consistente em seu ideal humanista, desligado de posicionamentos político-partidários. Isso não é a mesma coisa que dizer que ele tenha permanecido indiferente aos problemas seus contemporâneos. Se, por ventura, falte alguma “carga emocional” (VERISSIMO, 2008, p. 21) a essa obra, eleita à título de exemplo, é na conta da autocrítica que vem esse comentário.

O livro publicado em 1943, quando observado junto dos materiais que atestam sua produção e que reportam sua recepção, é um manifesto sobre a importância da preservação de um acervo e sobre seu enquadramento no conjunto dos estudos da literatura e na reflexão sobre o investimento

público. Não se realiza um projeto na linha da memória cultural sem considerar as implicações contextuais e as interrelações dos saberes implicadas nessa tarefa, o que, acredita-se, ter sido feito pela presente dissertação.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. Introdução. In: _____. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 26 – 34.
- ASSEMBLEIA GERAL DA ONU. *Declaração universal dos direitos humanos*. Paris: ONU, 1948.
- ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e Memória cultural. *História Oral*, v. 19, n. 1, p. 115 – 128, jan./jun. 2016.
- BERTOL, Rachel. Resistindo ao tempo e ao vento. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20, mai. 2009. Segundo caderno. Disponível em < <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=200020090520> >. Acesso em 20 de março de 2022.
- BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. Os acervos de escritores e a memória da literatura. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Centro cultural CEEE Erico Verissimo: memória que gera cultura, cultura que gera memória*. Porto Alegre: CCCEV, 2002. p. 53 – 72.
- BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- BORDINI, Maria da Glória. *Erico e suas leituras*. Texto da Disciplina Seminário de Autor: *Os Contos de Erico Verissimo*, Programa de Pós-Graduação em Letras, UFRGS, segundo semestre de 2019.
- BORDINI, Maria da Glória. SEF: Mesa redonda VIII - histórias das práticas de cultura escrita. Youtube, 27 de set. de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EM50zzBQRWw>>. Acesso em: 27 de set. de 2021.
- BORDINI, Maria da Glória. Conferência Acervos literários e memória cultural. Youtube, 03 de mai. de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N6vjhxGioqU&t=2s>>. Acesso em: 03 de mai. De 2021.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. Linguagem e poder simbólico. In: _____. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 81 – 128.
- BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 96, p. 105 – 115, jul. 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *Escritos de Educação*. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal, Centro Gráfico, 1988.
- BRASIL. Constituição (1988). Lei nº 8.159, de 08 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Brasília, DF, 09, jan. de 1991. Disponível em: <<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=8159&ano=1991&ato=2a0UTW65UMFpWTf81>>. Acesso em: 20 de junho de 2021.

BRASIL. Constituição (1988). Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Divisão de Orçamento, Finanças e Contabilidade. Brasília, DF, 06, dez. de 1937. Disponível em: <<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=DEL&numero=25&ano=1937&ato=b510zZE90djpXT3c7>>. Acesso em: 20 de março de 2020.

BRASIL. Constituição (1988). Decreto-Lei nº 3.365, de 21 de junho de 1941. Dispõe sobre desapropriações por utilidade pública. Brasília, DF, 18, jul. de 1941. Disponível em: <<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=DEL&numero=3365&ano=1941&ato=aca0TSE10dnRkT4a2>>. Acesso em: 20 de junho de 2021.

BRASIL. Constituição (1988). Emenda constitucional nº 42, de 19 de dezembro de 2003. Altera o Sistema Tributário Nacional e dá outras providências. Diário Oficial da União. Brasília, DF, 31, dez. de 2003. Disponível em: <<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=EMC&numero=42&ano=2003&ato=cf0MTVE1EeRpWT158>>. Acesso em: 20 de março de 2020.

BRASIL. Constituição (1988). Emenda constitucional nº 48, de 10 de agosto de 2005. Acrescenta o § 3º ao art. 215 da Constituição Federal, instituindo o Plano Nacional de Cultura. Diário Oficial da União. Brasília, DF, 11, ago. de 2005. Disponível em: <<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=EMC&numero=48&ano=2005&ato=ae2ATV61UMRpWTbe0>>. Acesso em: 20 de março de 2020.

BRASIL. Constituição (1988). Emenda constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. Diário Oficial da União. Brasília, DF, 30, nov. de 2012. Disponível em: <<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=EMC&numero=71&ano=2012&ato=bb3gXRU10MvPWT8e6>>. Acesso em: 20 de março de 2020.

BUÑUEL, Luis. Memória. *ADVERSO*, n. 58, abr. 2000. p. 11.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: _____. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 51 – 80.

CANDIDO, Antônio. Parte I. In: _____. *Literatura e sociedade*. 6. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1980. p. 03 – 72.

CANDIDO, Antônio. Romance popular. In: _____. *Brigada ligeira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 63 – 72.

CAMPANHA DO LIVRO DE NATAL. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1942. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=12573>.

CHAVES, Flávio Loureiro. Observação e expressão da realidade. In: _____. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001. p. 13 – 36.

DACANAL, José Hildebrando. O romance de 30: os primórdios do Brasil moderno. In: _____. *O romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 9 – 18.

- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FENOGLIO, Irène. Documentos de arquivos, documentos de gênese: uma dialética heurística. In: VASCONCELOS, Eliane; SANTOS, Marcelo (Orgs.). *Arquivo, manuscrito e pesquisa*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. p. 11 – 36.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *Trajatória da política federal de preservação no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.
- FORSTER, E. M. As pessoas (continuação). In: _____. *Aspectos do romance*. Tradução: Maria Helena Martins. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1974. p. 51 – 66.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987.
- FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.
- FURTADO inaugura em Cruz Alta, terra do autor, o Museu Erico Verissimo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18, out. 1986. Primeiro caderno. Disponível em < <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-acervo/?navegacaoPorData=198019861018> >. Acesso em 20 de março de 2022.
- GUIMARÃES, Josué. Prefácio. In: FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977. p. IX – XIV.
- HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória individual. In: _____. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990. p. 25 – 52.
- HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória histórica. In: _____. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990. p. 53 – 89.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- IMS, Instituto Moreira Salles. *Erico Verissimo no IMS*. s. a. Disponível em <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-erico-verissimo/>>. Acesso em 01 de abril de 2022.
- IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Estatuto da Fundação Nacional Pró-Memória*. 1979. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218>>. Acesso em 30 de março de 2020.
- JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. *História e memória*. Tradução: Bernardo Leitão [et. al.]. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. p. 423 – 484.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: _____. *História e memória*. Tradução: Bernardo Leitão [et. al.]. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. p. 535 – 553.

LETRAS E ARTE. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 03 out. 1943. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=15651>.

LETRAS E ARTE. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1942. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=12601>.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou as duas razões*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

NOGUEIRA, Maria Alice; NOGUEIRA, Cláudio M. Martins. *Bourdieu e a educação*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

O RESTO É SILÊNCIO. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 06, janeiro 1943. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=12782>.

SÍNCOPE CARDÍACA MATA ERICO VERISSIMO EM PORTO ALEGRE. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1975. Disponível em: <[>.](https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&pagina=1&ordenacaoData=relevancia&allwords=Erico+Verissimo&anyword=&noword=&exactword=)

PEREIRA, Maria Luiza Scher. *A jangada e o elefante, e outros ensaios: exercícios de crítica literária e de literatura comparada*. Juiz de Fora: UFJF, 2009.

REIS, Carlos. Apresentação. *Leituras: arquivística literária e crítica textual*, n. 5, p. 5 – 6, abr. 2000.

RIO GRANDE DO SUL. Constituição do Estado do Rio Grande do Sul (1989). Decreto nº 20.818, de 26 de dezembro de 1970. Traça normas básicas para a organização, sob a forma de sistema, de atividades do Poder Executivo e regulamenta o artigo 5º do Decreto nº 19.801, de 08 de agosto de 1969. Porto Alegre, RS, 26, dez. de 1970. Disponível em: <http://www.al.rs.gov.br/legis/m010/M0100099.ASP?Hid_Tipo=TEXTTO&Hid_TodasNormas=37791&hTexto=&Hid_IDNorma=37791>. Acesso em: 20 de junho de 2021.

RIO GRANDE DO SUL. Constituição do Estado do Rio Grande do Sul (1989). Decreto nº 33.200, de 05 de junho de 1989. Institui o Sistema de Arquivo do Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 05, jun. de 1989. Disponível em: <http://www.al.rs.gov.br/legis/m010/M0100099.ASP?Hid_Tipo=TEXTTO&Hid_TodasNormas=18824&hTexto=&Hid_IDNorma=18824>. Acesso em: 20 de junho de 2021.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Parábola, 2021.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. O personagem na narrativa. In: _____. *A natureza da narrativa*. Tradução: Gert Meyer. SP: McGraw-Hill do Brasil, 1977. p. 111 – 144.

SEEGER, Anthony. Uma história de dois arquivos: aquisição, preservação, digitalização e divulgação de acervos audiovisuais. *Revista IEB*, n. 48, mar. p. 31 – 52, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. Males do arquivo. In: MARQUES, Reinaldo; NEVES, Gilda (Orgs.). *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 81 – 88.

UNESCO. *Convenção para salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*”. ONU, 2003. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>>. Acesso em: 12 de março de 2020.

VASCONCELLOS, Eliane. Clarice Lispector no Arquivo-Museu de Literatura. *Letras de Hoje*, v. 29, n. 1, p. 19- 40, mar. 1994.

VASCONCELLOS, Eliane. Clarice Lispector no Arquivo-Museu de Literatura. *Letras de hoje*, v. 29, n. 1, p. 83 – 96, mar. 1994.

VERISSIMO, Erico. [Correspondência]. Destinatário: Herbert Caro. Washington, 6 abr. 1954.

VERISSIMO, Erico. [Correspondência]. Destinatário: Herbert Caro. Washington, 3 set. 1954.

VERISSIMO, Erico. [Correspondência]. Destinatário: Sousa Filho, Porto Alegre, 7 jan. 1942.

VERISSIMO, Erico. [Correspondência]. Destinatário: tio João [Raimundo]. 9, dez. 1942.

VERISSIMO, Erico. [Correspondência]. Destinatário: Vianna Moog. Washington, 5 mai. 1954.

VERISSIMO, Erico. [Correspondência]. Destinatário: Vianna Moog. Washington, 7 mai. 1953.

VERISSIMO, Erico. [Correspondência]. Destinatário: Vianna Moog. Washington, 8 ago. 1955.

VERISSIMO, Erico. Erico Verissimo. [Entrevista concedida a] Clarice Lispector. *Clarice Lispector: entrevistas*, Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 38 – 43.

VERISSIMO, Erico. *Olhai os lírios do campo*. 11. ed. São Paulo: Globo, 1997.

VERISSIMO, Erico. *O resto é silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. v.1.

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. 20. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. v.2.

VERISSIMO, Luis Fernando. Homens incomuns. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Centro cultural CEEE Erico Verissimo: memória que gera cultura, cultura que gera memória*. Porto Alegre: CCCEV, 2002. p. 09.

WATT, Ian. O realismo e a forma do romance. In: _____. *A ascensão do romance*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11 – 33.

ZILBERMAN, Regina. Apresentação. *Letras de Hoje*, v. 29, n. 1, p. 13 – 15, mar. 1994.

ZILBERMAN, Regina et al. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ANEXOS

Anexo 1 – Complemento da Figura 3 – Transferência do Acervo Literário Erico Verissimo para o Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Notícia publicada em 20 de maio de 2009 no jornal O Globo.

O GLOBO

QUARTA-FEIRA, 20 DE MAIO DE 2009

SEGUNDO CADERNO

Arte: Paço é ocupado por obra de Ganguido Bonfanti • 10

Cinema: Os ganhadores do prêmio da crítica estrangeira • 2

Resistindo ao tempo e ao vento

Acervo de Erico Verissimo será transferido para o Rio e o de Quintana também vai deixar o Sul

Rachel Bertol

A notícia deixou os gaúchos em polvorosa: o Rio Grande do Sul deve perder os acervos de seus dois maiores escritores do século XX, Erico Verissimo e Mario Quintana. A família Verissimo fechou acordo para transferir os dez mil documentos relativos à vida e à obra do autor da trilogia "O tempo e o vento" para o Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio. Já a saída do material de Quintana do estado, segundo sua sobrinha Helena Quintana, é certa. O que ela ainda negocia é o destino: uma possibilidade seria também o IMS.

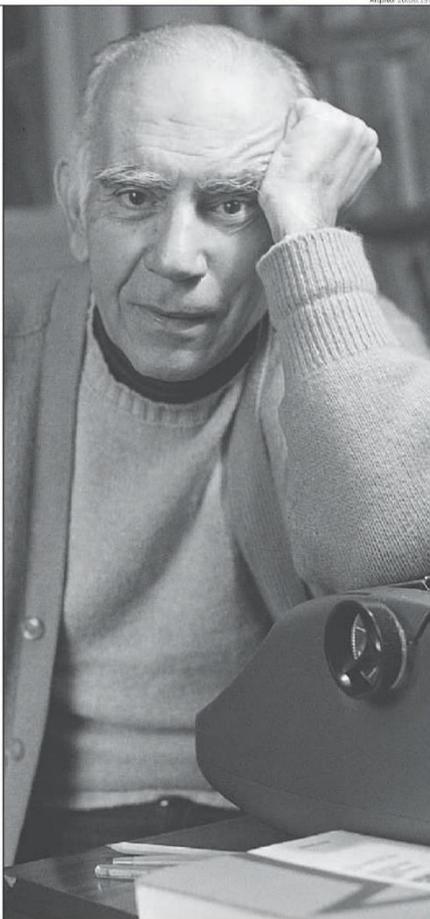
Os herdeiros de Verissimo assinaram contrato de comodato por dez anos, depois dos quais voltarão a decidir sobre os rumos do acervo, com originais, cartas, fotos, desenhos. O contrato seguirá, nas próximas semanas, para o anexo que o IMS inaugurou no fim do ano passado nas suas instalações da Glória. O prédio foi projetado especialmente para a preservação de coleções literárias, com condições especiais de climatização e estrutura capaz de suportar o peso de toneladas de papel. No local, o Instituto aproveita sua experiência com acervos fotográficos, mantidos na Glória em outro anexo, que este ano completa dez anos.

Faz poucos dias, a imprensa gaúcha noticiou a transferência, deixando muita gente por lá indignada. O estado governado por Yeda Crusius tentou impedir a saída dos documentos. A secretaria de Cultura, Mônica Leal, garantiu ontem ao GLOBO que o estado tem plenas condições de manter o acervo, em instituições públicas ou privadas. Mas voltar atrás é hipótese remotíssima.

— Não há condições para manutenção no Sul, criando problemas onde não existem. É melhor para o acervo e para o estado que ele esteja em local protegido, com maior exposição. A ideia do IMS é digitalizar tudo — afirma Fernando Verissimo, que representa o pai, Luís Fernando, que está na Europa.

A família planejava deixar o material histórico no Rio Grande do Sul, no Centro Cultural CEEB Erico Verissimo, reformado recentemente. Em 2005, quando os Verissimo decidiram retirar da PUCRS, onde estava desde o início dos anos 1980, os documentos voltaram para a casa onde Erico morreu, hoje endereço do filho Luís Fernando, em Porto Alegre.

— O projeto do Centro Erico Verissimo em abrigar vários acervos, mas tomou outro rumo, com funções diferentes, nunca se constituiu



como espaço propício à manutenção e à conservação. Ainda mais se compararmos com as condições oferecidas pelo IMS. Se ficasse aqui, seria todo um trabalho por fazer — diz Fernanda por telefone, de Porto Alegre.

Helena Quintana também é taxativa ao afirmar que o acervo do seu tio não continuará no Rio Grande do Sul, nem mesmo na tradicional Casa de Cultura Maria Quintana.

— A casa de cultura não tem condições — declara, por telefone.

Saraíli Tihan, do IMS, confirma que "provisoriamente" o material do poeta irá para a instituição, mantida por um fundo deixado pelo embalsamador Walter Moreira Salles.

Centro também abrigava coleção de Moacyr Scliar

Assim como o de Verissimo, o acervo de Quintana era mantido na PUCRS, de onde foi igualmente retirado em 2005. A responsabilidade por ambos era da professora Maria da Glória Bordini, coordenadora do Centro de Memória Literária, criado nos anos 1980 por Regina Zilberman. No local, havia documentos de dez outros gaúchos mortos, como Jonni Guimarães e Dnysele Machado, além de Verissimo e Quintana, e coleções de escritores vivos, como Moacyr Scliar. Devido a mudanças administrativas na universidade, o centro foi extinto — Bordini saiu de universidade em 2007 — e o patrimônio passou recentemente para a nova biblioteca da PUC. Nesse processo, foram retirados os acervos de Quintana, Verissimo e o de José Guimarães, este transferido para a Universidade de Passo Fundo (RS).

— O Estado do Rio Grande do Sul não consegue financiar sua cultura — critica Maria da Glória Bordini, que continuará trabalhando no acervo de Verissimo junto ao IMS.

Em artigo para o jornal gaúcho "Zero Hora", o professor e escritor Luís Augusto Fischer provoca: "É razoável que o Rio de Janeiro, já tão concentrador de tantas riquezas documentais do país (Biblioteca Nacional, Academia de Letras, Casa de Rui Barbosa), ganhe de presente mais este valioso acervo (de Verissimo) (e o de Quintana)? E não é uma dura lição do destino que Erico e Quintana, justamente os maiores, que tanto tempo esperaram pela consagração acadêmica e crítica no Rio (e São Paulo), tenham seus arquivos enviados para lá?" ■

IMS realiza trabalho editorial

Instituição promove pesquisas no material que preserva

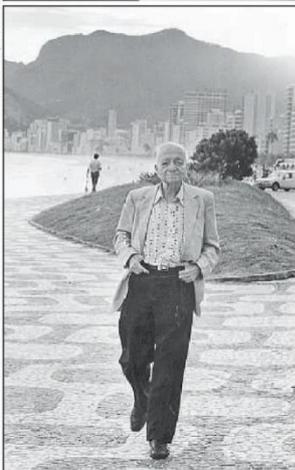
• A relação do Instituto Moreira Salles (IMS) com Erico Verissimo começou em 2003, quando a instituição decidiu ao escritor um número da série "Cadernos de Literatura Brasileira". Os dez mil itens de Verissimo serão levados ao IMS no Rio em breve e serão ao lado de acervos importantes da cultura brasileira, como os de Otto Lara Resende e Rachel de Queiroz. Muitas coleções estão sendo transferidas do São Paulo para ocupar o novo anexo do IMS na Glória — outras continuarão na capital paulista por serem "a cura de São Paulo", caso da biblioteca José Ramos Tinhorato, como de Saraíli Tihan do IMS. Ao todo, a instituição mantém uma dúzia de acervos de críticos ou escritores e tem capacidade para ampliar esse lote.

O IMS, entretanto, não é apenas um simples depositário do material.

— O Instituto tem tradição de trabalhar editorialmente as coleções que adquire — afirma Tihan.

Exemplos desse tipo de trabalho foram livros editados pelo IMS a partir dos papéis de Otto Lara e Ana Cristina Cesar. No caso de Verissimo, autor de obras como "Incidentes em Antares", "Clarissa" e "Olhai os lírios do campo", isso deve acontecer na medida em que a equipe da casa adquiriu familiaridade com o material que virou de Porto Alegre. Além disso, o IMS se preocupa, segundo Tihan, em facilitar a pesquisa pública.

— Queremos dar bom acesso ao leitor especializado, ao biógrafo, ao pesquisador. Não temos ambição de sermos os únicos com acesso ao material, que, uma vez processado e restaurado, se tornará de consultação pública, inclusive via internet.



ERICO VERISSIMO: o acervo do escritor gaúcho, guardado na casa da família em Porto Alegre, vai ser preservado em novas instalações do Instituto Moreira Salles

MARIO QUINTANA no Rio: "Todos estes que ali estão! Avançando o meu caminho! Eis passado! Eis passado! Eu passará! Eu passará!", escreveu no "Poeminha do contrão". Os herdeiros também negociam com o IMS

Síncope cardíaca mata Erico Veríssimo em Porto Alegre

PORTO ALEGRE (O GLOBO) — Uma síncope cardíaca matou, ontem à noite, em Porto Alegre, o escritor gaúcho Erico Veríssimo, autor de 33 livros em 40 anos de vida literária e que completaria 70 anos de idade no dia 17 de dezembro. Erico está sendo levado ao Hospital C de Camélio São Miguel e Afonso, onde será operado às 17 horas de hoje.

Erico Veríssimo soubera mal quando assistia à novela "O Globo", junto à família, na sua residência, na Rua Felício de Oliveira, 1.415, no bairro de Petrópolis. Momentos antes, o escritor telefonara a Jorge de Andrade, autor desta novela, trazendo-lhe sua solidariedade ao teatrólogo, em face das cri-

ativas que vem recebendo. Jorge Andrade, pouco depois, ao saber do morte do amigo, contrariou-se impossibilitado de falar. Ele estava escrevendo os últimos capítulos de segundo volume de seu último livro "Solo de Clarinete", que deveria ser editado no início do próximo ano e onde narra sua chegada a Porto Alegre e os primeiros meses de sua vida de trabalho.

Quando andava no ar, a guerra russo-japonesa e os jornais representavam ainda os horrores do massacre de São Petersburgo — assim, Erico Veríssimo descreve seu sentimento no primeiro volume do livro. Nos últimos tempos ele mostrava uma firme disposição de voltar-se es-

crevendo Erva. Seu maior sonho confessado há pouco tempo, seria o de voltar a escrever histórias infantis, como se passasse entre outros, ele foi o autor de "O Aviãozinho Vermelho" e "A Arara do Mundo".

Erico Veríssimo nasceu em Cruz Alta, em 1935, e viveu em sua cidade natal, Cruz Alta, que não vivia há 44 anos. Percorreu todos os lugares do leão-branco e de saudades a recebeu um convite que aceitou pois não pôde cumprir: participar em dezembro a terceira turma da Faculdade de Direito da cidade.

Erico Veríssimo nasceu em Cruz Alta, em 1935, e viveu em sua cidade natal, Cruz Alta, que não vivia há 44 anos. Percorreu todos os lugares do leão-branco e de saudades a recebeu um convite que aceitou pois não pôde cumprir: participar em dezembro a terceira turma da Faculdade de Direito da cidade.



Veríssimo, em foto de 74

Uma vida em solo de clarinete

"Minha vida foi como um solo de clarinete. Estava tocando numa orquestra, que é a vida, formada pelas pessoas. O regente é a partitura dos indivíduos. Ficava no local com a orquestra mas de repente desinco que estou tocando sozinho, separado da orquestra, o meu solo, da minha maneira. E tanto vontade de entrar na orquestra, mas não vejo a partitura nem o maestro".

Foi assim que, em entrevista concedida no início deste ano, Erico Veríssimo explicou o título "Solo de Clarinete", escolhido para seu livro de memórias de que se chegou a publicar o primeiro volume. A morte impediu que ele redigisse os últimos capítulos do segundo volume, que deveria entrar em janeiro ao editor.

Na mesma entrevista ele afirmou que gostaria de ler o vigor de um Garcia Marquez e confessou, com humildade, que gostaria de ser mais inteligente.

Em 42 anos de atividade literária Erico publicou 33 livros, dos quais vendeu, só em língua portuguesa, mais de dois milhões de exemplares.

De Cruz Alta
Erico Veríssimo, filho de Abeghlay e Sebastião Veríssimo, nasceu na cidade gaúcha de Cruz Alta a 17 de dezembro de 1935. Nesse dia, um preço valioso conhecido como "O Bico", que preferia continuar com a família Veríssimo depois de abdicar a escrituraria, saiu às ruas da cidade quando fogos de que lhe perguntavam se estava louco, respondeu, sorrindo: "É que nasceu o primeiro filho do Brasil, moçada".

Uma prima do escritor, a professora aposentada Helena Filar Ross, conta que Erico era um menino entusiasmado, que gostava de ficar longe dos outros. Ela recorda também que nunca o viu entrar em brigas, e não ser com o irmão. Para ele, um episódio ocorreu em Cruz Alta, na infância de Erico, conhecido por ele e horror que ele tinha a violência, soldados bebados esmagaram o Clube Comercial da cidade, dando tiros e deixando muita gente em pânico.

A casa em que Erico nasceu em Cruz Alta foi adquirida pela família, em 1908, e transformada em Museu Erico Veríssimo, para, segundo o professor de ensino, "homagena a glória intelectual de Cruz Alta".

Em seu livro de memórias "Solo de Clarinete", o escritor recorda o trauma que lhe causou a separação dos pais. Ele define a mãe como "uma mulher de costumes austeros excênica com um bom senso, repugnada, fascinante... e pedregulosa". Na separação, Erico ficou com a mãe. Para Maurício

Rosenblatt, seu amigo desde 1950, o criativo literário de Erico Veríssimo é como a técnica de sua libertação desses dolorosos fantasmas do passado. Todas as principais personagens de sua ficção estão ligadas a uma sucessão de doenças psicológicas.

Ainda segundo Rosenblatt, o que se destacava, na escola de valores de Erico, eram a liberdade, a franqueza, o domínio da palavra dada, o erro de suas decisões extremadas. Sua liberdade poética era seguida frequentemente por raios quânticos de escritor em também uma responsabilidade política de defender a dignidade do ser humano, a justiça, a liberdade.

Durante quase toda sua vida Erico Veríssimo trabalhou na Livraria do Globo e na Editora Globo. No período em que viveu nos Estados Unidos, dirigiu o Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, em Washington, e jornalismo literário brasileira em universidades norte-americanas.

O escritor disse, em uma de suas entrevistas, que nunca foi boêmio:

— De fui um sujeito assim mole para o lado do apêndice, calmo, bem comportado, nem sempre, é claro, cometi meus pecados, não só os de imaginação, que são muitos, mas os outros eu também cometi.

Em sua casa do bairro de Petrópolis o escritor levava uma vida anódina. De manhã, fazia trocas combinadas em companhia da mulher. Na volta, há alguma correspondência que levava ou algum livro. Tinha um sofá, e dia inteiro ali o fim da tarde se recitava a seu escritório que chamava de seu sofá, e lá escrevia. Ultimamente, esse horário era dedicado à redação de suas memórias.

A noite, nunca trabalhava. Escovia os óculos, ouvia música ou via programas de televisão.

Desvio da pintura

Erico contou que no início havia entre ser pintor e ser escritor, mas depois concluiu que, como pintor, não passaria de um copista, "um mecânico substituto".

— Ao passo que, mesmo não me considerando um grande escritor, eu me achava mais inclinado para a literatura do que para a pintura. Não eu continue no escritório sendo um pintor. Como a preocupação de cor, da forma, a minha visão do mundo é plástica".

Outra paixão do escritor foi a música.

— Mas não a pintura, na lista de meus amores está a música — disse ele. — Há uma coisa que não contei a ninguém a vou contar no segundo volume de "Solo de Clarinete": é que eu costumava fazer composição sem entender nenhuma de música.

Seus compositores prediletos eram Bach, Mozart, Beethoven e Erlahn. Dos modernos gostava de Villa-Lobos, Prokofiev, Stravinsky e Shostakovich. Na música popular gostava de Chico Buarque, mas confessava ter muito mais afinidade com Tom Jobim. "Se tivesse que analisar minha vida sob o ponto de vista da música, diria que sua linha melódica foi a busca do ter perdido", afirmou.

Erico falou assim de sua coreografia:

— Eu tenho uma coreografia mais da vergonha, escrevem de resistência, não é uma coreografia agressiva. Eu sou um homem tímido, mas às vezes faço coisas que parecem de um homem que não é tímido. Eu teria medo de ser covarde. Cada um é o que é. O par é fingir.

Ele nunca pretendeu ser admitido na Academia Brasileira de Letras. Alegava que era apenas um doutor de histórias. Mas, suas "histórias" foram traduzidas para o inglês, alemão, italiano, russo, húngaro, holandês, norueguês e espanhol.

De sua esposa, D. Mafalda, afirmou que se tivesse escrito uma personagem para ser sua companheira "não teria conseguido fazer uma criatura tão completa quanto Mafalda".

Em Cruz Alta, antes de se mudar para Porto Alegre, Erico trabalhou em um armazém e em uma casa familiar. Em Porto Alegre, montou uma farmácia, como seu pai também tivera uma, em sua cidade natal.

Em Porto Alegre, Erico morava há 33 anos em sua casa do bairro de Petrópolis: branco, de janelas azuis, cercada de flores por todos os lados. Em sua companhia morava o filho, Luis Fernando, e a nora, Lúcia Mass. Ele nunca teve a preocupação de coletar nada que foi publicado sobre sua vida ou sua obra. Não era valioso mas tinha

um valor próprio. Uma de suas características marcantes era a intransigência na defesa da dignidade humana.

— Odeio todas as formas de ditadura, inclusive as bonitas ou paternalistas. Deixei qualquer forma de coação. A causa daqueles que lutam pela liberdade será sempre a minha causa. Não aceito como são e válido nenhum regime político e econômico que não tenha como base o respeito à pessoa humana.

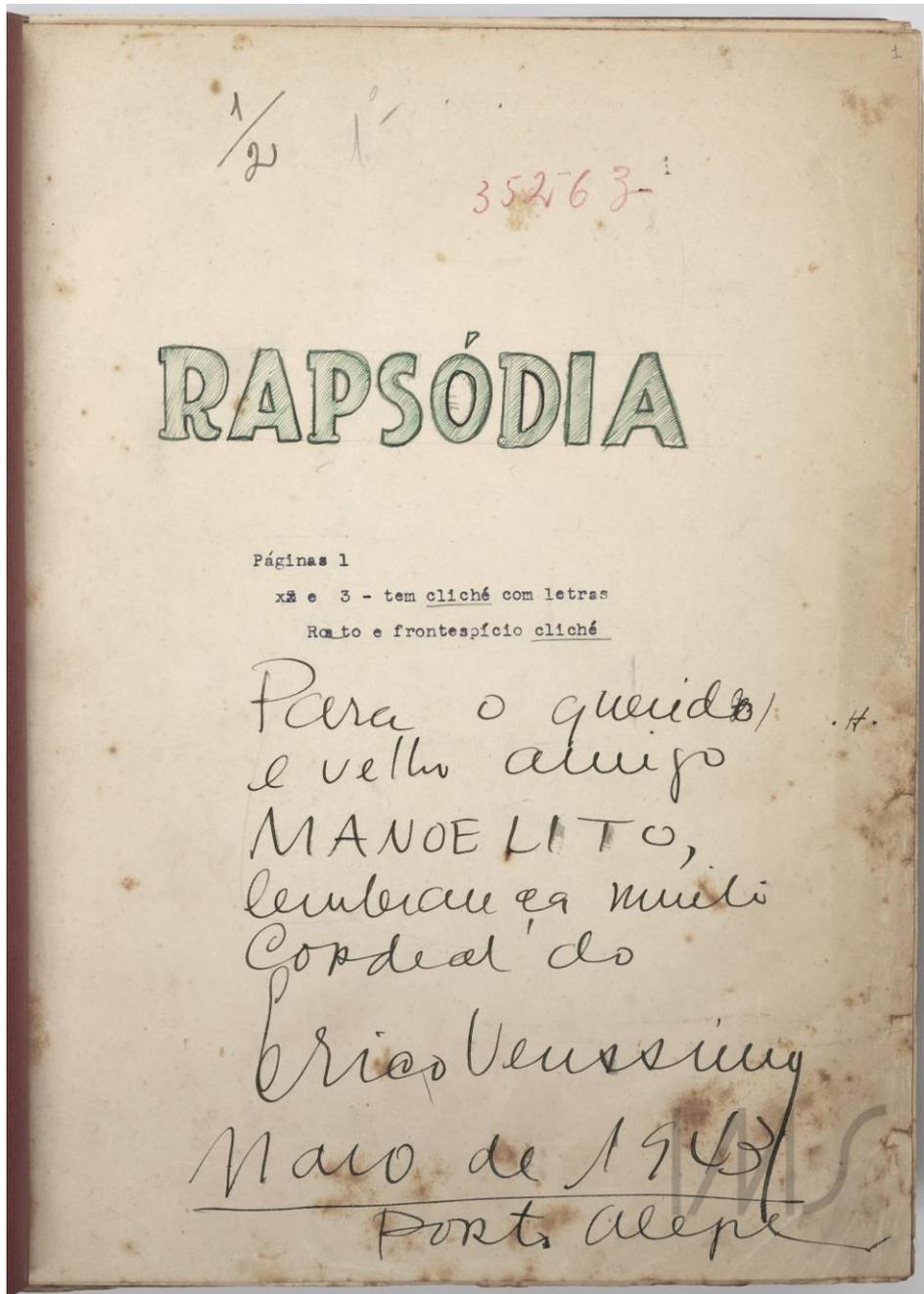
Em 1952, quando escreveu "O Tempo e o Vento", um amplo painel histórico, Erico matou, na parte final do livro, o personagem Rodrigo Cambará no qual incuteu um certo estípite de seu pai. Foi então que Erico sofreu um enfarte. A partir de então, por recomendação médica, passou a fazer suas caminhadas diárias, sempre em companhia da esposa, D. Mafalda.

As obras

Além de sua última obra — o livro de memórias "Solo de Clarinete", que não chegou a terminar —, Erico Veríssimo deixou publicadas estas 33 obras: "Fantosmas", "Clarissa", "Caminhos Cruzados", "Música se Louge", "A Vida de Jonas D'Arc", "Um Lugar no Sol", "As Aventuras de Tiboloura", "Onde os Lobos são Campos", "Viagem à Aurora do Mundo", "Segu", "Gala Frito em Campo de Neve", "O Brasil é Silêncio", "A Volta do Dito Preto", "O Continente" (dois volumes), "O Retorno" (dois volumes), "O Arquipélago" (dois volumes), "Noite", "Máximo", "O Senhor Embaixador", "O Párisense", "Israel em Abel", "Um Certo Capitão Rodrigo", "Ana Teresa", "Incidentes em Antares", "Os Três Porquinhos Piores", "Aventura do Avião Vermelho", "Rosamaria no Castelo Encantado", "Oitavo Vez os Três Porquinhos", "Vida do Bastião", "O Urso com Música na Barriga", "Aventura no Mundo da Higiene", "Gente e Bichos".

As cinco últimas da lista eram obras infantis. Em entrevista recente Erico revelou que gostaria de voltar a escrever livros para crianças.

Anexo 3 – Folha de rosto do original de *O Resto é Silêncio* – Exibe, ainda, o título primitivo da obra. Cedido pelo IMS.



Getulino Vargas

Morreu Getulino Vargas!... Como é triste o dia!... triste a voz do sino da Catedral!... Pelo país inteiro há luto; pois de luto está o Chefe da Nação... de luto e J. Darcy com seus filhos L. M. A. e J.

Como é triste a morte!.....

Como é consolador o sentimento da piedade cristã... consolador o som do sino da Catedral a chamar os fiéis para o sufrágio das almas... para a reza pelos mortos... para as preces pelo Getulino que morreu....

Também a Liga de Defesa Nacional, em nobre gesto de fé e de cristã, mandou celebrar requias solenes pelo filho do grande Chefe da Nação.

Como é consolador rezar pelos que morrem no Senhor!

1.ª Na cripta da Catedral. — Muitas luzes... muito povo... muitos que não são povo!... Todo o mundo oficial junto à Eça... com tochas na mão... Os Ministros do Altar, oficiando... elevando ao céu preces litúrgicas em sufrágio da alma de Getulino Vargas.....

No côro as vozes das órfãs de N. S. da Piedade suplicam: "Libera-me, Domine, de morte aeterna...." Como é triste o dia!... Como é triste a voz do órgão....

Morreu Getulino Vargas.....

Como é consolador rezar pelos que morrem no Senhor!

Entre os presentes, bem no fundo da cripta, um professor do Ginásio Anchieta a rezar... a meditar...

Getulino morreu... morreu Getulino!... Aquel... as últimas homenagens a quem tão querido nos foi como aluno... a quem tão caro nos é como filho do grande Chefe da Nação... entuadado!...

E os lábios balbuciam: "Santa Maria... rogal por nós... na hora da nossa morte...."

E os olhos se entrefecham... e os pensamentos tosem da cripta... Voltam 12 anos atrás e param no recinto do Ginásio... ano de 1930.

Getulino é meu aluno nos bancos do Ginásio Anchieta de Porto Alegre.

Getulino é o Presidente do Rio Grande do Sul.

Lá fora e no mesmo palácio presidencial vivem-se grandes horas de agitação política, que levou ao Rio nosso presidente gaúcho e com ele nosso Getulino a quem depois perdi... de vista sim... mas nunca do coração.

E a memória retrata: —..... Getulino bom filho... Getulino ótimo aluno....

E seu fervor nos é domingos de S. Luiz!... e sua constância nas primeiras Sextas-feiras do Sagr. Coração de Jesus, nunca interrompida nem por chuvas nem por feriado nacional!...

Como é consolador rezar pelos que morrem no Senhor!

Como é triste o dia!... triste a voz do sino da Catedral!... Pelo país inteiro há luto; pois de luto está o Chefe da Nação... de luto e J. Darcy com seus filhos L. M. A. e J.

Como é triste a morte!.....

Como é consolador o sentimento da piedade cristã... consolador o som do sino da Catedral a chamar os fiéis para o sufrágio das almas... para a reza pelos mortos... para as preces pelo Getulino que morreu....

Também a Liga de Defesa Nacional, em nobre gesto de fé e de cristã, mandou celebrar requias solenes pelo filho do grande Chefe da Nação.

Como é consolador rezar pelos que morrem no Senhor!

E quando doença demorada o retinha de cama, quantas visitas de Jesus Sacramento naquele lar em que morava com seus pais e irmãos Getulino, tão amigo de Jesus e tão bom filho do sr. Dr. Getúlio e de D. Darcy!... E eu sempre a dizer comigo: "Caráter tão puro e tão firme nos seus 13 anos dá a prever um futuro venturoso para alegria dos mestres e consolação dos pais...."

"Dias irae, dias illa... quando caell movendi sunt"... eoa mais forte na voz do órgão e das órfãs que corta o curso dos meus pensamentos.

Abro os olhos... vejo a eça... reparo nos bancos com tochas... vejo maticeos que rezam... vejo outros que não sabem rezar....

E de novo na mente o Getulino: "Getulino, onde estás?... tua eça aqui está, rodeada dos que te que-rem bem... Mas... teu corpo... descansa no Rio, cumprindo a lei que está escrita em todas as fronteiras de que o homem prevarecou contra Deus: — Es pó e em pó te há-de tornar!...."

Mas... Getulino... a tua alma?... E eu revejo a Getulino nos bancos do Anchieta... revejo-o na capela do Ginásio... revejo-o nos domingos de S. Luiz... revejo-o nas Sextas-feiras do Sagr. Coração... revejo-o deitado no palácio do governo, alimentando Getulino outro Anjo, modelo de virtudes... outro São Luiz Gonzaga....

"Requiescat in pace. Amen." São os últimos acordos que tornam a chamar-me à realidade do momento.

Povo e autoridades se retiram... luzes se apagam. A porta uma banda toca marcha fúnebre.

Encerra-se a piedosa homenagem que a Liga de Defesa Nacional tributou

ao Getulino, filho do nosso grande Chefe do Estado Novo.

2.ª Na Rua da Praia. — Ah! se Getúlio soubesse...! Mais uma prece e sai. Deveres quotidianos me levam pela Rua da Praia. Para um instante de baixo dum globo... Virrinhas cheias de livros... neste dia quase de um autor só... grande número de exemplares.....

Reclame de livreiro... reclame, ai!... do veneno.....

E muita gente a entrar... e muita gente a sair... com o veneno na mão....

Ah! se Getúlio soubesse....

E meu espírito volta para a cripta da Catedral... volta ao Anchieta. Está de novo com o Getulino... Vê o pai triste... vê o filho morto.

E minha alma de anchietano... minha alma de educador... minha alma de professor do Getulino se revolta.....

Como era bom o Getulino!... Como são bons os genuínos moços da nossa terra!... Como são bons os verdadeiros anchietaños... orgulho da nossa terra, orgulho da família Getúlio Vargas, cujos filhos homens todos passaram anos felizes nos bancos do Anchieta....

E meu espírito vagueia pelos anos de 1913-1918.....

e meu espírito revive os anos de 1923-1931.....

Passo revista nas listas intermináveis dos meus anchietaños... E é consolador vê-los em tão grande número nas fileiras mafafas... militando na Ação Católica... brilhando nas Academias... na Episcopia... na Medicina... na vida militar... advogando na tribuna os interesses nacionais, no Juri



NOS lutosos dias que acabrunham novamente a humanidade pelo desencadeamento da segunda conflagração mundial, na qual nos achamos envolvidos desde o dia 22 de agosto de 1942, — logo após da Divina Misericórdia, da qual esperamos seguro remédio, erguemos olhares de confiança para a augusta pessoa do nosso eminente chefe, DR. GETÚLIO VARGAS.

a honra e vida dos concidadãos, e no púlpito as santas e angustias verdades da Religião de Jesus Cristo.
Como é consolador.....

Porém... aparecem lacunas!...
Por que nem todos combatem o bom combate? Por que não vejo todos como bons e leais patriotas... espiritos nobres e puros... homens de ideal e robustos... orgulho da nação e glória do nosso presente e futuro?...

Ah! o veneno exposto nas vitrinas...
E vejo muita gente a entrar... e vejo muito moco e muita nuca a sair... com o veneno nas mãos.....!

E imagino a leitura no lar... e vejo o efeito do mal... e choro os livros pisados na lama... e lamento os caracteres quebrados... e noto espereanças da nação definindo... e sinto as lágrimas dos pais... e pressinto a ruína do que foi e devia ser sempre o orgulho e apogio da nossa raça: Getúlio Vargas e Cordeiro... como foi ruim, esta foi a fortuna do Getúlio nos anos felizes de sua vida anhelada.

Ah! Se Getúlio soubesse....

3.º Pela honra gaúcha. — Vejo os livros nas vitrinas... o veneno vai de mão em mão. Jornais e livretos, coniventes, talvez involuntários, no assunto, muito alarde tinham feito do rótulo, que às avessas melhor quadrava com o conteúdo: é pobre, falsíssimo. Como lente de literatura, como professor de outros Getúlios anchietaanos, como educador e mais que tudo pela honra gaúcha fui obrigado a manusear um exemplar que pessoa amiga horrorizada me emprestara.... E a vergonha que senti... E o rubor me surbia às faces indignadas.

Não é a terra gaúcha terra de rasgos nobres?... Não é a terra gaúcha mãe rica de espíritos de escol... na paz e na guerra... na pena e na tribuna?... Não é a terra gaúcha o torrão natal de Getúlio, o regenerador do Brasil no Estado Novo?... Não está o Brasil sublimado muito alto no conceito das nações, como povo nobre, de espírito elevado, muito superior às ignominias que vejo retratadas no livro das vitrinas?...

E o pior é: jornais e rádio apregoam o autor como expoente não sei se máximo da nossa mentalidade gaúcha!.....

O nome corre... passa as fronteiras do nosso Estado... entra pelos outros Estados... e... digamos a verdade... para vergonha do nosso Estado.

O livro contém veneno... o livro é vil... o livro mata...
E a vergonha que senti!.....

Não é isto que nossos irmãos do norte esperavam dos brios da gente gaúcha.

Felizmente os jornais se enganam... os livretos se enganam... Tais livros nunca encontram lugar nem nas mãos de nenhum brasileiro digno, nem de nenhum que entenda a nossa língua!... Que juízo triam fazer de nós, se isto fôsse fruto de expoente máximo da nossa mentalidade!... Não! — Salvemos a honra gaúcha! —

4.º E o resto não é silêncio. — E como silenciar se autor e editor fazem mal?... E como silenciar se ambos com reclame barato aviltam nossa juventude, nosso caráter de brios nobres?... E como silenciar se um fa-brica e outro vende venenos?... E como silenciar se tais publicações per-raniam os demais Estados rebaixam o conceito do nível moral e intelectual da nossa gente?.....

Lições e Notas de Linguagem

JOSÉ DE SÁ NUNES
Doutor em Filologia Portuguesa

Rua de Benjamim Constant, 92, ap. 202. (Glória) — Rio-de-Janeiro

Convenhamos! Não é de tais publicações que Getúlio precisa para a formação da juventude sadia, alegre e forte, pronta para as árduas tarefas de amanhã. Não é com tais obras que nobilitamos o nosso cabedal moral, nem o renome mundial da nossa raça e da nossa gente!

Com vilezas não se gera nobreza! Com veneno não se robustece uma nação!

5.º De novo com Getúlio. . . . —
Getúlio, saudoso e querido aluno! só te conheci na quadra feliz de tua vida anchieta. Com saudades te vi partir do Rio Grande, quando teu pai, o mais ilustre dos ilustres filhos gaúchos, ia para o Rio, chamado pela Providência divina a cumprir sua grandiosa missão de renovar o Brasil no Estado Novo.

Getúlio bom e puro como te conheci e amei na tua ditosa quadra do Anchieta. . . . hoje saudoso te choramos, e com teu pai, tua mãe e teus irmãos sentimos a tua ausência.

Não permitiu Deus que aqui na terra colaborasses na grande obra de teu grande pai: a sublimação da cara pátria.

Getúlio. . . . ouve um pedido de teu antigo mestre: iluminado pela luz verdadeira da ciência, onde tudo se avalia pelos seus valores, olha para a pátria que teu pai tem em mãos!

Só não tutelar de teu pai! Inspira-lhe meios e modos por onde com segurança alcance a verdadeira grandeza do Brasil. Que guarde a nossa juventude sã e pura para um Brasil forte e virtuoso.

Bem o sabe o pai: pouco vale o trabalho dos mestres. . . . pouco vale a

L. F.
Colégio Anchieta, — Pôrto Alegre, fevereiro de 1943.

2. — Caro Mestre, muito me aborrecu a emenda que um professor desia Capital fez em um trabalho meu. Escrevi assim: "Ali me contaram coisas espantosas." E ele corrigiu: "Ali contaram-me coisas espantosas." Ora, aprendi em pequeno que o advérbio alrai o pronome oblíquo. Que me diz o Mestre?

Digo-lhe que, em geral, é proclítico o pronome complementiar quando o verbo se segue o verbo no modo finito. Em geral, porque muitas vezes accade há breves entre o advérbio e o proclítico, e neste caso, leve descanço da minimal fica depois do complemento proclítico (ou descanço da voz) é claro, pelo exemplo, raro se emprega essa notação sintática. A ênfase e a harmonia podem também influir na topologia pronominal não só neste, mas em outro qualquer caso.

Não ocorrendo pausa depois do advérbio inicial, nem sendo enfático o verbo da oração, a próclise é obrigatória. Haja vista a estes relacionamentos.

"Ali a formosa deusa lhe aconselha, (Camões: Os Lusíadas, IX, 50)

O que ela fez mil vezes, quando amava. (Alf. de Gusmão: Memórias, p. 161)

"Ali me manifestou que para o bem seguir tinham de abnegar a si mesmos. (Idem, ibidem)

"Ali se pôs em oração. (Idem, ibidem, p. 162)

"Seguiram-no as turbas, e ali se instruiu. (Idem, ibidem, página 191)

"Ali nos fala no desconhecido de que a lidima forma vernácula, na nossa língua é a indireta. (Heplita, n.º 484, p. 580)

Mais de um critico tem levado a mal a colocação da partícula, se após do advérbio ali, porque "a frase fica antitópica". Entendem des que a ambigüidade consiste em parecer, na fala, que "Alice" é o sujeito da oração. Entretanto, a verdade é que a antitópica só existe no hes-

tulo de quem inventou essa bizantinidade. Des que o português começou a fazer sua feição característica, nunca, jamais deixou de ser legítima a próclise do *ali*. Vou citar apenas o maior dos antigos e o maior dos modernos clássicos, que servem de norma e padrão nos países onde se fala e escreve o opulento idioma que falamos, para se ver a semi-raza dos que osam lachar de ambigüas as frases de que estão tratando.

Lafis de Camões escreveu em *Os Lusíadas*:

"Ali se acharom, juntos num momento

Os que habitam o Arceturo congelado" (C. I, est. 21.)

"Ali se mostravi seu prego e sorle, Feitos de armas grandísimos fazendo." (II, 50)

"Ali se vêem, encontros temerosos, Para se desfazer uma alta serra." (III, 51)

"Ali se háo-de provar da espada os fios

Em quem quer reprovar da Igreja o canto." (VII, 7)

Antônio, Foliciano do Castilho assim barilou estas e muitas outras frases antigas:

"Ali se darram, também, com a mehor vontade lições. . . . (Amar e Melaucolia, ed. de 1861, p. 345.)

"Ali se divisam ajoelhados perante a tremenda majestade de Deus. . . . (Tratados e Prolegômenos, ed. de 1879, p. 62.)

"Ali se havia de terminar as pequenas a fiar." (Idem, n.º 81)

Com esses mestres aprendeu Rui Barbosa a cinzelar destarte os seus períodos:

"Ali se declara feito pelo Dr. Carneiro "o estudo filológico" do projeto. (República, n.º 4, p. 43)

"Ali se me oferece a virtula literariamente anteposta à conjugação *ou*." (Idem, n.º 332, p. 432.)