

**Maria A. Girardello Gatti**

**NAS ENTRELINHAS DA BOA VIZINHANÇA**  
**literatura e política na trajetória de Erico Veríssimo entre Brasil e**  
**Estados Unidos (1941-1945)**

**Dissertação submetida ao Programa de Pós  
Graduação em História da Universidade Federal de  
Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre  
em História Cultural.**

**Orientador: Prof. Dr. Adriano Luiz Duarte.**

**Florianópolis**  
**2013**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Gatti, Maria A. Girardello

Nas entrelinhas da Boa Vizinhaça : literatura e política  
na trajetória de Erico Veríssimo entre Brasil e Estados  
Unidos (1941-1945) / Maria A. Girardello Gatti ;  
orientador, Adriano Luiz Duarte - Florianópolis, SC, 2013.  
250 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa  
de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. História. 2. Erico Veríssimo. 3. Política de Boa  
Vizinhaça. 4. Literatura. 5. Políticas políticas. I. Duarte,  
Adriano Luiz. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

**Nas entrelinhas da boa vizinhança: literatura e política  
na trajetória de Erico Veríssimo entre Brasil e Estados  
Unidos (1941-1945).**

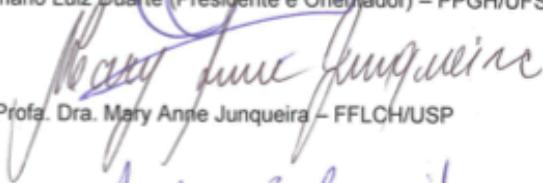
**Maria Antonia Girardello Gatti**

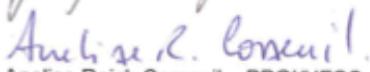
Esta Dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final  
para obtenção do título de

**MESTRE EM HISTÓRIA CULTURAL**

**Banca Examinadora**

  
Prof. Dr. Adriano Luiz Duarte (Presidente e Orientador) – PPGH/UFSC

  
Profa. Dra. Mary Anne Junqueira – FFLCH/USP

  
Profa. Dra. Anelise Reich Corseuil – PPGH/UFSC

  
Prof. Dr. Alexandre Busko Valim – PPGH/UFSC

Profa. Dra. Maria de Fátima Fontes Piazza – PPGH/UFSC (suplente)

Profa. Dra. Marília Mezzomo Rodrigues – (suplente)

  
**Profa. Dra. Eunice Sueli Nodari**  
**Coordenadora do PPGH/UFSC**  
**Florianópolis, 28 de março de 2013.**



## AGRADECIMENTOS

Em especial agradeço às pessoas que fizeram este trabalho junto comigo:

Adriano Duarte, professor imprescindível e que foi o responsável pela ideia da pesquisa; todos do Núcleo de Estudos de História, Literatura e Sociedade (NEHLIS), pessoas que moldaram as perguntas que orientam esta dissertação; Alexandre Valim, Maria de Fátima Piazza, Paulo Pinheiro Machado, Anelise Corseuil e Elisa Schemes, que leram partes do meu texto e fizeram preciosas contribuições; Gilka Girardello, José Gatti, Dora Girardello Hoff, Patricia Rich e Luiza Girardello, que participaram ativamente da obtenção das fontes e fizeram inestimáveis leituras do trabalho; Jorge Minella, colega que compartilhou dados e anseios; e Pedro Magalhães, que apoiou cada instante do processo.

Agradeço também ao CNPq, cujo financiamento possibilitou que eu me dedicasse exclusivamente à pesquisa; e aos funcionários do sistema de arquivos do FBI, do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul e do Serviço de Preservação Digital do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, exemplos de preservação e difusão de fontes.



*Somos duplamente prisioneiros:  
de nós mesmos e do tempo em que vivemos.*  
Manuel Bandeira



## RESUMO

Este trabalho buscou analisar as relações entre política e literatura em diferentes instâncias da Política de Boa Vizinhança, exercida entre Brasil e Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. O fio condutor foram as duas viagens de Erico Veríssimo para os Estados Unidos, em 1941 e 1943. Partindo-se de uma abordagem materialista da literatura ao analisar as narrativas de viagem feitas pelo romancista, levou-se forma e conteúdo das obras, considerando-as determinadas pelo seu tempo. A análise da literatura de viagem ofereceu um ponto de vista diferenciado ao discurso oficial da Boa Vizinhança, que foi inserido num contexto de ambiguidade nas relações entre os intelectuais e o Estado Novo. Adicionando-se ao estudo destas viagens as investigações do FBI e do DOPS a respeito do posicionamento político do autor e sua obra, e as correspondências da embaixada estadunidense no Brasil e da imprensa da época, pôde-se compreender a formação de fortes vínculos entre as esferas política e cultural, num diálogo entre os dois países que foi pautado no panamericanismo e no anticomunismo. Tal situação coincidiu ainda com os esforços para a construção de uma identidade nacional brasileira, o que pode ser observado na obra de Veríssimo que visa ensinar literatura brasileira para estadunidenses durante a guerra.

**Palavras-chave:** Erico Veríssimo, Política de Boa Vizinhança, literatura, polícia política.



## ABSTRACT

This thesis aims to analyze the relationships between politics and literature in different spheres of the Good-Neighbor Policy that took place between Brazil and the United States of America during the World War II. The guidelines to the research are the two trips that the Brazilian author Erico Veríssimo made to the United States, in 1941 and in 1943. A materialistic approach to literature was pursued, by analyzing the travel narratives made by the novelist both in their form and content, and considering them determined by their time. The analysis of the travel literature offered a diverse point of view to those of the official discourse of the Good-Neighbor Policy, and allowed understanding them in a context of ambiguities in the relations between intellectuals and the Estado Novo (Brazil's dictatorship at the time). In addition to that, the investigations lead by the FBI and Brazilian political police were studied, in their concerns with Veríssimo's work and political beliefs. Adding to the research documents such as the correspondence from United State's Embassy in Brazil and the press, it was possible to understand the formation of strong links between politics and culture, in a dialogue among the countries that was built upon pan Americanism and anticommunism. This situation also coincided with the defining of a Brazilian national identity, which could be observed among Veríssimo's works on teaching Brazilian literature to United State's students.

Keywords: Erico Veríssimo, Good-Neighbor Policy, literature, political police.



<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>15</b>
<b>1. ÉRICO VERÍSSIMO E A BOA VIZINHANÇA (1941)</b>	<b>21</b>
<b>1.1. O TEMPO E O AUTOR</b>	<b>21</b>
1.1.1 BRASIL-EUA: POLÍTICA EXTERNA	21
1.1.2 A BOA VIZINHANÇA NAS ESFERAS CULTURAIS E O <i>OFFICE</i>	28
1.1.3 OS ESCRITORES NO CONTEXTO	34
1.1.4 O AUTOR NO TEMPO	38
1.1.5 HISTÓRIA E LITERATURA	46
<b>1.2 A PRIMEIRA VIAGEM: <i>GATO PRETO EM CAMPO DE NEVE</i> (1941)</b>	<b>53</b>
1.2.1 OS “VIAJANTES”	58
1.2.2 A GUERRA	63
1.2.3 PROGRESSO, COMUNICAÇÃO E CINEMA	68
1.2.4 CONVERSAS (E OLHARES) ENTRE “BONS VIZINHOS”	77
<b>2. LITERATURA, CASO DE POLÍCIA (1942-1944)</b>	<b>86</b>
<b>2.1 RELAÇÕES COM O ESTADO NOVO E SUSPEITAS DO DOPS</b>	<b>88</b>
2.1.1 ARQUIVOS DO DOPS: PROCURANDO VERÍSSIMO	98
2.1.2 POLÍCIA E DIPLOMACIA BRASIL-EUA: PARCERIAS VELADAS	105
<b>2.2 AS INVESTIGAÇÕES DO FBI</b>	<b>113</b>
2.2.1 A FICHA DE ÉRICO VERÍSSIMO NO FBI: O RESTO É SILÊNCIO	120
2.2.2 CAMINHOS CRUZADOS: LEITURAS ENVIESADAS DO FBI E DA IMPRENSA ESTADUNIDENSE	135
2.2.3 ALÉM DO SILÊNCIO	144
<b>3. BRASIL NA AMÉRICA: GUERRA E IDENTIDADE (1945)</b>	<b>154</b>
<b>3.1 A SEGUNDA VIAGEM: <i>A VOLTA DO GATO PRETO</i> (1946)</b>	<b>155</b>
3.1.1 OUTROS TEMPOS	155
3.1.2 NOVOS PERSONAGENS	167
3.1.3 PONTES (OU: QUESTÃO DE TRADUÇÃO)	172
3.1.4 BREVE PRENÚNCIO DE UMA NOVA ERA	180
<b>3.2 UM BRASIL EM CONFERÊNCIAS: <i>BRAZILIAN LITERATURE</i> (1945)</b>	<b>189</b>
3.2.1 VERÍSSIMO REGIONAL, NACIONAL, INTERNACIONAL	190
3.2.2 AS CONFERÊNCIAS: IDEIAS E IDEAIS DE BRASIL	197
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>220</b>
<b>FONTES</b>	<b>229</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>231</b>
<b>FILMOGRAFIA</b>	<b>240</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>242</b>



## INTRODUÇÃO

*O romance é o produto duma irritação do romancista. Mas tem de ser um tipo especial de irritação.*

Veríssimo, *Viagem ao México*, 1957.

Minha primeira inquietação acadêmica sobre as relações Brasil-Estados Unidos foi a partir da experiência de iniciação científica, em 2009<sup>1</sup>. Trabalhando com os documentários e desenhos animados de produtoras como a Disney feitos sob encomenda do *Office of the coordinator of Inter-American affairs*, percebemos a força do conteúdo político inerente aos filmes que o país recém aliado preparou para o vizinho do sul na década de 1940. Estudando aqueles filmes, era para nós difícil não esbarrar em ambiguidades de todas as formas, cores e intenções de tão complexo contexto.

No trabalho de conclusão de curso, a figura de Erico Veríssimo apareceu como sugestão do meu orientador, e logo mostrou-se uma escolha evidente e riquíssima para pensar a Política da Boa Vizinhança. Não é por menos: o caso do romancista gaúcho encontra-se, no período da Segunda Guerra Mundial, precisamente no centro do diálogo entre os países, pela via itinerante de sul a norte, e repleto das tão caras e férteis ambiguidades, dentro dos seus textos e a toda sua volta, na literatura e na política, e por fim no mundo que as une. A monografia se deteve em analisar o livro que foi fruto da primeira viagem de Veríssimo aos Estados Unidos, onde pudemos observar parte da aparente contradição entre ideias presentes em diferentes esferas culturais do contexto da Política de Boa Vizinhança. Enquanto o discurso oficial mostrava uma aliança sólida e quase óbvia, os textos de artistas e intelectuais como Veríssimo revelavam profundas críticas e problematizações bastante elaboradas, revelando uma Boa Vizinhança já amplamente relativizada e muitas vezes ironizada, mesmo no calor da hora.

Para esta dissertação de mestrado, a escolha foi por acompanhar outros desdobramentos daquela primeira viagem de Veríssimo, seguindo cronologicamente a trajetória do romancista desde a primeira viagem até as publicações oriundas da segunda, passando por documentos de

---

<sup>1</sup> O projeto chamou-se “O cinema americano e o esforço de guerra no Brasil, 1939/1945”, e sob coordenação dos professores Adriano Luiz Duarte e Alexandre Busko Valim, alunos da História e do Cinema traduziram e legendaram tais curtas-metragens adquiridos pelo departamento de História da UFSC.

diferentes esferas que acompanham essas andanças do autor. O espaço de tempo é de apenas cinco anos, mas trata-se de cinco anos conturbados o bastante para ser complexa a sua compreensão. O objetivo de analisar *Gato preto em campo de neve* (1941) foi de entender em que medida foi permeável e em que medida foi resistente a cultura brasileira. Entendeu-se que foi ambígua a crítica a uma “americanização” no Brasil, considerando-se as relações internacionais entre Brasil e Estados Unidos durante o Estado Novo como emblemáticas tanto nos discursos políticos propriamente ditos quanto na produção cultural de um e de outro país. Além disso abarcaram parte do debate sobre os posicionamentos políticos de escritores brasileiros frente a um mundo em plena polarização.

Tem sido de várias maneiras desconstruída a ideia de Política de Boa Vizinhança enquanto simples relação amigável de aliança entre os dois países por um bem comum. Há diversas pesquisas a respeito do "outro lado" da aproximação dos Estados Unidos ao Brasil, desde o ponto de vista cultural e artístico até o militar, passando pelo diplomático, ideológico, político e tantos outros. Moniz Bandeira (1973) faz um extenso levantamento de informações sobre a “presença dos estados unidos no brasil”, revelando vínculos de intervenção em minuciosas relações, e de amplo alcance; e Gerson Moura (1980) identificou a "autonomia na dependência", sendo referência para situar-nos quanto às ambiguidades da política externa de Vargas até que se efetive a aliança aos EUA (de 1935 a 1942). Os estudos de Antônio Pedro Tota (2000) e João Feres Jr. (2005) mais recentes, lançam um olhar atento para as construções cultural nas relações Brasil-EUA. O primeiro, lançando mão de variadas expressões culturais da Boa Vizinhança como a música e o cinema, mostra as estratégias de um “imperialismo sedutor” levando em conta que “a americanização não foi imitação”; e o segundo, examinando de perto o conceito de *Latin America* por parte dos EUA, problematiza definitivamente o termo que depende essencialmente da noção de antagonismo entre uma América e outra, baseada em estereótipos culturais. A presente dissertação pretende seguir tais tradições, focando, entretanto, num caso individual – o de Erico Veríssimo – e ampliando a diversidade de campos que coexistem num mesmo contexto, somando as leituras críticas da Política de Boa Vizinhança às metodologias que vinculam intimamente literatura e sociedade. Neste sentido, a obra de Luís Bueno contextualizou o romance de 1930 no Brasil; e finalmente Antônio Cândido e Raymond Williams orientam para analisar-se de perto a obra literária em relação de simbiose com o seu contexto de produção.

Neste trabalho, por abordar-se a literatura de Veríssimo sob a

perspectiva materialista, dentro de uma história que se pretende social, a premissa é o interesse em tudo aquilo que cerca os livros enquanto partes integrantes da vida política de um momento. Para desenvolver esta parte da pesquisa com este horizonte, amplia-se a diversidade de fontes, e busca-se fazer uma leitura “a contrapelo” (CHALHOUB, 1998), tanto da documentação da literatura quanto da política. Ou seja, na análise da literatura de Veríssimo tenta-se observar não só o que está dito nos “diários” que faz o autor, mas também identificar elementos do contexto na forma como está construída a narrativa, considerando-se, ainda, as fronteiras entre o mundo real e a ficção, e as relações entre autor, obra, e recepção; e na análise dos da política se escolhe também a documentação dos meios confidenciais daquele contexto – o que está sendo dito não só na imprensa e nos discursos políticos, mas também nos relatórios policiais e de inteligência internacional.

Inicialmente, leremos o livro de Veríssimo sobre a sua primeira viagem aos Estados Unidos: *Gato preto em campo de neve* (1941). A viagem é fruto direto da Boa Vizinhança, feita a convite do *Department of State*. Desde a década de 1930, com os incentivos do governo estadunidense, diversos intelectuais brasileiros foram convidados a ir aos Estados Unidos, em espécie de troca, por *boa vontade*, entre as duas culturas, e motivados a escrever livros a partir da experiência. Para tal leitura, contextualiza-se as contradições da Boa Vizinhança e situa-se as teorias que abordam o relacionamento entre história e literatura. A partir destas bases, examina-se a maneira como o narrador relata seus encontros com o outro (e consigo mesmo), problematizando um ponto que acompanhará o restante da pesquisa: o posicionamento político de Veríssimo, atrelado à sua maneira de fazer literatura, dá margem a múltiplas interpretações, tanto nas definições sobre os Estados Unidos quanto sobre o Brasil. Ele carrega, junto com seus diários e invenções narrativas, todo um conteúdo a respeito do Estado Novo, da identidade nacional, de democracia e capitalismo. Aparecem assim as principais questões: como a Boa Vizinhança aparece no livro de Veríssimo? Que ideias de Estados Unidos ele carrega ao chegar, e que ideias de Brasil ele encontra quando outros o veem?

Além da própria obra do autor e da crítica sobre ele, procuramos entender a relação entre a literatura produzida naquele contexto e o olhar governamental/policial sobre ela. Examinamos investigações do DOPS sobre o meio cultural e adquirimos cópias da documentação original das investigações do FBI especificamente sobre Erico Veríssimo e sua obra, conduzidas em 1943. A existência dessas investigações, apenas uma

hipótese na época da formulação do projeto para esta pesquisa, tornou-se realidade nove meses após o pedido da documentação ao FBI por meio do *Freedom of Information Act*. A documentação de 35 páginas oferece o contraponto da ótica policial sobre a obra literária de Veríssimo, enriquecendo a complexidade do contexto que se quer compreender, sobretudo quando traz informações surpreendentes sobre a preocupação dos executores da Boa Vizinhança quanto ao conteúdo dos livros brasileiros. Assim, somos norteados pelas perguntas: quais eram as preocupações do FBI com a literatura brasileira? Como a polícia estadunidense relacionava a ficção e a opinião do autor?

Quanto ao lado da polícia política brasileira, tivemos acesso a parte dos relatórios do DEOPS-RS que foram enviados à capital Rio de Janeiro nos anos da Segunda Guerra Mundial, e embora se faça lá apenas algumas referências diretas a Erico Veríssimo, foi possível constatar o olhar dos agentes brasileiros diante da intelectualidade gaúcha. As relações ambíguas entre o Estado Novo e os intelectuais se faz presente no âmbito desta parte da pesquisa. A mesma pergunta feita à documentação do FBI aplica-se aqui: quais eram as preocupações do DOPS? E: como articulavam-se os órgão de controle do Estado Novo com a intelectualidade brasileira de esquerda?

Além disso, documentação da embaixada dos Estados Unidos no Brasil, também recentemente adquirida no Brasil, em microfilmes, pela Universidade Federal de Santa Catarina e a Universidade Estadual de Maringá, levantou outras questões sobre os vínculos internacionais da inteligência brasileira e estadunidense ao olharem para a cultura e a política. Assim, nos questionamos: de que maneira se relacionavam as investigações de cunho político, e sob quais pontos de convergência? E quais as diferenças de cada interlocutor nesse diálogo?

Finalmente, voltaremos ao ponto de vista do próprio romancista, ao examinar a literatura de viagem de Veríssimo referente à segunda ida aos EUA (1943-1945), escrito novamente para os brasileiros. O tempo em que ele é escrito, entretanto, é bastante diferente em relação à época da primeira viagem, muito embora o intervalo seja de apenas dois anos. Assim, pode-se buscar a versão literária de Veríssimo imersa no início da queda do Estado Novo, início do fim da guerra, início de uma nova configuração (geo)política para os Estados Unidos, Brasil e grande parte do mundo ocidental. Nos perguntamos: quais as diferenças entre o primeiro e o segundo livro? E entre o primeiro e segundo momento?

Abordaremos também o livro de Veríssimo publicado em Nova York em 1945 a despeito da história da literatura brasileira, compêndio em

inglês de suas palestras feitas na Universidade da Califórnia no período da guerra. Como veremos, essa obra acaba sendo uma espécie de relato da própria história da cultura brasileira feita por Veríssimo para os estudantes estadunidenses, e assim, publicada com o aval e carimbo oficial do governo aliado em estado de guerra, revela uma narrativa relevante para analisarmos as imbricadas relações entre os dois países, o escritor com pés dos dois lados, e as duas – ou infinitas – construções de identidade nacional. Somada à leitura de imprensa em ocorrências a respeito de Veríssimo e sua viagem presentes no jornal oficial do Estado Novo, *A Manhã*, a análise envolverá perguntas sobre as construções da identidade nacional. Entre as sagas míticas elaboradas por Cassiano Ricardo e a exportação de imagens do Brasil por parte da produção cultural estadunidense, a visão e a posição de Erico Veríssimo, se vista de perto, pode oferecer contrapontos. Como Veríssimo fala do Brasil? De que maneira sua visão relaciona-se ao discurso oficial do Estado?

É no ano de 1933 que, no seu discurso de posse, Franklin Roosevelt faz menção direta à Política de Boa Vizinhança<sup>2</sup>. Enquanto isso, o ano abarca a ascensão de Hitler, assim como é referência para o romance social brasileiro, com a publicação do “romance proletário” *Cacau*, de Jorge Amado. Essa publicação vem junto a uma onda de definições de posicionamentos políticos na literatura de esquerda em meio a um mundo polarizado. A posterior entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em 1942, junto aos Estados Unidos, que haviam entrado em 1941, pontua finalmente uma aliança que foi construída, não sem esforços e correntezas contrárias, e se utilizando de diversos instrumentos culturais. É esta relação entre política internacional e produção cultural, sobretudo literária, que nos interessa aqui. É preciso ainda levar em conta que o projeto da Boa Vizinhança foi bastante amplo e direcionado fortemente a outros países da América, como México e Argentina. O foco desta pesquisa, entretanto, foi voltado para a inserção do Brasil em tal política.

Ao longo dos anos 1940 e início dos 50, o escritor gaúcho Erico Veríssimo acompanhará de perto, com sua experiência e seus livros, parte das relações entre Brasil e Estados Unidos, numa posição política especialmente ambígua: indo fazer palestras nos EUA a convite do

---

<sup>2</sup> É então que o presidente faz uso do termo, muito embora sua principal preocupação naquele momento fosse em relação à crise interna de 1929, e os esforços culturais de política externa não tivessem ainda o peso que viriam a ter na década seguinte.

*Department of State* (1941) e aceitando cargo em Washington por indicação do governo brasileiro (1953), enquanto é crítico de ambos os lados do hemisfério. Romaneia tanto o os poréns da influência estadunidense no Brasil quanto os problemas da realidade social brasileira.

Em 1944, ao começar uma das suas palestras sobre uma história da literatura brasileira apresentada na Califórnia, o romancista declara que sua versão será necessariamente falha, e avisa que não é crítico, mas sim contador de histórias (ou estórias?). Embora assim tenda a se afirmar como nem crítico de literatura, nem de história ou de política, Veríssimo faz o romance social, e à sua maneira observa problemas do Brasil – interna e externamente. E isto nem ele deixa de constatar. Na mesma palestra, após falar de Tiradentes e de poetas deportados na Inconfidência, o romancista menciona a Escola Mineira, dizendo: “Tudo o que sei é que, felizmente, os escritores brasileiros do século dezoito começavam a ter consciência social, e a olhar pela janela da torre de marfim, para o povo e seus problemas.”<sup>3</sup> A simples forma como Veríssimo irá falar desse povo e desses problemas já o coloca sob a vigilância dos governos, e por sua construção literária que Luís Bueno define como de “simultaneidade”, e que Antônio Cândido diz ser fruto de “olhos retos” para a sociedade, o escritor ocupa um lugar interessante: ao mesmo tempo em que faz pontes na Boa Vizinhança, levanta suspeitas. E assim, para nós, sofisticada o debate sobre aquele contexto.

---

<sup>3</sup> *All I know is that, fortunately, the Brazilian writers of the eighteenth century were beginning to be socially conscious, and to look down from the window of their ivory towers to the people and their problems.* (tradução própria).

## 1. ÉRICO VERÍSSIMO E A BOA VIZINHANÇA (1941)

### 1.1. O TEMPO E O AUTOR

#### 1.1.1 Brasil-EUA: política externa

*Como a mesa é grande, formam-se ilhas de conversação. A sra. Embaixatriz discute Hitler com o almirante. Alguém elogia Oswaldo Aranha. Tinem copos e talheres. Criados de libré verde-garrafa e luvas brancas passam com grandes travessas.*

Veríssimo, 1941.

Os anos que antecedem a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial são marcados por profundas incertezas no que diz respeito às escolhas internacionais do governo de Getúlio Vargas e, por conseguinte, intensas influências e negociações do governo de Roosevelt para com o Brasil, em busca de um aliado. A estas relações chamou-se Política de Boa Vizinhança.

O termo já fora utilizado no primeiro discurso de posse de Franklin D. Roosevelt (14 de março de 1933), quando o presidente estadunidense fala de países “bons vizinhos” em um sentido amplo de apoio mútuo entre as Américas. Mais tarde, Getúlio Vargas também tornará frequente no seu vocabulário termos que remetem a um “apoio interamericano”, e em outubro de 1939 assinará a “Declaração de Solidariedade Continental”.

Enquanto para Roosevelt as preocupações sociais e de intervenção do Estado na economia têm suas particularidades norte-americanas, liberais e democráticas, diferentemente do caso brasileiro ou alemão, sua origem é comum à maioria dos líderes de estado da época: a crise econômica, e, em última instância, a crise do próprio Liberalismo, que acarretou, se não governos “extremos” e ditaduras, no mínimo uma polarização generalizada do globo, tanto em posicionamentos externos quanto internos (HOBSBAWM, 2001).

No caso do governo estadunidense, a escolha é pelo *New Deal*. Já no Brasil, embora o bem-estar social seja uma preocupação clara no horizonte, não se pode ignorar uma evidente inclinação do Estado Novo na direção do fechamento político. Em um telegrama ultra-secreto do Embaixador da Alemanha no Rio de Janeiro, Curt Prüfer, à Wilhemstrasse (Ministério dos Negócios Estrangeiros alemão), em 21 de

junho de 1940, lê-se sobre um encontro secreto entre Vargas e o Embaixador, a pedido do presidente brasileiro:

O presidente ressaltou então sua firme intenção de manter a neutralidade e sua simpatia pessoal pelos Estados autoritários, lembrando ao mesmo tempo o discurso que ele havia recentemente pronunciado. Ele exprime abertamente sua aversão pela Inglaterra e pelo sistema democrático. (SEITENFUS, *Apud* GARCIA, 2008, p. 432).

Marcada no dia 25 de setembro do mesmo ano, há uma carta do Presidente da Comissão Executiva do Plano Siderúrgico Brasileiro, Guilherme Guinle, ao Administrador da Agência Federal de Empréstimos dos Estados Unidos, Jesse H. Jones, a respeito do financiamento da projetada usina siderúrgica em Volta Redonda, no estado do Rio de Janeiro. A necessidade apresentada é de US\$ 20.000.000 de fundos dos Estados Unidos, pedido a que Jesse Jones responde positivamente no dia seguinte.

Em julho de 1941 é assinado o Termo de Ajuste para a regulação das atividades da Comissão Mista Brasileiro-Americana de oficiais de Estado Maior. Lá, o General Eurico Gaspar Dutra e o Brigadeiro-General Lehman W. Miller assinam, entre outros, os seguintes postulados:

I – preliminares

(...)

promessa do Brasil de auxiliar com todas as suas forças e com os meios de que disponha a defesa comum do continente americano;

promessa do Brasil de construir bases aéreas e navais e de autorizar-lhes o uso aos demais países pan-americanos;

(...)

5) promessa dos Estados Unidos de auxiliarem o Brasil na aquisição do armamento e de todos os meios materiais de que necessitar para os fins em causa (...).<sup>4</sup>

Tendo feito tais promessas, finalmente, em 7 de dezembro de 1941, após o ataque a Pearl Harbor, Getúlio Vargas mandaria o seguinte telegrama a Roosevelt:

---

<sup>4</sup> Paulo Bonavides e Roberto Amaral (orgs.). Textos políticos da História do Brasil. Brasília: Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicações, *Apud* Garcia, 2008, p. 436.

Senhor Presidente Franklin Roosevelt – Ao tomar conhecimento da agressão sofrida por parte do Japão, convoquei os membros do meu Governo e tenho a honra de informar a V. Ex. Que ficou resolvido por unanimidade que o Brasil se declarasse solidário com os Estados Unidos, coerente com as suas tradições e compromissos na política continental.<sup>5</sup>

No dia seguinte, Roosevelt responderia:

Senhor Presidente Getúlio Vargas – Hoje, oito, apresso-me a acusar, com o meu mais profundo apreço e o do povo dos Estados Unidos, a pronta e cordial mensagem de solidariedade com o meu país, na crise provocada pelos traiçoeiros e não provocados ataques praticados ontem (...) A mensagem de V. Ex. É a prova culminante da afirmação feita tão eloquentemente, faz poucas semanas, de que o pan-americanismo passara do domínio dos convênios ao campo da ação positiva, o que profundamente me comoveu e encorajou. (Idem, p. 439).

A política pendular de Vargas, ao “oscilar” entre Estados Unidos e Alemanha, até as vésperas da Guerra, foi chamada por Gerson Moura de equidistância pragmática, no seu trabalho *Autonomia na Dependência* (1980). O trabalho representou um marco para os estudos da área e é indispensável para a formulação da abordagem deste projeto de pesquisa.

Nesta perspectiva, não houve uma simples intervenção estadunidense na política brasileira, mas sim um sofisticado diálogo, e é este momento de profunda ambiguidade que pretendemos considerar ao tratar do caso do escritor Erico Veríssimo, que é convidado em dezembro de 1940 pelo *Department of State* para ir aos Estados Unidos conhecer o país e escrever sobre ele e, posteriormente, lecionar sobre o Brasil e a literatura brasileira nas universidades estadunidenses.

Gerson Moura se propõe a negar a afirmação de uma dicotomia entre política e economia ou mesmo entre os países. Não pensaremos, assim, em Brasil e Estados Unidos como dois blocos monolíticos. Há disputas internas, forças diferentes dentro de um mesmo país e também dentro de um mesmo governo. Levamos isto em conta na maioria dos

---

<sup>5</sup> Ministério das Relações Exteriores. O Brasil e a Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944, v. I, Apud Garcia, 2008, p. 439.

estudos históricos contemporâneos, mas nas relações internacionais há certa tradição em pensar os países como monolíticos. As disputas internas, longe de serem insignificantes, podem determinar os rumos das decisões. (1980).

Este resultado provém, então, de um jogo entre forças estruturais e forças conjunturais. Ao pensarmos nas escolhas diplomáticas do governo brasileiro de 1940 a 1941, como vimos expressas em correspondências oficiais anteriormente, não insistiremos na ideia de que de alguma forma “não havia alternativa” para o Brasil, frente a uma força internacional massacrante sobre o mais fraco. E nem exageraremos ao ponto de imaginar que o Brasil podia tomar qualquer atitude. As colocações de Gerson Moura nos levam a entender que devemos ver as forças internas do país para entender suas escolhas por um ou outro caminho no panorama mundial.

Além disso, tratamos de um momento mundial em que três sistemas de poder estão tentando se consolidar – Estados Unidos, Alemanha e União Soviética. Os dois primeiros tinham relações e interesse para com o Brasil quanto a mercados e matérias-primas. Para os Estados Unidos, havia ainda um grande interesse no âmbito geopolítico, para garantir apoio continental em suprimentos no caso de uma possível guerra com a Europa, entre a borracha e outros produtos fundamentais para a indústria bélica.

Quando Roosevelt anunciou a Política de Boa Vizinhança em 1933 não havia coesão, interna ou externa, entre os países envolvidos e nem todos os governos das Américas acatavam a ideia. O fato de que o Panamericanismo serviu de força aglutinadora não significa que fosse visto da mesma forma por todos os lados. Mesmo por parte dos Estados Unidos, foi o conceito escolhido para trazer um arsenal de ideologias, que comumente chamamos *american way of life* – ação esta que deve também ser relativizada, já que, como veremos, a interface destas “importações culturais” é muito mais complexa do que a da importação de garrafas de Coca-cola.

O processo político no Estado Novo reflete esse “empate” da luta política, que confere a Vargas um extraordinário poder no processo decisório. Ele se torna o árbitro das disputas que emanam das instâncias secundárias e mesmo das que ocorreram nas instâncias centrais de decisão. Seu método para tratar essas disputas consistia em aguardar que todos os ângulos das posições divergentes estivessem perfeitamente claros e em evitar decisões precipitadas, avaliando cuidadosamente as possibilidades inerentes a cada situação. O importante era manter, na

medida do possível, a equidistância pragmática. (MOURA, 1980. p. 108-109).

Mesmo se formos pensar na experiência de Vargas, sem a percepção que temos hoje em retrospectiva, podemos entender que sua oscilação não era alguma espécie de esquema onisciente, mas sim fruto de apostas, muitas vezes a contragosto para o político nacionalista, como é o caso da concessão da base aérea de uso estadunidense em Natal. É com essa interpretação em vista que pensamos na política da “equidistância pragmática”, como cada iniciativa de uma vez, em um panorama em que ficar em cima do muro não era alternativa que se pudesse sustentar por muito tempo. E apesar do “jogo” pendular, Vargas não é, – como ninguém poderia ser – um diretor de teatro que tem visão do quadro todo, ou controle sobre as oscilações.

A polarização política recorta os vários grupos de interesse, os organismos ‘técnicos’ do Estado, a burocracia militar, a diplomacia e até mesmo as instâncias centrais de decisão, colocando em um mesmo campo político os defensores do comércio compensado e do protecionismo, os nacionalistas e os pró-alemães; e, de outro lado, os advogados do livre-comércio, da liberdade cambial e tarifaria, os panamericanistas e os pró-EUA. (MOURA, 1980, p. 108).

Os posicionamentos políticos de Erico Veríssimo frente ao crítico cenário mundial podia não ser claro para alguns estadunidenses, sendo ele natural do Sul do Brasil, região definida neste momento como permeável ao nazismo devido à colonização germânica. Suas posições, entretanto, embora não fossem de todo liberais, sempre se mostraram antifascistas. Em 1956 realizou-se no auditório da Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre um ato público de protesto contra a intervenção militar soviética na Hungria. Veríssimo foi convidado, e fez um discurso que transcreveu para o manuscrito que viria a ser o Segundo volume de sua autobiografia, Solo de Clarineta. Declarou o autor sobre essa fala: “(...) dum modo geral, isto é, no que diz respeito a princípios básicos, seu conteúdo deixa clara minha posição política, que tanta gente até hoje parece não ter ainda compreendido”:

Quando em 1935 as tropas de Mussolini invadiram a Abissínia, firmei o manifesto em que intelectuais brasileiros protestavam contra a bárbara agressão fascista. Protestei também, não uma, mas mil vezes, quando em 1937 o Generalíssimo Francisco Franco aceitou o auxílio de tropas

da Alemanha e da Itália, que massacraram parte do povo espanhol, usando-o como cobaia para experiências com as armas modernas que aqueles dois países, então totalitários, haveriam de usar na guerra que em breve viriam a provocar. O pacto russo-alemão que em 1939 permitiu a invasão e a mutilação da Polônia, abrindo aos nazistas o caminho para a conquista da Europa, teve também o meu repúdio, que foi manifestado repetidamente em público. Incontáveis vezes lancei meu protesto apaixonado contra as perseguições e atrocidades de que tem sido vítima o povo judeu em tantas partes do mundo. As violências praticadas pela Inglaterra contra os patriotas de Chipre e as da França contra os nacionalistas da Algéria têm a minha mais decidida antipatia.

Após dizer contra o que se coloca, o romancista então define seu posicionamento, longe de ser partidariamente engessado:

Para que ponto cardeal do comportamento humano convergem esses sentimentos e manifestações? Em que partido político me enquadram? É muito simples a resposta. Eles indicam que o escritor que agora vos fala coloca acima de conveniências político-partidárias, acima de doutrinas filosóficas, econômicas ou sociais, a causa da dignidade do homem, de seu direito a uma vida decente, produtiva e bela, de seu privilégio de escolher livremente a própria religião e os próprios governantes, e manifestar-se publicamente, sem qualquer tipo de pressão física ou psicológica. (VERÍSSIMO, 1976, p. 8).

A problemática de um escritor brasileiro da geração de 1930 e 40 escrevendo sobre os diálogos do Brasil com o vizinho liberal parece especialmente interessante levando-se em conta o clima político de polarização que atravessa várias esferas do período.

Além da vigilância constante, a produção de filmes, revistas, programas de rádio e livros era preocupação do governo de Roosevelt (bem como por parte do governo brasileiro), e contava com apoio de Getúlio Vargas para sua veiculação e iminente inserção no Brasil. É perante tais “estrangerismos” culturais, bem como um alinhamento do Brasil para um lado liberal, que em grande medida a literatura brasileira dos anos 1930 e início de 40 vai fundamentar seus debates. Nos voltaremos, portanto, a um dos órgãos estadunidenses de maior influência neste sentido, e que foi responsável pelo financiamento da

viagem de Veríssimo para os Estados Unidos, bem como de outros escritores.

### 1.1.2 A Boa Vizinhança nas esferas culturais e o *Office*

*O Brasil é um país muito sem sorte... Foi descoberto há mais de quatrocentos anos por um navegador português e só agora o seu bom vizinho, os Estados Unidos, está começando a descobri-lo... Espero que não seja tarde demais.*  
Erico Veríssimo, 1941.

Em 1845, o jornalista John L. O’Sullivan usou a expressão “Destino Manifesto” para definir o que acreditava-se ser uma espécie de missão do povo americano no mundo. “Nosso destino manifesto atribuído pela Providência Divina para cobrir o continente para o livre desenvolvimento de nossa raça que se multiplica aos milhões anualmente”, publicou no *Democratic Review*. Não por acaso, o discurso era contemporâneo ao contexto da anexação do Texas ao território estadunidense, e o conceito partia da ideia de superioridade dos habitantes daquela região e então de como era o destino (definido por vias divinas) de semelhante nação definir os rumos das outras ao seu redor.<sup>6</sup>

A pintura *American Progress*, de John Gast (1870), ajuda a compreender a noção de destino manifesto. Somada à crença no progresso científico, vê a expansão para o leste como a figura feminina que a representa no quadro: uma salvação, etérea, iluminando o caminho por onde passa. A iluminação, na obra de Gast, é feita por postes e fios elétricos, que a gigantesca figura leva para dentro da escuridão da natureza, esta providencialmente localizada no lado oeste da tela. (Vide anexo III). Podemos assim começar a ver como a política se faz presente em muitas dimensões culturais que não necessariamente a do discurso político oficial.

Nos primeiros anos do século XX, o presidente estadunidense Theodore Roosevelt marcou as relações entre as Américas a partir da política do *big stick*, uma política externa agressiva que visava a

---

<sup>6</sup> Essas ideias, entretanto, modificam-se ao longo da própria história dos Estados Unidos, faz-se necessária a menção à diferença do país antes e depois da Guerra Civil (1861-1865). Embora devamos manter em mente as especificidades de tal pensamento em cada década, para o fim deste pesquisa tratamos da ideia de missão civilizadora do povo estadunidense de maneira mais ampla (ainda que superficial), desde o fim do século XIX até a primeira metade do XX.

defender os interesses econômicos dos Estados Unidos, sendo este um país que ainda não alcançara proeminência no continente.<sup>7</sup>

Durante o governo do democrata Franklin Delano Roosevelt (1933-1945), entretanto, medidas diferentes foram tomadas no que diz respeito às relações político-culturais entre as Américas. Desde a menção à Política de Boa Vizinhança no discurso de posse, e ao longo da Segunda Guerra Mundial, a empreitada foi de aproximação (diferentemente dos períodos anteriores e também dos que viriam após a guerra). Passam a fazer parte do vocabulário político os termos “vizinho”, “amigo” e “irmão”, para definir os países da América Latina, e expressões como “esforços continentais” ou “interamericanos” para definir as ações declaradas como essencialmente conjuntas entre *americans* e *latin americans*.

Um dos atos significantes do presidente dentro deste empenho foi a criação do *Office of the Coordinator of Interamerican Affairs* (OCIAA), entregue à direção do jovem milionário Nelson Rockefeller, desde 1939. Em seis anos de atividades, o escritório de relações interamericanas gastou cerca de 140 milhões de dólares (TOTA, 2000), valor bastante expressivo, sobretudo se considerarmos a inflação desde então. Entre os gastos estavam a manutenção escritórios e agências centrais em toda a América Latina – sendo 11 no Brasil, incluindo um em Porto Alegre e um em Florianópolis; a produção e exibição de filmes sobre os Estados Unidos, sobre a guerra e sobre a América Latina; a distribuição de material didático; a promoção de programas de rádio; e o financiamento de viagens para os Estados Unidos, como a de Erico Veríssimo. (Vide anexo IV).

Uma importante referência para definir a formação do *Office* está em *O Imperialismo Sedutor*, de Antonio Pedro Tota (2000). Ele mostra que várias canções dos anos 1930 e 1940 tinham a “americanização” como tema. Algumas com mensagens nacionalistas de defesa de nossa cultura. Um quase movimento antiimperialista da música popular. Outras satirizavam ou referendavam a ideia da americanização como forma de superarmos “nosso atraso”. (TOTA, 2000, p. 169).

Tota conclui que a “americanização” “não foi imitação” (p. 177). Os trechos que ele aponta de músicas de Denis Brean e Ciro Monteiro, Carmen Miranda e muitos outros, ilustram parte das

---

<sup>7</sup> É deste contexto a célebre frase do presidente, de 1901: “Fale com suavidade e tenha à mão um grande porrete.”

evidências quanto a esse processo, nem de longe simples ou passivo. Se em 1933 Carmen Miranda gravara *Good bye! Boy!*<sup>8</sup>, na mesma época em que Noel compõe *Não tem tradução*, em 1940 Assis Valente compõe *Brasil Pandeiro*: “Chegou a hora dessa/ gente bronzada/ mostrar seu valor/ (...) O Tio Sam está querendo/ conhecer a nossa batucada/ anda dizendo/ que o molho da baiana/ melhorou seu prato/ Vai entrar no cuscuz/ acarajé e abará/ Na Casa Branca...” Segundo Tota, a diferença entre essas músicas é que a primeira é de uma fase da música brasileira que chama de “nacionalista” ou “antiimperialista”, e a segunda se faz em plena implantação do que o autor chama de “imperialismo sedutor”. (p. 170).

A organização de Rockefeller duraria até 1946, e neste período se encarregou de diversas áreas de atuação, entre elas a vertente cultural dos “assuntos interamericanos”, com papel fundamental no governo de Roosevelt e escritórios importantes de pesquisa e produção tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil.

Fazendo uma *História do Conceito de Latin America nos Estados Unidos*, João Feres Jr. (2005) busca mapear a formação e, em última instância a escolha, por parte dos jornalistas e acadêmicos estadunidenses, pelo termo *Latin America* para designar “a outra América” (o conjunto, por vezes generalizado, das Américas latinas). Chama atenção o antagonismo entre esta visão e aquela que se mostra nos filmes produzidos pelo OCIAA, em que a tentativa é justamente mostrar Américas integradas. É possível então problematizarmos as diferenças que muitas vezes se evidenciam entre o vocabulário de discursos de um mesmo tempo e espaço porém em veículos e contextos culturais e intencionais diferentes. Passagens do livro de Veríssimo serão chaves para elaborar esta ideia.

João Feres Junior mostra estereótipos pejorativos presentes em discursos políticos do século XIX, no contexto das anexações de terras mexicanas ao território dos EUA e finaliza analisando conteúdo e arte de capa dos livros-texto sobre a América Latina utilizados em faculdades

---

<sup>8</sup> Em 1933, Carmen Miranda cantava “*Good bye, good bye boy*, deixa a mania do ingles/ Fica tão feio pra você Moreno frajola/ que nunca frequentou as aulas da escola/ (...) Só se fala *good morning, good night!* Já se desprezou o lampião de querosene/ Lá no morro só se usa a luz da *Light (oh! Yes)*”. A partir dos anos 1940, no entanto, iria para Hollywood para se tornar uma das atrizes mais bem pagas do cinema, além de criar uma série de aspectos na sua performance que foram amplamente discutidos como formas de resistência cultural. (GATTI, José, 2004).

estadunidenses já nos anos 2000. Essa trajetória do livro é norteada pelas chamadas “oposições assimétricas”. O autor adapta o conceito de Reinhart Koselleck<sup>9</sup> para o campo dos estudos de *Latin America*. Para Feres Junior, tais “espelhos invertidos” podem ser observados pontualmente ao longo dos dois séculos que analisa e teriam cunho cultural, racial e temporal.

O autor mostra, tanto nos discursos de políticos estadunidenses que apresenta, quanto nas ilustrações artísticas que as editoras escolhem para os livros acadêmicos sobre o tema, uma *Latin America* sendo representada com profunda alteridade, em posição radicalmente oposta à “América” (do Norte); posição esta que se mostra, em última análise, negativa, carregada da ideia de um atraso “incurável”, inerente àquela cultura e suas tradições. (2005, p. 117).

Estas oposições assimétricas aparecerão em produções culturais estadunidenses amplamente difundidas no Brasil durante a Política de Boa Vizinhança, como os filmes e desenhos animados produzidos com incentivo do governo. É interessante notar o quanto estas produções diferem do olhar crítico que vemos tanto nos artistas brasileiros – contemporâneos ao *Office* – descritos por Tota, quanto no livro de Veríssimo que analisaremos na próxima seção.

Um dos conceitos que remontam fortemente ao contexto específico da produção dos audiovisuais produzidos pelo OCIAA com essa função foi o de *western hemisphere*, “hemisfério Oeste”, presente no documentário *Brazil at War (Office of War Information, 1943)*. O filme de 9 minutos trata-se de um jornal cinematográfico, que basicamente exalta a aliança entre Brasil e Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, além de enaltecer o país brasileiro, em uma espécie de apresentação do mesmo para o público estadunidense, ressaltando as vantagens da aliança e os atributos do Brasil.<sup>10</sup>

Observamos que o conceito *western hemisphere*, com a conotação que aparece no documentário tratado, provém de um contexto específico. Arthur P. Whitaker, nos anos 1950, apresentou uma série de

---

<sup>9</sup> No capítulo *história dos conceitos e história social*, do livro *Futuro Passado*, o historiador alemão do pós-guerra disse que “uma palavra se torna um conceito se a totalidade das circunstâncias político-sociais e empíricas, nas quais e para as quais essa palavra é usada, se agrega a ela” (KOSELLECK, 2006, p. 109).

<sup>10</sup> Os atributos brasileiros no filme são representados basicamente em recursos naturais e matéria-prima para a produção estadunidense, como simples atos de amizade e generosidade, em narrativa que poderia ser analisada também sob esse aspecto de conteúdo problemático.

palestras em Londres, que sugeriam uma possível contextualização do termo, em obra que intitulou *The Western Hemisphere Idea: Its Rise and Decline*, ou seja, em tradução livre: “A Ideia de Hemisfério Oeste: Sua Ascensão e Queda”. Na introdução de sua obra, Whitacker menciona que

Enquanto o autor é levado ao primeiro ensaio por uma definição da ideia de *western hemisphere*, aqui no início ele deve ser instruído a constantemente lembrar-se de uma distinção que é vital para o entendimento de tudo o que se seguirá. É a distinção entre a ideia politico-geográfica em questão e as flutuantes e imperfeitas formas nas quais esta ganhou expressão política, tais como a Doutrina Monroe, a Doutrina Drago, o Congresso do Panamá, e o Pan-Americanismo. (1952, p. 7)<sup>11</sup>

Em meio à narrativa de *Brazil at War*, o uso do termo *western hemisphere* faz parte dos esforços panamericanos, uma vez que esse espaço “geográfico” é eminentemente um espaço político, que abarca “as Américas” – América do Norte, América Central e América do Sul. Entendemos, entretanto, que as definições geopolíticas são muitas vezes transitórias, e lembramos inclusive que o conceito *western hemisphere*, quando agregado a noções culturais, equipara-se ao conceito de “Occidental” na língua portuguesa, e portanto diz respeito a uma constelação de pensamentos eminentemente europeia, ou seja, a uma herança cultural não-asiática. Já no emblemático período de que tratamos, durante a Segunda Guerra, o termo na língua inglesa parece deslocar-se para uma divisão hemisférica que sugere o lado esquerdo do globo, ou seja, as Américas, como uma unidade.

Um dos desenhos animados produzido para os esforços do *Office é Cleanliness Brings Health* (Disney, 1944), filme educativo que vem dos Estados Unidos ao Brasil para ensinar-nos a lavar as mãos e outros hábitos de higiene. Entre outros elementos profundamente problemáticos, se pode notar que a palavra *custom*, “tradição”, aparece

---

<sup>11</sup> *While the reader is referred to the first essay for a definition of the Western Hemisphere idea, here at the outset he should be urged to keep constantly in mind a distinction which is vital to an understanding of all that follows. This is the distinction between the politico-geographical idea in question and the shifting and imperfect forms in which it has been given political expression, such as the Monroe Doctrine, the Drago Doctrine, the Panama Congress, and Pan Americanism. (WITACKER, 1952, p. 7).*

diversas vezes referindo-se a atividades que a personagem do desenho faz cotidianamente e que são exemplificadas como “erradas”, más para a saúde. É interessante perceber, neste sentido, que, se por um lado não se faz uso explícito do termo *Latin American* ou de nada que justaponha as “duas Américas” como um par de opostos, e a escolha do vocabulário esteja geralmente no âmbito do plural e unificador – veja-se o título da série, *Health for ‘the Americas’* –, por outro lado o sentido das palavras que são usadas nos discursos políticos apresentados por João Feres em relação à América Latina, como “a outra”, acaba por deixar transparecer nas entrelinhas do texto “bom vizinho” de Disney. Na nossa interpretação não deixa de carregar, por trás da palavra “tradição”, todo um arsenal de estereótipos sobre a América do Sul. É importante ter em mente que tipo de discurso vigente Erico Veríssimo encontrará na sua viagem, para entendermos com que ele está dialogando. Como veremos com maior atenção adiante, o livro de Veríssimo contempla este tipo de problema com bom-humor:

Hollywood insiste em apresentar ao mundo um Brasil pintado em cores espanholas, um país em que “muchachos com grandes sombreros cantam serenatas in Rio de Janeiro”. E neste caso se a gente do cinema menciona certo o nome de nossa capital não é porque seus conhecimentos geográficos sejam bons, mas sim porque, graças aos céus, Buenos Aires não rima com sombrero... (Veríssimo, 1941, p. 197).

A experiência do autor, entretanto, inclui encontros com pessoas de opiniões bastante diferentes desta, que chegam, como ele, a satirizá-la. Mas nela o estereótipo se mostra fortemente nas mídias mais convencionais.

De modo geral, porém, quando Erico Veríssimo vai aos Estados Unidos é de certa forma o público destes filmes que ele encontra. Críticos ou não da política intrínseca aos meios culturais, é com aqueles discursos que eles estão dialogando ao se apresentarem uns aos outros – escritor e quem quer que seja. Além disso, quando Erico Veríssimo vai a Hollywood ou quando conhece o próprio Walt Disney, ele próprio já assistira em Porto Alegre os principais filmes e desenhos animados daquele produtor, lera as revistas que lhe chegaram por meio dos incentivos interamericanos, ouvira os programas de rádio veiculados pelo *Office* no Brasil. Os “primeiros encontros” que observaremos ao longo da narrativa de *Gato preto em campo de neve* se deram, portanto,

nesta complexa e delicada interface de duas culturas que já ouviram falar uma da outra, dentro do arsenal discursivo da Boa Vizinhança.

E a narrativa de Veríssimo será pautada por uma série de particularidades dos escritores e intelectuais brasileiros dos anos 1930 e 1940, meio em que já existe há décadas o hábito de problematizar as relações entre identidade nacional e influência estrangeira. Roberto Schwarz lembra-nos de que em muitos momentos diferentes se pôs e repôs o tema da busca por uma definição do “verdadeiro Brasil” e “ser brasileiro”. Na Independência, no Republicanismo, no Estado Novo, no Modernismo, no Tropicalismo... (2006).

Em síntese, desde o século passado existe entre as pessoas educadas do Brasil – o que é uma categoria social, mais do que um elogio – o sentimento de viverem entre instituições e ideias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local. Contudo, não basta renunciar ao empréstimo para pensar e viver de modo mais autêntico. Aliás, esta renúncia não é pensável. (...) Por outro lado, a destruição filosófica da noção de cópia tampouco faz desaparecer o problema. Idem para a inocência programática com que o antropófago ignora o constrangimento, o qual teima em reaparecer. ‘Tupi or not Tupi, that is the question’, na famosa fórmula de Oswald, cujo teor de contradição – a busca da identidade acional passando pela língua inglesa, por uma citação clássica e um trocadilho – diz muito sobre o impasse. (SCHWARZ, 2006, p. 39).

### 1.1.3 Os escritores no contexto

Diante da polarização discutida anteriormente, que muda a política no mundo todo e acarreta desconfiança e investigação policial, assim como novas medidas de difusão cultural, o debate entre os escritores e intelectuais do período oferece um ponto de vista enriquecedor, tendo sido os anos 1930 a década de um romance “participante, social e realista.” (CANDIDO, 1972, p. 47). Lê-se na obra de Erico Veríssimo *A volta do gato preto*, de 1946, que analisaremos adiante:

Não me parece que a um escritor – principalmente quando se trata, como no meu caso, dum romancista – caiba a responsabilidade de oferecer soluções, planos e remédios

para a salvação nacional do domínio da política e da economia. (O ficcionista raramente sabe o que diz quando entra nesse terreno...). Há, porém, uma responsabilidade muito séria a que ele não deve fugir. É a de ver a realidade com os olhos claros e a apresentá-la com verdade e franqueza em suas histórias, apontando direta ou indiretamente os males sociais e procurando, como diz Arthur Koestler, ‘criar uma necessidade de cura’ (VERÍSSIMO, 1987, p. 498).

Voltando ao início da geração literária à qual pertence Veríssimo, Luís Bueno conta-nos como, em 1933, em poucos meses a expressão “romance proletário” passa a ser, segundo ele, obrigatória no debate político da literatura. O marco foram as publicações quase simultâneas de *Cacau*, de Jorge Amado, *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e *Os Corumbás*, de Amando Fontes, sendo que este último seria considerado o “grande romance do ano”. Além disso, “Nesse momento se rotinizará uma leitura dos novos livros, por parte da crítica, que partirá da adesão ou não de seu autor ao romance proletário.” (2006, p. 160).

Em sua *História do romance de 30*, Luís Bueno identifica no período de 1933-1936 o auge do romance social. Erico Veríssimo funda sua carreira então, e sua viagem a partir da qual é construído *Gato preto em campo de neve* tem motivações profundamente entrelaçadas à política internacional. E esta, por sua vez, como vimos, encontra-se num momento emblemático entre a crise do liberalismo e a ascensão de regimes autoritários de esquerda e de direita. Além disso, veremos que Veríssimo, como os escritores de sua geração, acabará por falar, em seu livro de viagem para o exterior, da realidade brasileira.

Jorge Amado abriu o volume de *Cacau* com a seguinte nota: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?”. Assim foi que, em forma de pergunta, o livro de 1933 colocou o “romance proletário” como alvo de debate fecundo na literatura da década. (BUENO, 2006, p. 160). A categoria “proletário”, neste contexto, deve ser entendida como bastante inclusiva, abrigando camponeses, mendigos, enfim, os pobres. (Ibidem, p. 163), e o destaque às massas em seus dramas coletivos não era a única característica do romance, mas tinha também como importância o “ar de revolta”, a inclinação direta ao engajamento na revolução. (p. 162).

Em suma, segundo Alberto Passo Guimarães, o romance proletário é uma espécie de necessidade histórica por ser a forma que

quadra bem a um capitalismo decadente e tem que ter os seguintes elementos: valorização da massa, rebeldia, descrição veraz da vida proletária. (BUENO, 2006, p. 164).

Antônio Cândido fala de uma literatura empenhada, caráter que acompanharia a literatura brasileira desde a sua formação, uma vez que a partir do tempo da Independência a atividade literária é percebida como esforço de construção do país. A posterior “tomada de consciência” dos autores quanto ao seu papel estava associada a uma intenção de “escrever para a sua terra, mesmo quando não a descreviam”. (CÂNDIDO, 2006, p. 26). Nesse romance de 1930 de que falam os autores, a escolha de como mostrar a realidade brasileira, naturalmente, variou.

Diante dos mesmos problemas da situação brasileira, houve escritores, principalmente católicos, que não viam como solução nem o socialismo nem o liberalismo, e faziam uma literatura intimista, e não voltada para a realidade social. Eles acreditavam estar o país num momento de crise espiritual, quando seria preciso “mergulhar no indivíduo, pois é a partir dele que se pode tentar entender os problemas que a humanidade vive”. Se Jorge Amado defendia a subtração da figura do herói nos romances, substituindo-a pelos movimentos das massas, “Otavio de Faria, por exemplo, em sucessivos artigos, insistirá no contrário, realçando a importância do romance contemplar os destinos individuais.” (BUENO, 2006, p. 203).

Para Bueno, ainda, “é nesse ponto crucial que a diferença ideológica vai se traduzir em diferença de técnica romanesca.” Ele lembra, entretanto, que esta trata-se de uma falsa diferenciação, pois não há o que separe o que há de psicológico do que há de social no homem. Bueno finalmente pontua que “os mais bem-sucedidos autores do período vão ser aqueles capazes de escapar a esse tipo de armadilha”. É neste lugar que encontra-se a obra de Veríssimo entre os romancistas de esquerda. Enquanto Jorge Amado se posicionava como escritor das massas, produzindo o romance proletário, “houve também autores que procuraram soluções técnicas que permitissem uma espécie de fusão entre os dois lados, na tentativa de construir aquele todo, que foi referido, no interior de uma única obra.” (BUENO, 2006, p. 373). Erico Veríssimo seria um exemplo desta espécie de “exceção à regra” dentre os escritores dos anos 1930.

A simultaneidade serve, na obra de Erico Veríssimo, para figurar o outro e o mesmo sem ter que, por isso, cair na indefinição ideológica que seria, essa mais que tudo,

insustentável naquele momento em que a opção política pela direita ou pela esquerda era inescapável para o intelectual honesto. (2006, p. 380-381).

A construção de cenas com esta “simultaneidade” se faz vividamente presente em *Gato preto em campo de neve*, em que os dias da viagem são narrados como desenvolvendo-se entre conversas com engraxates, taxistas, escritores e senadores. Bueno diz ainda que

Caminhos Cruzados pôde ser lido como uma tentativa de, partindo de Porto Alegre, construir uma representação ficcional bastante ampla da sociedade brasileira que incluisse o miserável, o pobre, o remediado, o intelectual, o novo-rico e o grande capitalista num mesmo espaço literário. (BUENO, 2006, p. 383).

A obra definiria um caráter diferenciado, inclusivo, em um momento de extrema polarização, no entanto, sem ser tentativa de “agradar ambos os lados”, já que “de um jeito ou de outro, Erico Veríssimo foi localizado sempre mais à esquerda, embora o termo *socialista*, mais “leve” que *comunista*, tenha sido empregado para descrever seu perfil ideológico naquele momento. (BUENO, 2006, p. 390).

De uma ou de outra maneira, “a literatura contribuiu com eficácia maior do que supõe para formar uma consciência nacional e pesquisar a vida e os problemas brasileiros.” (CÂNDIDO, 2002, p. 140). E tanto esta formação de nacionalidade quanto a identificação de problemas dos brasileiros não passa despercebida nem pelo Estado Novo (que também está, por sua vez, trilhando um processo de construção do que deveria ser a identidade nacional) e nem pelo vizinho estadunidense, sempre atento a articulações socialistas.

Antônio Cândido avalia, finalmente, o que foi a geração de Trinta, em um texto de 1972 chamado *Erico Veríssimo de trinta a setenta*, no qual conclui que de muitas formas Veríssimo mostrou em sua obra ao longo da vida as características marcantes daquela geração divisora de águas.

Em Trinta, nós vivemos o problema do realismo, ou neo-realismo, socialista ou não, bem como a incorporação do que as vanguardas do decênio precedente haviam inovado. Vivemos um grande surto do romance, ligado às perspectivas postas em moda pela sociologia e a antropologia, com um triunfo do social contraposto às tendências místicas e

religiosas. Houve dilaceramentos e disputas, com a formação de um antipolo metafísico e as mais rasgadas polêmicas que marcaram todos nós. (CÂNDIDO, 1972, p. 42).

A forma narrativa de Veríssimo do corte transversal da sociedade é em grande medida o que possibilitará toda a série de acontecimentos políticos contraditórios que se evidenciarão com a documentação que estudaremos. Ela é criada pois vem de um mundo que pede, para Veríssimo, objetividade igualitária. E é ela que dará margem à multiplicidade de interpretações que levarão a elogio e crítica de diversos lados antagônicos de uma mesma conjuntura. São inseparáveis, portanto, construção literária e contexto político, forma interna da obra e concretude externa à obra.

#### 1.1.4 O autor no tempo

*Nasci a 17 de dezembro de 1905, sob o signo de Sagitário. Andavam no ar ecos da guerra russo-japonesa, e os jornais comentavam ainda os horrores do massacre de São Petersburgo. Relutei em deixar a paz do ventre materno para entrar neste mundo, como numa presciência de seus horrores e absurdos.*  
Veríssimo, 1972.

Assim inicia Veríssimo um de seus textos autobiográficos, em *Solo de Clarineta*. Mostra-se um narrador que insere sua existência no mundo, num sentido amplo. Em *Gato preto em campo de neve*, como na autobiografia (embora estejam separados por 30 anos), observamos um tom intimista e extremamente pessoal, ao mesmo tempo em que toda reflexão aparece como relação indissociável com o seu tempo e espaço, sendo a literatura expressão de algo muito gráfico, material, histórico que acontece concretamente ao seu redor.

Filho de dono de farmácia em um tempo em que farmácia era muitas vezes pronto-socorro, Veríssimo associa tal experiência à sua interpretação sobre o vir a ser escritor. O narrador que conta a sua história em 1973, próximo ao fim da sua vida, atribui importância a determinados eventos para a sua formação. Um exemplo é o caso do paciente que foi atendido na farmácia quando Veríssimo tinha “quatorze anos, quando muito”. O homem tinha sido cortado profundamente no rosto e na barriga, e Erico fora incumbido de segurar a lâmpada sobre a

“mesa de cirurgia” em que remendavam a vítima, em todos seus detalhes (literalmente) viscerais.

Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a ideia de que o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto. (VERÍSSIMO, 1973, p. 45).

O olhar que poderíamos descrever como investigativo, sociológico, e que é descrito nesta narrativa posterior à carreira de Veríssimo, marca um dos traços da própria obra do escritor. Além disso, é estabelecida por ele uma relação entre sua vida cotidiana e sua obra. A própria consciência em descrever esta relação por parte do autor na medida em que eventos vão evidenciando também é característica dos textos assinados por Veríssimo. Por ora, ela atenta para a importância de nos voltarmos brevemente para a sua trajetória de vida.

Nascido em Cruz Alta, Rio Grande do Sul, desde muito cedo Veríssimo publicou, inicialmente em jornais. Devido a esta relação com os periódicos e a crítica contemporânea. Antônio Hohlfeldt, um de seus biógrafos, situará as atividades do autor “entre a literatura e a imprensa”, em caráter de militância, além da sua hoje conhecida auto-definição como contador de histórias. (2004, p. 5). Em 1929, Veríssimo publica uma primeira tradução, “Poemas de Rabindranath”. Mais tarde será tradutor de Aldous Huxley<sup>12</sup>, a quem encontraria depois, em sua primeira viagem aos Estados Unidos.

Hohlfeldt identifica o aspecto jornalístico acompanhando a maioria das obras futuras de Veríssimo, no sentido de uma busca de clareza e simplicidade no que escreve, alcançando compreensão em larga escala. Esta característica foi defendida por Antônio Cândido como positiva e incluyente, ao contrário de críticas de que seria um modo simplificado e “fácil” de literatura (CANDIDO, 2000).

---

<sup>12</sup> HUXLEY, Aldous. **Contraponto**, trad. Erico Veríssimo, Porto Alegre, Globo. 1935.

Um terceiro traço positivo é a capacidade de se tornar convincente tanto para o leitor culto quanto para o leitor mais simples. Isso o aproxima da família espiritual de escritores como Eça de Queirós, Dickens ou Balzac. Por causa desse último traço desenvolveu-se em relação a ele um certo esnobismo segundo o qual seria um escritor de segunda ordem, por ser fácil. Isso me irritava um pouco, e quando saiu E o resto é silêncio escrevi no meu rodapé semanal da Folha da Manhã uma espécie de defesa dele contra esses falsos requintados. (CANDIDO, 2000, p.14).

Veríssimo foi amplamente publicado e um dos poucos romancistas de seu tempo a viverem puramente de seu ofício. Em 1930, entretanto, sua carreira inicia-se não sem desafios, quando Veríssimo vai a Porto Alegre e torna-se no ano seguinte secretário da *Revista do Globo*. Torna-se colaborador de suplementos literários dos jornais *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*, também de Porto Alegre. Por estas vias é que começa a publicar seus primeiros contos e crônicas.

Hohlfeldt levanta uma série de títulos de matérias (ficcionais ou não) publicadas por Veríssimo entre 1929 e 1939. Ele percebe que se na primeira década da carreira de Veríssimo ele se vale da imprensa para construir seu caminho, a partir da segunda é a imprensa que se vale da sua alcançada fama, contando com seu apoio em edições e por conseguinte divulgando ainda mais seu trabalho como romancista. É ao longo da década de 1930 que Veríssimo publica o primeiro livro, *Fantoches* (1932) e logo depois *Clarissa* (1933), o livro infantil *A Vida de Joana D'Arc* (1935) e finalmente *Olhai os Lírios do Campo* (1938), seu primeiro sucesso. Este fim de década também marca a transição de Veríssimo de editor de revista para editor de livros, atividade com que trabalhará ao longo da vida. E é no início da década de 1940 que o governo estadunidense convida o escritor a escrever sobre os Estados Unidos. O primeiro volume de *O Tempo e o Vento* é publicado no fim da mesma década.

Em 1943 Erico Veríssimo foi novamente aos Estados Unidos, desta vez aceitando um convite para dar cursos e conferências sobre literatura brasileira na Universidade da Califórnia, onde fica por dois anos. O escritor vai com a família – a esposa Mafalda e os filhos Clara e Luís Fernando, e a partir da estadia escreve *A volta do gato preto* (1961). É interessante perceber que, enquanto a narrativa de *Gato preto em campo de neve* se passa antes da entrada dos Estados Unidos na Guerra, em *A volta do gato preto* vemos uma experiência num país em

guerra, e são perceptíveis as diferenças entre uma e outra obra, a pesar do curto intervalo de tempo entre elas. Isto se deve também ao fato de que o próprio Brasil de onde Veríssimo está vindo passa por profundas mudanças a partir de 1942. Essas rupturas (bem como as permanências) serão melhor examinadas no capítulo reservado para a segunda viagem.

Veríssimo volta a morar nos Estados Unidos em 1953, desta vez por indicação do governo brasileiro, para assumir a direção do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, na Secretaria da Organização dos Estados Americanos, substituindo a Alceu Amoroso Lima. Em função deste cargo, vive em Washington até 1956. Embora este período não venha a ser tratado nesta dissertação, é interessante um breve olhar para o desenrolar futuro da relação de Veríssimo entre as Américas, e em grande medida o que viriam a ser as relações entre os países de modo geral, algo que começava a ser pavimentado na época da primeira viagem do romancista. Mais uma vez, entretanto, a versão do escritor é repleta de sarcasmo e ambiguidades:

Não tinha ideia de que minhas funções administrativas fossem tão amplas e complexas. Cabia –me supervisionar muito de perto as diversas seções do departamento: Educação, Filosofia e Letras, Música e Artes Visuais, Ciências Sociais, a Biblioteca de Colombo – para que todas cumprissem o programa do Conselho Cultural Interamericano lhes havia traçado. Li esse programa e toda a papelama correspondente, e senti vertigens. Havia nele, é certo, projetos plausíveis, mas de um modo geral a coisa toda era tão grandiosa, tão verbalmente pomposa, que chegava às fronteiras da paranoia. Bom, fosse como fosse, o que se esperava de mim não era uma crítica do programa do departamento, mas seu cumprimento. (VERÍSSIMO, Apud MEIRELLES, p. 35).

Em dissertação defendida pela Universidade Federal Fluminense em 2008, Renata Meirelles entende o período em que Erico assume a diretoria do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan- Americana num quadro geral diferente, já de tensões nas relações entre Estados Unidos e Brasil. Estamos já falando dos anos que seguem a eleição democrática de Getúlio Vargas (1950), sustentada por um discurso nacionalista. A intelectualidade de esquerda e setores da sociedade civil eram contra a presença imperialista estadunidense, defendendo um modelo autônomo de desenvolvimento do Brasil. Nas esferas das relações internacionais propriamente ditas, a divisão era entre nacionalistas, a favor de um distanciamento dos EUA, e aqueles

que acreditavam ainda num alinhamento com o país. Durante as atividades de Veríssimo na UPA (1953-1954) acontece, ainda, algo determinante: o suicídio de Getúlio Vargas, em agosto de 1954, com sua carta testamento que associa a crise do seu governo ao imperialismo. (MEIRELLES, p. 42).

Apesar dos cargos como representante internacional que Veríssimo teve, tanto na exportação de sua literatura quanto quando foi enviado ao exterior em trabalhos oficiais, suas reações diante desse tipo de empreitada foi de comentários singelos e até algumas passagens que fazem uso de tal posições para o humor. Um exemplo é o comentário que faz no segundo volume de *Solo de Clarineta* a respeito de seu hábito de procrastinação na escrita:

Examinei as muitas notas que tinha com sugestões para O Arquipélago. Comecei a fazer-me perguntas... Uma delas me deixou desconcertado. Não teria eu aceito o convite de João Neves da Fontoura levado pelo desejo inconsciente de encontrar um “pretexto honroso” para não ter de enfrentar a tarefa de escrever o último volume da trilogia, que sabia complexo e difícil? Sim, porque todas as minhas inibições, preguiças e temores ficariam perfeitamente coonestados: o senhor diretor do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana seria um homem muito ocupado com assuntos interamericanos e portanto não teria tempo cronológico nem psicológico para escrever romances... (VERÍSSIMO, 1976, p. 10).

A partir deste novo período nos Estados Unidos Veríssimo escreve, entre outros textos, *O senhor embaixador* (1965), que foi traduzido para o inglês por Linton e Marie Barret e comentado em edição do New York Times de 1967. Lá, o colunista Thomas Lask elogia o conhecimento dos costumes e pormenores da cidade de Washington que Veríssimo detinha e demonstrava na obra.

Em 1959, Veríssimo passa um tempo em Portugal, desta vez a convite de seu editor português, Antônio de Souza Pinto e do crítico e poeta Jorge de Sena. É sua primeira viagem à Europa, e as memórias dessa viagem são relatadas no segundo volume, póstumo, de *Solo de Clarineta*. Enquanto viaja com a família pelo país, a imprensa portuguesa noticia o itinerário, já que a obra do autor era bastante conhecida em Portugal. Esta viagem tem objetivos um tanto nostálgicos, de conhecer a terra dos antepassados, mas o escritor não deixa de ter

diversos encontros com seus leitores, onde manifesta seu ponto de vista político. (ZILBERMAN, 2007).

A recepção por parte da Embaixada do Brasil, dirigida então pelo intelectual e crítico de literatura Alvaro Lins, assume igualmente cunho político, pois a primeira observação do escritor dá conta da ação do representante nacional, que concedera asilo a Humberto Delgado, então líder da oposição portuguesa. (ZILBERMAN, 2007, P. 118).<sup>13</sup>

Vemos assim até onde chega a atuação literária e política do romancista no âmbito das relações interamericanas, estendendo-se anos 1950 adentro, possivelmente mais consolidada devido ao cargo que tem. Voltaremos, no entanto, ao início dessas relações (escritor-política internacional). Analisando fontes da imprensa estadunidense como resenhas de livros de Erico Veríssimo no *New York Times* desde 1943, podemos remontar também à esfera da recepção, que revela novos olhares de “bons vizinhos” em relação a obras traduzidas de Veríssimo, como seu mais recente romance publicado em inglês no mesmo ano da investigação do FBI sobre o autor.

Como vimos anteriormente, os posicionamentos políticos do romancista diante dos eventos do seu tempo foram em geral antifascistas e de esquerda. O contexto dos anos 1930 e 1940 que pretendemos abordar, entretanto, envolve forças mais complexas do que a aparente clareza de se pensar um mundo simplesmente “polarizado”. Além das ambiguidades do próprio governo de Getúlio Vargas em relação à aliança com os Estados Unidos, o próprio Erico Veríssimo tem suas singularidades no que diz respeito aos estados vigentes, tanto em relação ao governo ditatorial do seu país natal como ao vizinho beligerante que o convida a visitá-lo.

A forma singular de Veríssimo abordar a realidade social com equilíbrio atravessa diversos romances seus, e já era percebida uma década antes da viagem, como rememora Antônio Cândido.

A técnica narrativa nos fascinou e nós percebemos que ali estava um escritor que sabia ver a sociedade com olhos retos,

---

<sup>13</sup> O comentário do autor é o seguinte: “O fato de Lins ter concedido asilo em sua embaixada ao Gen. Humberto Delgado, um dos líderes da oposição portuguesa, irritou o governo de Oliveira Salazar, criando uma crise diplomática séria, que nosso compatriota enfrenta com bravura e dignidade.” (VERÍSSIMO, 1976, p. 75- 6).

descrevendo sem complacência as classes dominantes e manifestando grande solidariedade em relação aos fracos e oprimidos. Apesar de discreto e nada sectário, pareceu-nos que Érico estava do lado das boas ideias, que nos atraíam naquele decênio radical de 1930. (2000, p. 13).

Outra característica interessante que lemos sobre a obra de Veríssimo é o quanto ela é ao mesmo tempo regional, nacional e “universal”. Sua carreira, um combinado de literatura regional e atuações diplomáticas pelo mundo, parece ser versão vivida dessa peculiaridade literária. Em retrospectiva, fora do contexto e do debate dos escritores da década de 1930, Jorge Amado diz, em artigo sobre Veríssimo para a coletânea de 1972:

Escritor profundamente brasileiro, tratando dos problemas, da gente e da vida de uma região do Brasil das mais características e das mais importantes, o Rio Grande do Sul, Erico Veríssimo, romancista da geração de 30, a grande geração da ficção brasileira, teria fatalmente de interessar aos tradutores e às editoras estrangeiras. (p. 31).

Nessa reflexão de Jorge Amado, “Quanto mais brasileiro o escritor, mais universal será ele, ao contrário do que pensam certos donos de nossa inexistente crítica literária”. Em nota pessoal, o escritor comenta sobre o trabalho mais recente de Veríssimo (de 1971):

Li Incidente em antares nos Estados Unidos, numa cidade universitária, entre jovens ardentes, em meio aos problemas colossais do mundo de hoje. De repente, nas páginas do romance de Veríssimo, o Brasil inteiro (não apenas o Rio Grande) invadiu o pequeno apartamento estrangeiro e o calor do trópico fundiu a neve lá fora. Tenho amado, no correr desses quarenta anos, os livros de Erico Veríssimo, todos eles, alguns mais do que outros; nenhum me comoveu tanto quanto este último, talvez porque tenha lido assim, distante do Brasil, nele reencontrando minha gente, o bom e o ruim, a alegria e a tristeza, a opressão e a luta pela liberdade, o Brasil inteiro, cerne da obra de Erico Veríssimo. (p. 34).

A preocupação com os intercâmbios, sobretudo em torno da literatura, tem presença marcante ao longo de textos e falas de Veríssimo. Os paralelos entre a escrita, a literatura e o falar e ouvir do próprio país frente ao estrangeiro se mostram nas conferências que apresentou nos Estados Unidos. “A série literária nacional é abordada,

então, não com uma ótica exclusivamente estética, mas como o produto cultural de uma complexa rede de relações, ou pelas palavras de Veríssimo, como a *chave para a alma de um país*.” (MACHADO, 2004). Assim começou sua primeira conferência no Mills College, de Oakland, Califórnia, onde aceitou lecionar literatura e história do Brasil de 1944 a 1945:

Interpreto o interesse de vocês pela literatura brasileira como sendo resultado dum desejo de conhecer o Brasil e seu povo. Não me parece que a literatura brasileira seja coisa de importância universal, mas estou certo de que a melhor maneira de compreender uma nação é ler a obra de seus escritores. Hoje, mais que nunca, nós e os americanos do norte, do centro e do sul, precisamos conhecer-nos melhor. O Brasil que vocês conhecem é um Brasil falsificado, feito em Hollywood, que em geral nos apresenta ou como um país de opereta, em que homenzinhos que vestem fraque, usam cavanhaque e gesticulam como doidos beijam na rua e em plena face outros homúnculos igualmente grotescos; ou então com os recursos do technicolor nos mostram como uma terra de mirabolantes maravilhas. Não somos nem ridículos nem sublimes. Na minha terra, como aqui, há de tudo.” (VERÍSSIMO, 1995, p. 108).

Esta e outras falas foram publicadas em *Brazilian literature: an outline*, compêndio que consolida suas aulas e conferências e que só veio a ser publicado no Brasil cinquenta anos depois da sua primeira edição estadunidense de 1945 pela editora MacMillan (Nova York). Esta fala foi feita após anos morando nos Estados Unidos, período que estudaremos mais para frente. Mas ela abarca muito aquilo que em *Gato preto em campo de neve* o autor parece “descobrir”, ou no mínimo encontrar, em seus primeiros exemplos. Embora dificilmente se possa falar de “primeiras impressões” no mundo já tão conectado dos anos 1940, sobretudo se levarmos em conta a intensa troca de materiais como revistas e filmes dos EUA no Brasil, é a esses primeiros olhares e primeiros passos de Veríssimo no território do vizinho norte-americano que nos deteremos ao final deste capítulo.

### 1.1.5 História e Literatura

*Não conheço biografia, por mais erudita,  
seca e sem imaginação que seja, que consiga  
fugir de contar uma estória.*

Veríssimo, 1973.

Mikhail Bakhtin escreveu nos anos setenta um artigo em resposta à pergunta da equipe editorial da revista literária *Novy Mir* sobre como ele avaliaria o estado atual da academia literária. O texto, produzido já após a publicação das principais obras do autor, condensa pontos cruciais da sua teoria, e enfatiza que “A necessidade de um estudo mais profundo da ligação impronunciável entre literatura e cultura da época se manifesta de forma especialmente gritante.” (p. 3). Bakhtin inicia o texto dizendo que

Primeiramente, a academia literária deveria estabelecer ligações mais próximas com a história da cultura. A literatura é uma parte inseparável da cultura e não pode ser compreendida fora do total contexto de toda a cultura de uma determinada época. Ela não pode ser decepada do resto da cultura, nem pode, como é feito frequentemente, ser correlacionada a fatores socioeconômicos, como se pelas costas da cultura. Esses fatores afetam a cultura como um todo, e é apenas através dela e junto dela que eles afetam a literatura.<sup>14</sup> (1986, p. 2).

É neste sentido que cabe à pesquisa histórica buscar reconhecer as conexões indissociáveis entre história, cultura e literatura. Mesmo que a interdisciplinaridade possa ser complexa e muitas vezes, no nosso tempo, não se reconheça como um esforço muito presente a construção

---

<sup>14</sup> *First of all, literary scholarship should establish closer links with the history of culture. Literature is an inseparable part of culture and it cannot be understood outside the total context of the entire culture of a given epoch. It must not be severed from the rest of culture, nor, as is frequently done, can it be correlated with socioeconomic factors, as it were, behind culture's back. These factors affect culture as a whole, and only through it and in conjunction with it do they affect literature.* (Citações de Mikhail Bakhtin: Tradução de Vern W. McGee do original; tradução própria para o português.).

de tais pontes, a sugestão marca fortemente a crítica desde textos dos anos 1970, como é o caso de Bakhtin.

Em nosso entusiasmo por especificações, temos ignorado as questões de interconexão e interdependência entre várias áreas da cultura; nós frequentemente esquecemos que as fronteiras destas áreas não são absolutas, e que em diversas épocas elas têm sido desenhadas de diversas maneiras; e não temos considerado que a mais intensa e produtiva vida da cultura se encontra nas fronteiras de suas áreas individuais, e não nos locais a que essas áreas foram enclausuradas em sua própria especificidade.<sup>15</sup> (1986, p. 2).

Acreditamos, portanto, que se não é possível entender a literatura separada de uma cultura e uma época (Ibidem, p.3), é possível estudar uma cultura e uma época a partir de e junto com uma obra de literatura. E para tal empreitada há cuidados a serem levados em conta. Tentaremos nos distanciar de uma abordagem literária que faz uso da história apenas como pano de fundo da obra, evitando igualmente uma perspectiva histórica que se utiliza da literatura como exemplo ilustrativo, espécie de “reflexo” ou mimese da realidade de um tempo.

No entanto, “se é impossível estudar a literatura separada de toda a cultura de uma época, é ainda mais fatal encapsular um fenômeno literário na única época de sua criação, na sua contemporaneidade, por assim dizer.”<sup>16</sup> (Idem).

O autor elabora o impasse no sentido de que

O cerceamento dentro da época [de criação] também torna impossível a compreensão da vida futura da obra, nos séculos subsequentes; esta vida parece assim um tipo de paradoxo. Obras atravessam as fronteiras do seu próprio tempo; elas vivem nos séculos, isto é, no grande tempo. E

---

<sup>15</sup> *In our enthusiasm for specification we have ignored questions of the interconnection and interdependence of various areas of culture; we have frequently forgotten that the boundaries of these areas are not absolute, that in various epochs they have been drawn in various ways; and we have not taken into account that the most intense and productive life of culture takes place on the boundaries of its individual areas and not in places where these areas have become enclosed in their own specificity.*

<sup>16</sup> *If it is impossible to study literature apart from an epoch's entire culture, it is even more fatal to encapsulate a literary phenomenon in the single epoch of its creation, in its own contemporaneity, so to speak.*

frequentemente (com grandes obras, sempre) suas vidas são mais plenas e intensas do que suas vidas no seu próprio tempo.<sup>17</sup> (p. 4).

No que diz respeito ao estudo histórico sobre uma obra literária, este apontamento se faz especialmente perigoso de ignorar, já que estamos analisando hoje um livro feito a partir de e para um determinado tempo passado. Consideraremos, como já foi dito, a sua íntima relação com o tempo de produção, mas devemos também levar em conta essa vida posterior da obra, sobretudo porque é nesse momento, setenta anos depois, que ela está sendo lida, avaliada e significada na presente pesquisa.

Em 1957 Antônio Cândido ofereceu algumas diretrizes para uma possível visão materialista da literatura. Com a ideia de *literatura como sistema* entendemos a literatura como mais que a manifestação literária em si, mas como parte de um complexo de articulações. Seria parte intrínseca de um conjunto maior, não podendo fazer sentido ou ser entendida à parte do todo. Cândido entende como decisivos os momentos que estuda para construir sua *Formação da literatura brasileira*.

(...) Convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. (2006, p. 23).

A literatura como sistema seria posterior às simples manifestações literárias; ou seja, teria a ver com toda uma tradição: pessoas, interação; gente que escreve, que lê, que discute o que escreve e lê. Daí a necessidade de compreender historicamente a produção e seu grupo, como fizemos anteriormente.

---

<sup>17</sup> *Enclosure within the epoch also makes it impossible to understand the work's future life in subsequent centuries; this life appears as a kind of paradox. Works break through the boundaries of their own time, they live in centuries, that is, in great time and frequently (with great works always) their lives there are more intense and fuller than are their lives within their own time.*

De outro lado (ou, preferencialmente: lado a lado), vale inserir na discussão a importância inegável de considerarmos a estética da obra literária. Se tratarmos forma e conteúdo como entidades separadas, perderemos muito de história e muito de literatura. Diferentemente da concepção do formalismo russo, onde a obra literária deve ser lida como construção em si, íntegra e autônoma, a partir do pensamento de Cândido deve-se buscar uma espécie de meio-termo em que tampouco basta interpretação historicista de localizar a obra no tempo: é preciso olhar as peculiaridades daquela obra enquanto literária; não só histórica, não só estética.

É neste ponto que entram no debate os conceitos, relacionados entre si, de *forma* e *conteúdo*, trabalhados tanto por Cândido quanto por Raymond Williams. A forma seria a maneira como a materialidade do mundo se transmuta para a literalidade, o texto, na literatura. Um determinado livro pode ter, por exemplo, um trecho com muitas aliterações. Cabe buscar compreender o que há de conteúdo nesta forma, ou na sensação que os artificios estéticos provocam.

Esta abordagem entende que importa pouco se o autor teve ou não intencionalidade ao fazê-lo. O que leva-se em conta é que o autor, queira ou não, está no seu tempo e no seu contexto, falando a partir dele. Isto não significa dizer que a obra “reflete” seu tempo, mas sim que faz parte dele (como o faz o autor), seja em qual espécie de relação for, crítica ou não, direta ou indireta, subjetiva ou objetiva. E uma das chaves para compreender esta relação estaria na forma, no texto em si.

Em 1971, Raymond Williams publicou na Inglaterra *Marxismo e Literatura*. Ali o conceito de literatura é historicizado. Em sua forma moderna, só se desenvolve plenamente no século XIX, embora suas condições se formem desde o Renascimento. (WILLIAMS, 1977, p. 46). Williams aponta para a compreensão de como é, afinal, que algo que era prática cotidiana se transforma em algo que é categoria máxima de imaginação, desconexa do mundo. A busca seria entender este processo para então “reconectar”.

O autor identifica nesse processo de transformação do conceito três tendências: a passagem do conhecimento para o “gosto”, ou seja, o encontro com preocupações estéticas; a associação da escrita com ideias de imaginação e criatividade; a relação com a tradição, junto com referências nacionais. Não é por acaso, aqui, que isto se dá justo num momento em que diversas esferas, como o mercado, estão passando a ser pensados em sistemas de nações. (idem, p. 48).

Para Williams, é ignorando tais processos históricos (estes que claramente unem as esferas simbólicas “realidade” e “literatura”), que chegamos à ingenuidade de interpretação comum que ele assim descreve:

(...) é comum vermos [o conceito] ‘literatura’ ser definido como ‘experiência humana plena, central e imediata’, geralmente associada à referência de ‘instantes particulares’. Por contraste, [o conceito de] ‘sociedade’ é frequentemente visto como essencialmente genérico e abstrato: resumos e aproximações, em vez de a substância direta do viver humano. Outros conceitos relacionados, como ‘política’, ‘sociologia’, ou ‘ideologia’, são localizados de forma semelhante, e rebaixados como meras carapaças exteriores quando comparadas à experiência viva da literatura.<sup>18</sup> (1977, p. 45).

É interessante perceber que, na chave interpretativa de Williams, ao mesmo tempo em que entendia-se a literatura como espécie de “refúgio” dos poetas, despregado do mundo (e não mais mero recurso de qualquer alfabetizado), mesmo este movimento, de desligar-se, pode ser entendido como uma ação decorrente das mudanças materiais do mundo, e portanto indício de que os mundos (literário e real) estão de fato conectados. Em um mundo que começa a ser de especialização de tarefas, a literatura passa a ser atividade especial; em um mundo que passa a ser eminentemente monetário, deslocam o mundo literário para um mundo onde o determinante é a sensibilidade.

Enquanto Raymond Williams problematiza historicamente a construção da literatura como ficção, “imaginação pura”, Anatol Rosenfeld (2005) aceita tal definição como a mais difundida, embora amplie o conceito: literatura é texto que tem preocupação estética. Judeu alemão que vem para o Brasil em 1945, ele identifica que a “verdade”, num texto, depende de características narrativas, como a

---

<sup>18</sup> (...) *it is common to see ‘literature’ defined as ‘full, central, immediate human experience’, usually with an associated reference to ‘minute particulars’. By contrast, ‘society’ is often seen as essentially general and abstract: the summaries and averages, rather than the direct substance, of human living. Other related concepts, such as ‘politics’, ‘sociology’, or ‘ideology’, are similarly placed and downgraded, as mere hardened outer shells compared with the living experience of literature.* (Tradução própria).

verossimilhança, coerência interna na obra e tom genuíno no contexto da construção fantasiosa.

O sinal de alerta que introduz a autobiografia de Erico Veríssimo parece singelamente sugerir algumas das polêmicas que permearão o debate sobre o uso da literatura como fonte histórica, discussão enriquecida nos anos 1980 tanto por parte da historiografia quanto da crítica literária (ou, como vimos: nos pontos de intersecção entre ambas). Este – e só este – é o parágrafo que lemos na primeira página de Solo de *clarineta*:

Não esperem que estas memórias formem um documento histórico. Elas não têm a intenção de fazer nenhum perfil de minha época ou dos meus contemporâneos. São apenas uma história particular – uma história em tom quase romance, mas que vai contada com a maior franqueza. É um livro sincero, que dedico especialmente àqueles que me têm lido durante todos esses anos. (VERÍSSIMO, 1973).

O que tentaremos fazer é exatamente o que Veríssimo adverte que não façamos: tratar seu texto como documento. Por outro lado, talvez tenhamos uma definição diferente de como o escritor entendia um “documento histórico”, objeto que podemos imaginar que tinha para a maioria das pessoas em 1940 uma dose muito mais forte de peso de “verdade factual e absoluta” do que tem hoje. Não obstante, a ressalva da biografia não deixa de ser uma conveniente introdução também para este capítulo.

*Gato preto em campo de neve* não se trata exatamente de uma biografia – longe disso, já que chega a se intitular um romance. Mas aqui trataremos dos gêneros como mais multifacetados e interligados do que em princípio se mostram. Se mesmo em um romance mais ficcional teríamos de considerar a presença do autor no texto, em *Gato preto...* a ideia toda é de “relatar” uma viagem que de fato aconteceu, e portanto requer alguns cuidados especiais. Hermenegildo Bastos disse que “Os romances são pseudo-biográficos, enquanto a narrativa autobiográfica, pela sua riqueza de construção, parece constantemente resvalar para a ficção.” (1998, p. 56).

Além disso, qualquer obra literária não vive por si só. Ela depende de uma certa “trindade”, entre autor, obra e leitor.<sup>19</sup> Bastos

---

<sup>19</sup> A função do leitor na construção de sentido dado ao texto foi amplamente desenvolvida por Roger Chartier com sua categoria de “práticas de leitura”.

aponta para as peculiaridades de uma espécie de relação autor-leitor quando tratamos de textos autobiográficos. Baseando-se primordialmente na obra de Philippe Lejeune<sup>20</sup>, Bastos fala de uma cumplicidade, um “pacto” entre autor e leitor, com a obra entre eles. (p. 54). Lejeune define autobiografia como: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando acentua sua própria vida individual, em particular a história de sua personalidade.” (p. 54). Em certos momentos, as luzes iluminariam a história social, noutros, a história pessoal. (p. 55). Por outro lado, a questão da relação indivíduo/sociedade é em si um problema que tem raízes profundas. Norbert Elias (1939) diz que não há oposição entre um e outro, sendo que o primeiro só dirá e escreverá aquilo que a segunda estiver preparada para ouvir e ler.<sup>21</sup>

Para Bastos, ainda, a estética moderna reformulou o conceito de sujeito ou, em alguns casos, “deu-o por inoperante.”. Se por um lado Mukarovsky defende que a obra é intencional, simplesmente por ter sido “feita”, para Tynianov a “personalidade literária” não reflete um fenômeno psicobiográfico. Ela reflete, isto sim, a “orientação linguística da literatura”, numa época determinada. E, finalmente, apresenta-se segundo Bastos a “crítica impiedosa à noção de intencionalidade”, de W. K. Wimsatt e C.M. Bearndsley – *A Falácia intencional*. Embora estes autores entendem que intenção é algo que existe no espírito do autor, a “falácia intencional” consiste em se analisar uma obra procurando a intenção do autor. (p. 58).

Assim, passaremos a analisar *Gato preto em campo de neve* como uma obra que permeia essas fronteiras mencionadas, mesclando criações ficcionais, história de vida e experiência vivida, além do contexto em que a obra foi escrita, que, como vimos, está presente em meio a todas as manobras literárias, na costura do texto pelo contexto.

---

<sup>20</sup> A obra referenciada por Bastos é *Le Pacte autobiographique* (1975).

<sup>21</sup> Pensando sobre o individual e o coletivo na cultura e na história, podemos ainda lembrar de Marc Bloch (1953), para que, as pessoas se parecem mais com seu tempo do que com seus pais.

## 1.2 A PRIMEIRA VIAGEM: *GATO PRETO EM CAMPO DE NEVE* (1941)

*O 'Argentina' vai partir. O mar está tranquilo. O belo sol do Rio de Janeiro clareia o cais apinhado de gente. Num esforço de boa vizinhança, a orquestra de bordo toca com pronunciado sotaque norte-americano um samba do Brasil.*  
Veríssimo, 1941.

Durante três meses, Erico Veríssimo visita Washington, Nova York, Baltimore, Filadélfia, Boston, Chicago, Nova Orleans, São Francisco e Los Angeles. Vem a conversar sobre os mais variados temas com importantes escritores, produtores de cinema e embaixadores, bem como (inclusive muitas vezes sobre os mesmos temas) com engraxates, jornaleiros, senhoras nos pontos de ônibus. Diz o narrador romancista que, quando lhe convidam para um dos muitos eventos oficiais, tenta dizer “sem ferir os sentimentos”: “que detesto jantares e que não vim à América só para ver interiores elegantes e nem para viver metido em festas bebericando *cocktails* e mordiscando sanduíches.” (VERÍSSIMO, 1953, p. 307).

Tendo sido a viagem paga pelo governo dos Estados Unidos, o itinerário que Veríssimo segue parece ter sido igualmente determinado previamente pelos organizadores. Em cada cidade, a cada semana, o romancista tem encontros marcados com diversos personagens, mais ou menos ilustres, que querem saber do Brasil ou falar de literatura e assuntos globais, com mais ou menos ironia, humor ou crítica política.

Entre outros encontros, com passantes anônimos ou pessoas supostamente importantes com nomes registrados em siglas, destacam-se no índice as conversas com: Hendrik Van Loon; Pearl S. Buck; Robert Nathan; Thornton Wilder; David Daiches; W. Somerset Maugham; James Feibleman; Thomas Mann; James Hilton; Walter Wanger; e Aldous Huxley. Ao longo da narrativa, entretanto, encontramos surpresas como as conversas com o cineasta Lubitsch ou Walt Disney.

Estão também agendadas algumas palestras sobre o Brasil, ou sobre literatura brasileira, ou mesmo sobre as (recém-nascidas) impressões de um brasileiro nos Estados Unidos. São mencionadas essas palestras ao longo da obra, talvez como impedimento para outras atividades daquele dia, e sem comentar sobre a apresentação. No diálogo construído para narrar seu encontro com a burocracia portuária

estadunidense, um oficial pergunta o que ele veio fazer no país, a que o narrador responde: “Viajar, ver pessoas e coisas. E fazer conferências... se não houver outro remédio.” (p. 45).

Em *Gato preto em campo de neve*, o narrador comenta que, fora do seu país, sente como se a saudade fosse como uma lente de aumento, através da qual vê sua condição de brasileiro. Mikhail Bakhtin dirá mais tarde que

no campo da cultura, a “exteriorização” é um poderosíssimo fator para a compreensão. É só nos olhos de outra cultura que uma cultura estrangeira revela-se inteira e profundamente (...). Um sentido só revela suas profundezas uma vez que encontra e entra em contato com um sentido outro, estrangeiro: eles se enlaçam em uma espécie de diálogo, que supera a limitação e a unilateralidade desses sentidos particulares, dessas culturas. (BAKHTIN, 1986).<sup>22</sup>

Parece ser também neste sentido que cabe voltar-nos para a função da obra de Erico Veríssimo no que diz respeito à posição do personagem escritor brasileiro no exterior. Além de o livro possibilitar que vejamos aspectos sobre os Estados Unidos da década de 1940, ou mesmo sobre as relações entre Brasil e Estados Unidos e o horizonte da Segunda Guerra Mundial, muito se deixa ver, na narrativa construída no contraste, sobre o ser brasileiro.

Embora o narrador de *Gato preto em campo de neve* insista em dizer que aquela trata-se de uma “viagem de férias”, tanto a viagem quanto o livro são feitos num momento decisivo e singular das relações diplomáticas brasileiras, marcado pela necessidade de posicionamento político em um mundo polarizado. Os debates a este respeito que (necessariamente) aparecem no livro, seja pela boca de personagens imaginários, por opiniões de passantes anônimos, ou figuras reais e proeminentes, serão o ponto focal da abordagem. De orientação materialista, ela pressupõe que não se separam nem política de cultura, nem forma de conteúdo, nem texto de contexto, e que a obra literária

---

<sup>22</sup> “*In the realm of culture, outsidership is a most powerful factor in understanding. It is only in the eyes of another culture that foreign culture reveals itself fully and profoundly (...). A meaning only reveals its depths once it has encountered and come into contact with another, foreign meaning: they engage in a kind of dialogue, which surmounts the closedness and one-sidedness of these particular meanings, these cultures.*” (tradução própria da versão de língua inglesa de Vern W. McGee).

nada mais é que a sociedade que a produziu organizada conforme as especificidades da sua natureza.<sup>23</sup>

*Gato preto em campo de neve* foi publicado pela primeira vez em 1941, pela editora Globo. Segundo levantamento de Flávio Loureiro Chaves, a primeira impressão daquela edição teve uma tiragem de 10 mil cópias. Até 1957, se seguiram dez reimpressões, das quais houve um total de 33 mil em tiragem. Além disso, uma segunda edição, de 1963, teve tiragem de 15 mil livros, até 1972. Para termos uma ideia da expressividade destes números na época, a obra *O Continente*, primeiro volume de *O Tempo e o Vento*, hoje um dos mais famosos romances do autor, teve, no período de 1949 a 1972 uma tiragem total de 53 mil e 500 cópias. (CHAVES, 1972).

A materialidade do livro parece muito relevante para o entendimento de sua produção e uma possível aproximação da recepção. Para este trabalho, a referência foi uma cópia de 1953, de capa dura e 576 páginas. Na parte interna da capa, vê-se uma ilustração (de autor não informado) de um desenho de Erico Veríssimo, escrevendo, enquanto as páginas que escreve voam e se espalham por outras figuras paralelas, entre as quais lutadores de espadas, os três porquinhos, donzelas cinematográficas em apuros e até dinossauros. A impressão que se tem é de que este livro é simplesmente mais um romance de Erico Veríssimo, e qualquer obra sua de ficção poderia ter a mesma introdução visual.

O narrador de *Gato preto em campo de neve* explica, no capítulo XIII, que a ideia para o título do seu livro de viagem lhe veio no trem, em algum lugar entre Denver e a Califórnia. O escritor itinerante teria visto pela janela um gato preto atravessar um campo de neve, e achado a cena interessante. A motivação, assim, seria de origem casual e basicamente estética.

No entanto, conforme comenta a introdução ao segundo livro de Veríssimo sobre os Estados Unidos, fruto de uma nova viagem em 1943,

---

<sup>23</sup> Para esta abordagem, orientam a nossa leitura os seguintes trabalhos: CANDIDO, 1992, 2002; WILLIAMS, 1969, 2002; SCHWARZ, 2006; THOMPSON, 1988, 2002; BAKHTIN, 1986, 2008; CEVCENKO, 1989. Os problemas de se estudar uma fonte que é, além de literária, autobiográfica, também merecem o devido cuidado. Neste sentido ofereceram importantes diretrizes as obras de DOSSE, 2009; BASTOS, 1998; BOURDIEU, 1998, entre outros.

o título do primeiro teria gerado outras interpretações. Ele então esclarece que o “gato preto” não era ele, o brasileiro, e o “campo de neve” não simbolizava os Estados Unidos. Não havia qualquer relação com questões culturais ou raciais na imagem escolhida para representar a viagem. Ao segundo livro, entretanto, o autor dará o nome de *A volta do gato preto*, como se com bom humor se posicionasse além de qualquer polêmica àquele respeito.

Enquanto o primeiro capítulo de *Gato preto em campo de neve* começa na da partida do vapor Argentina, o prefácio de 1953 conta o que teria vindo antes:

Numa certa manhã de outubro do ano de 1940 entrou no meu gabinete de trabalho um homem louro, retaco e de óculos, com ar germânico. Cumprimentou-me, sentou-se, declarou ser o cônsul dos Estados Unidos em Porto Alegre e perguntou-me com voz fria e tartamudeante como receberia eu um convite do Department of State para visitar seu país. Respondi-lhe – com uma indiferença que estava longe de sentir e com um laconismo que correspondia perfeitamente à falta de dramaticidade de meu interlocutor – que acolheria o convite com satisfação. (prefácio).

Ao fim do prefácio desta edição, de mais de dez anos depois da viagem, é dito que, como optou-se por não fazer alterações desde a primeira edição, “é possível – certo até – que eu já não participe de todas as opiniões sobre os Estados Unidos expendidas por mim no diálogo imaginário que aparece no fim da obra”.

O diálogo imaginário de que fala o autor trata-se de 36 páginas ao fim do livro, separadas do resto do texto e após o término da narrativa sobre a viagem propriamente dita. Chamado Diálogo sobre os Estados Unidos, o texto consiste numa conversa entre os “personagens” (assim denominados em descrição teatral) “Autor” e “Leitor”.

A ação se passa em qualquer parte do Brasil. O Leitor acaba de ler o presente livro e deseja fazer perguntas ao Autor. Este lhe aparece e o diálogo começa:

Leitor: Conclusões?

Autor: Declaro com toda a sinceridade que não tenho a pretensão de haver compreendido os Estados Unidos (...)

Leitor: Não importa. A ressalva está feita. Prossiga.  
(VERÍSSIMO, 1953, p. 539).

E assim o “Autor” prossegue, pontuando opiniões a respeito do país visitado, com espécie de crítica neutra de quem está de fora da viagem, fora da obra, com números e dados adicionais, mas com certa ironia, como se não houvesse opiniões ao longo de todo o livro que acabamos de ler.

Voltando ao prefácio, essas opiniões finais de 1941 são relativizadas de forma simples pelo autor nas últimas palavras que antecedem o primeiro capítulo: “Se cada livro pertence a uma determinada época da vida do escritor, seria lícito que o homem que sou hoje corrigisse, modificasse as impressões do homem que eu era ontem? E acaso serão os Estados Unidos de ontem os mesmos de nossos dias?”

Veríssimo dedica seu livro “aos amigos americanos, na pessoa de Thornton Wilder”. O estadunidense autor de *A ponte de San Luis Rey* (1927) recebera Veríssimo em sua casa ao longo da viagem, onde o narrador diz encontrar um lar “caloroso e tranquilo, lado que dificilmente os romances e os filmes mostram ao mundo” (p. 282). Os encontros com a sua família têm um capítulo especial (Capítulo VII – Os Wilders de New Haven, p. 273-282). Filho de diplomata, Wilder viveu em Hong Kong no início do século e escreveu, além de seus livros, roteiros para Hollywood. Assim como Erico Veríssimo, faleceu em 1975.

O livro de Veríssimo é dividido em quinze capítulos (A primeira viagem de Sindbad; Prelúdio; Washington; Baltimore; Filadélfia; Nova York; Os Wilders de New Haven; Boston; Chicago; Rumo ao sul; Nova Orleans; Horizontes efêmeros; Pela janela do trem; San Francisco; Hollywood.). Estes são então subdivididos em temas mais pontuais, trechos que podem ter de duas páginas até um parágrafo, como é o caso dos curtos textos nos quais são descritas pessoas no navio que vai para os Estados Unidos.

A espécie de “Torre de Babel” (a metáfora é do autor) de todas as trocas culturais que seguirão é o navio Argentina, que parte levando os mais diversos sujeitos para Nova York, de times de futebol a fugitivos de guerra, e dentre eles, o romancista observador. Já que o livro é longo e os temas muito variados, foram escolhidos os tópicos que parecem exprimir de forma mais clara o momento vivido, da Política de Boa Vizinhança: “Guerra”, por ser o panorama em que Brasil e Estados Unidos irão se aliar; “Progresso, comunicação e cinema”, devido à

relação direta entre estes fatores e o favorecimento do diálogo entre os dois países; e “Conversas (e olhares) entre bons vizinhos”, ou seja, os momentos do livro em que fala-se da relação Brasil-Estados Unidos propriamente, e/ou são mencionados diretamente conceitos políticos sobre a aliança, inclusive criticando influências e estereótipos.

Nestes casos, além dos olhares individuais de integrantes de uma cultura sobre a outra, podemos ver também no livro momentos em que o próprio tema das relações entre os dois países se faz claramente presente, e até mesmo o uso dos conceitos boa vizinhança, *good will* e panamericanismo aparecem, não como as categorias que usamos no estudo da História, mas sim como expressões atuais do vocabulário político da época, o que auxilia na empreitada de compreender a experiência vivida no período que estudamos de uma forma geral.

### 1.2.1 Os “Viajantes”

Para a leitura da obra de viagem de Veríssimo, partimos de algumas premissas de origem teórica. Uma delas é a de que autor e narrador são instâncias distintas. Nesta perspectiva, o fio condutor que nos guia pela viagem de Veríssimo não pode ser interpretada simplesmente como a voz do próprio Veríssimo, mas sim como elemento da criação literária que foi composta, por ele, e pelo seu contexto.

A forma como um texto é narrado diz bastante para a interpretação da obra. Roberto Schwarz exemplifica como a forma e o narrador podem ser pistas para a um entendimento sobre a relação entre texto e contexto e forma e conteúdo. Ele observa em Brás Cubas um narrador tão “volúvel” quanto a sociedade em que vivia Machado de Assis. Se naquele contexto a elite brasileira vai para lá e para cá, estuda em Coimbra, não trabalha e não tem grande compromisso ideológico, no texto o enredo é errático e frouxo. Na primeira pessoa, o narrador parece agir por capricho e amor próprio, não por falha do autor, mas, segundo Schwarz, por ser parte de uma brilhante “versão literária” da sociedade que o produziu (2006, p. 122).

Erico Veríssimo cria, além de seu narrador principal, outros dois personagens que o acompanham na narrativa como interlocutores do escritor. São “amigos imaginários” que o acompanham na viagem – os personagens “Malazarte” e “Dr. Herr Topsisus”, cujas personalidades contrastantes poderiam remeter ao momento em que vive o autor.

Malazarte é emotivo, desafiador, extrovertido; e Topsius é formal e acadêmico<sup>24</sup>.

Havendo um narrador crítico e exagerado e outro cético e que beira o conservadorismo, o terceiro narrador é, por contraste, quase neutro. Este terceiro narrador é a voz que nos conta a grande maioria dos eventos e impressões da viagem de Veríssimo, e, como as impressões mais extremadas são delegadas à voz de Malazarte ou à de Topsius, acabamos por ver a versão central e norteadora da narrativa, quer dizer, a de “Erico”, como clara e evidente. Nem por isso a narração desta voz central é desprovida de crítica – pelo contrário, como vimos na observação de Cândido, e como veremos em exemplos que seguirão.

O personagem Malazartes (ou Malasartes) já aparece em um dos contos do livro de estreia de Veríssimo, Fantoches. Na interpretação de Antônio Hohlfeldt, lá na sua primeira aparição, “Malasartes” é espécie de (anti) herói de família tradicional do interior gaúcho, que perambula pela pequena cidade de “Jacarecanga” com dores de cotovelo e situações frustrantes e irônicas (1984, p. 13).

Em 1972, após aparições de Malazartes em diversos livros de Veríssimo, o próprio autor observa:

Malasartes encarnaria muitas das qualidades e defeitos do brasileiro de origem lusa, possivelmente com boa dose de sangue bugre. Malasartes seria preguiçoso, inteligente, sentimental, sensual, imprevidente, generoso... e imaginoso a ponto de tornar-se um mitômano. (HOHLFELDT, 1984, p. 14).

Especificamente sobre as aparições do companheiro invisível Malazarte na viagem de 1941, Hohlfeldt entende que ele é o “demônio familiar” com quem o personagem de Veríssimo escolhe contrapor suas observações racionais, tento o olhar irônico – “apaixonado, cômico, contestador, emocional (...)”. O biógrafo lembra ainda de quando Veríssimo lecionou [literatura brasileira] na Universidade de Berkeley,

---

<sup>24</sup> Segundo Teodorico Raposo, narrador-protagonista do romance, tal figura, que portava o título pela Universidade de Bonn, "era também intoleravelmente vaidoso da sua pátria. Sem cessar, erguendo o bico, sublimava a Alemanha, mãe espiritual dos povos; depois ameaçava-me com a irresistibilidade das suas armas. A onisciência da Alemanha! A onipotência da Alemanha! Ela imperava, vasto acampamento entrincheirado de in-fólios, onde ronda e fala do alto a Metafísica armada!" (São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 11).

na Califórnia, e mencionou a figura de Malazartes como ao mesmo tempo como “símbolo nacional” e “símbolo ibérico”.

Érico ensina aos estadunidenses, naquela ocasião, que “os brasileiros preferem a astúcia à força bruta como arma política e social. Seus campeões são os que usam mais o cérebro e a solércia do que os punhos ou a violência”. E lastima que os burocratas norte-americanos não tenham o “espírito Malazartes” para enfrentar certas situações de seu país. (Ibidem, p. 15).

Assim, a partir do comentário, nos voltamos a uma ideia de herói (e anti-herói) cujas características que frequentemente são entendidas como desleixo e subjetividade são reconstruídas como positivas, ou no mínimo, como aspectos ricos e intrigantes de uma cultura. À medida em que vamos reconstruindo esse personagem, a sua atuação em *Gato preto em campo de neve* vai parecendo cada vez mais complexa, e os motivos de escolha do autor para tal inserção mais interessantes.

Pedro Malasartes, personagem de contos populares da Península Ibérica, teria vindo com suas características junto aos colonizadores ao Brasil, aqui se adaptando à situação e à paisagem, gerando cerca de vinte episódios conhecidos hoje. “Pedro de Malas Artes” seria, para Roberto da Matta, “o paradigma do chamado malandro”; “um herói sem caráter, um subversivo, perseguidor dos poderosos”; denunciador da “falta de um relacionamento mais justo entre ricos e pobres.” (1980, Apud Hohlfeldt, 1984).

Em *A volta do gato preto*, temos o relato de uma das aulas de Veríssimo na Berkley sobre literatura brasileira em que ele teria comentado:

Outro símbolo nacional é Pedro Malazarte, cujas histórias escabrosas fizeram a delícia de muitas gerações de brasileiros, embora esse “herói sem nenhum caráter”, como diria o grande Mário de Andrade, tenha sido recentemente desbancado por esses ídolos estrangeiros de idade da máquina que nos vêm nos inúmeros suplementos com histórias de quadrinhos fabricados nos Estados Unidos. (1987, p. 149).

Embora este comentário tenha sido feito alguns anos após a criação de *Gato preto em campo de neve*, não é de se ignorar a opinião a respeito do herói da infância do autor, tradicional e brasileiro, que aparece “frente” aos modernos e estadunidenses, e nos perguntamos em

que medida a inclusão de Malazarte em *Gato preto em campo de neve* tem a ver com esta preocupação. –

Logo após o primeiro subcapítulo (“O mar está tranquilo”, de uma página e meia), é já no início da viagem que Malazarte se apresenta ao personagem do escritor, no subcapítulo criado com esta função, chamado “Eu e o outro”.

Volto-me. É estranho... Julgo estar na frente de um espelho, pois o homem que acaba de me dirigir a palavra se parece de maneira alarmante comigo mesmo. Decerto o calor me fez dormir e isto é apenas um sonho.

– Não me conhece?

É espantoso! Ouço a minha própria voz... vejo as minhas horrendas sobrancelhas cerradas e hispídas, a cara morena, o nariz largo e lustroso... Acontece apenas que este sujeito é muito mais moço do que eu.

– Fiquei onde você me deixou há quinze anos passados... – prossegue ele. – Lembra-se? V. Excelência, resolveu envelhecer, ficar sisudo, fazer carreira, escrever livros e, o que é pior, publicá-los...

Faz uma pausa. Apoia os cotovelos na amurada, espraia o olhar pelo cais e continua:

–Tenho ainda vinte anos. (...) Nunca li Freud e não tenho vergonha de dizer que sou romântico. (...) Viajo sem passaporte e sem memória. Serei invisível para todos os passageiros deste barco menos para você. (p. 14).

Vemos então que, na narrativa construída, Malazarte teria sido um personagem da infância de Veríssimo, como ele mesmo disse, e tem algumas características estereotípicas do ibérico e do brasileiro. Mas no caso de *Gato preto em campo de neve* ele também é “Erico Veríssimo”, numa versão ao que parece mais jovem e talvez mais impressionável. Em diversos momentos ao longo da narrativa é ele quem vai se emocionar diante do que o escritor vê apenas com “olhos retos”, como descreveu Cândido. Essa multiplicidade de pontos de vista numa mesma obra de um mesmo autor pode ser, ainda, as contradições da Política de Boa Vizinhança, do Estado Novo, da identidade nacional. E essa característica social, quando em forma literária, ainda vai contribuir para que o autor seja posto sob suspeita pela polícia alguns anos depois.

Quando o vapor está prestes a desatracar, Malazarte ergue o copo: “Bebamos à saúde da nossa viagem. Que ela seja conduzida pelos ventos da aventura. E que nós dois possamos finalmente reencontrar o

continente perdido da poesia e do romance.” (p. 17). E finalmente se apresenta: “Pode me chamar de Malazarte. Sempre gostei de Pedro Malazarte... não o acha romântico?”. Erico Veríssimo responde: “Horrorosamente”. E o narrador encerra o assunto por ora, mostrando-nos uma cena fantástica e realista: “Estendo a mão para o companheiro invisível. O homem do bar me olha espantado.” (p. 18).

Dr. Herr Topsius é o segundo personagem incorpóreo que dialoga com o narrador ao longo do livro. O outro Dr. Topsius da literatura da língua portuguesa é criação de Eça de Queirós, em *A Relíquia* (1887). Sabendo-se da leitura que Erico Veríssimo fez de Eça de Queirós desde a infância (VERÍSSIMO, 1973), parece caber a identificação de algumas referências coincidentes. No romance do século XIX, o personagem principal, Teodorico, é narrado na primeira pessoa, e faz uma viagem de Portugal rumo à Terra Santa, acompanhado de seu amigo Topsius. O Topsius de Eça de Queirós é um alemão doutor, pesquisador, equilibrado e de óculos na ponta do nariz.

Veríssimo parece ter de fato se apropriado do personagem de Eça, pois é no sentido de balancear o romantismo, sarcasmo e a inspiração desmedidos de Malazarte que Topsius aparece, quase sempre dando interpretação cética e objetiva às situações que “os três” encontram. Além disso, vale notar a brincadeira que o autor faz ao levar para a América aquele Topsius que acompanhara uma viagem à Terra Santa.

Na cena que apresenta o Dr. Topsius, este aparece de encontro com Malazarte, como que em espécie de confronto silencioso posto pelo narrador central, “neutro”, embora tenda fortemente neste caso para o lado de Malazarte, dirigindo-se a Topsius: “Meu caro Dr. Topsius, cultivemos a espontaneidade. Tome o exemplo de Malazarte...”. Depois, aconselha ao acadêmico: “(...) Atire os seus tratados no Hudson, Dr. Topsius, jogue fora essa pesada carga de sabedoria e método: venha conosco.” (p. 175).

O narrador segue sugerindo menos seriedade ao recém-nascido interlocutor, e juntamente acaba por satirizar partes mais sérias, políticas ou burocráticas da sua viagem, encontros marcados com pessoas que os organizadores do Estado julgaram importantes.

(...) A Cidade Imperial não deve ser explicada, mas sentida, dr. Topsius, amada ou odiada. Venha! Entremos nos palacetes dos ricos que fazem pan-americanismo, convidamos para jantares com ostras, peixes, molhos esquisitos e tolas perguntas sobre South-America. Mas desçamos também

aos subways que nos levam a Brooklyn e ao Bronx. (...) (p. 175).

Não serão estas as opiniões gerais do narrador sobre tais encontros sociais. Veremos relatos de jantares inteiros sem que sejam ironizados os anfitriões – pelo contrário, são observados com admiração, embora com bom humor, alguns diálogos. Os comentários especialmente críticos ou desprezíveis são geralmente reservados para essas conversas com os interlocutores imaginados, que parecem ter justamente tal função: provocar e possibilitar comentários mais extremos, caricaturados, (ficcionais?), entre os vários pontos de vista que um mesmo escritor abarca.

(...) Acelere o passo, herr professor, porque Malazarte é jovem e leve. Olhe... lá vai ele arrastado por essa cálida onda humana que é a glória de Manhattan.

Mas o dr. Topsius detém-se a uma esquina para fazer reflexões sobre a influência do *chiclet* [sic] no ritmo da civilização americana. Acha que o assunto dá dez alentados tomos. Adeus, meu ilustrado amigo! Vou seguir Malazarte. Nós estamos no plano do tempo: você, no da Eternidade. Temos três meses para ver a América. Diante de seus óculos eruditos estão os séculos, dos séculos dos séculos.

Apressando o passo, alcanço o meu fantasma familiar, tomo-lhe do braço e juntos nos perdemos nas ruas de Nova York. (p. 176).

Quando o narrador fala de um herr Topsius que faz “reflexões sobre a influência do *chiclet* no ritmo da civilização americana”, ele lembra-nos de uma versão satirizada das análises que ele próprio faz, mas das quais agora caçoa. Estas mudanças de clima e nuances narrativas num mesmo corpo textual parecem ser as correntezas divergentes que coexistem no contexto que produziu os meandros da obra literária.

## 1.2.2 A Guerra

A bordo do *Argentina*, que sai do Rio de Janeiro com destino a Nova York, Erico Veríssimo encontra-se por muitos dias sozinho a observar os desconhecidos companheiros de viagem. Ora engraçados,

ora dramáticos, entre a lista dos personagens que cria a partir do que vê estão “O Rabino”, “O Ex – Campeão [de Boxe]”, “O Venezuelano Errante” e a “Polonesa de olhos tristes”, cuja frase transcrita marca um tom grave para aquele dia:

Se o senhor visse o que eu vi – murmura a polonesa, com os olhos tristes fitos nas ondas – decerto nunca mais escreveria romances. Porque havia de ver como a ficção é pobre e ridiculamente inexpressiva diante da realidade. A vida é muito mais fantástica, muito mais cruel... (p. 35).

Mas o ar dramático logo se dissipa com comentários jocosos e irônicos a respeito de outras figuras. Esse tipo de contraposição de humores acompanhará o livro, e pode-se observar em diversos momentos que o personagem de Erico está, no enredo do livro, num país que recuperou-se de uma crise e é de um lado otimista, e de outro, está em clima de guerra mundial, e os comentários alheios sobre um ou outro lado intercalam-se, de forma quase natural.

Assim se dá a primeira vez uma passagem em que o escritor aparece em sua condição neutra e inofensiva diante da guerra: depois de longa espera na fila da imigração do desembarque, o representante do governo lê o passaporte de Erico Veríssimo:

–Brasileiro... escritor...

Manda-me passar.

Dois passageiros italianos e três alemães foram há pouco retirados de bordo e levados para terra, como prisioneiros. (p. 41).

Em Washington, o escritor conversa com o filho de quatro anos de um casal que vai visitar, e novamente seu personagem se abstém do debate:

–Viste a parada o outro dia?

–Vi no cinema.

–Na vida não?

–Não.

–Sabes para que são aqueles canhões?

–Não.

Os olhinhos azuis fuzilam. A mão rosada empunha agressivamente a colher.

–Para matar Hitler. Sabes quem é Hitler?

–Não.

–Oh! Tu não sabes nada! Hitler é um homem mau que não gosta de nós. Vamos mandar nossos soldados para brigar com os dele. (p. 91).

Em mais um jantar em Washington, desta vez com senadores e suas esposas, o romancista brasileiro convidado é mostrado como fora da equação, e quando aparece na narrativa é apenas para falar de sua condição física ou do gosto pela comida, enquanto os seus anfitriões e amigos destes falam sobre os assuntos políticos mais gritantes do momento. O interessante desta narrativa é como são intercaladas frases bastante graves sobre a guerra com outras corriqueiras e descrições um tanto supérfluas e até engraçadas a respeito do fino jantar.

Quando chega o peru, acompanhado de horrenda gelatina verde que sabe a menta, estamos a discutir Wilson e a I Grande Guerra.

–Prove este vinho tinto da Califórnia – sugere a dona da casa.

Obedeço.

–Não é mesmo muito gostoso? No Brasil se fabricam vinhos?

O torpor do enfartamento se vai aos poucos apoderando de mim. Miss McGeachey me parece mais loura, vaga e inglesa. Mrs. Rifat Lidana, distante e irreal como uma deusa.

O senador Pepper traz para cima da mesa a Batalha de França.

–Que virá depois desta guerra? – pergunta alguém. – Uma nova ordem ou o caos?

–Ganhe quem ganhar a guerra – afirma o dr. Warren, com sua voz estridente – o mundo tem de voltar ao regime da lei. Os homens não podem viver sem a lei. – Bate com o punho na mesa. – E seja qual for o resultado do presente conflito, a economia do futuro terá de ser dirigida.

A sobremesa, que não posso recusar, agrava a minha situação interna.

Tomamos café na sala-de-música (...) (p. 124).

O assunto da guerra aparece como uma incongruência em meio àquele jantar. “O Senador Pepper traz para cima da mesa a batalha de França” poderia ser escrito de outra forma, mas assim soa calculadamente pitoresco. Além de novamente o papel desempenhado por Veríssimo no relato ser de neutralidade, há um tom quase cômico

em narrar a retumbante frase do “dr. Warren”, que chega a bater na mesa, seguida de um comentário sobre a constrangedora situação de ter o convidado que aceitar tudo o que lhe é servido pelo anfitrião. Por fim, a cena é encerrada com uma elegante mudança de sala para tomar o café, o que garante que mais uma vez o assunto da guerra pareça deslocado, ou os luxos, supérfluos e alienados. De uma ou outra maneira, esta parte da narrativa não segue o drama óbvio que cerca o tema da guerra, mas sim o evita, de raspão, embora não deixe de mencioná-lo.

Já em Nova York, é à porta do Columbia Broadcasting System que situa-se o evento do breve subcapítulo “Diálogo não ensaiado”, em que o viajante não fica em silêncio, mas sim puxa o assunto com o homem que engraxa seus sapatos:

–Você engraxaria de boa vontade as botas de Hitler? – pergunto-lhe a queima-roupa. O engraxate a princípio me olha com tão acentuada expressão de surpresa, que tenho de repetir a pergunta. Ele sacode a cabeça devagarinho e, após breve reflexão, responde:

–Well, sir... Se eu estivesse na Alemanha, era obrigado a engraxar as botas do homem para não ser metido num campo de concentração. Ah!... Mas se Mister Hitler viesse a Nova York... oh boy!... Este é um país livre e cada cidadão aqui pode fazer o que entende.

Baixa a cabeça e começa a escovar o sapato com uma fúria frenética, assobiando baixinho. E de repente, erguendo para mim os olhos de esclerótica amarelada, diz:

–Sabe duma coisa? A América também é uma terra hospitaleira. Eu acho que engraxava as botas de Mister Hitler. Yes, sir!

Atiro-lhe uma moeda de 25 centavos e me vou. (p. 176-7).

No trecho a seguir, o tema da guerra não leva mais nota humorística na composição textual. Em “Columbus Circle”, o narrador não é nem a figura deslocada numa mesa de incoerências e nem o interlocutor para um personagem interessante da rua. É alguém que analisa sobriamente e quer informar seus leitores.

Passo pelo Columbus Circle. Um orador popular está falando contra Roosevelt. “não temos nenhum interesse em ajudar os plutocratas a ganhar esta guerra” – berra ele. Alguns homens o escutam em silêncio. Outros apenas olham e passam de largo. Policiais passeiam indiferentes pelos arredores. Estão aqui para garantir ao orador a liberdade de expressão. Mais

adiante outro discursador clama contra os bárbaros e concita a América a pegar em armas em defesa da democracia. Raro é o dia em que não há na Columbus Circle um comício popular. Discutem-se problemas de classe, assuntos religiosos, política internacional.

Altos, musculosos, imponente, os policiais têm um ar paternal. Olham para os oradores e para o público com uma expressão em que há um mixto (sic) de benevolência e de ameaçadora vigilância. (p. 187).

A atenção especial à atuação dos policiais diante de tais demonstrações públicas de opinião política pode remeter à preocupação do autor com esta problemática no Brasil, como o é seu crítico seu posicionamento em relação à censura de modo geral.

Por outro lado, temos logo em seguida páginas em que Nova York “está de bom-humor”. O cobrador de ônibus ajuda Veríssimo quando este não tem troco, a empregada do café é simpática, e até uma batida de carros que o escritor presencia resulta numa tranquila conversa entre os donos. O narrador explica que os jornais estão cheios da pergunta: “Devemos entrar na guerra?”. O vendedor de jornais, a quem o escritor pergunta se a América vai à guerra, faz gesto com os braços que abrange a cidade e responde: “Como é que a gente vai querer guerra com a vida que leva? Comemos três vezes por dia. Não nos falta nada. Somos felizes. Para que guerra?” (p. 188).

Durante uma entrevista ao “rádio das estrelas” K.M.P.C., O locutor combina com o entrevistado Veríssimo que as perguntas serão improvisadas na frente do microfone, para que o diálogo “tenha o sabor da naturalidade”:

Tudo começa muito bem. Há no Brasil o perigo nazista? Que pensam os brasileiros da guerra? (...) quando faltam poucos segundos para terminar a entrevista, meu interlocutor me atira estas palavras:

—É verdade que nos clubes de aviação do Rio Grande do Sul há muitos alemães?

—É. — respondo. — E nos clubes de golf muitos americanos.

O homem desata a rir. (p. 520).

Aqui, o personagem de Erico “neutraliza” o debate com o humor. Na Califórnia, entretanto, há um episódio que o narrador neutro não comenta nem disfarça, simplesmente encerra com o ponto final no subcapítulo, já que parece não haver réplica para tal situação. A

conversa é com um condutor do táxi, que estivera na guerra passada e em princípio “não quer ver a América metida nesta.” Depois de algumas reflexões, entretanto, o motorista “confessa”: “Mas uma coisa eu lhe digo. Nós não toleramos é o japonês. Estamos dispostos a dar a qualquer momento uma lição a esses amarelos do inferno. Eles que não se metam conosco. *Those dirty japs!*” (p. 455). O narrador viajante, igualitário, encerra o assunto como se o teor problemático da frase por ele testemunhada não precisasse ser explicado a seu leitor (o que diz muito sobre o que se espera do tal leitor brasileiro). E no parágrafo seguinte já está falando de distâncias entre ruas de Los Angeles e da história da cidade de 1887.

### **1.2.3 Progresso, comunicação e cinema**

Quando pensamos no intercâmbio cultural no período da Política de Boa Vizinhança, muito passa pelos veículos do cinema, da imprensa, da publicidade. No livro de Veríssimo é dada grande ênfase a estas produções, e algumas críticas surpreendentemente atuais e parecidas com aquelas que fazemos em retrospecto se fazem presentes mesmo então, mostrando o quanto era permeável (ao menos para um intelectual como Veríssimo) a fronteira hemisférica neste sentido.

Karl Erik Schollhammer faz um itinerário da narrativa de viagem (sobretudo de europeus ao Brasil) lembrando que com a popularização do navio a vapor, desde a segunda metade do século XIX “nada nos é realmente estranho, nada é visto radicalmente pela ‘primeira vez’ a viagem, em vez de buscar o exótico desconhecido é uma estratégia de distanciamento do próprio e a possibilidade de reconhecer o outro no coração da própria cultura. (2000, p. 33). É também nesta chave que a viagem de Veríssimo parece se encaixar, e seu livro suscitar reflexões interessantes. Quando o escritor pisa pela primeira vez nos Estados Unidos, ele já teve acesso a filmes e revistas e notícias da “América” em abundância. Seu tempo já discutiu fartamente inclusive as influências estadunidenses no Brasil, e é com olhar atento a determinados conhecimentos prévios que ele chega à terra estrangeira para então escrever a partir de suas “primeiras impressões”. Como veremos em exemplos de *Gato preto em campo de neve*, aparecem no texto diversos momentos de constatação, desconstrução, mudança de ideia.

O narrador de *Gato preto em campo de neve* mostra-se impressionado com a velocidade desses “tempos modernos” (e ele não está sozinho, como a expressão referencia). Muito das suas impressões gerais do país perpassam por conhecimentos prévios associados às mídias a que já tinha acesso no Brasil. Em tempos de Boa Vizinhança, portanto, Brasil e Estados Unidos parecem, aos olhos do narrador romancista em sua primeira viagem, ter rapidamente se tornado verdadeiros vizinhos, e o escritor vive graficamente a transformação, de um encurtamento de distância no que diz respeito à cultura: “quando no Brasil eu folheava a ‘Saturday Evening Post’, por exemplo, e via as casas americanas nas tricromias dos anúncios, desejava saber até onde ia a verdade dessas gravuras. Porque as achava demasiadamente coloridas para serem verdadeiras.” (p. 76).

Assim, ele não só sente tal proximidade, mas a procura. A conclusão, neste caso, é de que sim, as ruas eram tão coloridas quanto as imagens da revista. Se formos olhar as capas de *The Saturday Evening Post* da época, no entanto, encontraremos imagens bastante saturadas, e fica então difícil imaginar que o mundo real que o escritor encontra em 1941 seja de fato assim. Mas as descrições hiperbólicas são recorrentes ao longo da narrativa, e integram a coleção de lentes, por onde enxergar a viagem, que o autor carrega.

Merecem atenção as primeiras impressões relatadas ter logo que o escritor chega a uma cidade. Quase sempre seu olhar está carregado, segundo ele propositalmente deixa transparecer, de ideias prévias que tinha do local, ainda no Brasil. Exemplo de momentos como estes é a chegada a Washington, em que o personagem Malazarte aparece na narrativa para ilustrar o ideal (quase sarcástico?) que fazia(m) da capital:

Malazarte acaba de me dizer que sempre imaginou Washington uma cidade branca e luminosa à beira do Potomac, um jardim amável onde funcionários descansados, senadores cor-de-rosa e turistas sorridentes passeiam à sombra das cerejeiras em flor.. Não Só isso. O quadro ideal tem mais figuras: No parque da Casa Branca o presidente lê uma novela policial, enquanto a Primeira Dama ensaia um novo ponto de tricô. Jardineiros diplomados regam flores exquísitas nos jardins das embaixadas. Crianças jogam bola à sombra de frontões gregos e de pórticos romanos. De sorte – concludo – que você sempre viu Washington sob uma luz de primavera... (p. 60).

Após ele mesmo questionar sob quais lentes de aumento Malazarte teria visto a capital estadunidense à distância, o narrador principal então retoma a narrativa descritiva, voltando à realidade:

Nas ruas predomina o tom escuro. Uma lama negra e viscosa anda espalhada pelo chão. De onde virá essa fuligem, se Washington não é uma cidade industrial? A resposta é fácil. Nesta época do ano em todas as casas queima dia e noite carvão mole. (p. 60).

Ao fim do capítulo dedicado à capital dos Estados Unidos, após extensas visitas a museus e muitos elogios, Veríssimo ainda remonta ao texto introdutório do capítulo, dizendo: “Washington me abafou um pouco com suas casas superaquecidas e com seu pesado céu cinza. Mas despeço-me dela sem ressentimento e da janela do trem lhe digo: Hei de voltar um dia, na primavera.” (p. 132).

A Filadélfia também não é tão branca quanto em seus sonhos (p. 147). Então podemos nos perguntar em que medida os “sonhos” de Erico Veríssimo são tudo aquilo que chegava ao Brasil por meio de Hollywood, da publicidade, dos conteúdos das revistas. Mas sabemos que não há resposta simples para esta questão, e que as imagens que fazemos de um país sem conhecê-lo sejam geralmente de origens amplamente difusas e difíceis de definir. Não há dúvida, entretanto, de que o autor já tivesse sentido no Brasil os esforços culturais da Boa Vizinhaça que observamos na seção anterior deste trabalho.

As comparações são feitas também na medida temporal, e o aparente progresso desenfreado que o escritor testemunha é intercalado, na narrativa, com noções de história dos Estados Unidos e da tecnologia, oferecendo ao leitor um contraste que remete à franca aceleração que o país estaria vivendo, fazendo uso dos pontos de exclamação que relativamente economiza ao longo do livro.

(...) Olho na direção do centro da cidade e vejo um autogiro descer serenamente no telhado do edifício dos Correios, uma impressionante estrutura de linhas modernas. Tenho a sensação de que entrei na máquina-de-viajar-no-tempo e acabo de chegar à cidade do futuro. Como tudo isto está longe do primeiro serviço-postal criado por Benjamin Franklin! Que distância, entre o helicóptero e o estafeta que carregava a mala do correio na garupa do cavalo! (p. 154-5).

Da conversa que o escritor tem com os chefes de seção dos escritórios da editora MacMillan Co., grande parte do que é narrado

segue a linha da comparação com o caso brasileiro. Após conversar com os editores sobre o tema das publicações no seu país, constata: “é interessante verificar que, de certo modo, guardadas as proporções, os nossos problemas são os mesmos com que lutam os editores norte-americanos.” (p. 252).

São enumerados então no relato os livros mais lidos, os jornais, como são feitas as manchetes em abreviações e mais de uma edição ao dia. A preocupação do escritor e editor é grande em perguntar para pessoas de diversas áreas, buscar dados, descrevê-los desde a produção até a difusão e recepção. Mesmo quando fala do que vê nas ruas em termos de hábitos de leitura, parece falar do que o choca como diferente das ruas brasileiras. “Nas ruas passam homens, mulheres e crianças com livros debaixo do braço. Nos trens, bondes, ônibus e salas de espera de cinema, hotéis, clubes e teatros vejo gente ler jornais, revistas, folhetos ou livros.” (p. 253), celebra e lamenta.

Passada a ênfase ao papel da imprensa e da leitura no cotidiano, volta-se a atenção para o que se vê de escritos luminosos, figuras e publicidade pelas próprias paredes da cidade. Nas passagens seguintes, o ritmo “moderno” da rua aparece na narrativa em um misto fantástico de desenhos animados dentro dos quais o próprio turista se encontra e identifica. À noite, na Times Square cheia de gente, narra como

Anda no ar uma rumorejante excitação de festa. Tenho a impressão de que as noites de Manhattan foram desenhadas, pintadas e animadas nos estúdios de Walt Disney. Sinto-me, pois, um pouco irmão de Mickey Mouse, Pluto e Donald quando saio a caminhar no meio da multidão, personagem também deste desenho animado, desta aventura colorida que amanhã, à luz do sol, terá perdido muito de sua qualidade fantástica. (p. 264-5).

Seguem os comentários de que a própria rua é “um espetáculo de varieté”; e fica no ar do texto a dúvida – se é a cidade moderna que constrói o cinema e o desenho caricatural, ou se é o contrário, como parece ser apresentado na descrição fantasiosa de que “as noites de Manhattan foram pintadas pelos estúdios Disney”. Neste parágrafo, parecem mesclar-se a cidade real em que o viajante pisa com o mundo da ficção que chegara em película a Porto Alegre.

São logo mencionadas pontualmente algumas dessas produções cinematográficas, que voltarão a ser mencionadas adiante, mas não precisam de muita explicação para serem apresentadas em coerência

com o que se está lendo até aqui: “O Astor está exibindo O Ditador de Chaplin. Mais adiante, Fantasia de Disney-Stokowsky.”

Seguem descrições de um primeiro olhar, impressionável, ao epicentro da publicidade moderna – Times Square:

O anúncio da goma de mascar Wringley é mirabolante: três gigantescos peixes em muitas cores faiscantes, a luciluzir num luxo de joia contra o céu noturno. Na fachada do New York Times as últimas notícias da guerra passam numa faixa em grandes letras luminosas. (p. 266).

A justaposição da propaganda de chiclete ao noticiário de guerra num mesmo parágrafo (e, acabamos por imaginar, na mesma parede, lado a lado) dá ainda um toque de sarcasmo à situação montada, já que o narrador não se mostra ingênuo em nenhum momento. No entanto, há uma aparente combinação entre o comercial de estética gritante e o anúncio luminoso (por acaso, de guerra), como se em meio a estes estímulos “mirabolantes” de tamanha variação coubesse tal combinação, que naquele contexto não aparenta incongruência. “Letreiros luminosos que anunciam marcas de uísques, de automóvel, de chiclet, de alimentos em lata, amendoim, chocolate e coca-cola (sempre coca-cola) dão um ar de conto das mil e uma noites a estas ruas que vivem dentro da órbita de influência da Broadway.” (p. 267).

O arsenal de anúncios publicitários completa o cenário realista e fantástico da última expressão do que seria uma cidade moderna. Por outro lado, como quase sempre o livro mostra, o romancista faz uma palestra cujo tema sugerido foi “Impressões da América por um novelista brasileiro”, o palestrante teria dito que os habitantes das grandes cidades vivem preocupados com a palavra “*time*”.

Time is Money (tempo é dinheiro), To save time (poupar tempo), To have good time [sic](divertir-se) são expressões que se ouvem e lêem a todo instante. Vivem, por isso, de acordo com fórmulas que lhe poupam tempo. Tem fórmulas para tudo: para comer, para vestir, para ler... (p. 340).

Em Boston, Veríssimo encontra-se com o cônsul brasileiro da cidade, que segundo o escritor está revoltado com uma matéria que a revista Friday fez sobre o Brasil. A explicação do narrador é de que o semanário novaiorquino procura provar que “o Brasil não passa dum conglomerado de negros e índios governados por meia-dúzia de brancos,

os quais por sua vez são dominados por elementos estrangeiros”. O cônsul, então, agiria por meio da imprensa para mudar tais estereótipos.

No intuito de fazer frente a ataques como esse e, principalmente, de dar aos americanos uma ideia justa do que é esse Big Country da América do Sul que, para a maioria deles, não passa da terra de onde vem o café e o samba – Idelfonso Falcão escreve artigos nos jornais de Boston, faz conferências em suas universidades e escolas e mantém numa das estações de rádio locais uma “hora do brasil”. (286).

O autor reserva um subcapítulo especialmente para falar da importância do cinema. Parece caber também aqui uma atenção especial ao tema, sendo o veículo tão crucial para as pontes interculturais entre Brasil e Estados Unidos. O narrador inicia o capítulo anunciando que preocupar-se em conhecer os pormenores de Hollywood quanto à produção cinematográfica não é fútil e artificial como talvez seja a cidade em si. Isto se dá simplesmente pela influência profunda que aquele subúrbio de Los Angeles exerce “hoje em dia” sobre “mais da metade do mundo”. (p. 446).

A força de penetração e sugestão do cinema é impressionante. Ele oferece a Itioca os mesmos grandes espetáculos que divertem Nova York. Jeca Tatú tem no seu “poeira” o mesmo filme que levou ao Radio City Music Hall os moradores de Manhattan. O cinema mostra aos habitantes da Groelândia o último passo de swing inventado há poucos meses no Harlem. Leva à mais remota aldeia da Índia a história de Pasteur ou de Catarina da Rússia. (p. 448).

Ao longo do livro são frequentes as impressões de estar diante de sinais da conexão entre os países numa espécie de comunicação massificada, que são mostradas na narrativa não de forma negativa, mas sim como necessárias de se levar em conta e compreender. Naquele momento os documentários de notícias e desenhos animados são difundidos amplamente e com qualidade cada vez maior (SMOODIN, 1993), e o livro os apresenta como versões em movimento (e de conteúdo mais fácil de acessas para o público geral) dos jornais impressos e dos livros. Parece ser para o narrador daí, em parte, a necessidade de prestar atenção ao que é mostrado por esse veículos com tanto poder de difusão.

O newsreel realiza o milagre do jornal vivo em que as gravuras ganham movimento e voz. O desenho animado por sua vez vem ao encontro do ideal das crianças (que levemente modificado continua a ser o dos adultos) de fazer que [sic] as figuras dos livros ganhem alma independente das palavras e saiam a viver num mundo que se liberta por completo das leis que regem o cotidiano. É um reino ilimitado de encantamento em que as coisas e os animais falam e em que todos os impossíveis acontecem. (p. 452).

Estas produções ganham, ainda, no texto de Veríssimo, um tom fantástico. O narrador parece impressionado com algo que representava um divisor de águas na evolução das comunicações, da expressão artística, da imprensa e da ficção. Mas as atenções do narrador então voltam-se para o mundo material. “A vida dos extras sempre me interessou mais que a dos atores e atrizes de renome.” Diz, enquanto começa a observar os trabalhadores do estúdio e reconhece cenários de filmes a que já assistiu.

Malazarte, interessado apenas no lado romântico do cinema, acha os estúdios melancólicos e monótonos como fábricas. Mas eu me delicio na pura e simples observação das criaturas em atividade – carpinteiros e decoradores empenhados em reproduzir um salão nobre do tempo de Luiz XIV; arquitetos, operários e professores... (p. 464).

O narrador ora fantasia a respeito do lado “mágico” do cinema ou assiste a toda a produção de fora, focado no material, ora conversa com diretores e produtores importantes da indústria. A narrativa do livro inteiro de modo geral oscila entre estas esferas – ora descrições de eventos, observações e conversas em tempo real, ora monólogos introspectivos com dados que presumimos ser de pesquisas e de conversas. Neste caso, é a partir das conversas (as quais nem sempre acompanhamos) que ele comenta que “o cinema está numa encruzilhada.” Todos estariam falando que *Something is wrong with the movies*. “Ora, esta é uma época particularmente difícil para todo o mundo. A Europa conflagrada. Violento entrechoque de nações e de ideias. A América no limiar de tempos tormentosos. Há muito que as empresas de Hollywood não contam com o mercado europeu.” (p. 485).

Faz-se então presente na narrativa a relação direta entre a guerra e o mundo do cinema, que aparece como uma indústria. Com a guerra, o seu maior mercado com que contar era interno. Além disso, a crise pela

qual o cinema passa naquele momento é de cunho criativo. O livro relata longamente como as os enredos dos filmes de Hollywood seguiam fórmulas que chegavam à exaustão, como aquela em que “Mocinho encontra mocinha/ mocinho perde mocinha/ mocinho recupera mocinha.” (p. 487). Um ponto importante também mencionado na narrativa e que toca na nossa temática da representação do estrangeiro é o excesso de estereótipos:

Um filme que se passa em Paris deve sempre ter um ou dois homens de fraque e pera, que, ao se encontrarem na rua, trocam beijos nas faces. Muchachos com sombreros ou gaúchos cantando tangos argentinos resolviam sempre o problema da cor local, quando se tratava de filmes cuja ação se passasse em qualquer parte da América do Sul. E nessa ânsia de estandardização, o cinema americano artificializou e estereotipou tudo. Gestos. Caras. Sentimentos. Vozes. Histórias. (p. 487).

Percebemos que desde então havia tanto a crítica às fórmulas de enredo quanto aos estereótipos. Embora a opinião de que fala Veríssimo seja a partir de contatos específicos de Hollywood e talvez não da maioria do público, é interessante notar como naquele contexto já havia crítica (e autocrítica) a respeito de questões que hoje discutimos em retrospectiva, e questões inclusive que João Feres Jr. mostrou em muitos sentidos perdurarem até os anos 2000. Nas discussões políticas que aparecem no livro frequentemente nos deparamos com situações semelhantes, como veremos adiante.

Além disso, o narrador confia-nos que “os estúdios vivem hoje prisioneiros das fórmulas que eles mesmos inventaram”, e que agora “intelectuais, artistas, sociólogos, moralistas e profetas gritam a todos os ventos que o cinema deve deixar se ser apenas divertimento escapista, uma espécie de torre de marfim onde buscamos refúgio...” (p. 488).

Com esta constatação podemos lembrar dos dois filmes que o narrador comentou que estavam em cartaz em Nova York – *O grande ditador*, de Chaplin, de tema absolutamente contemporâneo e de crítica direta ao nazi-fascismo, e *Fantasia*, de Disney e Stokowsky, uma combinação de desenhos animados inspirados em mitologias antigas ao som dos clássicos da música erudita. Devemos considerar que ambos falam irremediavelmente do ponto de vista de seu próprio tempo, por mais que indiretamente, como é o caso dos enredos maniqueístas do filme *Fantasia*. No entanto, é possível enxergar uma grande diferença no

ponto de partida temático de cada um destes dois filmes, que parecem encaixar-se no debate de que fala o narrador agora em Hollywood, sobre a escolha entre tratar dos problemas atuais ou (tentar) abstrair deles.

Conversando com Walter Wanger (produtor que viria a realizar *Cleópatra* [1963]), o romancista brasileiro interroga finalmente sobre a influência do cinema na popularidade dos Estados Unidos no mundo.

– Não acha que a América muito deve de sua popularidade no mundo à ação do cinema? Não acredita em que cada filme seja uma propaganda dos vossos produtos, das vossas instituições e de vosso nível de vida?

– Claro. Mas acontece que o nosso Governo ainda não deu o amparo que devia à indústria do cinema (...) Damos anualmente aos governos em impostos 1000.000.000 de dólares (...) (p. 501).

E assim seguem a conversar no livro, com cifras e a eminência neste enredo de que o cinema é um negócio, e que os contemporâneos daquele momento tem consciência disto e que ele é uma peça chave no diálogo dos Estados Unidos com o resto do mundo, sobretudo neste momento, e em especial para a Política de Boa Vizinhança.

Walt Disney também aparece no texto como personagem essencial na formação deste contexto. No seu encontro com o produtor, Veríssimo é recebido de modo a conhecer detalhes sobre a produção dos desenhos, detalhes estes que ele não deixa de inserir como parte da narrativa de seu livro. E adiciona que a universidade Yale conferiu a Disney título honorário de *magister artium*, finalizando com um elogio à arte e à política do trabalho dele:

(...) e numa de suas salas góticas duas vezes centenárias, o desenhista de Mickey Mouse ouviu estas palavras: Walt Disney, criador duma nova linguagem de arte, que trouxe a alegria do riso sincero a milhões de criaturas, tocando o coração da humanidade sem distinção de raças, serviu como o embaixador internacional da ‘boa vontade’. (p. 511).

Na obra de Veríssimo coexistem, portanto, a crítica aos estereótipos da América Latina e a admiração pelo criador de “Zé Carioca”, tamanha a complexidade do contexto que permite que tais contradições convivam em simbiose.

## 1.2.4 Conversas (e olhares) entre “bons vizinhos”

No início da viagem e do livro, no sub-capítulo chamado “O Descobrimento da América”, Veríssimo transcreve o que teria sido seu diálogo com o oficial da imigração, na condição tranquila de brasileiro que está ali a convite do governo americano:

–Quem lhe pagou a passagem? – indaga o funcionário, erguendo para mim um par de olhos azuis e aguados.

–O Governo americano.

–Por que motivo?

Hesito um instante e, para encurtar a história, resumo-a em duas palavras:

–Boa vizinhança.

Ele me contempla por alguns segundos, com frio ar de dúvida.

–Quanto tempo se vai demorar no país?

–De três a quatro meses.

–Que veio fazer?

–Viajar, ver pessoas e coisas. E fazer conferências, se não houver outro remédio. (VERÍSSIMO, 1953, p. 45).

Às voltas com despedidas dos companheiros de viagem, logo antes de desembarcar pela primeira vez nos Estados Unidos, Veríssimo quer saber a opinião do “seu lado romântico”:

–Como te sentes? – pergunto a Malazarte.

–Como Cristóvão Colombo. (p. 46).

A ideia aqui é a sensação do explorador, descobridor de terras. O que fica sugerido, entretanto, sem necessidade de ser dito, é que foi Colombo quem descobriu o *continente* América, enquanto a “descoberta de Veríssimo é do país que naquele contexto chamava-se pelo mesmo nome. Com este diálogo o narrador justifica o nome do subcapítulo, e sutilmente faz menção à auto-intitulação “América” por parte dos Estados Unidos, que toma a parte pelo todo. Ao longo da obra, o termo usado para referir-se ao país é de fato “América”, e a nacionalidade, “americana”, embora por vezes o autor diga “norte-americanos”. A polissemia do termo, entretanto, remonta a um deslocamento semântico sofrido ao longo do século XX, movimento que encontra origem, ainda, nas mudanças políticas. O texto de Veríssimo, embora situado ainda num momento em que é frequente o uso a palavra “americanos” para designar estadunidenses, acaba por problematizar o

termo. Uma vez que seu lugar naquela viagem é justamente o de uma ponte inter-americana, ou seja, levar e trazer informação cultural de uma parte da América para outra, é particularmente interessante quando o autor brinca com o duplo sentido da palavra. Um "Brasil na América", finalmente, pode ser tanto as ideias sobre o Brasil nos Estados Unidos quanto sua posição em meio a todos os países do continente.

O narrador relata um encontro, na saída do navio, com um sujeito que caracteriza como parecendo ser “missionário metodista nas Filipinas”:

(...) me agride com uma pergunta brusca:

–O senhor é jogador do Botafogo?

–Não. Eu sou Mickey Mouse.

(...) Céus! Será que trago na face o estigma futebolístico?  
(p. 46).

Este é o primeiro de muitos momentos ao longo da obra em que Erico Veríssimo vive situações em que sua personalidade/identidade é confundida devido a estereótipos existentes a respeito de brasileiros. Suas reações, nunca amargas, são saídas pela via do humor.

Em *Gato preto em campo de neve*, o primeiro olhar do personagem de Veríssimo sobre o cenário concreto dos Estados Unidos é o seguinte:

Malazarte está decepcionado. A nossa chegada a Nova York não corresponde em absoluto ao grandioso e colorido quadro que sua imaginação havia pintado: flocos de neve na proa do Argentina; pingentes de gelo no cordame; a estátua da liberdade erguendo para o céu límpido não a tocha do fogo sagrado, mas um cone de sorvete; neve na torre do Empire State Building; (...) e, a toda essas, os arranha-céus de Manhattan a se aproximarem cada vez mais do nosso barco, como sentinelas ameaçadoras à porta de um país de ciclopes. Nada disso acontece. (p. 44).

Assim, neste texto eminentemente ficcional, imaginado, a idealização que o autor conta que fazia a respeito da América parece não provir da crença em uma sóbria superioridade do país, mas sim a partir de elucubrações subjetivas rumo a uma hipérbole fantástica. É esta liberdade interpretativa que acompanha o seu diário de viagem, em que dificilmente o narrador posiciona-se severamente crítico ou declaradamente em apologia aos Estados Unidos. Mas, como vimos

anteriormente, compara a ideia de Estados Unidos que tinha no Brasil (a partir das mídias) àquela que percebe agora.

Num encontro de escritores em Washington, o romancista se vê conversando com “Miss T.” E “Mrs. K.”<sup>25</sup>, que segundo ele “querem saber coisas do Brasil.” (p. 80) numa situação que está longe de ser rara ao longo da obra.

Vejo que estão ávidas de pitoresco. Querem saber onde fica o meu Estado. Mostro-lhes o Rio Grande num mapa de bolso. (...) faço o possível para desenhar um gaúcho de bombachas, (...). Falo-lhes no mate-chimarrão. Com grande esforço consigo explicar-lhes o que é uma cuia. Brotam perguntas.

–Mate tem álcool?

–Não tem.

–É gelado?

–Quentíssimo.

–Toma-se com canudo de palha?

–Não. Com uma bomba de prata.

–*Oh! How Interesting!*<sup>26</sup> (p. 80).

Já em outro momento, o personagem de Veríssimo conta que uma moça em uma festa presumiu que o brasileiro era plantador de fumo, e ele então assumiu a identidade – o que seria, segundo o autor, mais fácil do que tentar explicar “quem sou eu”. (p. 83). E assim ele segue, respondendo se no Brasil há muitas cobras, entre outras questões que não dizem respeito à vida cotidiana do romancista.

Assim percebe-se que há uma certa flexibilidade e quase tranquilidade do personagem ao reagir a estes eventos flagrantes de caricaturização do brasileiro segundo os estadunidenses. Como o narrador comenta ao término do livro, “estava de férias”, e não chega a militar contra os estereótipos vigentes, embora reconheça-os. Mas vale notar que Veríssimo *escolhe* relatar estes diálogos, que são muitos, e vão

---

<sup>25</sup> Alguns de seus interlocutores são chamados no livro por nome completo, cargo profissional e endereço. Outros, Veríssimo aponta com siglas indecifráveis. O critério de distinção parece ser a simples vontade do sujeito citado, já que, tanto em sigla quanto por extenso, encontramos ao longo da obra artistas famosos, passantes aleatórios das ruas, esposas de amigos e agentes de ambos os governos.

<sup>26</sup> Em diversos momentos o autor faz uso de expressões da língua inglesa junto ao texto em português, tanto na fala alheia quanto nos seus próprios relatos, incluindo gírias como *yes, sir* e *oh, boy!*. Muitas vezes essa inserção dá ar quase cômico à situação descrita.

desde casuais conversas sobre o tempo na rua até sarcásticos comentários em mesas de jantar com políticos. O desconforto perante as estigmatizações simplistas dos estadunidenses em relação aos brasileiros, no entanto, aparece no capítulo final da obra “Diálogo sobre os Estados Unidos” no sentido de simplesmente apontar, com mistura de compreensão e sarcasmo, que

(...) o diabo é que como são fracos em geografia e dispõem de tão pouco tempo, voltam-se (...) para as fórmulas. Quando leem o nome Brasil impresso num cartaz, o quadro que se lhes desenha na mente é – um céu azul, algumas palmeiras, uma cobra no chão, um negro carregando às costas um saco de café, um “muchacho” dançando a rumba, e talvez uma borboleta ou duas. (p. 552).

Em seguida vem na narrativa uma reflexão informal mas que parece carregar bastante da pessoa que escreve, relativizando aquilo que artistas e intelectuais lá no Brasil acusam na época:

Por que os jornais e revistas não ajudam o público a ter uma ideia mais exata da vida brasileira? Porque são ignorantes? Claro que não. É porque eles sabem que o público está acostumado às fórmulas, e temem que ele não queira saber a verdade a respeito do Brasil. (p. 552).

É interessante, ainda, notar que o que se mostra ao longo de *Gato preto em campo de neve* não é uma espécie de diálogo de surdos, em que nenhuma das nações verdadeiramente ouve ou entende a outra. Dependendo do contexto em que se dão os encontros de Veríssimo com residentes dos Estados Unidos, percebe-se que há uma ampla zona cinza entre os imaginados e generalizantes interlocutores “América” e “Brasil”. É exemplo disso a visita de Veríssimo a Van Loon, morador de Nova York de origem holandesa que o recebe dizendo: “então o senhor anda fazendo boa vizinhança...” (p. 211); e em dado momento, quando Erico Veríssimo menciona que o pôr-do-sol brasileiro costuma ser mais demorado, o anfitrião comenta, bem-humorado: “até nisso vocês sul-americanos são lentos!” (p. 216). Embora a isto Veríssimo retruque: “e de que tem servido a pressa para os americanos?”, mantendo o tom jocoso, o que parece mostrar este diálogo é que o estereótipo do sul-americano já era para alguns tão evidentemente equivocado que era possível brincar com ele.

Tenho a impressão de que somos pobres ‘nativos’, afilhados duma senhora muito rica e caritativa – madrinha América – que nos dá prêmios de viagem, bolsas de estudo e matrículas gratuitas, para que sejamos sempre bons meninos. (É por isso que eu me sinto um pouco parente daquela hawaiana que ali está lendo ao pé da janela ogival, do mulato de São Domingos que agora atravessa o hall com ar desconfiado, e daquele melancólico japonês que há vários minutos está brincando com a corrente do relógio, sob a luz duma lâmpada velada.) (p. 306).

Neste trecho, o texto faz mais uma combinação interessante. Se ao falar da “Madrinha América” que quer que os “pobres nativos” sejam “bons meninos” o tom é irônico, o conteúdo alocado entre parênteses revela um narrador genuinamente comovido pela sua condição ao lado de outros “nativos” de países subjugados.

Em outro momento da narrativa, entretanto, vemos um relato informal que abre-nos uma janela para todo um círculo que podemos imaginar que havia entre aqueles envolvidos no que se mostra como sendo um espaço da Boa Vizinhança.

Mr. W. B. Tem fortes sentimentos panamericanistas. Quando vem a saber que estou em Chicago, telefona-me amavelmente, convidando-me para jantar, sugerindo visitas oficiais, chás, reuniões, conferências... (...) tenho de realizar pródigos de retórica com o fim de dizer ao excelente senhor, sem lhe ferir os sentimentos, que detesto jantares e que não vim à América só para ver interiores elegantes e nem para viver metido em festas bebendo cocktails e mordiscando sanduíches. (...) Um brasileiro que mora na International House já havia me dito: ‘Cuidado com Mr. W. B. É sinistro. Gosta tanto de ajudar os sul-americanos que acaba estragando-lhes o passeio.’ (p. 307).

A forma com que estas pessoas de “sentimentos panamericanistas” tratam os estrangeiros aparece algumas vezes ao longo do livro, fazendo com que pensemos que na maioria das vezes sejam daqueles encontros marcados pela organização da viagem, sem intenção do romancista. Vemos então o quanto a viagem foi oferecida com este ideal, o de fazer a Política de Boa Vizinhança. Mas também notamos no texto uma forma natural de comentá-lo. Quando o narrador adiciona que um outro brasileiro aconselha que o escritor tenha “cuidado” pois o tal Mr. W.B. gosta muito de “ajudar os sul-

americanos”, parece que todos sabem das intenções “panamericanistas” (em última instância, geopolíticas) daqueles estadunidenses, e que não são de forma alguma passivos diante da situação. Pelo contrário, as escolhas textuais engraçadas do narrador levam a crer que havia um evidente olhar crítico dos brasileiros frente à Boa Vizinhança escancarada.

Quando querem ser gentís para com os estrangeiros, os americanos procuram dizer aqui e ali, durante a conversação, uma ou outra palavra na língua do visitante. É por isso que alguns me falam frequentemente em sombrero, perguntam se eu tenho o hábito da siesta, despedem-se de mim com um adiós e acabam um dia me convidando para uma fiesta. (p. 317).

Finalmente, voltando ao início do livro, vemos um narrador que, embora carregue certos preconceitos mais comuns no seu tempo, deixa transparecer um reconhecimento da complexidade da situação de brasileiros e estadunidenses no seu diálogo em buscarem se aproximar – eles, indivíduos de tais nacionalidades, em conversas no cotidiano, enquanto o quadro maior da política estimula tais encontros.

Mr. M. Me faz perguntas sobre o Brasil, lamenta que os americanos do norte sejam tão ignorantes dos homens e das coisas da América do Sul. Respondo-lhe que parte da culpa nos cabe a nós, sul-americanos, que poucas vezes ou nunca tentamos desmentir a lenda corrente de que não passamos dum bando de índios e negros preguiçosos que se alimentam de banana, de rumba e de macumba sob céu de trópico, de sol tórrido (p. 70).

Guardando-se as devidas proporções em relação a termos utilizados pelo autor na época que hoje seriam “politicamente incorretos”, e vendo em que medida as auto-imagens de certa forma representam o quanto os brasileiros carregam de estereótipos pejorativos de si mesmos nesse momento, podemos começar a compreender, no livro de Veríssimo, parte dos movimentos ideológicos e de construção de identidades nacionais, em evidentes vias de mão dupla, que ficam sob espécie de lente de aumento, como disse o narrador, ao depararem-se com “o outro”.

Dentre os momentos iniciais de *Gato preto em campo de neve*, em que o viajante relata a vida a bordo do vapor Argentina rumo aos

EUA, há a narração do misterioso instante em que o navio passa do hemisfério sul para o hemisfério norte:

Assim se passam as horas no mar das Caraíbas. Assim deixamos para trás o mar dos piratas e dos tesouros até que um dia, sem que possamos ver fronteiras, passamos misteriosamente do verão para o inverno. O céu se turva. O sol desaparece. As águas se agitam. Os tons de verde e azul que predominavam na paisagem marinha, se fundem num cinzento frio e único, sem horizontes. A piscina está seca e já pelo promenade-deck não vejo mais a parada alegre dos pijamas e dos maiôs. Numa aura de cânfora e naftalina ressurgem sobretudoos, luvas, mantas e cobertores. (p. 43).

A descrição desta experiência parece, de alguma maneira, simbólica do que o resto da história da viagem aguarda para o personagem do romancista brasileiro. Ele vai de sul a norte, de um lado da moeda ao outro. E de fato há mudanças drásticas nessa transição. Só de início, as estações são ao contrário. Mas a fronteira, por mais definitiva e gritante, não é um muro. Ao longo dos diálogos criados pelo autor no livro, vemos no contexto de sua produção a expressão de uma conversa entre pessoas bastante diferentes, mas que falam a mesma língua.

Embora critique muitos aspectos da Política de Boa Vizinhança, *Gato preto em campo de neve* é, pudemos observar, um livro da Política de Boa Vizinhança. Mas ele nos mostra uma Política de Boa Vizinhança intimista, natural e repleta de autocrítica e até capacidade de rir de si mesma. Parece ser a Política de Boa Vizinhança vivida pelos artistas e intelectuais (ou talvez a mesma que muitas pessoas reais viveram, mas não escreveram), que não aparecem como fantoches de estratégias diplomáticas, mas sim caminhando nos passos do seu contexto, de olhos abertos. Afinal de contas, como vimos com Gerson Moura, nem os ditos “estratégias” políticos eram tão definitivos ou sequer certos de si.

Quando o personagem de Veríssimo e seus interlocutores falam da guerra, não falam em “Guerra” como uma abstração, simples palavra (e espécie de “entidade”) que significa o oposto de “paz” – e que seria portanto abominável. Falam daquelas circunstâncias específicas que vivem: devemos entrar *nesta* guerra? Pelo que estaríamos lutando? A resposta algumas vezes aparece, um tanto hesitante: “democracia”, “liberdade”... de modo geral, defender aquilo que está indo bem. De maneira sutil e singela, o texto de Veríssimo dá dicas de que no Brasil do Estado Novo não há democracia por defender, e que os dois vizinhos

não estão exatamente na mesma página. Mas, pelas motivações que vimos anteriormente, ambos os governos insistem naquele momento em aproximar-se, aproximando assim os seus habitantes, e seus escritores, que serão incentivados a narrar tal aproximação.

Quando decidem em que se fundamentará esta boa vizinhança, aqueles responsáveis também sabem que a democracia não é exatamente algo com que o país de Getúlio Vargas se identificaria. A empreitada será de um esforço continental. Ora, o Brasil nunca deixou de pertencer ao mesmo continente americano a que pertencem os Estados Unidos. A integração que se dá no período da Política de Boa Vizinhança, no entanto, não voltará a se repetir. Poucos anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando em 1950 os Estados Unidos entram em guerra contra a Coreia do Norte, o Brasil não dará auxílio. Em *A volta do gato preto* (de 1946), como veremos, Veríssimo escreve sobre uma experiência nos Estados Unidos que é mais longa e em outro momento: em plena Segunda Guerra Mundial, com ambos os países atuando nela, relatada posteriormente. Neste segundo livro, o tom é diferente e a percepção já é outra.

No prefácio da edição de 1953 de *Gato preto em campo de neve*, Veríssimo comenta que optou por não fazer alterações nesta edição em relação à primeira edição, de 1941: “É possível – certo até – que eu já não participe de todas as opiniões sobre os Estados Unidos expendidas por mim no diálogo imaginário que aparece no fim da obra.” Ele completa dizendo que, se cada livro pertence a uma determinada época da vida do escritor, talvez não fosse “lícito” que o autor de hoje corrigisse o de ontem. Além disso, nessa reflexão que faz o escritor, este não coloca a si mesmo como única variável única a formação da primeira edição: a última frase do prefácio diz: “E acaso serão os Estados Unidos de ontem os mesmos de nossos dias?”. Ou seja, as mudanças se dão num plano pessoal e também, de forma intrínseca, no contexto histórico, sendo que este modificou-se rápida e bruscamente após o interlúdio da Boa Vizinhança.

Assim, situa-se *Gato preto em campo de neve* para o leitor: um livro de seu tempo, que por acaso foi um curto e singular período em que as relações entre Brasil e Estados Unidos foram de “vizinhança”. Por sabermos que os períodos, por mais singulares, não vivem isolados do resto do tempo que os segue, a obra de Veríssimo ajuda grandemente a compreendermos aquele ontem, a partir da narrativa de um escritor que naquele momento fazia aquelas escolhas literárias.

Assim que volta da viagem e publica seu livro, Veríssimo é mencionado no Jornal *A Manhã*: “Novo livro do sr. Erico Veríssimo obteve, imediatamente, grande sucesso de livraria, o novo livro de Erico Veríssimo, denominado ‘Gato preto em campo de neve’, que também foi acolhido pela crítica com fartos elogios.” (*A Manhã*, 9/12/1941). Na mesma página desta edição, lê-se comunicado do DIP informando que o Brasil se aliará aos Estados Unidos na guerra.

Erico Veríssimo era, nos anos 1930 e 1940, um romancista de esquerda e de simpatias liberais, sem envolvimento partidário. No seu ofício, interessava-se em narrar o seu país e sua região (característica esta que viria a ser-lhe atribuída com tintas mais carregadas sobretudo a partir de 1949, com a publicação do primeiro volume da saga *O tempo e o Vento*). Ao mesmo tempo, estava ativamente envolvido em trocas internacionais – fosse na produção de traduções, fosse na prática do intercâmbio que fez e apoiava. Além disso, vimos como era simultaneamente crítico à boa vizinhança e peça integrante da mesma, bem como crítico ao Estado Novo enquanto partilhava de uma série de ideais nacionalistas defendidos pelo governo. O lugar ambíguo de Veríssimo, tanto nos EUA quanto no Brasil, assim como no diálogo entre os países, não é exclusividade deste romancista, e não representa nada mais e nada menos do que as ambiguidades do próprio contexto.

Após a primeira viagem do Veríssimo aos EUA e antes da sua segunda viagem ao mesmo país, o *Federal Bureau of Investigation* (FBI) investigou o autor por suspeitar que seu mais recente livro (*O resto é silêncio*, de 1943) apresentava conteúdo “antiamericano”. No Brasil, esteve na mesma década sob suspeita de ser “comunista”, além de ser criticado por representantes da igreja católica por conta do mesmo livro de 1943, acusado de “amoral”. Para compreendermos essa parte da trajetória do autor – entre literatura e política e entre Brasil e Estados Unidos – é preciso indagar o que é a perseguição ao antiamericanismo e o que é a preocupação anticomunista. E, por fim, observar os diálogos entre uma e outra empreitada. O estudo das relações entre intelectuais e governo será fundamental para o posterior exame das relações entre posicionamento político e perseguição policial. Por ora, seguiremos a cronologia da trajetória interamericana de Veríssimo, que, ainda antes da entrada do Brasil na guerra, retorna ao seu país.

## 2. LITERATURA, CASO DE POLÍCIA (1942-1944)

*Somos os filhos da época,  
e a época é política.  
Todas as coisas – minhas, tuas,  
nossas,  
coisas de cada dia, de cada noite  
são coisas políticas.  
Queiras ou não queiras,  
teus genes têm um passado político,  
tua pele, um matiz político,  
teus olhos, um brilho político.  
O que dizes tem ressonância,  
o que calas tem peso  
de uma forma ou outra – político.  
Mesmo caminhando contra o vento  
dos passos políticos  
sobre solo político.  
Poemas apolíticos também são  
políticos (...)  
Wisława Szymborska  
(1923-2012), 1996.*

O lugar que a literatura brasileira ocupava nos anos 1930 e 1940 era de grande importância, tanto no que diz respeito à construção de identidades nacionais quanto aos desdobramentos políticos e ideológicos internacionais. O que se esperava dos escritores diante das situações do seu país e do mundo eram posicionamentos claros. O caso de Erico Veríssimo, como pudemos perceber, é particularmente interessante para se observar as complexidades daquele contexto, uma vez que tanto sua obra quanto suas atitudes dão margem a empreendimentos governamentais contraditórios. Este caso individual, entretanto, por mais que repleto de especificidades, não destoa do seu tempo. Receber do Estado ao mesmo tempo elogios e perseguições acontece não apenas com Veríssimo, mas sim com vários (e variados) intelectuais da época. Em um olhar retrospectivo, também não é inesperado que, naquele momento, se recebesse convites honrosos de um país ao mesmo tempo em que se era investigado por ele. Assim aconteceu com diversos escritores nas suas relações com os governos brasileiro e estadunidense. O caso de Veríssimo não é isolado e, talvez por isso, na medida em que ajuda a iluminar todo um horizonte de possibilidades profundamente

ambíguo que está posto, merece nossa atenção detalhada ao que tem de particular.

No que diz respeito à opinião política presente na obra de Veríssimo nos anos da sua primeira experiência nos Estados Unidos, temos os livros de viagem do próprio romancista – um que já abordamos, da viagem de 1941, e outro referente à viagem de dois anos depois, publicado em 1946, de que trataremos mais tarde. Neste intervalo de tempo, em que não há viagem nem livro de viagem, há três eventos muito relevantes que dialogam com ambas as viagens e com a nossa problemática: a publicação de um romance de Veríssimo – *O resto é silêncio* (1943); as repercussões polêmicas sobre esse livro em Porto Alegre; e a investigação do FBI citando o autor e o livro. Nosso conhecimento desta especificidade do interesse policial se deu a partir de materiais que localizamos, no decorrer desta pesquisa, em arquivos do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e do FBI (*Federal Bureau of Investigation*).

Em seu livro de memórias (1973), Veríssimo comenta algumas vezes sobre a censura do governo brasileiro, como quando fala do caso do programa de rádio infantil que apresentava em 1936.

Quando em 1937 Getúlio Vargas instituiu o Estado Novo e o famigerado DIP começou a exercer rigorosa censura sobre a imprensa e as estações de rádio, fui notificado de que dali por diante o [programa] Amigo Velho teria de submeter previamente suas estórias ao Departamento de Censura, antes de transmiti-las aos seus pequenos ouvintes. (Como as ditaduras temem as palavras!) (VERÍSSIMO, 1973, p. 262-3).

Primeiramente, é interessante notar como Veríssimo carrega para a memória narrada as suas referências mais recentes, do tempo em que escreve a biografia. Embora ele afirme que a censura foi feita pelo DIP, sabemos que o órgão “Departamento de Imprensa e Propaganda” só foi definido enquanto tal em 1939 (OLIVEIRA, 2001). Trata-se de um dos tantos cuidados que devemos tomar ao tratar do texto autobiográfico. Mas a intenção aqui não é a de procurar o confronto entre autobiografia e fontes historiográficas ou, menos ainda, de “desmentir” o romancista. Assim como já se fala bastante da censura pelo ponto de vista dos censurados, sugerimos que se passe então a pensar no valor que têm os documentos do outro lado da censura, nos lugares onde se encontra arquivado tudo aquilo que foi extirpado da

veiculação e foi cuidadosamente guardado e comentado, inclusive revelando assim um olhar institucional. E veremos que Veríssimo tinha razão – as ditaduras temem as palavras. Além disso, veremos como essa preocupação não é privilégio das ditaduras. Embora Veríssimo talvez não soubesse o quanto, também o Estado de Roosevelt temia grandemente as palavras.

## 2.1 RELAÇÕES COM O ESTADO NOVO E SUSPEITAS DO DOPS

*'Asseguraram-me que o senhor é comunista'.  
Repliquei: "Curioso, a mim me garantiram que o  
senhor é integralista.' O homem sorriu amarelo (ou  
verde) e explicou: 'Bom... teoricamente sou, não  
nego.' Interrompi-o: 'Pois eu não sou comunista  
nem teoricamente.'  
Erico Veríssimo, 1973.*

Nas memórias de Veríssimo, *Solo de Clarineta* (1973, vol. I), são feitas duas menções diretas ao Departamento de Ordem Política e Social. A primeira, logo depois que o autor comenta a censura do Estado Novo em relação ao seu programa de rádio infantil, citada anteriormente. “Decidi terminar a hora infantil, o que fiz com um discurso de despedida e ao mesmo tempo de protesto contra a situação. Isso me valeu uma nova interpelação da parte da Polícia” (1973, p. 263), adiciona, sem no entanto descrever que tipo de interpelação policial teria sido esta. Podemos imaginar que não tenha sido exatamente agressiva, já que o que mais se aproximaria de um interrogatório direto, segundo o relato das memórias do autor, foi feito por um agente conhecido seu:

‘Quero que me fale com toda a franqueza’ – disse-me naquele dia um funcionário do DOPS com quem eu tinha relações pessoais. – ‘És ou não comunista?’ Nem sequer me dei o trabalho de lhe responder. Voltei-lhe as costas, ganhei a rua e desci a escadaria do viaduto, assobiando o andantino do misterioso quarteto do disco mutilado. (VERÍSSIMO, 1973, p. 263).

Neste ponto é preciso lembrar das particularidades de um livro de memórias. Escrita quase quarenta anos após o episódio, a narrativa sobre ele apresenta uma descontração que não sabemos se foi realmente expressa (ou se caberia que fosse expressa) naquela conjuntura dos

primeiros movimentos do Estado Novo e do início da carreira de Veríssimo. Ela está, sim, sendo descrita a partir dos anos 1970, no contexto da ditadura militar, e nos anos finais da própria vida do autor, então já consagrado. Seja como for, além de revelar crítica e sarcasmo por parte do autor em relação às ações da polícia política de Vargas, a autobiografia de Veríssimo mostra um ponto chave da preocupação policial com o escritor em 1937: se ele era ou não comunista.

Se olharmos o outro lado do diálogo – a documentação do DOPS –, esta é de fato a preocupação, durante a Segunda Guerra Mundial e antes dela. Entretanto, a ideia de “comunismo” está, no contexto do Estado Novo, associada a muito mais do que o pertencimento a um partido. Trata-se de um termo que abarca uma série de comportamentos que o Estado julga contrários à linha posta pelo projeto de nação. (DUARTE, 2011).

A segunda referência de Veríssimo ao DOPS encontra-se alguns anos depois na cronologia da narrativa das memórias, já em 1940. Ele faz uma contraposição interessante entre o que se passa na sua própria vida e na dos personagens da sua criação literária: “Enquanto Clarissa e o marido olhavam para os verdes de seu vale e cuidavam de suas galinhas e vacas, continuei a viver a minha vida, sob o olhar vigilante dos rapazes do Departamento de Ordem Política e Social.” (VERÍSSIMO, 1973, p. 273). Apesar do seu típico ar evasivo ao tratar de assuntos como a segurança nacional, e do tom jocoso na maneira de chamar os agentes do DOPS, o escritor logo esclarece – ainda que vagamente – a que se refere: “uma vez saí a fazer conferências pelo interior do Estado e fui seguido por um investigador do DOPS. Ele próprio me contou isso mais tarde, quando já aposentado.” (Idem).

Se tomássemos o conteúdo da narrativa como fato, por um lado esta passagem nos informaria que havia uma certa circulação de informações, ao mesmo tempo em que reafirmaria que Veríssimo transitava entre círculos de visões políticas diversas (a ponto de ser amigo de um ex-agente do DOPS). O relato também poderia dar a entender que o tal “conhecido” da polícia só contou o ocorrido ao romancista depois de aposentar-se, e que portanto à época das investigações o investigado não tinha conhecimento delas. Mas mesmo que tentemos nos afastar das armadilhas que uma autobiografia coloca<sup>27</sup> não interpretando os relatos como fonte de eventos históricos, é *aquele* o

---

<sup>27</sup> O problema da veracidade biográfica, discutido no primeiro capítulo desta dissertação, é tema de extensa bibliografia, como revela DOSSE (2009).

tipo de construção textual que o autor fez. Importa menos, afinal, qual diálogo aconteceu realmente entre romancista e policial, e mais o fato (este sim inquestionável) de que o diálogo foi escrito daquela maneira. Estamos tratando, portanto, de um tema que levanta para o autor a possibilidade de ser ironizado em alguns momentos, mas que ao mesmo tempo aparece na obra de viagem do mesmo autor como motivo de profunda preocupação com a violenta atividade policial do seu país, como veremos.

Fazer a leitura do lado do DOPS e sua documentação oficial tampouco é processo isento de armadilhas.

Numa extensa pesquisa feita nos arquivos do DEOPS-SP em 2001 foi encontrado um relatório anual de um delegado que, em 1943, definiu as funções da DESPS (Delegacia Especial de Segurança Política e Social) como sendo de “inibir a reorganização dos serviços de espionagem e observar os suspeitos de serem espões eixistas e de evitar a sabotagem econômica, além de observar os movimentos políticos dos inimigos do Governo.” (AQUINO, 2001, p.19). Os autores da pesquisa escolhem a definição de *polícia política* de Marília Xavier: a de que esta seria um “tipo especial de modalidade de polícia”, com a função de prevenir – e coibir – atividades políticas subversivas, de oposição (armadas ou não).

O próprio Erico Veríssimo também faz uso do mesmo termo em suas memórias, onde escreveu sobre a época em que voltara dos Estados Unidos ao fim da Segunda Guerra Mundial. Em conversa com um amigo no Rio de Janeiro, expressa seu espanto com a atual situação política do Brasil que ele encontra: “Grandes figuras das letras brasileiras se haviam inscrito no Partido Comunista? Prestes junto com o homem cuja Polícia Política entregara sua mulher aos carrascos nazistas? Inacreditável!” (1973, p. 285). Então conclui numa reflexão que é declaradamente de quase trinta anos depois do fato que narra: “‘O Brasil está praticamente sem governo’ — concluiu Maurício, homem que sempre tive na conta de pessimista mas que hoje, no momento em que escrevo estas recordações, me sinto inclinado a chamar de realista.” (idem).

É também em retrospectiva que Veríssimo tece para dentro da ficção a crítica à polícia. O personagem “Floriano Cambará”, n’*O Arquipélago* (lançado em 1961), encarnará um sentimento de culpa da intelectualidade que se vê alienada, que para Antônio Cândido (1972) é um dos temas da geração de 1930. Numa passagem do romance em que o personagem, um escritor, encontra-se na praia em 1937 e uma americana pergunta-lhe como o golpe se deu sem qualquer

derramamento de sangue, este “murmura com sorriso preguiçoso”: “É muito simples, *darling*. O brasileiro é avesso à violência”. Mas logo reflete consigo, na narrativa: “No entanto é bem possível que naquela mesma hora os ‘especialistas’ da Polícia estivessem aplicando nas suas vítimas seus requintados métodos de tortura.”; e finalmente conclui: “Nós os moços da praia ouvíamos falar nessas brutalidades da Polícia, mas preferíamos achar que tais rumores não passavam duma mórbida ficção (...) Recusávamos aceitar essa realidade não-poética.” (VERÍSSIMO, 2006, p. 171).<sup>28</sup>

No plano das autoridades a institucionalização da atividade da polícia política como tal vinha sendo elaborada ao longo dos anos. A especialização dos órgãos surgira em 1933: Polícia Civil do Distrito Federal, Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESPS), sendo que a última contemplaria as seções de Segurança Política e Segurança Social. (XAVIER, Apud AQUINO, 2001, p. 18.)

À seção de segurança social cabe a observação e fiscalização do ‘problema trabalhista’, encarado como as vicissitudes do movimento sindical que com o retorno do país ao regime instituído pela Constituição de 1934, fizeram recrudescer as atividades extremistas de esquerda e direita que volveram suas vistas para a massa operária numa infiltração nociva contraproducente. O que muito concorreu para os ensaios de desagregação foi o contingente de elementos alienígenas.<sup>29</sup>

Entre 1921 e 1938, a legislação federal contra o crime político foi sendo definida e reformulada. O decreto nº 4.269, de 17 de janeiro de 1921, regula apenas a repressão ao anarquismo. Já em 1935, sob o Estado Novo, em 4 de abril formula-se a lei nº 38, que define os “crimes contra a ordem política e social”. É o decreto-lei nº 431, de 18 de maio de 1938, que vem a definir “crimes contra a personalidade internacional, a estrutura do Estado e contra a segurança e ordem social.”

---

<sup>28</sup> Em seu *Sentimento do Mundo* (1940), Carlos Drummond de Andrade publica poema que também usa a praia para tocar no tema da alienação: "Os inocentes do Leblon/ não viram o navio entrar./ Trouxe bailarinas?/ trouxe imigrantes?/ trouxe um grama de rádio?/ Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,/ mas a areia é quente, e há/ um óleo suave/ que eles passam nas costas, e esquecem."

<sup>29</sup> Os Arquivos das Polícias Políticas: Reflexos de nossa história contemporânea. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, FAPERJ, 1996, p. 12. Apud AQUINO, 2001, p. 19.

O contexto do braço policial da atuação política do Estado Novo torna-se ainda mais complexo quando passamos a olhar medidas autoritárias como essas atribuições da polícia num plano maior, onde se adicione o envolvimento de artistas e intelectuais com o mesmo Estado Novo que preocupa-se com o controle (armado) das ideias. O que num primeiro momento soa como contradição também não é resultado de cooptação por parte do governo, e nem necessariamente falta de integridade ou honestidade política dos intelectuais. Ângela de Castro Gomes (2000) é uma das autoras cujos trabalhos recentes problematizam essa tese, e o faz por meio da análise do arquivo de cartas do ministro da Educação e da Saúde, Gustavo Capanema, emblemática peça do quebra-cabeças das relações entre intelectuais de esquerda e estado autoritário. Ela mostra-nos como havia toda uma sociabilidade entre o ministro e os intelectuais, que por diversas vezes eles próprios escreviam pedindo cargos no governo. Portanto haveria, no mínimo, uma dupla face da tal ideia de cooptação.

Ao refletir sobre a participação de um dos estimados escritores modernistas que fizeram parte do governo de Vargas, Simon Schwartzman comenta que “explicar a presença de Drummond neste ministério por simples razões de amizade, ou dizer que sua atuação foi simplesmente burocrática e administrativa, é fazer pouco de sua inteligência e seus valores...” (1990; Apud BOMENY, 2001, p. 16). O que teria motivado a aliança, para muitos, era uma junção de ideais diferentes com um mesmo projeto de nação no horizonte.

O Estado Novo, em sua complexa trama de ‘tradição’ e ‘modernização’, exerceu um apelo substancial sobre a intelectualidade brasileira. Figuras egressas do modernismo – tanto os que ingressaram nos movimentos radicais dos anos 1930 quanto os que se mantiveram ligados aos partidos tradicionais – foram desembocar numa corrente comum que se insere no projeto de construção do Estado nacional. Literatos modernistas, políticos integralistas, positivistas, católicos, socialistas são encontrados trabalhando lado a lado...” (OLIVEIRA, Apud BOMENY, 2001, p. 17).

Bomeny concluirá que não surpreende, portanto, que “houvesse representantes de todos os segmentos da vida inteligente num governo que se arvorava em modelo de intervenção costurado com argumentos de racionalidade, planejamento, combate ao regionalismo, às oligarquias e ao mandonismo local” – o que ela chama de um Estado moderno. E

viria daí o apoio que teve dos mais importantes grupos de intelectuais da geração contemporânea à ascensão de tal modelo. (Ibidem, p. 21). Mas mesmo este apoio da intelectualidade, por mais que se possa explicar assim, não acontece de forma simples.

Antônio Cândido (1979) alerta para o cuidado que se deve ter para não generalizar a atitude dos intelectuais perante o governo do Estado Novo. O que levou os intelectuais daquela época a pactuarem com o governo autoritário de Vargas? Não há resposta simples. Se para uns foram motivações financeiras, para alguns o motivo era a crença na efetividade daquele Estado, enquanto para outros o envolvimento nos aparelhos do governo, em cargos muitas vezes burocráticos – algo que crescia então –, não aconteceu por nenhuma destas razões. Além disso, a adesão oficial a órgãos do regime, por si só, não significava plena concordância com os atos do mesmo. “O papel social, a situação de classe, a dependência burocrática, a tonalidade política – tudo entra de modo decisivo na constituição do ato e do texto de um intelectual. Mas nem por isso vale como critério absoluto para os avaliar.” (p. 73). Afinal,

no processo estão envolvidos os homens, com a sua carne e a sua alma, de modo que conviria acentuar mais que um Carlos Drummond de Andrade 'serviu' o Estado Novo como funcionário que já era antes dele, mas não alienou por isso a menor parcela da sua dignidade ou autonomia mental. Tanto assim que as suas ideias contrárias eram patentes e foi como membro do gabinete do ministro Capanema que publicou os versos políticos revolucionários de *Sentimento do mundo* e compôs os de *Rosa do povo*. Já um Cassiano Ricardo se enquadrou ideologicamente e apoiou pela palavra e pela ação, porque o regime correspondia à sua noção de democracia autoritária e nacionalista (CANDIDO, 1979, p. 74).

Quanto à opinião do próprio Carlos Drummond de Andrade, este mais tarde falaria de um escritor-funcionário (ou funcionário-escritor), onde

um e outro são inseparáveis, ou antes, este determina aquele. O emprego do Estado concede com que viver, de ordinário sem folga, e essa é condição ideal para bom número de espíritos: certa mediana que elimina os cuidados imediatos, porém não abre perspectiva de ócio absoluto. (...) Retire-se

tal rotina ao temperamento literário a que me reporto, e cessará sua veia criadora. (1952, p. 112).

Drummond conclui ainda que "... quase toda a literatura brasileira, no passado como no presente, é uma literatura de funcionários públicos", com um argumento contundente: "nossa figura máxima, aquela que podemos mostrar ao mundo como a que mais e desenganadamente aprofundou entre nós os negócios do coração humano, foi um diretor-geral de contabilidade do Ministério da Viação, Machado de Assis." (Ibidem, p. 113). E, em seguida, cita um grande número de autores e os respectivos cargos públicos que ocuparam. As obras que de lá surgem, entretanto, são para Drummond "...o que talvez só um escritor-funcionário, ou um funcionário-escritor, seja capaz de oferecer-nos; ele que constrói, sob a proteção da Ordem Burocrática, o seu edifício de nuvens, como um louco manso e subvencionado. (p. 115).

O caso de Erico Veríssimo parece harmonizar com a afirmação de que havia profundas contradições nessa relação, o que não necessariamente significava inconsistência política por parte do intelectual liberal quando era o caso de o governo vigente tratar-se de um regime autoritário. Ao longo de toda sua obra de cunho autobiográfico, seja ela escrita em retrospectiva ou no calor dos anos 1940, é visível a crítica de Veríssimo ao Estado Novo, principalmente no que diz respeito à censura e à ação repressora da polícia. Mas o autor *está*, ao mesmo tempo, vinculado ao governo, por meio da instituição da Boa Vizinhança. Além disso, as possibilidades interpretativas são tantas que no ano da publicação do primeiro volume de *O tempo e o vento* (1949), o ministro Oswaldo Aranha escreve a Moysés Vellinho elogiando o livro de Veríssimo.<sup>30</sup> E em 1953, Veríssimo, já exercendo em Washington o cargo de diretor do Departamento de Assuntos Culturais da União Panamericana, escreverá ao presidente Getúlio Vargas, que a esta época representa uma situação política bem diferente daquela do Estado Novo: é um presidente eleito por voto, num governo legítimo e democrático. Na carta Veríssimo singelamente pede a permanência de uma bibliotecária naquele departamento por mais um ano, algo que lhe fora negado pelo reitor da USP, onde ela originalmente trabalhava. O romancista diz estar "tentando, entre outras coisas, uma proeza impossível: meter o quase infinito de nossos projetos e sonhos

---

<sup>30</sup>CPDOC. OA - Arquivo Oswaldo Aranha, cp 1949.00.00/2. Rolo 23 fot. 891.

dentro do mais que finito dum orçamento que o Conselho da O.E.A. de ano a ano vai fazendo cada vez mais curto.” (CPDOC; GV, rolo 16 fot. 0223 a 0225). A carta é finalizada com um cordial “Meu caro Presidente, peço-lhe e me perdoe pelo incômodo que lhe dou e creia-me seu amigo e admirador.” (idem). Embora a carta seja de período posterior ao Estado Novo, ela é anterior às reflexões negativas que constarão na biografia de Veríssimo (1973) a respeito do Vargas de 1937-1945.

Assim, embora profundamente interligadas, as esferas do campo literário, das relações pessoais pela via institucional, da fala em conferências, da opinião na imprensa, da intimidade do diário e da confiança do relatório policial pedem determinados tratamentos e permitem diferentes liberdades.

Sérgio Miceli (2001) mostra-nos a complexidade dos labirintos daquela conjuntura, na relação entre vida política e vida literária. O autor traz passagens muito interessantes escritas pelos próprios intelectuais em questão, como esta citação das memórias de Cândido Motta Filho:

Atravessei um período em que se sustentava que o divórcio entre a literatura e a política se dava por incompatibilidade de gênios. Citava-se o exemplo de José de Alencar, que almejando ser ao mesmo tempo político e homem de letras, sofreu como político e como homem de letras. (p. 112).

Um dos nossos principais pressupostos teóricos – não se pode separar literatura de política – está, portanto, posto pelos próprios literatos e políticos do contexto que estudamos. E é nesta chave, inclusive, que interessa-nos o olhar policial, que por fim carrega uma questão mais ou menos parecida: como identificar uma atividade na outra, ou julgar uma pela outra?

Uma das esferas que preocupavam a polícia era a circulação de livros de romance. Entre os arquivos do DEOPS-MG, preservado pelo Arquivo Público de Minas Gerais, há uma interessante correspondência sobre Adolfo Caminha. O romancista do fim do século XIX é mencionado em documentos policiais de 1937. Um certo delegado de roubos e falsificações Amynthas Vidal Gomes escreve ao delegado João Luiz Alves Valladão a pedido do Ministério da Marinha, solicitando-lhe “a fineza de apreender” os exemplares do livro “Bom Crioulo”, que ele afirma ser depreciativo da classe do exército. (APM, 1937, p. 28). O romance naturalista de 1895 fala das relações amorosas entre o negro

Amaro e o jovem Aleixo, ambos a bordo de um navio da Marinha. Se o incômodo policial foi pelo fato de o livro descrever a vida cruel levada pelos marinheiros ou pelo fato de que a obra sugere relações homoafetivas ou/e interétnicas a bordo, não cabe aqui definir. Mas fato é que neste caso o perigo, para a polícia, é de que o livro circule e as pessoas o leiam, não importando que o autor já tivesse morrido há quarenta anos. E assim as preocupações do DOPS completam o tripé da historiografia literária: autor, obra, recepção.

Azevedo Amaral, intelectual que em 1937 era defensor do golpe (o qual chama de revolução), explica, no ano seguinte ao evento, o *Estado Autoritário e a Realidade Nacional* dizendo que “o estado democrático do tipo autoritário, qual existe hoje no Brasil, tem o dever de exercer vigilância sobre as expressões do pensamento.” (1981, p. 157), já que sobrepujando as relações individuais “está o bem coletivo, diante do qual nenhuma liberdade e nenhum direito podem subsistir.” (p. 150).

A vigilância, cada vez maior a partir do levante de 1935, é sobre as expressões do pensamento comunista. Em agosto de 1939, um relatório do DEOPS-RS chega ao ponto de informar que “não se tem verificado grande actividade por parte dos filiados ao credo vermelho. Sabe-se, entretanto, que seu trabalho prossegue...” (APERJ, Estados 19 A, 1939, p. 136.) Aos olhos policiais, portanto, embora não se possa vê-lo, o comunismo está em ação de forma velada. Esta premissa é provavelmente o que leva o mesmo relator a explicar uma interessante atividade subversiva encontrada: “Está em observação por parte desta Delegacia, a Sociedade Brasileira de Cultura Popular, cuja finalidade é alugar livros mediante pequena mensalidade.” E segue o relatório demonstrando o incisivo serviço que está sendo empreendido na questão: “Um agente desta Polícia infiltrado no ambiente informou que a 'Sociedade' ficha o fornecimento de livros ao leitor com o objectivo de determinar o índice das tendências culturais do mesmo para o fim de abordá-lo caso seja esse índice positivo, do ponto de vista comunista.”, finalizando: “Creio que dentro em breve poderemos apresentar um trabalho detalhado sobre o assunto, dependendo tudo do bom êxito das diligencias preparadas.” (APERJ, Estados 19 A, 1939, p. 148.) Vemos assim o grau de atenção a detalhes que se dedica a esta empreitada, inclusive em relação à produção intelectual no circuito literário. Afinal, este é um campo crucial para o Estado, onde

A missão dos intelectuais é mais sutil. Emergidos da coletividade como expressões mais lúcidas do que ainda não

se tornou perfeitamente consciente no espírito do povo, os intelectuais são investidos da função de retransmitir às massas, sob forma clara e compreensível, o que nelas é apenas uma ideia indecisa e uma aspiração maldefinida. Assim, a elite cultural do país torna-se no Estado Novo um órgão necessariamente associado ao poder público como centro de elaboração ideológica e núcleo de irradiação do pensamento nacional que ela sublima e coordena. (AMARAL, 1981, p. 158-9).

Para os ideólogos daquele estado autoritário, portanto, não é para qualquer um a responsabilidade de compor e transmitir ideias. Quando falamos de policiais investigando e censurando intelectuais e artistas não se trata, assim, de uma gratuita perseguição maniqueísta. Há no jogo um projeto de nação; que tem amplo alcance e repercussão, que é altamente relevante para muitos e endossado por boa parte da intelectualidade. O que está sujeito à crítica da mesma é o que as diferentes instâncias do Estado fazem – e como o fazem –, a cada dia, para levar a cabo tal projeto. Afinal, o "Estado Novo" não é uma entidade homogênea, mas sim um complexo de organizações que não necessariamente trabalham de forma coordenada. Se o Departamento de Ordem Política e Social é governado pelo mesmo Estado que o Ministério da Educação e Cultura, ambos são espaços onde trabalham pessoas com posturas profundamente contraditórias.

Dênis Moraes, ao estudar a vida de Graciliano Ramos, dirá que a revista *Cultura Política*, planejada por Cassiano Ricardo, "um dos cérebros do estadonovismo", atraía escritores liberais e de esquerda pois "não se exigia alinhamento político automático; os artigos poderiam versar sobre temas literários e estéticos; a remuneração era das mais compensadoras – de 200 a 400 mil-réis por matéria –, com a certeza de pagamento em dia." E escrever para a revista de fato não significava falar em apoio ao governo vigente, já que "a sustentação doutrinária ficaria por conta de pensadores identificados com o viés totalitário." (2012, p. 180).

As circunstâncias em que se constroem os documentos do DOPS que leremos, assim, são um mosaico que permite que ao mesmo tempo em que têm seus textos sob suspeita de serem subversivos, "Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Vinicius de Moraes, Erico Verissimo, Mário de Andrade, Manuelk Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Freyre, Murilo Mendes, Tristão de Athayde, Cecília Meireles, Adalgisa Nery e tantos outros escreviam para publicações

governamentais." (MORAES, 2012, p. 180). Para Cândido, ainda, "O intelectual parece servir sem servir, fugir mas ficando, obedecer negando, ser fiel traíndo. Um panorama deveras complicado." (1979, p. 72).

Ao observar-se estas relações, evitar generalizações é tão necessário quanto o inverso – a atenção apenas ao caso individual, que aliena da compreensão do quadro maior do contexto. Ainda tratando dos intelectuais em relação ao Estado Novo, Cândido ensina que,

se pensarmos na biografia de cada um, caímos na singularidade dos casos e chegamos à conclusão inoperante de que nenhum é igual ao outro; e, ao respeitar a integridade do indivíduo, desistimos de entender. Se subirmos ao raciocínio genérico, dissolvendo os indivíduos na categoria, podemos manipular a realidade total com certo êxito, mas atropelamos demais a verdade singular. (Idem).

No âmbito desta pesquisa, o caso singular de Erico Veríssimo será entendido tanto como excepcional quanto como representativo do seu tempo.

### **2.1.1 Arquivos do DOPS: Procurando Veríssimo**

Quanto ao nosso atual acesso aos arquivos do DOPS, o que encontramos é uma situação em que o caráter descentralizado dos arquivos resultou em uma configuração desigual da conservação dos arquivos no Brasil. Cada DEOPS – Departamento Estadual de Ordem Política e Social – tomou medidas bastante diferentes para organizar seus registros. No caso do Estado de São Paulo, por exemplo, o acervo encontra-se organizado e acessível ao público. Infelizmente, não é este o caso da documentação referente às investigações do órgão do Rio Grande do Sul, responsável por conduzir ações sobre Erico Veríssimo.

Pudemos encontrar, entretanto, a parte da documentação do DEOPS-RS que fora encaminhada ao DOPS central do Rio de Janeiro. Este material encontra-se digitalizado, em formato Pdf, e armazenado numa caixa com dez CDs que está disponível no Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Com esta documentação, podemos ver apenas aquilo que o chefe de polícia de Porto Alegre julgou importante enviar à capital do país, no que geralmente intitulava "Dossiê Rio Grande do Sul", um tipo de relatório resumido que é endereçado ao

diretor geral do DOPS. Deste período há 818 páginas de relatórios enviados à capital. Os temas dos relatórios dos anos do Estado Novo são diversos, mas não tanto. Em geral trata-se de informações sobre atividades “comunistas” e listas de nomes de suspeitos. Ao lado dos comunistas, há também levantamentos a respeito de supostos integralistas e nazistas, sendo boa parte dos dossiês do Rio Grande do Sul divididos entre três capítulos que recebem estes nomes.

Entre as páginas analisadas, há informações bastante interessantes das atividades policiais e o teor de suas preocupações. O extenso relatório sobre a chegada e estadia de Luiz Carlos Prestes a Porto Alegre, por exemplo, revela uma certa diversidade de olhares sobre o evento de setembro de 1945, e ajuda a caracterizar a forma textual que encontraremos ao longo da documentação. Divido em três partes, dá a entender que cada uma foi escrita por um oficial diferente. A parte I, da página 3 à 12, é bastante sintética e apresenta fartas listas de nomes. A parte III segue uma linha parecida, seca e burocrática. Já a parte II apresenta quatro páginas de reflexões curiosas sobre o comício de Prestes feito no Parque Farroupilha. Escrita num texto dissertativo, em estilo opinativo e colorido, de quem preocupa-se em fazer um texto que se queira ler, levanta polêmicas dizendo, por exemplo, que os comunistas “alardeavam um enorme sucesso, dizendo que mais de sessenta mil pessoas haviam comparecido ao meeting (coisa impossível [sic] pois a área destinada ao comício não comporta mais de 16.000 pessoas e foi ocupada só pela metade.” (APERJ; Estados 19 B, 1945, p. 14.) O autor parece assim querer desmoralizar o evento de oposição, por meio de uma documentação que provavelmente só circularia entre os policiais do governo vigente. Mas finaliza o parágrafo dizendo logo em seguida que “os contrários se mostravam satisfeitos pelo que consideraram um verdadeiro fracasso”, colocando a si próprio em posição supostamente neutra e distanciada. Páginas como esta, em que revela-se algum posicionamento e elaboração crítica, parecem-nos especialmente interessantes, já que a grande maioria dos textos da documentação analisada trata-se de listagens de nomes, colagens de imprensa e resumos pragmáticos do clima político de Porto Alegre neste ou naquele mês. Podemos notar, por exemplo, uma certa desenvoltura textual mas que é acompanhada de erros como o “impossível” citado acima. Começa a suscitar-se a dúvida – quem eram esses relatores da polícia?

Sabemos que em 1945, após períodos de exílio e perseguição, Prestes havia recebido anistia, e em outubro, um mês após o mencionado

relatório do DEOPS-RS, o Partido Comunista Brasileiro voltaria à legalidade. A circunstância era, entretanto, bastante transitória, e basicamente em decorrência da conquista da guerra ao lado da União Soviética, e a legalidade do partido duraria menos de dois anos. A polícia política, como vemos, não baixa a guarda em relação ao “perigo vermelho” durante qualquer hiato de legalidade, e mesmo que relate um evento oficialmente permitido, posiciona-se em desaprovação. Vale lembrar que em abril de 1945 o presidente Roosevelt já havia falecido, e o Estado Novo cai oficialmente em outubro do mesmo. O que está a caminho, no conturbado ano, são os governos de Truman nos Estados Unidos e de Dutra no Brasil, que se empenharão em acirrada perseguição anticomunista. Enquanto isso, em 1945, Erico Veríssimo publica sua história da literatura brasileira para estadunidenses com vários parágrafos de elogios a Prestes, os quais leremos adiante.

Na página 62 do documento em pdf, referente à seção denominada “Estados 19 C” da Caixa 611, encontra-se a primeira referência direta a Erico Veríssimo. O documento trata-se de uma lista de nomes de suspeitos comunistas integrantes das Comissões do Centro de Estudos e Defesa do Petróleo na unidade do Rio Grande do Sul, anexo presente no Dossiê Rio Grande do Sul do ano de 1948. Neste momento, em função do caminho pelo qual a própria documentação leva a pesquisa, nos vemos avançar bastante no tempo, mesmo que se compreenda as grandes mudanças que ocorrem no intervalo. A fonte parece ser relevante inclusive para pensarmos o período que nos interessa mais intimamente, o da Segunda Guerra Mundial, uma vez que faz referência ao ano de 1943, como veremos. Assim segue a introdução do relatório, que é enviado a 7 de outubro de 1948, pelo Ministério de Justiça e Negócios Interiores/Seção de Segurança Nacional:

Senhor Diretor.

De ordem do Senhor Diretor, tenho a satisfação de transmitir a Vossa Senhoria, para os devidos fins, a inclusa cópia das informações prestadas, pela Polícia do Rio Grande do Sul, sobre os elementos comunistas que fazem parte das Comissões do Centro de Estudos e Defesa do Petróleo, naquele Estado.

Aproveito a oportunidade para renovar a Vossa Senhoria os meus protestos de estima e distinta consideração. (APERJ, Estados 19 C, 1948, p. 62).

A carta é assinada por Hermogenes Brenha Ribeiro Filho, denominado Secretário da S.S.N.J (Seção de Segurança Nacional do Ministério da Justiça e Negócios Interiores), e endereçada ao Senhor Major Aduino Esmeraldo, que, como Diretor da Divisão de Polícia Política e Social do D.F.S.P [Departamento Federal de Segurança Pública], virá a receber muitas outras cartas do Rio Grande do Sul.

O Centro de Estudos e Defesa do Petróleo fora articulado no contexto da Campanha do Petróleo, criado em abril de 1948. A campanha foi uma resposta veementemente nacionalista de negativa ao Estatuto do Petróleo (criado em 1947 e arquivado no ano seguinte), documento que via como impossível a total nacionalização do petróleo brasileiro. O Estatuto e a campanha são parte do governo Dutra, e desembocam na fundação da Petróleo Brasileiro S.A., já no retorno de Vargas, em 1951, que veio a ser a Petrobrás. Passou a ser de propriedade e controle da União em 1953, com uma nova lei de Vargas motivada por intensa manifestação popular. (LAMARÃO, Sérgio; MOREIRA, Regina).

Outubro de 1948, data do levantamento dos nomes dos supostos comunistas da Comissão do Centro de Pesquisa e Defesa do Petróleo, é também quando a organização adota formalmente a tese do monopólio estatal em todas as fases da exploração do petróleo. E é dois meses depois do dossiê do DEOPS-RS que um projeto de nacionalização é apresentado pelo Centro ao Congresso. O levantamento dos suspeitos de serem comunistas gaúchos defensores do petróleo em que encontramos o nome de Veríssimo é portanto parte dessas calorosas repercussões populares de nível nacional. Embora não seja ponto focal aqui adentrar as especificidades do governo Dutra, não deixam de se agravar as contradições dos anos 1940 se pensarmos que a participação num projeto nacionalista implicou a nomeação de alguns sujeitos como comunistas, e portanto “inimigos da nação”.

Em seguida à introdução explicativa está anexada a lista dos tais suspeitos. Acompanhando o nome de Veríssimo, há outros doze, cada qual descrito por um pequeno parágrafo que informa sua ocupação e uma breve justificativa para a suspeita. (Vide anexo V).

São assim descritos: Eloy Martins da Silva (metalúrgico); Julio Teixeira (advogado); Mario Escobar de Azambuja (médico); Leão Treiguer (engenheiro civil); Miguel Sidney Prado Miranda (comunista, membro da célula “Franklin Delano Roosevelt”, seria da “polícia comunista”); Ciro Martins (médico e escritor); Mario Jose Correa; Antonio Carlos Ribeiro; Vinicius Tabajara (acadêmico e líder do

partido); Luiz Goulart (presidente do comitê pro-anistia); George Pires Chaves (jornalista); Paulo Medeiros (“liga eleitoral proletária”).

Quem escreve o parágrafo que descreve Erico Veríssimo não vê necessidade de mencionar a profissão do sujeito, como fez com os outros. Diz assim:

ERICO VERÍSSIMO: Presidente da Comissão Reorganizadora da “ABAPE” Associação dos Amigos do Povo Espanhol. Pronunciou uma conferência no Clube de Cultura Popular “Euclides da Cunha”, na reunião realizada em 25 de junho de 1946, na Sociedade Espanhola, por Soveral de Souza, que tratou da crítica e auto-crítica a redação da Tribuna Gaúcha, teve oportunidade de ressaltar o oferecimento de Erico Veríssimo, em colaborar com aquele órgão por intermédio de uma “tabela redonda”, que versara sobre “A Verdadeira Liberdade de Imprensa”. Sinatário de um ofício como presidente da “ABAPE”, anunciando a realização de um comício, pela aludida Associação. (APERJ, Estados 19 C, 1948, p. 62).

O envolvimento com a Associação dos Amigos do Povo Espanhol poderia até ter alguma conotação suspeita, já que a associação é mencionada no relatório da visita de Prestes como uma das organizações comunistas que o líder teria visitado. Quanto à defesa da liberdade de imprensa, sabemos que é um ponto importante do posicionamento de Veríssimo ao longo de sua carreira, mas assim também era para muitas pessoas da área editorial, de diferentes afinidades políticas. Mas é a última linha do parágrafo que descreve Veríssimo que provavelmente justifica a sua presença na lista de suspeitos:

Em julho de 1943, em Cruz Alta, realizou uma conferência com tendências francamente comunistas. (Idem).

O fato de que mencionam tal conferência que é justamente de 1943 é muito caro no âmbito desta pesquisa. Se é citado num documento de cinco anos depois do evento, é provável que a constatação do teor supostamente comunista de tal conferência esteja em alguma outra menção oficial de 1943 ao escritor. Esta simples constatação, categórica, a respeito das tendências da conferência do romancista, exige algumas ressalvas e permite algumas reflexões.

O que seriam “tendências francamente comunistas”? Ou, antes – o que, naquele momento, a palavra “comunista” contém? Certamente

muito mais do que a simples filiação a um partido comunista. Autores como Eliana Dutra nos ensinam que a ideologia anticomunista está associada a todo um projeto de nação. Para a historiadora, “o comunismo, a partir do eixo da Aliança Nacional Libertadora, é o grande tema mobilizador do período, responsável pela coesão de diferentes gestores e instituições e pelas propostas de reformulação de sociedade.” (1997, p. 16). Dutra fala de uma *construção* do imaginário anticomunista, e refere-se à afirmação de Marilena Chauí de que o perigo comunista assumia diferentes representações, e o próprio termo comunista continha significados diversos.

Assim, quando hoje lemos centenas de páginas de documentação do DOPS do Estado Novo e em quase todos os relatórios o que encontramos são majoritariamente suspeitas de comunismo, não estamos diante de fontes de um período em que todos eram comunistas, ou em que não havia outras infrações políticas com que se preocupar. Trata-se de um período em que a empreitada anticomunista é um dos pilares de toda a ideia de nação que está sendo construída, e representa um amplo guarda-chuva que abarca uma série de ideias e comportamentos. Paulo Sérgio Pinheiro mostra que, por comunismo, pode-se entender “qualquer veleidade de protesto autônomo por parte das classes subalternas.” (1971, p. 18).

Numa fundamentação de identidade nacional baseada na polaridade e na definição do *eu* em oposição ao *outro*, “...dentro do pilar anticomunismo/revolução, os pares são, por exemplo, ordem/subversão, bem/mal, civilização/barbárie, saúde/doença, razão/loucura, liberdade/escravidão.” (DUTRA, 1997, p. 18). A ideia não é nova: a partir da imagem temível do outro – o bárbaro, o saqueador –, reforça-se o nacional, a pátria una e indivisa, sempre sob o temor da ameaça de despedaçamento. O perigo, portanto, é estrangeiro. Mas nesse caso moderno, do governo de Vargas, de tantos perigos que poderiam servir como unificadores da nação, é o comunismo o “escolhido”. Isto se dá em função da repercussão que tiveram os eventos de 1917, interpretados como tendo potencial fundador tão relevante para o século XX como foi 1789 para os séculos XVIII e XIX. (Idem).

Diz o próprio Getúlio Vargas em 1936: “Forças do mal e do ódio campearam sobre a nacionalidade, ensombrando o espírito amarável da nossa terra e da nossa gente”, e refere-se ainda à ideologia como “de fora” mencionando os “episódios da baixa rapina e negro vandalismo de que foram teatro as ruas de Natal e de Recife, durante o surto vergonhoso dos implantadores do credo russo” – episódios estes

que são catalisadores da consolidação do perigo comunista como grande tema nacional. E é “em seu nome e pelo temor de sua revolução que se prende, se tortura, se censura, se cerceia e se amedronta.” (DUTRA, 1997, p. 37).

A maneira como essa repressão é feita envolve uma série de medidas. A criação da Lei de Segurança Nacional traz uma definição de criminalidade vasta o bastante para impedir sutilezas como expressão de pensamentos, acesso a informação, desobediência civil. E a ementa constitucional que equipara o vigente Estado de Sítio a Estado de Guerra foi assim defendida pelo chefe de polícia Filinto Muller<sup>31</sup> em 1935:

As providências que o governo solicitou ao Poder Legislativo se justificam plenamente, porque o perigo comunista ainda existe. Está latente, manifesta-se aqui e acolá. Preciso se torna que os responsáveis pelo regime e pela guarda das instituições estejam munidos de elementos para a repressão e fortalecidos, a fim de aniquilar qualquer manifestação que surja, garantindo a segurança dos cidadãos, da sociedade e do país.<sup>32</sup>

Essa ideia da necessidade de controle, como algo feito para o bem geral da nação, não se mostra apenas no discurso de chefes de polícia (no mínimo tendencioso, já que são eles os encarregados diretos de exercer tal controle). Azevedo Amaral escreve em 1938 que “a autoridade é a expressão dinâmica da vontade coletiva compelindo as forças da iniciativa individual a manterem-se dentro de limites compatíveis com a segurança estrutural do sistema.” (1981, p. 161), e que

A liberdade de exprimir o pensamento não pode ser igual para todos. Ela tem de ser maior ou menor, conforme a capacidade mental e cultural de cada um. Um rabiscador de desenhos obscenos é um caso de polícia. Um grande artista

---

<sup>31</sup> A 13 de novembro de 1942, a Embaixada dos Estados Unidos no Brasil enviaria um informe para o *Bureau of Latin American Research* (Washington), dizendo que, “para agradar a opinião publica”, Vargas tirou Filinto Muller da direção da polícia, substituindo-o por um coronel de porto alegre. Para (des)qualificar Muller, o relator da embaixada informa ainda que aquele era amigo íntimo do general Dutra, e que deste, por sua vez, Oswaldo Aranha disse não gostar. (NATIONAL ARCHIVES; M1515, rol. 2, p. 382).

<sup>32</sup> O Capitão Filinto Muller fala sobre o momento brasileiro. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p.1, 22 dez. 1935. Apud DUTRA, 1997, p. 248.

no exercício das prerrogativas do espírito não pode submeter a sua inteligência criadora e as formas peculiares da sua estesia aos limites traçados pelas injunções do pudor. (Idem).

Ou seja: por esta lógica acreditava-se que indivíduos desiguais deveriam ter liberdades desiguais, assim levanto à uniformidade, ou à unidade da nação.

Veríssimo era convidado a dar palestras no Brasil e a lecionar nos EUA. Mas quanta liberdade de exprimir seu pensamento ele tinha? Ou, para além da questão de lhe ser ou não permitido falar: uma vez que falava – ou escrevia –, que repercussões e reflexões esse conteúdo tinha dentro dos órgãos formatados para controlar essa liberdade?

No caso brasileiro, vimos que a polícia política via o que queria ver; e, procurando, achava. Nos esforços gerais do FBI, o inimigo tinha um nome em comum: comunismo. Mas ele tinha também outro apelido: antiamericanismo. No caso de Veríssimo na Boa Vizinhança, as relações entre Brasil e Estados Unidos, e entre política e literatura, são atravessadas pelas relações entre empreitadas anticomunistas.

### **2.1.2 Polícia e diplomacia Brasil-EUA: parcerias veladas**

As trocas de informação entre Brasil e Estados Unidos num âmbito policial e de investigação política muito tiveram a ver com a empreitada anticomunista. No Brasil, como ensina Patto Sá Motta (2002), o nosso anticomunismo de depois da Segunda Guerra Mundial em muito se baseava nos moldes estadunidenses. Embora tivéssemos ideias anticomunistas pelo menos desde 1917, estas até os anos 1930 sem vínculo doutrinário com o vizinho do norte, parece-nos aqui sintomático perceber a mudança que ocorre no período que temos acompanhado. Motta aponta, entretanto, para uma ressalva importante: “não se deve pensar que ocorria reprodução pura e simples das influências estrangeiras, ou que o Estado brasileiro incorporasse o papel de mera correia de transmissão de ordens vindas ‘de cima’” (2002, p. 2).

A recepção das construções discursivas e imagéticas anticomunistas se fazia de forma algo seletiva: algumas ideias eram mais bem recebidas que outras e, portanto, eram mais enfatizadas. Por exemplo, em comparação com os EUA, no Brasil os argumentos anticomunistas de inspiração liberal encontraram acolhida menos entusiástica. Aqui, os valores religiosos católicos construíram-se a base principal da

mobilização anticomunista, relegando outras motivações a posição secundária. (MOTTA, 2002, p. 2).

Em suma: “O anticomunismo no Brasil resultou da interação entre fatores endógenos e exógenos, e os elementos desta combinação variaram dependendo da conjuntura histórica.” (p. 4). E o autor identifica duas grandes ondas anticomunismo no Brasil: de 1935 a 1937 e de 1961 a 1964. Ele deixa claro, no entanto, que sua atenção está voltada para organizações, mais ou menos orgânicas, deixando de lado as evidentes instâncias conservadoras da Igreja, das forças armadas e da Ação Integralista (2002, p. 138).

Para Motta, o que estamos encontrando no caso de Veríssimo não seria nem o medo da iminência que causou o levante comunista de 1935 (MOTTA, 2002, p. 3) e nem a escancarada batalha contra o perigo vermelho que os anos 1960 verão. O caso estudado situa-se no que seria um intervalo. O que se pode perceber na presente pesquisa, entretanto, é que entre uma e outra "onda comunista" a perseguição anticomunista segue caminhando a passos largos, sob os governos de Vargas e Roosevelt (ambos eles próprios tachados de comunistas por alguns contemporâneos, diga-se de passagem).

Num panorama transnacional em que a Guerra Fria já se anuncia e se constrói há algum tempo, é possível ver a aliança policial DOPS/FBI em prol do anticomunismo de maneira mais evidente e efetiva a partir de 1946, como revela Alexandre Busko Valim (2010). Tais vínculos, entretanto, não se fazem da noite para o dia. De modo que as somas de forças internacionais mais consolidadas de 1946 estão intimamente ligadas aos diálogos de 1943 que perceberemos na investigação de Veríssimo, e estarão em pleno vapor ao final da segunda estada do romancista nos EUA.

Valim define o estudo do transnacionalismo político como aquele referente a “lugares onde concorrem projetos políticos que possam influir na formação e consolidação de identidades políticas, seja nas jurisdições territorialmente demarcadas onde são gestados ou não.” (p. 136). O autor identificou que, no seu período de pesquisa (1946-1953) havia no DOPS um serviço de tradução de publicações, depoimentos e documentos de J. Edgar Hoover, diretor do FBI, algo que se fazia com um curto intervalo entre o original e a tradução. Além disso, algumas vezes vinham desta ponte transnacional ordens para que se fichasse os comunistas citados em tais textos, chegando ao ponto de “pessoas acusadas de subversão, comunistas ou simpatizantes do

comunismo que jamais estiveram no Brasil tivessem suas fichas no DOPS, como, por exemplo, Charles Chaplin.” (VALIM, 2010, p. 139).

Mary Anne Junqueira (1998) lembra-nos de que também a Revista *Seleções* foi um instrumento destes vínculos, sendo basicamente traduções da popular revista estadunidense *The Reader's Digest*, e entrou no Brasil justo em 1942, logo após o ataque a Pearl Harbor. A produção foi introduzida a pedido de Nelson Rockefeller, que, por sua vez, atendia a pedido do Secretário de Estado Cordell Hull, em última instância em nome da política da Boa Vizinhança. (JUNQUEIRA, 1998, p. 4). Novamente temos as traduções, feitas com prontidão e um caráter emergencial, trazendo conteúdo importado, desta vez pela via da imprensa aberta (e direcionada) ao público brasileiro. Além de ter exercido um papel importante nas construções do imaginário sobre o Brasil por parte dos próprios brasileiros em relação ao continente americano, esse tipo de produção mostra como é abrangente a circulação de ideias na via Inglês-português, Brasil-EUA, sobretudo com a força motriz da ameaça comunista.

Em meio à documentação da embaixada dos Estados Unidos no Brasil<sup>33</sup>, encontra-se um informe de agosto de 1942 que preocupa-se com a recepção da revista *Seleções*. Enviada num relatório de George Walker para Washington, está o resumida uma entrevista entre ele e de conversa com Edward Francis Ozab, identificado como representante do comércio de ferro no Brasil. Na conversa com Walker, ele fala de aspectos gerais sobre o país em que está residindo. Walker diz, por exemplo, que

A edição em português de “Reader’s digest”, de acordo com este contato, é extremamente popular entre as pessoas letradas do país, e tem ampla circulação e venda nas grandes cidades. Como ilustração, o contato disse que, de 30 pessoas

---

<sup>33</sup> Em parceria com o Departamento de História da UEM, o Departamento de História da UFSC obteve no último ano uma extensa documentação da embaixada dos Estados Unidos no Brasil do período da Segunda Guerra Mundial, que foi dirigida por Jefferson Caffery de 1937 a 1944. Em meio às 1160 páginas de correspondência e anexos que constam apenas do período entre agosto de 1942 e agosto de 1943, encontra-se discussões sobre variados temas, principalmente relacionados ao esforço de guerra, o governo de Vargas, a economia, a situação política no país. Embora o foco, em 1942, seja a guerra, e sejam raras as preocupações com o comunismo naquele ano, estas aumentam com o aproximar do fim da guerra. A Política de Boa Vizinhança permeia diversos assuntos.

num vagão de trem indo de Sao Paolo (sic) ao Rio de Janeiro, 8 estavam lendo a publicação. Ele também relata que há cópias bem manuseadas entre as poucas bibliotecas a que o público tem acesso.<sup>34</sup> (NATIONAL ARCHIVES, p. 49).

Em meio a uma miscelânea de assuntos, o entrevistado também teria dito que havia trabalhadores como mineiros incomodados com fotografos enviados por Rockefeller que não pediam permissão para fotografá-los, e também informou sobre o perigo nazista do sul do Brasil, e que os brasileiros sentiam que deviam esperar o fim da guerra para revoltarem-se contra o seu ditador. (idem).

A ponte de informações trocadas entre Brasil e Estados Unidos estava presente tanto em informes policiais internos quanto na esfera do grande público leitor de variedades. É em meio a essa complexa rede de informações e ideias/ideologias subindo e descendo as Américas, trocando de idioma da noite para o dia, que estão inseridos os documentos do FBI que veremos sobre a literatura (em língua portuguesa) de Veríssimo. Os livros de língua inglesa que o autor traduz para o português, bem como os livros que ele escreve em português sobre os estadunidenses e em inglês sobre os brasileiros, também são peças dessa máquina.

O movimento de fazer traduções diretas das ideias do governo dos EUA para o Brasil aconteceu também nos esforços de guerra, e faz parte do fortalecimento do anticomunismo no Brasil de que estamos tratando. Embora tenha, como vimos, suas características próprias, o anticomunismo brasileiro teve vínculos bastante concretos com a empreitada estadunidense. As relações entre as Forças Armadas brasileiras com o aparelho militar dos EUA estreitam-se, naturalmente, com a Segunda Guerra Mundial, mas a participação brasileira na guerra foi também fundamental para que as Forças Armadas Brasileiras “definissem a percepção de Segurança Nacional nos termos do conflito entre EUA e URSS” (VALIM, 2010, p. 141).<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> “*The portuguese edition of the "reader's digest", according to the contact, is extremely popular with the literate people of the country and it is widely circulated and bought in the larger cities. As an illustration the contact said that of 30 people in one railroad car running from Sao Paolo (sic) to Rio de Janeiro 8 were reading de publication. He also reports that there are well thumbed copies in the few libraries where the public may have access.*”

<sup>35</sup> Nossa Escola Superior de Guerra, criada com investimento das Forças Armadas dos EUA, proporcionava “conteúdo que enfatizava menos estudos

Finalmente,

As manifestações e os folhetos distribuídos por organizações anticomunistas; os documentos estadunidenses enviados para o DOPS; as matérias em jornais e revistas que informavam a população sobre as 'infiltrações comunistas' compõem parte de um 'circuito comunicacional'. Juntamente com outros textos, formaram o sistema de representações ficcionais ou sociais que deram o suporte para que o ideário anticomunista se tornasse inteligível. (VALIM, 2010, p. 160).

A 27 de fevereiro 1943, por exemplo, há o envio para Washington de um extenso relatório mencionando uma série bastante variada de comentários, sobretudo a respeito de pormenores de guerra, como concessões de visto, questões de logística, etc. O relatório é enviado pelo próprio embaixador Caffery ao *Department of State*. Em meio ao documento, há o tópico “boa vizinhança cultural”, que diz:

Conforme indicado no documento da Embaixada No 9700 de 7 de janeiro de 1943, a Embaixada esteve ativamente promovendo a Política de Boa Vizinhança no campo cultural. Isto incluiu a organização de oitenta e cinco bolsas de estudos para estudantes brasileiros, setenta e cinco bolsas especiais para estudo de aviação, e vinte um financiamentos de viagem para brasileiros influentes em visita aos Estados Unidos. A Embaixada também viabilizou com seus escritórios bolsas para dezoito professores americanos em visita a este país, e a doze outros americanos influentes vindo ao Brasil em visitas especiais de motivo cultural.<sup>36</sup>. (NATIONAL ARCHIVES, p. 465).

---

sobre teorias e ações militares do que estudos sobre temas políticos e econômicos relacionados ao 'escudo defensivo' contra o comunismo.” (VALIM, 2010, p. 141).

<sup>36</sup> “As indicated in the Embassy’s despatch No. 9700 of January 7, 1943, the Embassy was active in promoting the Good Neighbor Policy in the cultural field. This included the arranging of eighty-five scholarships to Brazilian students, seventy-five special aviation scholarships to Brazilians, and twenty-one travel grants do Brazilians of influence visiting the United States. The Embassy also rendered its good offices in connection with scholarships to eighteen American professors visiting this country, and to twelve other influential Americans coming to Brazil on special trips on cultural questions”

Entre esta estatística, ou em relatório semelhante a este, provavelmente constava a viagem de Veríssimo. O documento mostra, além de atribuição de valor muito positivo a tais intercâmbios, uma certa reciprocidade entre brasileiros e estadunidenses na mesma ponte.

Já a 18 de março de 1943, levanta-se suspeita sobre a Sociedade Amigos da América, aliada em tais intercâmbios<sup>37</sup>. O memorando redigido pelo cônsul Daniel Braddock diz que, em Porto Alegre, o chefe do DOPS informou que a tal Sociedade era usada como fachada para encontros comunistas. (NATIONAL ARCHIVES, p. 719). O modo como o cônsul repassa a informação do oficial do DOPS, entretanto, revela um filtro muito arguto de interpretação da informação recebida:

Dr. Plinio Brasil Milano, chefe do DOPS, lançou uma luz interessante sobre esta questão numa recente conversa com Sr. Bird, do Consulado. Ele afirmou que a polícia tinha provas documentais de que a Sociedade de Amigos da América tinha passado a ser usada como instrumento para o comunismo. A colocação de Dr. Milano pode ser desconsiderada até certo ponto, já que é sabido que as autoridades frequentemente rotulam de comunistas aqueles liberais que eles acham necessário reprimir. Mas sua colocação tende a confirmar a crença de que o Governo interferiu na livre seleção da Diretoria de Estado da sociedade.<sup>38</sup> (Idem).

Mesmo com tamanha ressalva, a carta de Braddock é acompanhada de uma lista dos nomes<sup>39</sup> da diretoria da Sociedade

---

<sup>37</sup> A Sociedade Amigos da América já tinha a essas alturas um histórico controverso, o qual mencionaremos adiante. De início, vale pontuar que, de projeção internacional, sua unidade do Rio de Janeiro contara com ilustres integrantes, como o próprio ministro das relações exteriores brasileiro, Oswaldo Aranha.

<sup>38</sup> “*Dr. Plinio Brasil Milano, head of the DOPS, threw an interesting light on this question in a recent conversation with Mr. Bird of the Consulate. He stated that the police had documentary proof that the Sociedade de Amigos da America had begun to be used as a tool of communism. Dr. Milano's statement can be discount to some extent, for it is well-known that the authorities often label as communists those liberals whom they feel it necessary to curb. But his statement does tend to confirm the belief that the Government interfered in the free selection of the State Directorate of the society.*”

<sup>39</sup> Entre outros, estão na lista Camilo Martins Costa, João Pio de Almeida, Otelo Rosa, Alberto liveira, Edgar Schneider, e Moisés Velhinho – o importante crítico literário que será dois anos depois elogiado por Veríssimo em seu livro

Amigos da América. Entre estes, consta o nome de Erico Veríssimo. (Vide anexo VI). Há uma pequena descrição sobre cada integrante, e no caso do romancista ele é definido como: "Escritor muito conhecido e liberal-democrata confirmado, mas sem muito espírito de luta. Veríssimo não estava presente quando foi eleito e atestou informalmente sua intenção de abdicar da diretoria."<sup>40</sup> (NATIONAL ARCHIVES, p. 720). Embora não saibamos ao certo o que o cônsul estadunidense quis dizer com "sem muito espírito de luta", pode-se imaginar que considera o fato de Veríssimo ser relativamente neutro naquele contexto de extremos – como vimos, era apertado e politicamente elogiado e criticado (politicamente) por diferentes lados. Fica-se também sem saber como ou quem fez aquele resumo sobre o autor, e em conversa com quem ele teria afirmado desinteresse em relação à Sociedade. Mas sobretudo chama a atenção a sofisticação da análise do relator, que acaba virando a informação contra o informante: o que importa, para o relator da embaixada, é menos a acusação da Sociedade e mais o fato de ter havido intervenção policial nos processos democráticos da seleção da diretoria da mesma. E é particularmente interessante como ele logo de início explica que o significado de "comunista", no Brasil, é algo a relativizar, já que "é sabido as autoridades frequentemente rotulam de comunistas aqueles liberais que eles acham necessário refrear." (Ibidem, p. 719).

No entanto, isto não será suficiente para que os Estados Unidos, em suas instâncias cabíveis, descartem completamente a possibilidade de Veríssimo não ser tão "bom vizinho" quanto aparenta. Em maio do mesmo ano, dois meses após o envio desta carta à embaixada, o FBI iniciaria uma investigação sobre Veríssimo, que, mais quatro meses depois, se mudaria para os Estados Unidos. Mesmo que aquela informação do DOPS, em particular, não pareça ter sido levada ao pé da letra pela embaixada estadunidense, ela é significativa ao revelar laços bastante próximos entre diplomatas residindo no Brasil e a polícia local. E, finalmente, podemos também observar ao longo da documentação da embaixada como eram frequentes os encaminhamentos de informação

---

em inglês sobre literatura brasileira (1945), e o mesmo para quem Oswaldo Aranha escreveria em 1949 para elogiar *O tempo e o vento*. (CPDOC. OA - Arquivo Oswaldo Aranha, cp 1949.00.00/2. Rolo 23 fot. 891).

<sup>40</sup> *Well known writer and confirmed liberal-democrat, but without much fighting spirit. Verissimo was not present when elected and has stated privately his intention to withdraw from the directorate.*"

para o FBI. Somente no período entre outubro e novembro de 1942, há pelo menos seis encaminhamentos para o Bureau de relatórios sobre indivíduos e sobre a situação política brasileira (páginas 152, 154, 162, 174, 212 e 246).

Vemos assim de perto os complexos movimentos na inteligência em andamento entre os países. No caso de Veríssimo, ao mesmo tempo em que formava laços de vizinhança em meios intelectuais, acadêmicos, literários, seu nome transitou entre o DOPS, que o encaminhou à embaixada, que por fim enviava informação ao FBI.

Uma vez sob suspeita, a sociedade Amigos da América levou seus diretores (entre os quais, Veríssimo) à mesma condição, num plano internacional. Esta Sociedade tem uma história bastante representativa das ambiguidades das relações entre Estados Unidos, Brasil e Estado Novo. Uma vez dirigida por Oswaldo Aranha, seria em 1944 fechada pela polícia política. A União Nacional dos Estudantes envia, no dia 17 de agosto daquele ano, um ofício a Oswaldo Aranha “para reiterar o seu mais decidido apoio à Sociedade Amigos da América, e a V. Excia., seu muito digno 1º Vice-Presidente, ante a violenta medida tomada pela Chefia de Polícia, ordenando o fechamento daquela associação cívica e patriótica.” (CPDOC; OA cp 1943.01.05/5, p. 1).

A Luta da Sociedade Amigos da América era, precisamente, a luta em que o Brasil está oficialmente empenhado, isto é, contra o inimigo que nos agrediu brutalmente: o fascismo, em todas as suas modalidades e disfarces. O ato contra ela foi, portanto, no nosso entender e no entender dos bons brasileiros, um ato contra a causa do Brasil e em favor dos inimigos do Brasil. (Idem).

Assim, mais uma vez surge a difícil combinação de fatos: um Estado em regime de ditadura alia-se a um governo que era tido como exemplo da democracia, para lutar, supostamente, contra o fascismo, enquanto toma medidas autoritárias como o fechamento de uma Sociedade que representa aquela aliança feita pelo próprio governo. Como o faz a Embaixada estadunidense, os estudantes diferenciam a política internacional de Aranha da nacional de Vargas<sup>41</sup>: “Sr. Ministro

---

<sup>41</sup> Ao longo da documentação da embaixada de 1943, são frequentes as cartas enviadas a Washington que contam com as opiniões e conselhos de Aranha para definir a situação política brasileira. Ele aparece como informante de confiança dos estadunidenses inclusive para com atitudes e posicionamentos do presidente brasileiro.

Oswaldo Aranha: os universitários brasileiros reconhecem em V. Excia. o grande dirigente de nossa democrática política exterior, que colocou o Brasil em posição honrosa e de prestígio entre as demais Nações Unidas.” (Ibidem, p. 2.) O fechamento da Sociedade Amigos da América, organismo de apoio aos Aliados, está situado nessa situação contraditória entre as relações nacionais e internacionais das instâncias do governo do Estado Novo. Em meio à profunda crise política diante da iminência de um retorno democrático (e portanto novamente de disputa eleitoral), o governo de Vargas já está ruindo, e seu ministro das relações exteriores renunciará após a intervenção policial na Sociedade.

O problema de enquadrar o posicionamento político de Veríssimo é feito, portanto, num contexto em que diversas fronteiras políticas estão emaranhadas. Enquanto o Brasil luta ao lado de um país que se apresenta como essencialmente democrático, ele é uma ditadura capaz de fechar instituições de aliança àquele mesmo país; enquanto ele luta contra o mesmo inimigo do exército da União Soviética, ele conduz perseguições constantes a ideias supostamente comunistas. Mesmo este “comunismo” que, como vimos, era uma palavra utilizada pela polícia brasileira como significante de inúmeros pensamentos subversivos, aparece para enquadrar a Sociedade Amigos da América como pernicioso, enquanto o que ela fazia era defender ideais democráticos e, portanto, opunha-se aos moldes do Estado Novo.

O que o FBI fará diante dessa situação apenas aumenta a complexidade da mesma. Afinal, se no Brasil Veríssimo é acusado pelo DOPS por fazer parte de uma sociedade chamada “amigos da América”, nos Estados Unidos ele será acusado de antiamericano. A questão da trajetória do romancista entre Brasil e Estados Unidos sob o ângulo governamental/policial toca em alguns pontos chave do vínculo entre os países: anticomunismo, panamericanismo, e, como veremos a seguir, antiamericanismo. A documentação obtida do FBI no âmbito da presente pesquisa nos permitirá uma aproximação do olhar policial do lado norte da boa vizinhança para com a literatura do romancista brasileiro.

## 2.2 AS INVESTIGAÇÕES DO FBI

Durante a Segunda Guerra Mundial, o *Federal Bureau of Investigation* (FBI) investigou uma grande quantidade de escritores e outros artistas. O período que é, de um ponto de vista clássico da historiografia, definido como Guerra Fria (a partir de 1946) teve

números mais expressivos de fichados. E sendo os órgãos de inteligência e de polícia secreta os grandes pivôs desse momento, o difícil era que uma figura pública *não* fosse investigada. Neste sentido, o que encontramos de fichas referentes aos anos 1940 nos arquivos do FBI parece estar menos conectado à Segunda Guerra e mais ligado aos conflitos da polarização Capitalismo/Comunismo que, como vemos, já começava a definir a geopolítica mundial desde antes da tradicional demarcação da Guerra Fria. Já no período aqui estudado, a preocupação da polícia já se voltava sobretudo a atividades e posicionamentos socialistas e “antiamericanos”. Embora haja, evidentemente, muitos esforços policiais em relação à Segunda Guerra Mundial, é interessante notar como a empreitada “anticomunista”, tão central no pós-guerra, aparece com força durante a guerra (e mesmo bem antes dela). É especialmente a esta parcela da polícia destinada a tal preocupação que prestaremos atenção, uma vez que representa o âmbito onde se enquadra a problemática referente a Erico Veríssimo.

Entre os arquivos que estão agora disponíveis na seção do *Freedom of Information Act* do site do FBI<sup>42</sup>, encontra-se digitalizada, por exemplo, a documentação referente a Ernest Hemingway, romancista que foi investigado na época em que trabalhou na embaixada americana em Havana, de 1942 a 1944. O cineasta Orson Welles foi investigado em 1941, sob suspeita de subversão, entre outros motivos por estar associado às seguintes organizações “de caráter comunista”: “*Negro cultural committee, foster parents plan for war children, theatre arts committee, motion picture arts committee, workers bookshop, league of american writers...*”<sup>43</sup> Há também o arquivo de Albert Einstein, outro suspeito de comunismo. Em uma das folhas dedicadas ao físico, encontramos um informal questionamento escrito à mão: “*newly made citizen, shows gratitude towards Uncle Sam?*”<sup>44</sup>. As suspeitas de que Frank Sinatra fosse do Partido Comunista, em 1943, também estão disponíveis no site do FBI. Por essas e outras documentações entendidas como de interesse geral é que alguns arquivos considerados mais curiosos foram agrupados pelos próprios organizadores do acervo digital

---

<sup>42</sup> Acervo disponível em: <http://vault.fbi.gov/>

<sup>43</sup> Ficha de Orson Welles - arquivo100-23438, p. 3 de 194.

<sup>44</sup> Ficha de Albert Einstein – arquivo n. 61-7099. Parte 1 de 14, p. 26 de 92. A suspeita de “ingratidão” era na verdade bastante oficial, já que os casos codificados com números iniciais “61” tratam da categoria “traição”.

sob categorias convidativas como “*Gangster Era*”, “*Popular Culture*” e “*Hot Topics*” (além do misterioso setor de “*Unexplained Phenomenon*”).

Para esta pesquisa chamam atenção especial as investigações acerca dos escritores e dramaturgos Bertolt Brecht e John Steinbeck. Ambos são contemporâneos de Veríssimo, e apesar de os três terem trajetórias muito diferentes de vida, todos eram escritores, costumavam se posicionar politicamente, eram basicamente pacifistas, e foram investigados pelo FBI no início dos anos 1940. Brecht, nascido na Bavária, foi classificado junto ao governo estadunidense como “*alien enemy*” desde 1942, após chegar aos Estados Unidos fugido do nazismo no ano anterior. Durante a Segunda Guerra a obra de Brecht recebeu um tratamento interessante, embora o escritor talvez não o soubesse na época: vários de seus poemas e peças teatrais foram traduzidos e analisados com afincos por agentes do FBI. Sua peça *Die Massnahme* (1930) esteve sob olhares atentos mais de dez anos depois da estreia, tendo longos trechos de sua poesia transcritos para dentro de fichas policiais. A preocupação que sua leitura gerava nos agentes era de que a obra induzisse ao “comunismo radical” por “meios violentos”.<sup>45</sup> Poderíamos nos perguntar: na ótica policial, *quem* estaria induzindo ao comunismo – o autor, a peça encenada para o público, ou a obra em si? Seja como for, os agentes pareciam não ignorar que poesias como esta, transcrita na ficha policial de Brecht, eram capazes de mexer com emoções (e opiniões) de quem as conhecesse:

Os proletários constroem a máquina da guerra  
por pobre remuneração  
para que possam matar com ela  
muitos filhos de mães proletárias.<sup>46</sup>

Conforme identificado no documento, o problema aqui para os policiais era tanto a palavra “proletário” quanto o caráter antibelicista do trecho. E, para nós, outra questão se levanta: qual era, afinal, o poder (e perigo) que o FBI percebia nas palavras, a ponto de justificar tanto tempo e esforço de homens treinados para combater crimes?

Steinbeck, escritor do oeste dos Estados Unidos ganhador do prêmio Nobel de Literatura (1962)<sup>47</sup>, cativa o atual leitor das fichas

---

<sup>45</sup> Ficha de Bertolt Brecht – arquivo n. 100-190707. Parte 1 de 4, p. 6 de 93. Assim como o a investigação de Orson Welles, a de Brecht é código “100”, que representa casos de “*Terrorism Enterprise Investigations*”.

<sup>46</sup> Idem. (tradução própria a partir da versão em inglês).

digitalizadas do FBI por outro motivo: seu senso de humor diante das empreitadas policiais sobre artistas. Entre a documentação oficial arquivada encontra-se um recado que Steinbeck enviou em 1942, talvez a um contato que tinha na polícia. O sintético bilhete que ele assina diz: “Do you suppose you could ask Edgar’s boys to stop stepping on my heels? They think I’m an alien enemy. It’s getting tiresome”<sup>48</sup>. Ele brinca, assim, com a figura dos agentes secretos a serviço do diretor do FBI J. Edgar Hoover, os “meninos do Edgar” (fazendo-nos lembrar, inclusive, do modo como Veríssimo falou dos “rapazes do DOPS”, mencionado aqui na página 61). E com ironia coloca-se na categoria em que enquadravam Brecht – “inimigo estrangeiro”, termo que por motivos óbvios não poderia aplicar-se ao escritor nascido na Califórnia<sup>49</sup>. Por outro lado, talvez o termo seja aplicado àqueles acusados de serem comunistas porque são identificados como inimigos externos, “a serviço de Moscou”. Essa ideia de “alien enemy” parece ser aparentada de toda a formulação, no imaginário político brasileiro, do comunista como “o outro”, que discutimos anteriormente. Além disso, faz pensar no quanto a categoria de comunista é também abrangente, como acontece no caso brasileiro. Afinal, Steinbeck não tem sequer um posicionamento político claramente socialista.

A maneira leve e ao mesmo tempo incisiva de escrever está presente na maior parte dos artigos que Steinbeck publica em diversos periódicos de 1933 a 1966. Nos anos 1950, o autor já renomado de “*Grapes of Wrath*”<sup>50</sup> (1939) se manifesta militante e jocosamente no *Le Figaro* a respeito das críticas a seus posicionamentos polêmicos:

Li um texto sobre mim escrito recentemente para garantir aos meus leitores que não sou um revolucionário. Ao mesmo tempo, o Partido Comunista me condena nos mesmos termos. Apresso-me a informar tanto à extrema direita quanto àquela pseudodireita que se intitula esquerda que ambas estão erradas. Sou um revolucionário perigosíssimo. (STEINBECK, 2004, p. 119).

Steinbeck diz em seguida que só um governo temeroso recobre a sociedade com a polícia secreta, que, “como a maioria das

---

<sup>47</sup> John Steinbeck teve sua obra “*Of mice and men*” traduzida por Erico Veríssimo na mesma época (“Ratos e homens”; Globo, 1940).

<sup>48</sup> Ficha de Steinbeck disponível em: <http://vault.fbi.gov/>.

<sup>49</sup> Doze anos após a anexação do estado ao território dos Estados Unidos.

<sup>50</sup> Publicado no Brasil como “As Vinhas da Ira”.

organizações inseguras, devem ampliar-se constantemente para esconder o fato de que não são sólidas.” (Idem). O grande problema para Steinbeck era o estado autoritário, policialesco, violento. É essa também a opinião geral de Veríssimo, para quem importa menos se estamos falando de esquerda ou direita, socialismo ou capitalismo, em suma, posições de liberais esclarecidos.<sup>51</sup>

Décadas depois, Veríssimo se lembrará desse contexto numa carta a Clarice Lispector de maneira bastante similar à de Steinbeck: “Os esquerdistas sempre me acharam ‘acomodado’. Os direitistas me consideravam comunista. Os moralistas e reacionários me acusam de imoral e subversivo. Havia ainda essa história de ‘Norte contra Sul’.” (PINHEIRO, p. 4.). Começamos assim a entender que nas relações interamericanas – que eram tão difundidas como uma parceria em prol de um bem maior em oposição a um inimigo externo num mundo de preto no branco – havia na verdade uma expressiva faixa cinza entre artistas e intelectuais.

Enquanto no caso da investigação de Brecht há no discurso dos policiais o claro tom de acusação do “perigo comunista”, no caso de escritores como Steinbeck o alarme do FBI soa diante de tomadas de posição mais sutis e ambíguas, ao mesmo tempo que politicamente engajadas e claramente críticas às instituições vigentes. A investigação de Veríssimo partilha de algumas dessas características, e portanto vemos que não é caso isolado, mas sim parte de uma prática do olhar da polícia política daquele momento.

Era grande a abrangência das preocupações do departamento de Hoover. Tanto abarcava os passos de figuras-chave como Adolf Hitler, como daria conta de investir agentes especiais para esclarecer as afinidades políticas de um obscuro tradutor brasileiro: em 1949, o paulista Paulo Lício Rizzo, jovem escritor de efêmera e localizada repercussão, foi alvo de uma investigação do FBI que gerou 74 páginas de correspondências, devido a uma acusação anônima de que ele pertencera ao Partido Comunista em Campinas.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Seu romance “Saga” (Globo, 1940), por exemplo, mostra oposição a ideologias totalitárias, de direita e de esquerda.

<sup>52</sup> Essa pesquisa, de autoria do professor Adriano Luiz Duarte, foi por ele apresentada no X Congresso Internacional da Brazilian Studies Association (BRASA). *De pastor a comunista: as andanças de Paulo Rizzo pelos EUA segundo os relatórios do FBI*. 2010.

Criado em 1908, o *Federal Bureau of Investigation* foi dirigido por J. Edgar Hoover desde 1924, ao longo da Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria adentro, deixando o cargo apenas à sua morte em 1972.<sup>53</sup> É para Hoover que os agentes e informantes do FBI mandavam cartas de Campinas para Washington, ao investigar familiares e vizinhos de Rizzo, que embora não fosse tão conhecido (nem viria a sê-lo)<sup>54</sup>, teve seu livro e seus artigos de jornal investigados sob suspeita de “infidelidade para com os Estados Unidos” (leia-se: filiação ao comunismo), onde estava começando a trabalhar como intérprete de Português para o exército americano naquela época. O caso foi encerrado, Rizzo voltou ao Brasil, morreu cedo, e seus textos nunca chegaram a diretamente influenciar algum movimento que pudesse vir a ser rotulado de subversivo, como se temeu enfaticamente naquele momento no FBI.

Mas este é um caso de investigação já diferente daquelas feitas em 1942. Como lembra Adriano Duarte (2011), em 1947 o cenário mudou nos dois países. No Brasil, o registro legal do PCB foi cassado em maio; e dois meses antes, nos Estados Unidos, o presidente assinou a ordem executiva nº 9.8353, a *Loyalty Order*. Enquanto no Brasil de Dutra o Partido Comunista ia para a ilegalidade, portanto, nos EUA de Truman a ação também já era de um contexto de Guerra Fria, ao incentivar-se a descoberta de infiltrações comunistas. Estas ainda não eram oficialmente ilegais no Brasil no tempo da investigação de Veríssimo, embora saibamos que a transição não aconteceu de um dia para o outro e que o “perigo comunista” já fosse sentido como problema desde antes. O que se mostra é que o momento da investigação de Veríssimo é na verdade um período bastante singular. Apenas quatro anos de distância foram decisivos ao separar os quatro governos: os de Vargas e Roosevelt e os de Dutra e Truman. A investigação de Rizzo talvez tivesse sido diferente se feita no ano da produção de seu “Pedro Maneta” (1942), ou se fosse conduzida da maneira como os agentes do FBI em 1942 investigaram Brecht, Steinbeck – a partir das suas obras. Mas no caso de 1949, a impressão que fica é de que faltou essa leitura das obras: “se lido com cuidado pelos investigadores, o romance ‘Pedro

---

<sup>53</sup> Em livro recém lançado pelo próprio FBI e publicado pelo *Department of State*, relata-se (com considerável parcialidade) os cem anos da trajetória do departamento: *The FBI: A Centennial History, 1908- 2008*. Washington: Government Printing Office, 2008.

<sup>54</sup> Apesar do concurso literário organizado pelo Ministério do Trabalho, onde fora premiado pelo livro *Pedro Maneta* (1942).

Maneta' enterraria todas as suposições de que Paulo Lício Rizzo fosse comunista e antiamericano.” (DUARTE, 2011, p.6).

Por motivações ora concretas, ora especulativas – desde reais filiações ao Partido Comunista, até denúncias anônimas de antiamericanismo – a quantidade e variedade de investigados pelo FBI é grande o bastante para que não chegue a significar muito o simples fato de um escritor ter sido investigado. Cada documentação, entretanto, mostra as singularidades de cada situação e as diferenças entre as contribuições dos agentes. Sejam os relatórios de investigação fruto de pesquisa assídua ou de suposições arbitrárias, todos são possíveis chaves para pensar o tempo em que as suspeitas foram levantadas. Assim é o material da investigação de Erico Veríssimo para a compreensão do contexto dos anos 1940 entre Brasil e Estados Unidos, e das relações entre literatura e política na época. Como a última das nossas preocupações é a primeira do FBI – ou seja, resolver o caso e saber se as acusações feitas a Veríssimo condiziam com a verdade – todo o processo interessa, inclusive as suposições aleatórias, que, por mais errôneas que possam ser, fazem parte do horizonte de especulações possíveis daquela conjuntura.

Além disso, a investigação oferece um caminho para percebermos as sutilezas de um olhar institucional que está preocupado com a produção literária, vista pelos policiais da época tanto como veículo de subversão em si quanto como uma janela para o momento político da terra de onde vinha a obra, e por vezes como acesso às simpatias de quem a produzira. As motivações e reações de Hoover ao abrir um livro considerado subversivo, então, estavam repletas de problemas parecidos com os do historiador da literatura: onde termina a criação literária e onde começa a posição política do autor? E o que a obra de um romancista diz sobre o tempo e lugar de onde ele vem?

## 2.2.1 A ficha de Erico Veríssimo no FBI: O resto é silêncio

*Propaganda Anti-americana aparece no mais recente romance do sujeito, 'O resto é silêncio'. (...) Propaganda declarando o mal do Pan-Americanismo é atualmente objeto de acalorada discussão em Porto Alegre e região. (...) Opiniões expressas não são consideradas as do autor, mas meramente de personagem ficcional.*<sup>55</sup>

FBI, arquivo 40-10. Capa da investigação,  
17/05/1943.

Nos anos 1940 Erico Veríssimo esteve numa posição singular de relacionamento com os governos vigentes, tanto em seu país quanto no vizinho norte-americano. Crítico do Estado Novo, escrevia romances situados na sua contemporaneidade e que falavam da realidade brasileira, dentro da vertente do “romance social”. Ao mesmo tempo em que recebia prêmios literários do governo, era chamado ao DOPS para esclarecimentos sobre sua posição política. Pacifista e relator bem-humorado da Política de Boa Vizinhança, como vimos, foi convidado pelo *Department of State* em 1941 para conhecer o país dentro dos esforços de aproximação entre os futuros aliados. O fruto da viagem foi a publicação brasileira de seus olhares sobre a realidade social, desta vez estadunidense. Dois anos depois ele iria para a Universidade da Califórnia lecionar sobre literatura brasileira (e sobre o Brasil). A hipótese que isto suscitou para nós, no âmbito desta pesquisa, foi a de que não teriam passado despercebidas aos olhares oficiais essas andanças culturais do escritor. Andanças geográficas, entre Brasil e Estados Unidos, e políticas, circulando sobre terreno paradigmático para ambas as nações, já que acabavam naturalmente por levantar questões: o que é o Brasil? Quais seus problemas? E os dos Estados Unidos? As palavras de Veríssimo, públicas, encontravam-se justamente dentro do diálogo entre os países; o autor desempenhava um papel de intérprete cultural, e num momento bastante especial – quando Brasil e Estados

---

<sup>55</sup> “SYNOPSIS: *Anti-American propaganda appearing in subject's recent novel 'O resto é silêncio'. (...) Said propaganda decrying the evils of Pan Americanism presently subject of heated discussion in and around Porto Alegre. (...) Opinions expressed not believed to be those of author, but merely those of fictional character.*” (As traduções de trechos dos documentos do FBI serão de minha própria autoria, mantendo-se em nota a transcrição do original.)

Unidos estavam sendo enfaticamente “apresentados” um ao outro através de novas lentes, e incentivados a darem-se as mãos. Se a polícia política de Vargas quis informar-se melhor sobre as ideologias que orientavam esse formador de opinião, pudemos imaginar que para o governo dos Estados Unidos alguma atividade análoga pudesse ter acontecido.

Em setembro de 2010 foi requisitado ao FBI, no âmbito da presente pesquisa, a ficha de Erico Veríssimo, sem saber-se ao certo se esta existia. Por meio do *Freedom of Information Act* (FOIA), o processo foi relativamente simples – bastou o envio postal de uma cópia da certidão de óbito do romancista anexada ao formulário padrão de solicitações. Nove meses depois, em junho de 2011, nossa hipótese se confirmou: recebemos, no Departamento de História da UFSC, um envelope contendo 34 páginas das investigações sobre Erico Veríssimo feitas pela polícia de Franklin D. Roosevelt. (Vide anexo VII).

As investigações sobre Erico Veríssimo por parte do FBI aconteceram entre maio de 1943 e agosto de 1944, e depois de maneira mais pontual em janeiro de 1952 e novamente em julho de 1953. Estes períodos correspondem aos dois momentos em que Veríssimo foi aos Estados Unidos para trabalhar, primeiro lecionando literatura brasileira na Universidade de Berkeley, Califórnia (1943-1946), e depois na direção da Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, na Secretaria da Organização dos Estados Americanos, em Washington (1953-1956). No total, as investigações geraram 45 páginas, das quais apenas 34 foram liberadas para esta pesquisa após análise da CIA (*Central Intelligence Agency*)<sup>56</sup>. Destas 34, finalmente 27 são legíveis ou não estão censuradas com tarjas brancas, faixas colocadas sobre palavras ou frases para que assim não apareçam nas cópia feitas. A parte do material que interessa aqui é aquela referente à primeira investigação, já que o recorte da pesquisa exclui a década de 1950 por se tratar de uma conjuntura muito diferente nos Estados Unidos, no Brasil e nas relações entre ambos. Felizmente, a maior parte das páginas ilegíveis são referentes à investigação de 1953, além de se poder deduzir que trata-se meramente da cópia dos arquivos de 1943.

---

<sup>56</sup> A agência foi criada apenas em 1947, a partir da inteligência da Segunda Guerra. É interessante o mero fato de que a CIA, no ano de 2011, julgou necessário manter ainda confidenciais certas páginas sobre o caso de Veríssimo de quase setenta anos atrás.

Os documentos sobre Veríssimo são classificados no cabeçalho ora como “Brasil – propaganda”, ora como “Atividades subversivas” ou “Atividades comunistas”, sendo que as duas últimas categorias são usadas como sinônimos, já que aparecem como títulos de textos que são idênticos, simplesmente copiados e encaminhados. Para cada arquivo, há um código alfanumérico, sendo que os primeiros dois números designam o caráter da investigação. O número do arquivo de Veríssimo é “64-HQ-24153”. “64” é o código para casos do que a listagem do FBI chama “*foreign miscellaneous*”. O caso, portanto, não é nem tão grave como um de código “65”, que representaria “*espionage*”, e nem tão inofensivo como um caso identificado com o código “63”, que seria sobre “*miscellaneous – non-subversive*”.<sup>57</sup>

A documentação consiste principalmente de correspondências entre os agentes e a direção do FBI, além de um encaminhamento das conclusões para o *Office of the Coordinator of Interamerican Affairs*, uma ficha da Imigração e um telegrama endereçado ao próprio Veríssimo que foi confiscado pelo *Office of Censorship*. Diferentemente do caso de Paulo Rizzo, em que as cartas eram endereçadas simplesmente a “FBI, diretor”, nessa investigação boa parte da correspondência possui destinatário nominal: ou de um agente codificado para J. Edgar Hoover, ou de J. Edgar Hoover para Nelson Rockefeller (e outros), ou define-se como memorando geral para a polícia. Essa correspondência direta entre Hoover e Rockefeller é especialmente interessante, já que revela uma relação próxima entre o chefe de polícia e o responsável pelas relações culturais inter-americanas. Rockefeller foi em grande medida o representante oficial da Política de Boa Vizinhança no campo cultural, como vimos, promovendo viagens como a de Veríssimo, apoiando produções da Disney para a América Latina, entre muitas outras ações. É relevante, portanto, esse documento que mostra como tal braço da boa vizinhança estava sendo informado pela polícia política.

Cada folha do dossiê que nos foi enviado, além de conter no centro da página a cópia das palavras originalmente datilografadas pelos agentes na época da investigação, carrega diversos carimbos e anotações, feitos nas décadas seguintes. Temos em cada pedaço de papel, portanto, registros de cuidado com o conteúdo que ali se encontra, feitos ao longo de diversas épocas. No topo das cartas que o diretor Hoover escreve a

---

<sup>57</sup> A listagem de códigos está disponível em: <http://www.fbi.gov/foia/current-fbi-file-classification-list-1st-quarter-fy2008>.

dois colegas em maio de 1943, por exemplo, lê-se “*PERSONAL AND CONFIDENTIAL*”, sendo que a palavra “*confidential*” foi riscada à mão com um X, em outro tempo.

Alguns dos casos do arquivo apresentam um carimbo da CIA preenchido com o número de referência de quem o consultou nos anos que seguiram a investigação. O caso de maio de 1943, por exemplo, tem ao lado do texto original rabiscos ilegíveis, um que data de 1958 e outro, de 1974. No fim da página, um quadro do formulário a preencher aponta se há cópias do documento no consulado de Porto Alegre, em Washington ou no Rio de Janeiro. Adiante, no relatório dos oficiais do escritório de controle de viagens internacionais de setembro de 1943, há abaixo do texto original um carimbo que avisa: “*COPIES DESTROYED 1961*”. Verticalmente, ao longo da mesma página, vemos o que se parece muito com a assinatura de Erico Veríssimo, em letra cursiva muito grande, escrita a lápis.<sup>58</sup> Além desse tipo de informação, há na documentação outros escritos da mesma forma externos ao conteúdo da investigação em si. Mesmo que a maioria sejam rabiscos ilegíveis, percebe-se, pela datação e variedade de caligrafias, um rastro de leituras que evidenciam que cada página circulou consideravelmente antes de ser organizada e enviada para o departamento de História da UFSC em 14 de junho de 2011.

A cópia do formulário do *Office of Censorship*, de agosto de 1944, mostra o texto padrão que seguia em letras pequenas ao fim da folha. Diferente do texto datilografado que preenche o formulário, o trecho padronizado vem em letras impressas por meio tipográfico, dizendo:

AVISO ESPECIAL – A informação anexada foi adquirida a partir de comunicações privadas, e seu caráter extremamente confidencial deve ser preservado. A informação deve ser confiada apenas àqueles oficiais para quem a ciência da mesma for necessária para o prosseguimento da guerra. Em hipótese alguma deve ser distribuído ou copiado ou ser a informação utilizada em processos judiciais ou de qualquer

---

<sup>58</sup> Podemos nos perguntar: do que se trata essa assinatura? Teria Veríssimo lido o relatório e confirmado as informações sobre sua família e a viagem, como hoje alguém assina um boletim de ocorrência? Ou a assinatura foi anexada posteriormente?

outra forma pública sem que haja expreso consentimento do Diretor de Censura.<sup>59</sup> (FOIPA nº 1156463-000, p. 25).<sup>60</sup>

Esta interceptação dos correios brasileiros pela censura estadunidense era provavelmente algo recente. Um ano e meio antes desta censura da correspondência para Veríssimo, a 27 fevereiro 1943, circulou pela embaixada estadunidense no Brasil um relatório em que consta o item “Implementação de censura de cartas e telegramas no Brasil sob direção americana”<sup>61</sup>, revelando assim parte dos tramites para estabelecer tal sistema de censura. revelando parte dos tramites para estabelecer tal censura.

Nosso governo estava muito desejoso de estabelecer, sobre as linhas americanas, uma censura da correspondência e mais tarde uma censura telegráfica no Brasil. O Departamento requisitou que a Embaixada faça as sondagens apropriadas neste sentido. A Embaixada foi bem-sucedida ao convencer o Governo Brasileiro de que isto era em prol da nossa mútua vantagem. Subsequentemente, o Sr. Dudley Haskell, do Office of Censorship, e o tenente George Rases, U.S.N, vieram ao Brasil e receberam liberdade para organizar e controlar os serviços de censura dos correios e telégrafos pelo Departamento de Correios e Telégrafos. Cópias de todos os assuntos de interesse que passarem pela rede de correios e telégrafos do Brasil serão imediatamente disponibilizados à Embaixada Americana e outras agências governamentais nesse país.<sup>62</sup> (NATIONAL ARCHIVES, p. 452).

---

<sup>59</sup> *The attached information was taken from private communications, and its extremely confidential character must be preserved. The information must be confided only to those officials whose knowledge of it is necessary to prosecution of war. In no case should it be widely distributed, or copies made, or the information used in legal proceedings or in any other public way without express consent of the Director of Censorship.*

<sup>60</sup> Federal Bureau of Investigation, United States Department of Justice, Subject: Veríssimo, Erico Lopes. FOIPA [*Freedom of information/privacy acts*] nº 1156463-000. Doravante citado apenas como: FOIPA nº 1156463-000.

<sup>61</sup> “*Setting up of mail censorship and telegraphic censorship in Brazil under american direction.*”

<sup>62</sup> “*Our government was very desirous of establishing, along American lines, a postal censorship and later a telegraphic censorship in Brazil. The Department recuested the Embassy to make appropriate soundings in this matter. The*

A carta censurada presente na documentação do FBI era de Catharino Azambuja, de Cruz Alta-RS, para Erico Veríssimo, em Hollywood. Enviada a 7 de agosto, foi analisada pelo FBI em 20 de agosto. Veríssimo estava nos Estados Unidos havia mais de um ano e lá permaneceria por mais um. O conteúdo da carta e o motivo de sua apreensão são assim explicados:

Escritor, comentando de maneira sarcástica sobre visita de Manoelito Dornelas, chefe do DIEP brasileiro - provavelmente o Departamento de Imprensa e Propaganda-, fala de sua recepção ostentosa por parte da cidade, Cruz Alta, e sua palestra na conferência que foi o motivo de sua visita.

O escritor diz - de acordo com tradução - : '... Eu sei que Manoelito disse em conversa que sua conferência foi inspirada por ti (o destinatário). (...) Na fala ele atacou os americanos, os filmes americanos, e não sei o que mais, e disse que não o fazia em seu nome, Manoelito, somente, mas a pedido da pessoa mais amada desta terra, Erico Veríssimo. [sublinhado na documentação original]. Deburgo me contou isto e adicionou: o Manoelito está comprometendo o Erico. Eu disse ao Deburgo que iria comunicar isto a ti...' <sup>63</sup> (FOIPA n° 1156463-000, p. 25).

---

*Embassy was successful in convincing the Brazilian Government that this was to our mutual advantage. Subsequently, Mr. Dudley Haskell, of the Office of Censorship, and Lieutenant George Rases, U.S.N, came to Brazil and were given a free hand in organizing and controlling the Brazilian postal and telegraphic censorship services under the Department of Posts and Telegraphs. Copies of all matters of interest going through the Brazilian mails and telegraph network are immediately made available to the American Embassy and other Government agencies in this country."*

<sup>63</sup> *"Writer, commenting in a sarcastic vein on the visit of Manoelito Dornelas, chief of the Brazilian DIEP (Ex: probably Departamento de Imprensa e Propaganda), speaks of his ostentatious reception by the city, Cruz Alta, and his speech at the Conference which was the reason for his visit. Writer then states (quoting translation): '... I do know that Manoelito said in conversation that his conference had been inspired by you (ex: addressee). (...) In the speech he attacked the Americans, the American movies, and I don't know what else besides, and said he did not do so in his own name, Manoelito, alone, but at the request of the most beloved persons of this land, Erico Veríssimo. Deburgo told me this and added: Manoelito is compromising Erico. I told Deburgo I was going to communicate this to you..."*

A situação que o remetente coloca não é favorável para Veríssimo. Na tentativa de avisar o amigo de que este está sendo chamado de anti-americano, Azambuja coloca tal informação justo nas mãos dos encarregados de conduzir investigação sobre o suposto anti-americanismo do romancista no ano anterior. No entanto o censor intitula este resumo a respeito da carta de “Chief of Brazilian D.I.E.P. reported to have anti-american tendencies.”, estando Dorneles mais implicado do que Veríssimo.

No topo daquela mesma página do *Office of Censorship*, na mesma superfície que Byron Price classificou como secreta em acalorado clima de Segunda Guerra Mundial, encontra-se o vestígio mais recente do documento: uma mensagem, desta vez escrita digitalmente, em pequenas letras maiúsculas, que diz: “*Declassification authority derived from: FBI automatic declassification guide*”, e data de 13 de junho de 2011, um dia antes do envio do dossiê em resposta ao nosso pedido. Levam assim a acreditar que, salvo engano e ao menos nos padrões atuais, dentro do sistema contemporâneo do *Freedom of Information Act*, o arquivo de Erico Veríssimo no FBI foi aberto e tornado público por ocasião do nosso requerimento, de setembro de 2010.

### 2.2.1.1 "Agente 451"

A 17 de maio de 1943, trocou-se uma correspondência de 5 páginas entre o agente denominado “451”, alocado no Rio de Janeiro, e o escritório central do FBI, endereçada ao diretor J. Edgar Hoover. A documentação é nomeada “*Brazil- propaganda*”. O motivo do início de conversa era a suspeita de que o novo livro de Erico Veríssimo, *O Resto é Silêncio* (1943), continha material “antiamericano”, tendo em vista a viagem iminente do escritor para os Estados Unidos, embora não se soubesse ainda quando ou para onde. O agente encarregado fez o que pode para tentar conhecer as simpatias de Veríssimo naquele momento: leu o romance.

“Começa com o suicídio de uma menina, Joana Karewska, 18 anos de idade, filha de pais imigrantes poloneses, que pula do décimo andar de um prédio naquela cidade [Porto Alegre].”<sup>64,65</sup>, narra o agente

---

<sup>64</sup> “*It begins with the suicide of a girl, Joana Karewska, age 18, daughter of Polish immigrant parents, who jumps from the tenth story of a building in that city.*”

451 para seu chefe do FBI, para os colegas do consulado e (futuramente) para a CIA. E resume a premissa do enredo: “Sete pessoas em especial a vêem cair... um *chief of justice emeritus*, um homem de negócios à beira da falência, um romancista, um ex-delegado, um advogado bem-sucedido, um menino jornalista, um repórter de jornal, e uma mulher que foi infiel ao marido.”<sup>66</sup> Vale lembrar que no texto original da obra de Veríssimo, a última personagem é descrita como “uma mulher que tinha um problema de consciência”, de forma mais introspectiva, e não no tom de denúncia que coloca o agente (ou o tradutor) do FBI. A alteração talvez não signifique muito, mas talvez faça sentido em casos posteriores em que a polícia preocupa-se com o que se está dizendo no Brasil sobre a polêmica questão do divórcio nos Estados Unidos.

O agente chega então a comentar que a técnica é “muito parecida com a ‘A Ponte de San Luis Rey’, de Thornton Wilder”<sup>67</sup>. Ele não é o único que vê tal similaridade, sendo essa crítica feita por literatos ainda hoje, a favor ou contra tal “denúncia”<sup>68</sup>. Mas não deixa de surpreender a erudição que o leitor informante da polícia revela ter ao identificar a relação entre a obra de Veríssimo e o romance estadunidense de 1927 (ou o contato próximo que tem com a área, para que tenha ouvido esse comentário de alguém). É preciso constatar que não fica claro se os relatores do FBI eram necessariamente agentes daquela polícia política, ou sequer se são estadunidenses ou brasileiros. Como pudemos observar anteriormente na documentação que revela os vínculos entre a polícia brasileira, a diplomacia estadunidense e informantes de ambas, o sistema arquitetado era um complexo mecanismo envolvendo pessoas de diversas áreas de atuação como fontes de informação. E há ainda em meio às análises dos relatores o papel do tradutor, provavelmente outro indivíduo, talvez de formação e origem bastante diferente daquela de um policial. Aqui, entretanto, trataremos os informantes principais, que respondem ao próprio Hoover, como “agentes”, uma vez que possuem uma classificação anônima

---

<sup>66</sup> “Seven persons in particular see her fall... a chief justice emeritus, a business man on the verge of bankruptcy, a novelist, an ex deputy and prosperous lawyer, a news boy, a newspaper reporter, and a woman who has been unfaithful to her husband.”

<sup>67</sup> “much like Thornton Wilder’s ‘Bridge of San Luis Rey’”.

<sup>68</sup> A inspiração na obra não deve estar longe de ser considerada, mas provavelmente como homenagem amigável: é a Thornton Wilder, como amigo, que Veríssimo dedica seu *Gato preto em campo de neve* (1941).

numeral específica. Embora não saibamos até que ponto suas interpretações são precisamente "o olhar do FBI", elas são no mínimo as opiniões que informam diretamente o órgão, e neste caso são certamente aquelas que orientam as conclusões do chefe da polícia.

Em seguida, 451 introduz o problema literário de conteúdo que interessa à polícia. Explica que aquele personagem advogado que testemunhou o suicídio, "Aristides Barreto", tem um irmão que "é seu oposto" – o filósofo "Marcelo".

Marcelo não vê esse suicídio, mas especula sobre sua causa. É produto, conclui ele, de uma civilização insana, materialista e sem religião. No dia seguinte ele se encontra no seu escritório. Ele volta-se para anotações jogadas a partir das quais escreverá um artigo para a próxima edição de 'Espírito'. Ele decide chamá-lo de 'Aspectos do Panamericanismo'. Ele estudará o assunto de todos os lados. Ele demonstrará principalmente os perigos para a igreja, inerentes em tal ideia. Pois sob o disfarce da Política de Boa Vizinhança estão abrigados muitos sentimentos inferiores e muitos perspicazes armadilhas são postas as pessoas desse país e para suas crenças religiosas. Ele começa a ler suas anotações. As mesmas estão traduzidas e citadas aqui. É nestas anotações que as colocações anti-americanas são feitas.<sup>69</sup> (FOIPA nº 1156463-000, p. 2).

Este é o último parágrafo do relatório antes das oito citações diretas que o agente 451 faz a *O resto é silêncio*, seguidas de um comentário final. É interessante notar como se estabelece uma relação quase automática entre anti-panamericanismo e anti-americanismo, algo

---

<sup>69</sup> "Marcelo does not see the suicide but speculates as to its cause. It is a product, he concludes, of a materialistic, irreligious, insane civilization. The next day finds him in his study. He turns to notes jotted down from which he will write an article for the next issue of 'Espírito'. He decides to entitle it as 'Aspects of Pan Americanism'. He will study the subject from all sides. He will demonstrate principally the dangers to the church inherent in such idea. For under the disguise of the good neighbor policy much inferior sentiment is sheltered and many clever snares are laid for the people of his country and for their religious beliefs. He begins to read over his notes. The same are translated and quoted herewith. It is in these notes that the anti-American statements are made."

que será discutido posteriormente. Este parágrafo introdutório, no entanto, carrega em si algumas questões chave de interpretação que podem ser percebidas. Embora as tais citações, que seguirão, sejam o que de fato nos revela quais frases incomodaram o olhar policial, as últimas linhas deste trecho introdutório parecem ser de grande relevância: “Ele começa a ler suas anotações. As mesmas estão traduzidas e citadas aqui. É nestas anotações que as colocações anti-americanas são feitas.” Não restam dúvidas para o leitor do relatório, após esse esclarecimento pontual, que os trechos suspeitos que virão em seguida tratam-se não apenas de palavras escritas dentro do universo ficcional de um romance, como também de ideias de um personagem, e, além disso, pensamentos anotados anteriormente por este personagem. Ou seja: as tais ideias anti-americanas encontram-se num lugar indireto, e a três “níveis” de distância, digamos assim, do autor: não são proferidos pelo autor ou pelo narrador, nem por um personagem dentro da narrativa, mas sim foram “anotadas pelo personagem”, num tempo diegético anterior aos eventos narrados por Veríssimo. Após a sutil (e cuidadosa) localização do conteúdo, seguem transcritos por 451 os oito trechos considerados subversivos traduzidos para o inglês.

A escolha por “Marcelo” como principal suspeito é também interessante pois revela um alto nível de minúcia da análise presente na documentação policial. O personagem “Marcelo” é coadjuvante. Para Gilberto Mendonça Teles (1972), entretanto, ele pertence ao núcleo que seria mais representativo da realidade social portoalegrense. Neste caso, a lógica do relatório enviado a diretor do FBI vai ao encontro da lógica da crítica literária. Como veremos, o próprio J. Edgar Hoover irá dizer, na correspondência, que entende que esse grau de representatividade da sociedade da capital gaúcha é em si um dos fatores alarmantes de *O resto é silêncio*.

Os trechos citados pelo agente são aqueles em que “Marcelo” fala diretamente sobre os Estados Unidos. São anotações acerca da influência dos EUA no Brasil, da vulgaridade estadunidense e da questão do divórcio e da religião, e finalmente acerca do Panamericanismo. O primeiro trecho expressa um desgosto geral em relação ao “espírito yankee”: “O odioso da civilização moderna. Mostrar a preocupação das classes conservadoras com o bem viver, com os lucros, seu entusiasmo pelo prazer, fatores que trouxeram para nós um

falso progresso, que em sua forma mais alta é expresso no detestável espírito yankee.”<sup>70</sup>

O próximo trecho traduzido e fichado é sobre a troca de referencial estrangeiro no Brasil de Europa para Estados Unidos: “A velha Europa era corrupta, sim, mas pelo menos ela possuía uma certa dignidade antiga, uma atmosfera de cultura. Os superindustrializados Estados Unidos formaram os alicerces de uma civilização vulgar e exibicionista de *nouveau riche*”<sup>71</sup> (FOIPA n° 1156463-000, p. 3); e em seguida temos no documento um parágrafo longo em que “Marcelo” aponta o colorido excessivo e superficial da cultura estadunidense:

(...) Nudismo – garotas com pernas de fora. Falar de concursos de beleza. Hollywood e o que representa: repulsiva e indigna. Não esquecer a gíria que é parte dela – *flapper*, *oomph*, glamour, sex appeal, palavras que as nossas crianças aprendem e repetem, primeiro com inocência e mais tarde com malícia. Tudo cheira nojentamente a sexo.<sup>72</sup> (FOIPA n° 1156463-000, p. 3).

Quanto a isso podemos fazer um contraponto com a leitura que acabamos de fazer de *Gato preto em campo de neve*, em que a própria narrativa empregada por Veríssimo faz uso de gírias do linguajar estadunidense. A próxima anotação de “Marcelo” que entra na investigação segue esta linha de exacerbada crítica cultural, estando ele desta vez preocupado com a vulgaridade feminina, que seria influenciada pelo cinema que ensina a fumar, cruzar as pernas, pintar excessivamente rosto e unhas. E finaliza: “a nojenta habilidade com que as mulheres caminham praticamente nuas nas praias e às vezes até nas

---

<sup>70</sup> “*The odious of modern civilization. To show the preoccupation of the conservative classes with good living, with profit, their enthusiasm for pleasure, factors which have brought to us a false progress, which in its highest form is expressed in the detestable yankee spirit.*”

<sup>71</sup> “*The old Europe was corrupt, yes, but at least it possessed a certain ancient dignity, an atmosphere of culture. The superindustrialized United States has laid the foundations of a vulgar and exhibitionist civilization of *nouveau riche**”

<sup>72</sup> “*(...) Nudism – chorus girls with bare legs. To talk of beauty contests. Hollywood and what it stands for: repulsive and undignified. Not to forget the slang which is a part of it – flapper, oomph, glamour, sex appeal, words which our children learn and repeat, first in innocence and later with malice. All smelling disgustingly of sex.*”

ruas. Os artifícios empregados para atrair homens – casacos justos, sutiãs apertados, *shorts*.<sup>73</sup> (Idem).

Novamente lembramos do livro de viagem do ano anterior, em que vemos o contrário – um incômodo quanto a estereótipos de brasileiros. Essas mesmas características que a polícia teme de que os estadunidenses sejam acusados são aquelas frequentemente atribuídas hoje às brasileiras pelos próprios estadunidenses. O hábito de estereotipar latino-americanos Veríssimo percebe na sua primeira viagem aos Estados Unidos, dois anos antes da publicação de *O resto é silêncio*. Ainda hoje, é provável que muitos estadunidenses não compreendessem tal frase sendo usada por um brasileiro para descrever as americanas (talvez notificassem a polícia?), algo talvez visto como inversão de papeis, uma vez que é esta a imagem que boa parte das mídias dos EUA divulga sobre as mulheres de origem “latina”.

Finalmente, começam as citações dos trechos em que “Marcelo” divaga propriamente sobre o Panamericanismo como um perigo:

(...)A necessidade de resistir a essa invasão que nos ataca via Cinema, rádio, literatura e imprensa. Nosso país está perdendo sua própria personalidade, adotando características americanas todos os dias. Jornais com suplementos cômicos, cheios de estórias venenosas, aventuras absurdas, falando de guerras, gangsters, crimes, jornadas impossíveis. (O Panamericanismo é pretexto para uma maior facilidade de infiltração do veneno yankee.) O duplo propósito de tais estórias é fazer dinheiro e preparar futuros fãs do cinema, leitores, e compradores de bens manufaturados americanos. (...)<sup>74</sup> (FOIPA n° 1156463-000, p. 4).

---

<sup>73</sup> “*the disgusting facility with which women walk practically naked on the beaches and sometimes even on the streets. The artifices employed to attract men – form fitting sweaters, uplift bras, shorts.*”

<sup>74</sup> “*The necessity of resisting this invasion which attacks us via Cinema, radio, literature and the press. Our country is losing its own personality, adopting American characteristics every day. Newspapers with comic supplements, full of poisonous stories, absurd adventures, concerning wars, gangsters, crimes, impossible voyages. (Pan Americanism is the pretext for greater facility of infiltration of Yankee poison.) The double purpose of such stories is to make money and to prepare future movie fans, readers, and buyers of American manufactured goods. (...)*”

Quanto a este conteúdo anotado por “Marcelo” e sua relação com as colocações do próprio Veríssimo em obras de teor mais autobiográfico, há dados um pouco mais ambíguos do que poderíamos pensar. Enquanto, em *Solo de Clarineta*, o romancista relembra como amava ler “gibis americanos” na infância – e o relata sem qualquer autocrítica –, em suas conferências nos EUA há de fato um momento de problematização especificamente a esse respeito, em que comenta o desaparecimento do herói ibérico “Malasartes” porque teria sido “recentemente desbancado por esses ídolos estrangeiros de idade da máquina que nos vêm nos inúmeros suplementos com histórias de quadrinhos fabricados nos Estados Unidos.” (1987, p. 149). Assim, podemos supor que num só Erico Veríssimo cabem diversas opiniões. Afinal, um mundo contraditório permite que se seja ao mesmo tempo favorável a uma determinada política internacional da cultura e se mantenha a crítica a uma série de problemas que a mesma possa causar. Este tipo de nuance multifacetada dificilmente caberia dentro de um órgão policial, por natureza incapaz de marcar duas opções ao mesmo tempo – culpado e não culpado. O que o FBI fará – o que a polícia tem que fazer – é ser categórico, quando, na vida real (ou ficcional), as pessoas dificilmente o são.

O informante encerra suas citações declarando um dado importante: “O tratamento de Marcelo pelo autor é definitivamente satírico”<sup>75</sup> (Ibidem, p. 4), e em seguida pontuando com todas as letras: “As ideias de Marcelo não são as ideias de Veríssimo”<sup>76</sup>. E sua opinião é apoiada por indícios. É logo mencionada, no relatório, a mesma obra que vem guiando a nossa leitura em contraponto. O agente lembra seus chefes dos fatos de que, primeiro, Veríssimo havia escrito *Gato preto em campo de neve* elogiando os EUA a partir da viagem que fez a convite do *Department of State*; segundo, Veríssimo era figura atuante do Instituto Brasileiro Norte Americano; e finalmente, Veríssimo estava planejando uma segunda viagem aos EUA, “desta vez financiando a si próprio”. Assim, o agente 451 se mantém distante de qualquer discurso que pudesse soar para nós como “paranoico”, já que demonstra bastante clareza sobre um texto que entende como ficcional e irônico. Ele não considera, no entanto, que embora a opinião de “Marcelo” não seja exatamente a opinião de Veríssimo, muito dela encontra um encaixe em alguns grupos de intelectuais e artistas brasileiros naquele

---

<sup>75</sup> “*The treatment of Marcelo by the author is definitely satirical.*”

<sup>76</sup> “*Marcelo’s ideas are not the ideas of Verissimo.*”

momento. Se a sociedade não fosse assim, afinal, nem poderia vir a existir tal personagem.

O assunto se resolve definitivamente no relatório quando o agente comenta que o personagem teria sido inspirado num certo Dr. Armando Câmara, católico conservador de Porto Alegre que seria crítico do imperialismo cultural para o qual, segundo ele, o Panamericanismo abria portas. Câmara provavelmente seria contemplado com sua própria investigação e seu próprio arquivo, e assim deixa de ser citado no nosso arquivo de Veríssimo. Passada adiante o problema, resta apenas o adendo (posto entre parêntesis numa revisão posterior do arquivo) dizendo que o agente encaminharia posteriormente o processo que Veríssimo sofrera a partir da acusação de um padre, “contra o livro em questão e contra Veríssimo pessoalmente.” – ou seja, eram atribuídas a livro e a autor responsabilidades legais distintas.

Seja quem fosse o relator 451, ou ele tinha a seu serviço um valioso informante de Porto Alegre, (ou ele *era* um valioso informante de Porto Alegre?), ou no mínimo conhecia a vida cultural da cidade. Armando Câmara foi uma eminente figura daquela sociedade, tendo sido, além de católico-conservador, reitor da PUC-RS. Parece que assim voltamos à polarização descrita por Luís Bueno, entre aqueles que acreditavam que o país vivia uma crise espiritual (associados à literatura intimista individual), e os adeptos do romance social como forma de ver os problemas de maneira mais sistêmica. O próprio Armando Câmara disse, num discurso de 1935, que: “Os desvirtuamentos da função social do capital, a redução do trabalho humano à simples mercadoria foram consequências de atitudes injustas, de paixões censuráveis de classes paganizadas por uma filosofia anticristã e materialista.”, concluindo que:

As doutrinas que procuram resolver a questão social radicam, inevitavelmente, no fulcro de uma concepção do mundo. Essencialmente, o problema social é a expressão aguda do conflito milenário de duas filosofias de vida: o espiritualismo e o materialismo. Encontra, este, a sua realização social, política e econômica mais coerente e lógica no comunismo; exprime-se, aquele, social- mente, nos quadros da ordem cristã.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> 13a Sessão, Em 23 De Julho De 1935 - Manifesto ao Rio Grande do Sul, mandado transcrever nos Anais da Assem-bléia Legislativa, a requerimento do deputado Coelho de Souza: Ação Brasileira de Renovação Social. in: Divisão de Biblioteca e Memória Parlamentar. **Armando Câmara**: edição comemorativa

Outro padre conservador de Porto Alegre foi Leonardo Fritzen, jesuíta, a quem Veríssimo processou por ter condenado *O resto é silêncio* e proibido sua leitura aos alunos do Ginásio Anchieta – grande e importante colégio da cidade até hoje. Um recente artigo da cientista política Lorena Monteiro sobre esta polêmica menciona que os católicos conservadores, naquele momento mais inclinados ao Eixo, “associavam as posições de Erico Veríssimo no contexto da Segunda Guerra Mundial ao ideal de uma democracia liberal, aos ideais do presidente americano Roosevelt, destacando, nesse sentido, que Erico Veríssimo defendia o liberalismo frente ao autoritarismo do Estado Novo e das nações do eixo.” (2009, p. 16).

Marília Mezzomo Rodrigues (2009) lembra do episódio como um capítulo relevante dos passos de Veríssimo, citando uma passagem em que ele comenta o caso em entrevista de 30 anos após o ocorrido. Além de mencionar que *O resto é silêncio* causara ainda mais polêmica que *Caminhos Cruzados* (1935), ele diz que o padre chegou a pedir ao Presidente da República que se queimasse seu livro e expulsasse o autor do país. O romancista diz ainda: “sofríamos então o Estado Novo e naquele tempo tínhamos a impressão de que a Igreja Católica inteira estava ao lado de Vargas”, e conclui: “todos os que desaprovaram a ditadura de Vargas aproveitaram a brecha e ficaram ao meu lado. Tive comigo também centenas de amigos que não desejavam a volta (nem mesmo em ridícula paródia) da Inquisição.” Finalmente, faz um comentário já de distanciamento da polêmica: “parecia um bom velho que achava mesmo que eu estava corrompendo a mocidade.”<sup>78</sup>

De acordo com a autobiografia de Veríssimo, o caso teria exercido também um papel em outro movimento da trajetória que nos importa muito: o de catalisador da segunda ida aos Estados Unidos. Diz o autor, em retrospectiva:

Naquele mesmo ano me chegou um novo convite do Departamento de Estado, dessa vez para dar um curso de literatura brasileira numa universidade dos Estados Unidos, à minha escolha. (Correu então o tolo rumor de que o clero havia conseguido por esse meio mandar-me para o exílio.) Exasperado, decepcionado e triste ante a situação brasileira,

---

aos 110 anos do nascimento (1898-2008). Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2008.

<sup>78</sup> D'AGUIAR, Rosa Freire, 1973, In: BORDINI, Maria da Glória, 1997, Apud RODRIGUES, Marília Mezzomo, 2009.

decidi aproveitar a oportunidade para me afastar de meu país por algum tempo, respirar ares mais livres e descansar de toda aquela choldra estado-novista. (VERÍSSIMO, 1973, p. 280).

Como vimos, os tais “ares mais livres” que o romancista foi buscar no vizinho do Norte não eram tão livres assim, e nem estavam imunes aos braços estadonovistas. O caso com o padre Fritzen atravessou o hemisfério antes que a família Veríssimo o fizesse – ao que parece, por meio de policiais brasileiros e estadunidenses – e desencadeou uma investigação de nível federal, mesmo após o convite do Departamento de Estado.

### 2.2.2 Caminhos cruzados: leituras enviesadas do FBI e da imprensa estadunidense

*Erico Verissimo é um escritor brasileiro. (...) O romance ‘Caminhos cruzados’ (‘Crossroads’), escrito por ele e publicado pela primeira vez em 1935, foi recentemente traduzido e publicado em inglês pela Macmillan Company, Nova York. Seu mais novo livro chama-se ‘O Resto é Silêncio’ (‘The rest is silence’). Ainda na sua primeira edição vendeu mais de 20,000 cópias.<sup>79</sup>*

FBI, primeiras linhas da investigação, 17/05/1943.

No mesmo ano da investigação preocupada com *O resto é silêncio*, é publicada nos Estados Unidos a tradução do romance de Veríssimo *Caminhos Cruzados* (Globo, 1935): “*Crossroads*” (Macmillan, 1943). Ao mapearmos a repercussão da obra de Veríssimo em 1943 em diferentes esferas da sociedade estadunidense, esse intervalo entre a publicação original no Brasil e a tradução nos Estados

---

<sup>79</sup> *Erico Verissimo is a Brazilian writer. (...) The novel, ‘Caminhos cruzados’ (‘Crossroads’), written (sic) by him and first published in 1935, was this year translated and published in English by Macmillan Company, New York. His most recent book is entitled ‘O Resto é silêncio’ (‘The rest is silence’). Still in its first edition it has sold more than 20,000 copies.*

Unidos das duas obras nos oferece um interessante quadro de análise. Temos a crítica da imprensa estadunidense a respeito de “*Crossroads*” escrita e publicada no mesmo contexto da investigação sobre *O resto é silêncio*, portanto no peculiar contexto de 1943, apesar de ter sido o livro originalmente em 1935, bem antes dos primeiros contatos de Veríssimo com os EUA. O próprio “*The rest is silence*”, por sua vez, seria resenhado nos Estados Unidos em 1946, após o fim de todo o período que o autor viveu na Califórnia, quando já estava inclusive de volta ao Brasil publicando sua *Volta do gato preto*. Talvez em outra década ou outra parte do mundo esta defasagem entre publicação e tradução não precisasse influenciar tanto nossa interpretação. No caso das relações entre Brasil e Estados Unidos, e das diferenças entre 1935, 1941, 1943 e 1946, estas são cruciais, se não positivamente contrastantes.<sup>80</sup>

Vale lembrar que *Caminhos Cruzados* também rendera críticas estatais a Veríssimo. O autor narra, em *Solo de Clarineta*, que foi considerado “imoral, subversivo, dissolvente”, segundo ele porque “ousava mostrar o medonho contraste entre os muito ricos e os muito pobres” (1973, p. 256), entre outros motivos. Para o autor é devido a essa repercussão do romance, somada ao fato de que assinara um manifesto antifascista, que é chamado ao gabinete do chefe de polícia em 1935. Por outro lado, o autor comenta o constrangimento que sua esposa “boa católica”, sentia ao ouvir tais ataques na missa. E, finalmente, por outro lado ainda, lembra que *Caminhos cruzados* recebeu no mesmo ano o prêmio de romance da Fundação Graça Aranha, do Rio de Janeiro, completando assim mais uma vez o panorama multifacetado que costumamos encontrar.

Em janeiro de 1943, o *New York Times* publicou uma resenha sobre a recém lançada tradução “*Crossroads*”. O mesmo livro que em 1935 levara Veríssimo a inquérito no DOPS por suspeita de comunismo, em 1943 e neste jornal estadunidense recebeu a seguinte aclamação:

Mr. Veríssimo move seus personagens com facilidade tão hábil que o leitor esquece quanto caminho andou. Mas

---

<sup>80</sup> Pontuando superficialmente, basta lembrarmos que, em 1935, o maior parceiro comercial do Brasil é a Alemanha, em 1941 as relações com os Estados Unidos se estreitam, em 1943 Vargas e Roosevelt já estão dentro da Segunda Guerra Mundial contra o Eixo, e em 1946 os governos de ambos os países já são outros. Além disso, em 1935, o Brasil é formalmente um país liberal, sendo preciso ainda lembrar da Intentona Comunista de novembro, marcando o início do Estado Novo. Já em 1946 a guerra fria já uma realidade inescapável.

quando ele fechar o livro, vai perceber que Porto Alegre não é tão diferente de Jacksonville [Flórida], afinal de contas, *Crossroads* é definitivamente uma sólida contribuição à Política de Boa Vizinhança.<sup>81</sup> (Vide anexo VIII).

É um elogio tanto literário quanto de política externa. E apenas quatro meses depois desta edição do jornal é que se iniciaram as investigações policiais sobre as afinidades políticas do autor. Um motivo evidente para a preocupação policial era a iminência do retorno do romancista a solo americano – desta vez para morar e, o que era pior: lecionar. Além disso, havia a conveniente denúncia anônima da filiação do escritor ao Partido Comunista (uma denúncia anônima é frequentemente o ponto de partida para as investigações observadas no âmbito desta pesquisa). Mas não deixa de ser interessante esta aparente contradição, que revela a riqueza de um momento extremamente complexo, com esferas sociais relativamente autônomas nesse sentido, sobretudo quando tratam de um escritor igualmente complexo como Veríssimo, em toda sua “simultaneidade”, como vimos Luís Bueno (2006) descrever.

O recurso da simultaneidade está presente em boa parte da obra inicial de Veríssimo. O primeiro romance, *Clarissa* (Globo, 1933), acompanha a menina da aristocracia rural que vai a Porto Alegre, e encontra, na casa de pensão onde se hospeda, “um amplo painel da classe média urbana” (CHAVES, 1996). Já no ano seguinte, Veríssimo publicaria *Música ao longe* (Globo, 1934), que recebeu o Prêmio Machado de Assis e difundiu o nome do autor no panorama nacional pela primeira vez. *Caminhos Cruzados* (Globo, 1935) vem logo em seguida. O quadro segue urbano, localizado em Porto Alegre, e segundo o próprio autor, o exercício resulta numa “espécie de corte transversal duma sociedade.” (Idem). Na apresentação de Antonio Cândido à mais recente edição de *Caminhos Cruzados* (Cia das Letras, 2010), ele relembra que os jovens intelectuais de 30, querendo falar do Brasil e descobrir o seu país, leram empolgados o livro de 1935; “conheceram o Rio Grande do Sul e um método de estratificação da sociedade bem

---

<sup>81</sup> *Senhor Veríssimo moves his characters with such practiced ease that the reader forgets how much ground he takes in. But when he puts the book down, he will realize that Porto Alegre is not so different from Jacksonville, after all, Crossroads is definitely a solid contribution to a good neighbor policy.* (Tradução própria). (Anexo VIII).

diferente num momento político em que escritores tinham que se posicionar.”

Quando resume pontualmente um roteiro bibliográfico de Erico Veríssimo, Flávio Loureiro Chaves separa biografia e obra em três grandes fases: “da farmácia ao romance” (1905-1940), “a maturidade do escritor” (1941-1961) e “política e memória” (1965-1975). Embora *Caminhos cruzados* situe-se, nessa classificação, no período inicial da carreira de Veríssimo, e *O resto é silêncio* pertença a outra fase (a fase de *O tempo e o vento* e dos livros de viagem aos Estados Unidos e ao México), Chaves acredita que *O resto é silêncio* retoma a “técnica do ‘contraponto’ e a projeção social”, portanto identificando similaridade entre as obras no que diz respeito à maneira de construção realista. Por outro lado, é interessante que Chaves comente a polêmica que *O resto é silêncio* gerou no Brasil contrapondo essa informação ao fato de que “*entretanto*, nesse mesmo momento o governo dos Estados Unidos convida-o para exercer a cátedra de Literatura Brasileira na Universidade de Berkeley, Califórnia(…)” (CHAVES, 1996, p. 16, grifo meu).

Como estamos vendo agora, a polêmica existia dos dois lados da linha do equador. Além disso, pela ignorância que o FBI mostra que tinha dos planos de viagem de Veríssimo, é de se imaginar que esse segundo convite não tenha sido propriamente do governo, mas sim que havia uma certa autonomia de opinião e informação entre as esferas acadêmica, da imprensa e governamental/policial, por mais que se permeassem em muitos aspectos. Mas seja como for, a periodização de Chaves afirma o quanto os dois romances têm em comum pelo lado estilístico, e de diferente no que diz respeito aos seus contextos de produção. Trata-se de fases diferentes tanto na análise interna das obras, quanto na própria biografia do autor, e também enquanto momentos históricos.

Em junho de 1946, já após a conclusão da guerra, a morte de Roosevelt e o fim daquele governo de Vargas, os jornalistas do *New York Times* talvez fossem os mesmos, mas o quadro geral, sabemos, era outro. É só nesse novo quadro que teremos finalmente a crítica literária de *The rest is silence*, depois de encerrada a investigação do FBI e sua crítica policial em plena guerra. E assim como a resenha de “*Crossroads*” falava mais do momento político de 1943 (ano da sua tradução, na Política de Boa Vizinhança) do que do momento de 1935 (ano de produção do original, antes da maior aproximação Brasil-EUA), o resenhista de *The rest is silence* já não enxergou a publicação do livro

dentro do panorama em que o FBI o entendeu como ameaça três anos antes. Em 1946, afinal, a temida viagem do romancista já havia terminado, nada de temível havia acontecido, as aulas que Veríssimo dera na Califórnia já tinham sido publicadas em Nova York sem consequências retumbantes e *A volta do gato preto* já vendia muitas cópias nas livrarias brasileiras.

O texto do *New York Times* que fala de *The rest is silence* não está muito impressionado com a obra; seja porque é sobre outro livro, ou feita por outro resenhista, ou em outra conjuntura política e clima geral, certamente não se preocupa com o que a obra teria a dizer sobre os Estados Unidos – caráter este muito presente tanto nas observações do colunista bom-vizinho de “*Crossroads*” quanto na análise de *The rest is silence* do FBI, ambas de três anos antes. O mais próximo que a crítica Isa Kapp chega dos assuntos interamericanos é quando lista superficialmente os personagens envolvidos no enredo da obra e necessariamente menciona os ficcionais “cristãos fanáticos” que acham que “a bohemia norteamericana está corrompendo os brasileiros.”<sup>82</sup> Ela diz isso sem ânimo e quase como quem já está familiarizado até demais com esse tipo de crítica ao seu país.

Naturalmente, o papel do FBI diante do mesmo livro foi inteiramente outro. Assim que foi publicado no Brasil, *O Resto é Silêncio* teve trechos traduzidos para que fossem analisados e enviados ao diretor do escritório. Como vimos, a preocupação era com “Marcelo”, personagem literário que acaba sendo o principal suspeito de antiamericanismo do caso.

Na análise do livro feita no âmbito da investigação, percebemos ao menos três elementos bastante interessantes. Primeiro, chama atenção a conclusão do agente ao fim da transcrição dos parágrafos suspeitos: não deve-se culpar “Mr. Veríssimo”, já que está claro que quem diz tais ofensas não é o escritor, e sim o personagem, que por sua vez é ficcional. Além disso, é curioso que o agente comente, como indício da inocência do acusado, que Veríssimo publicara dois anos antes *Gato preto em campo de neve*, sobre sua primeira viagem aos Estados Unidos, obra que o oficial considera elogiosa ao país.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> KAPP, Isa. “*Death in Porto Alegre*”. In: *The New York Times* (book reviews), junho de 1946.

<sup>83</sup> Vale lembrar que, como vimos, *Gato preto em campo de neve* não se trata de um simples relato de viagem elogioso aos Estados Unidos, mas sim de uma obra complexa e repleta de ambiguidades, com comentários tanto pessoais quanto

A resposta de J. Edgar Hoover, entretanto, mostra ainda um contraponto de análise. Enquanto endossa a opinião do agente 451, ou seja, de que as palavras antiamericanas ditas são apenas de cunho ficcional, ao encaminhar estas páginas sobre *O resto é silêncio* a Nelson Rockefeller (“caso venha a ser de seu interesse”), o diretor do FBI atenta para o fato de que, mesmo sendo ficcional, o livro de Veríssimo revela que tais temas devem estar sendo discutidos em Porto Alegre, uma vez que foram inseridos no romance, escrito naquela cidade. (carta de 8 de junho de 1943).

Assim, numa breve averiguação da produção recente do futuro professor de jovens estadunidenses, o FBI levantava problemas curiosamente semelhantes àqueles da historiografia que lida com a literatura: como distinguir a opinião do autor, a do narrador e a dos personagens? Quais as relações entre o conteúdo de um livro e o contexto em que ele é escrito? Os investigadores do FBI consideram, ainda, (provavelmente sem perceber) as delicadas diferenças entre o texto autobiográfico e o ficcional. Se um estudo mais cuidadoso quase sempre encontrará fronteiras turvas e intersecções entre os dois gêneros, nessa investigação policial a questão era tida como muito simples e até auto-evidente: enquanto Veríssimo não podia ser incriminado com base no que escrevera em *O resto é silêncio*, por se tratar de obra ficcional, ele poderia ser absolvido com base no que escrevera em *Gato preto em campo de neve*. Ou seja: de maneira arbitrária e não diretamente justificada, o romancista não foi considerado responsável pelas opiniões políticas expressas num determinado romance, mas foi sim considerado responsável pelas opiniões políticas expressas no livro referente a sua viagem, cujo subtítulo era “*romance de uma viagem aos Estados Unidos*” (grifo meu), a ponto de livrá-lo das suspeitas.

#### 2.1.2.1 "Agente 521”

No dia 7 de agosto de 1943, o relator denominado "521” envia do Rio de Janeiro para a central do FBI uma acusação bem diferente daquela hipótese levantada em maio pelo agente “451”. No documento caracterizado como “Brasil – atividade subversiva”, a denúncia é: “escritor referido como comunista deu discurso inaugural da “Sociedade

---

imaginários e até fantásticos, pendulando sempre entre crítica e reflexão tanto sobre os Estados Unidos quanto sobre o Brasil, e seus respectivos governos e modos de vida, muito longe de serem idealizados.

Amigos da América” em Santa Maria e vai em breve lecionar nos EUA.” O documento diz então que Veríssimo escreveu um livro chamado “*Black and White*” ao voltar da primeira viagem aos EUA. Se presumirmos que o oficial se referia a *Gato preto em campo de neve* (1941), chama à atenção o quão desinformado estava “521”, e como foi aleatória e apressada a maneira como passou adiante os dados de que ouvira falar. Parece ter tomado conhecimento do livro a partir de informantes que não conferiu, e a preocupação que pautou suas conclusões talvez tenham sido as questões raciais que Veríssimo podia ter levantado com seu suposto livro, daí ter lembrado da obra como “preto e branco”. Para completar o caráter equivocado do relatório, o agente afirma que Veríssimo é do Partido Comunista. Ao longo da leitura da documentação estas mostram-se de fato como as as maiores preocupações nas investigações do FBI sobre Veríssimo: se é comunista ou antiamericano, ou se comentou em palestras sobre as questões consideradas mais delicadas no debate americano no momento – o problema racial (assunto extremamente delicado num país onde os negros só vinte anos depois teriam direito ao voto) e as problemáticas discussões sobre a lei do divórcio.

Chama atenção o fato de que “521” demonstra o resultado de um trabalho crítico muito diferente daquele feito por “451”, que fora encarregado de analisar inicialmente *O resto é silêncio*. Enquanto “451” chega a preocupar-se em distinguir personagem de narrador e de autor, “521” parece disposto a pôr lenha na fogueira. É interessante perceber, portanto, como a leitura dos documentos, tão diferentes entre si, mostra que os agentes eram também indivíduos, e não uma massa homogênea representante de uma instituição. Eram pessoas, com carreiras a desenvolver, com mais ou menos vontade ou necessidade de “mostrar serviço”, com uma ou outra dimensão de acesso a fontes; ou seja, permeados por um conjunto de sutilezas circunstanciais – o que pode ser percebido na diferença das conclusões a que chegam. Além disso, cada investigador carregava bagagens diferenciadas de experiência, o que pode ser identificado nas referências que trazem ou não trazem ao caso, e na variedade de pressupostos dos quais partem para motivar seus questionamentos. Isto se nota principalmente nos relatórios dos meses de incerteza da investigação, quando sabia-se pouco sobre o livro publicado e sobre o autor, e quase nada sobre a ida iminente de Veríssimo aos Estados Unidos.

Pouco mais de um mês depois, no dia 13 de setembro, já temos um texto longo com datas e detalhes da viagem que Veríssimo faria pra dar aulas em Berkeley, e o tom das correspondências fica menos especulativo e mais pragmático. O documento cita que fontes confidenciais, da polícia de Porto Alegre, informaram que o autor estava sob suspeita de comunismo pois fora “visto com Justino Martins.”<sup>84</sup> Podemos assim perceber o contato entre as polícias dos dois países, a convergência de interesses no que diz respeito ao anticomunismo e o apoio do Estado Novo ao conceder informações bastante específicas aos Estados Unidos (inclusive quando estas em princípio nem haviam sido requisitadas). Essas relações serão examinadas mais especificamente no capítulo seguinte. No caso de Veríssimo no FBI que acompanhamos agora, uma nova correspondência de um agente do FBI em Porto Alegre ameniza a suspeita, alegando que Veríssimo não fora oficialmente classificado como sendo do Partido Comunista, mas que tinha posições “liberais”.

Uma carta assinada por Hoover lembra então que já havia uma investigação anterior sobre Veríssimo no FBI. Resume brevemente que o romancista viajara anos atrás para os EUA, que havia escrito elogiando o país, mas que recentemente publicara *O resto é silêncio* levantando suspeitas de antiamericanismo. Acrescenta que tais suspeitas foram no entanto refutadas quando “foi concluído que a propaganda era do personagem ficcional e não do autor”. Hoover faz então um adendo bastante breve e informal, mas que revela muito sobre a ótica da polícia sobre os livros, além de novamente conversar muito bem com problemas dos estudos literários: diz que, por outro lado, a produção e publicação de *O resto é silêncio* “mostra que o assunto do anti-americanismo está em caloroso debate em Porto Alegre”. Adotando uma visão que poderíamos relacionar àquela “materialista” da literatura, o chefe de polícia afirma portanto que, mesmo que o romance não fale as palavras pessoais do autor, ele fala do contexto em que foi produzido, e por isso merece atenção. Sem mais reflexões e já de modo mais pragmático e policial (não percamos de vista que este é, afinal de contas, um órgão que tortura e prende pessoas), a conclusão do diretor do FBI nesta correspondência é de que Erico Veríssimo deve ser veementemente

---

<sup>84</sup> O importante jornalista de Porto Alegre acaba sendo uma chave interessante para pensarmos as relações entre as polícias brasileira e estadunidense, já que seu nome aparece extensivamente na documentação do DEOPS-RS que analisamos.

interrogado sobre suas simpatias atuais assim que desembarcar na Flórida.

A 22 de setembro, segue para a diretoria do FBI o relatório da chegada de Veríssimo e sua família em Miami, no dia sete de setembro. O momento da entrevista da imigração é descrito no livro de viagem *A volta do gato preto* com a tranquilidade e o bom-humor que são próprios do autor ao falar da sua vida, como pudemos inclusive perceber na análise de “Gato preto em campo de neve” (desta vez ainda com o intercalar das piadas e provocações entre os filhos pequenos Clara e Luís Fernando). No que diz respeito ao lado do governo americano, entretanto, o que temos nas mãos em termos de documentação é um relatório bem objetivo sobre a família brasileira que entrava no país. A documentação não mostra, no entanto, o que seria o resultado de um interrogatório “minucioso”, como pediu Hoover, sobre as afinidades políticas do romancista. Diz o documento apenas dados como o fato de que acompanhavam o escritor de trinta e oito anos natural de Cruz Alta, RS a esposa Mafalda Volfe Veríssimo, de trinta, natural de Pelotas, RS, e os filhos de nove e oito anos<sup>85</sup>.

O interessante não são tanto as informações da carta em si – estas nossas conhecidas, além de muito parecidas com as informações que se registraria no órgão da imigração a respeito de qualquer família brasileira que fosse hoje morar na Califórnia. Importa aqui o fato de que agentes de outra instância (da Polícia Federal) trocaram cartas para obtê-las da imigração, e que um certo A. P. Kitchin<sup>86</sup> as assinou e enviou diretamente da central de Miami para o diretor J. Edgar Hoover em Washington. E bastou: o caso de Veríssimo só voltaria à atenção do FBI em 1952<sup>87</sup>, novamente quando o escritor estava prestes a voltar aos EUA, e basicamente devido ao fato de que ele já possuía ficha, esta de 1943 que vimos, cuja conclusão não o considera uma ameaça ideológica.

---

<sup>85</sup> Os nomes das crianças foram censurados posteriormente, talvez por se tratarem de menores de idade, ou por ainda estarem vivos quando o dossiê foi montado para nos ser enviado.

<sup>86</sup> Kitchin assina “SAC” abaixo do seu nome. Ele era um dos “Special Agents in Charge” desde os anos 1930, coordenando nesse momento o escritório do *Boureau* em Miami.

<sup>87</sup> Um dos elementos interessantes da investigação de 1952 é a lista de abaixo-assinados que Veríssimo assina: “manifesto of gaucho intellectuals against the national security law (jul.47); pro-peace manifesto (14.mar.47); stockholm peace pledge (21.out.50).

A polícia estadunidense não trabalhou sozinha. Não só a informação inicial de que Veríssimo já estivesse sob processo judicial no Brasil pelo seu livro, como todo um conjunto de facilitadores que, podemos imaginar, tiveram origem nas relações entre o FBI e o nosso DOPS. Quando o agente “521” começa um dos seus relatórios resumindo que o “escritor referido como comunista deu discurso inaugural da ‘Sociedade Amigos da América’ em Santa Maria e vai em breve lecionar nos EUA” (FOIPA nº 1156463-000, p. 10), fica claro que o que lhe fez voltar sua atenção para o discurso inaugural não foi a própria fala de Veríssimo na Sociedade Amigos da América, mas sim o fato de que se tem a informação de que alguém *tido localmente como sob suspeita de ser comunista* vai falar ao público sobre os Estados Unidos. Os brasileiros e estrangeiros que trabalhavam no *Office*, assim como os oficiais dos consulados americanos e a embaixada no Brasil, como vimos, certamente representavam outro ponto de apoio àqueles do FBI que investigaram Veríssimo na outra ponta, na agência do Rio de Janeiro e na direção, em Washington. Assim, embora a preocupação do FBI seja neste caso orientada pelo conteúdo da fala de Veríssimo, isto é: perguntam-se se ele teria falado da questão racial ou da questão do divórcio nos Estados Unidos, é bem provável que seja motivada também por informações que circularam entre os escritórios Brasil-Estados Unidos a respeito da própria Sociedade em que a palestra foi proferida. Afinal, este relato sobre a conferência na Sociedade Amigos da América foi feito pelo agente do FBI a 7 de agosto de 1943, quase cinco meses após a embaixada dos Estados Unidos no Brasil encaminhar ao FBI o relatório que levantava suspeitas sobre a Sociedade, a partir da indicação do DOPS de que ela seria fachada para comunistas – documentação mencionada aqui anteriormente.

### **2.2.3 Além do silêncio**

O caso de Veríssimo no FBI dá margem a uma série de discussões. Ao tratar de situações em que realidade e ficção são ambas postas contra a parede, algumas questões podem ser levantadas, como: quais as fronteiras numa obra que usa personagens inventados para falar de uma experiência real? Quando é admissível censurar ou prender um indivíduo no mundo real por conta do que ele diz na ficção? Parece se tratar de um problema que diz respeito à permeabilidade entre real e

ficcional, e dialoga, acredito, com o amplo problema das relações entre História e Literatura.

Em 1925, o cineasta russo Sergei Eisenstein escolheu a Escadaria de Odessa como cenário da sua representação filmica do massacre de 1905. Tal evento, entretanto, não acontecera factualmente naquele lugar. Eisenstein sabia disso, ao mesmo tempo em que estava comprometido a relatar um acontecimento bem real, e seríssimo. Acontece que na escadaria “ficcional” ele conseguia dizer com mais “veracidade” aquilo que ele tinha para dizer sobre a verdade. Além de a escada ter o potencial de suscitar o problema de classes e o movimento “de cima para baixo”, ela proporciona no espectador uma experiência dramática que talvez este não viesse a ter diante de uma cena na geografia plana onde o evento de fato aconteceu. Tudo vem escada abaixo, e essa experiência dramática sentida pela plateia do cinema de 1925 (e de 2012?), decorrente do efeito de (brutalidade) real da mise-en-scène ficcional, talvez se aproxime muito mais do drama que de fato constituiu o evento histórico de 1905. Quase 40 anos depois d’*O Encouraçado Potemkin*, o baiano Glauber Rocha fez a escolha de filmar sua versão de Canudos numa locação diferente da original, por motivos semelhantes. Não são poucos os exemplos de trabalhos que, para falar do real, lançam mão de recursos narrativos que caminham pelos meandros do irreal. Por meio da forma (uma escadaria inventada onde personagens inventados se pisoteiam) se chega mais perto do conteúdo (um evento histórico desenfreadamente devastador). São casos em que uma e outra esfera se mostram em simbiose, não necessariamente porque o autor de uma obra quis fazer um estratagema de convencimento endossando uma determinada ideologia, mas simplesmente porque é assim, num entrelaçamento, que tais esferas acontecem no mundo.

Talvez seja também o caso de se cogitar que muitas vezes o que se quer dizer encontra mais caminhos de percurso e inserção por meio da obra artística e literária. Muitas vezes é por dentro da ficção que estão alocadas e transitam questões emergentes do mundo, que talvez não chegassem tão longe pelas vias do discurso político declarado. Talvez esteja aí, inclusive, o problema que leve a polícia a se dar ao trabalho de ler romances inteiros em busca de perigos políticos.

Embora valha mencionar, não entrarei aqui no mérito de discutir o quanto, do outro lado, há também de ficção na narrativa histórica – como se fez (e se tem feito), abalando os compromissos

historiográficos para com o “real” e a “verdade”, ao meu ver arriscando nublar a existência legítima do passado que houve de fato. Deixo-a de lado por acreditar que esta é uma questão de outra natureza. O que pode gerar discussões interessantes nesse momento da reflexão é a interface história/ficção do ponto de vista da construção artística não-histórica e sua repercussão no campo político, bem como a simultânea proveniência dele. Parto, contudo, do pressuposto de que trata-se de uma via de mão dupla, e de que não há narrativa ficcional fora do contexto histórico de sua produção. E munidos desta perspectiva poderíamos estudar qualquer obra literária lado a lado com seu contexto, para melhor entender ambos (se não se separam, a Literatura pode informar a História tanto quanto a História pode informar a Literatura). Para além desta constatação, podemos voltar as atenções para o centímetro (ou o instante), em que há um diálogo entre uma e outra esfera, seja no momento da sua produção, seja em alguma abordagem feita da obra – o instante em que elas parecem tão emaranhadas que, para a criação de um cineasta, ocorre como que uma epifania de criatividade; ou o lugar que, para um agente de polícia que precisa cadastrar o posicionamento político de um autor a partir do seu romance, representa um grande problema.

Quem está sob suspeita, na investigação do FBI sobre Erico Veríssimo, é em última análise o narrador. Já que é por meio daquela voz narrativa que passam todas as parcelas de acontecimento, invenção, verossimilhança, dissimulação, ironia e posicionamento, é voltando o olhar precisamente para tal voz que poderemos aprofundar o caso. Nos estudos de fontes literárias na disciplina histórica, cada vez mais devemos adentrar o universo dos estudos literários, cujas ferramentas se mostram com frequência imprescindíveis para o estudo da literatura em qualquer que seja a área de pesquisa. O problema do narrador é um desses, que tomamos de empréstimo da pesquisa em literatura, e que se apresenta de forma inegável em casos como este, em que investiga-se o posicionamento político de um escritor.

No caso de Erico Veríssimo, esse problema dá margem à discussão de maneira especial. Seu estilo de representar a sociedade por um “corte transversal da sociedade”, como ele próprio afirmara, ou ainda pelo viés da “simultaneidade”, como disseram críticos literários, é talvez o que lhe causa controvérsias políticas como a que temos na documentação do FBI.

Há que se lembrar também que “um livro é uma coisa entre as coisas, um volume perdido entre os volumes que povoam o indiferente

universo, até que ele encontra seu leitor (...)” (BORGES, 1994, p. iv). Uma possível abordagem das complexidades do nosso documento está na chave da leitura. É certo que partimos do pressuposto de que, como ensina Antônio Cândido, o estudo da literatura envolve o estudo do tripé Autor-Obra-Leitor. Mas por fim, se posso fazer inúmeras interpretações sobre o que Erico Veríssimo viveu, e sobre o que Erico Veríssimo escreveu (todas discussões absolutamente necessárias em seu devido momento da pesquisa) é na instância da leitura que poderemos melhor examinar este problema em especial – o da interpretação em si, que atribui estatuto de real ou de ficcional à obra e portanto sobrepele ou não a esfera da obra à do autor.

Neste ponto em particular, aquele hiato em que ficam suspensos real e ficcional como categorias fixas e em que passam a caracterizar um problema, o que há de concreto para ser estudado é a leitura, ativa, que se fez. É a partir desta terceira esfera que atitudes políticas são tomadas, em função dela que se interroga um escritor, se prende um poeta, se convida ou não um romancista a lecionar no exterior – enfim, a partir dela que as pessoas de verdade fazem o que fazem no mundo real, ao redor dos romances. O que torna possível a leitura tal como foi feita pelos agentes do FBI sobre a obra de Veríssimo?

Roger Chartier diz que uma “história da leitura”

deve considerar paralelamente que o “mundo do leitor” é sempre aquele da “comunidade de interpretação” (segundo a expressão de Stanley Fish) à qual ele pertence e que é definida por um mesmo conjunto de competências, de normas, de usos e de interesses. O porquê da necessidade de uma dupla atenção” à materialidade dos textos, à corporalidade dos leitores. (CHARTIER, 1999, p. 257-258).

Assim podemos pensar em mais uma pergunta a ser feita: o que a leitura feita pelos agentes diz sobre eles, e, em última análise, sobre *seu* contexto?

A frase que Veríssimo escolhe como título do seu livro polêmico de 1943 é de William Shakespeare – “o resto é silêncio”, as últimas palavras de Hamlet ao morrer envenenado. Sabe-se, no entanto, que atribuições de autoria a peças de teatro do século XVI são sempre problemáticas, já que até então a própria ideia de autoria não tinha a definição que tem hoje. Chartier, em sua *Ordem dos livros* (1999), mapeia o complexo processo de instauração dos *copyrights* na Londres

do início do século XVIII. E, embora faça ressalvas quanto à falta de periodização de Michel Foucault quando este fala do surgimento da função-autor, e atente para o fato de que a teoria de Foucault não pode ser usada como fórmula universal, Chartier cita um trecho do filósofo que parece ajudar na compreensão do material que acabamos de ler, após o silenciamento das fontes. Diz ele, sobre a função-autor, que

É preciso notar que essa propriedade foi historicamente secundada pelo que poderíamos chamar de apropriação penal. Os textos, os livros, os discursos, começaram a ter autores reais (outros que não personagens míticos, outros que não grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, quer dizer, na medida em que os discursos podiam ser transgressivos. (FOUCAULT, *Apud* CHARTIER, 1999, p. 37).

Uma vez que em 1943 o problema da autoria já era, há muito, consolidado o bastante ao ponto de justificar investigações sobre aqueles que escreveram livros desconfortáveis politicamente para uma instituição, resta pensar sobre o que nos diz essa “crítica literária de polícia”. Embora fique claro, no contexto daquela investigação, que o indivíduo que assina uma obra é, sim, responsável pelo seu conteúdo, a fronteira é muito mais tênue quando se trata de atribuições diretas entre o que é dito dentro da literatura e aquilo em que acredita seu autor. De modo geral não é claro, a princípio, quando a ficção pode, ou não, ser considerada uma forma de subversão no mundo real. Um livro ou um personagem são (ou podem ser) a opinião do autor? Quando é conveniente absolver um narrador de ficção pelo que narra? No caso analisado, importa mais que o livro dialogue com Porto Alegre (o contexto de onde veio) e que portanto Porto Alegre deve estar pensando sobre as questões ditas ali? Ou importa mais o que o país e o mundo (os contextos para onde o livro vai) lerão? O problema é o contexto de produção ou são as perspectivas de difusão? E, quando chega a hora de agir, quando é que se julga que o correto é apreender o livro e quando é que a decisão é prender o autor?

Vale lembrar que não foram poucos os escritores julgados pessoalmente a partir dos posicionamentos tomados por narrador e personagens de suas obras ficcionais, tanto nos últimos séculos passados como em tempos atuais. Por outro lado, enquanto boa parte do campo literário reivindica sua autonomia criativa em relação às realidades sociais, a própria ala materialista da crítica literária – que não acredita

nessa separação – é cautelosa ao observar que a relação “ficção – mundo” não pode necessariamente ser entendida na chave “opinião no livro – opinião do autor”. Lukács lembra-nos de que até mesmo “Marx protesta contra a tendência no sentido de utilizar toda a obra, ou mesmo um só personagem, como expressão direta e imediata das opiniões do autor” (1945, p. 31). Não é por acaso que Marx sentiu-se livre para afirmar que o escritor que mais sabia transpor a realidade social (da França Napoleônica) para a esfera do romance era Balzac, um monarquista. Para ele, portanto, a posição política questionável do romancista não minava o valor da percepção de mundo construída na sua literatura.

Wayne Booth (1974) faz desta única questão uma extensa discussão teórica. Ao elencar, por exemplo, uma lista de romancistas que se posicionaram a este respeito mostra como é complexo o problema. Vladimir Nabokov, no seu pós-escrito de *Lolita* (1955), alega: “Minha criatura é um estrangeiro e um anarquista, e há muitas coisas, além de ninfetas, com as quais eu discordo dele”<sup>88</sup> e William Gerhardt, prefaciando *Futility* (1922), fez questão de avisar que “O ‘eu’ deste livro não sou eu.”<sup>89</sup> Mas Booth alerta que é insensato ignorar estes avisos quando eles nos são oferecidos; entretanto, “é perigoso levá-los ao pé da letra. Podem ou não ser pistas confiáveis para a obra. O autor, até onde sabemos de antemão, pode mais uma vez virar as coisas de ponta cabeça.”<sup>90</sup> (BOOTH, 1974, p. 55).

O entendimento da outra ponta da criação literária – a esfera da leitura das obras – como sendo cercada de cuidados institucionais dos governos também não é novidade. Edward Thompson, em sua palestra de 1968 “Educação e experiência”, lembrou que na Inglaterra a última década do século XVIII “era uma época em que até mesmo bibliotecas itinerantes eram encaradas pelos bons defensores da *Church and King* como ‘entre os principais agentes do jacobinismo’” (2002). E podemos novamente lembrar de Chartier, que em 1991 viria a trazer à tona a pergunta: “será que livros fazem revoluções?”, debruçado sobre uma resposta afirmativa de mais de um século antes, de Tocqueville<sup>91</sup>:

---

<sup>88</sup> “*My creature is a Foreigner and an anarchist, and there are many things, besides nymphets, in which I disagree with him.*”

<sup>89</sup> “*The ‘I’ of this book is not me.*”

<sup>90</sup> “*it is dangerous to take them at face value. They may or may not be reliable clues as to what the work achieves. The author, for all we can know in advance, may turn things upside down once more.*”

<sup>91</sup> Tocqueville por acaso escreveu “Democracia na América” após uma viagem aos Estados Unidos em 1835.

“nossos homens de letras não somente conferiram suas ideias revolucionárias para a nação francesa; eles também moldaram o temperamento nacional e uma visão de vida” (CHARTIER, 2002, p. 113). A ideia, portanto, já estava bem madura e praticada no Brasil e nos Estados Unidos dos anos 1940, e não é difícil imaginar que cem anos depois do que disse Tocqueville um livro fosse encarado como perigo real para os estados vigentes e suas polícias. Para uma pesquisa atual sobre as relações entre História e Literatura, entretanto, não se trata de ver se há ou não a visão política do autor num livro, se este é ou não uma “obra engajada”, se é de esquerda, se é ambígua, qual a leitura que o público de um ou outro país fará dela... Quando o livro cai nas mãos do governo e da polícia, o que eles concluem disso tudo? E o que uma pesquisa de História pode aprender com a conclusão deles?

No caso da nossa documentação, *O resto é silêncio* caiu exatamente no âmbito de que trata e critica; e assim o romance, quer seja ou não a opinião do romancista, deixa de ser monólogo. E, se não têm formação em Literatura, os agentes da polícia criam outros critérios de análise – que se aplicam a problemas infinitamente mais concretos que os do crítico literário (por mais materialista que seja o crítico). Finalmente, quando tratamos de política na literatura, o olhar da polícia parece bastante válido, uma vez que a política é justamente o que busca enxergar na obra, e sendo a sua leitura a da ideologia vigente, fornecemos muito mais sobre o posicionamento do próprio policial do que sobre as ideias políticas do autor do livro que ele lê. Esse caso individual de Veríssimo talvez possa vir a enriquecer o debate sobre o seu contexto, na medida em que revela a preocupação concreta dos esforços da Inteligência na guerra direcionados à literatura.

Dentro do livro de viagem *A volta do gato preto*, o próprio narrador pergunta-se qual a função de um livro (ou de um romancista) na guerra – ou seja, em situações concretas (e extremas) de política externa. A primeira reflexão nesse sentido que aparece na obra é narrada logo que ele chega aos Estados Unidos, em 1943, junto da esposa Mafalda (que no livro ele escolhe chamar de “Mariana”) e dos filhos Clara e Luís Fernando:

Os vendedores de jornais parecem excitados. Aproximo-me duma banca e leio cabeçalhos: A ITALIA CAPITULOU. Giovinezza, giovinezza! Agora os sons marciais do hino fascista me vêm à mente. Ponho-me a assobiar automaticamente a melodia.

– Pára de assobiar isso – diz Mariana – senão acabas na cadeia.

– Aha! – faço eu – Bem se vê que és brasileira. Vens dum país em que tudo é pretexto para meter um homem na cadeia. A terra do “não pode”. Tudo proibido. Dip. Deip. Dasp. Censura. Hora do Brasil. Polícia Especial. Fernando Noronha.

– (...)

Vejo um cartaz em que um soldado americano ferido estende a mão para o público e diz: “eu dei meu sangue pela liberdade. E tu, que deste?”

Sinto uma pálida sensação de vergonha. Meus magros dólares não me permitem comprar bônus de guerra. Por outro lado, já passei da idade militar...

– Estou fazendo boa vizinhança... – respondo mentalmente.

Julgo ouvir a voz da figura do cartaz:

–Podias trabalhar num estaleiro.

–Vou ensinar literatura brasileira numa universidade da Califórnia.

– Literatura bra... Quê?

Meu embaraço cresce. Sei que o soldado vai perguntar. Que importância pode ter a literatura brasileira nesta hora em que os povos estão empenhados numa luta de morte?

–Perdão – justifico-me. A culpa é de Mr. Cordell Hull<sup>92</sup>.

Alguém me aperta o braço. É Luís.

–Falando sozinho, pai? (VERÍSSIMO, 1987, p. 40).

De outro lado, ainda, da mesma viagem, temos uma espécie de resposta possível à pergunta sobre a importância de livros e de romancistas em tempos de guerra. É na folha de rosto do livro de Veríssimo “*Brazilian Literature – an outline*” (Macmillan, 1945), compêndio das palestras feitas pelo romancista naquela viagem. Na primeira edição, temos na página ao lado do título uma lista bastante seleta dos livros do autor: “*Brazilian Literature; Crossroads; The rest is silence*”. E, no lado inverso da página do título, encontra-se no meio da folha vazia uma espécie de carimbo impresso. Nele lê-se: “UM LIVRO DE TEMPO DE GUERRA.” (*A wartime book*); e abaixo, em letras menores: “*Toda esta edição foi produzida em plena conformidade com as regulamentações governamentais para a conservação de papel e*

---

<sup>92</sup> O secretário de Estado desde 1933 e atuante no período da entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial deixaria o cargo no ano seguinte ao diálogo de Veríssimo, e mais um ano depois receberia o Prêmio Nobel da Paz.

*outros materiais essenciais.*”<sup>93</sup> Finalmente, o brasão que encontra-se logo acima é de uma águia estilizada com olhar feroz, voando rápido enquanto carrega nas garras um simbólico livro grosso, e no bico uma flâmula esvoaçante que diz: “Livros são armas na guerra de ideias.”<sup>94</sup> (Vide anexo IX).

Como disse Cândido, portanto, a *função* da literatura no contexto mundial daquele período é maior do que ela própria supõe (2002). Enquanto Érico Veríssimo, na sua modéstia textual, fala do seu papel como romancista nos assuntos interamericanos de maneira jocosa, instituições estatais empenhadas em batalhas internacionais gravíssimas encaram com seriedade bastante real o que é dito entre suas linhas ficcionais.

Erico Veríssimo escreveu dois comentários que parecem dialogar bem com o nosso problema. O primeiro está na sua autobiografia: “não conheço biografia, por mais erudita, seca e sem imaginação que seja, que consiga fugir de contar uma estória.” (1976, p. 248). Assim, até um texto que trata de fatos da vida pessoal do autor que realmente aconteceram, contém ficção na sua encarnação narrativa. E por outro lado, os textos ficcionais são fruto do seu mundo, espaço este que causa sensações no escritor: “creio que o romance é o produto duma irritação do romancista. Mas tem de ser um certo tipo especial de irritação.” (VERÍSSIMO, 1987, p. 13). Dessa maneira enrola-se ainda mais o complexo emaranhado de ficção e realidade, política e invenção, texto e contexto, que envolvem uma obra e um autor. A pergunta posta pelo FBI, embora longe de ser a nossa, lança luz sobre essa complexidade. Não resolvida, segue sugerindo apenas que se amplie o leque de fontes para que melhor enxerguemos as perguntas possíveis, naquele horizonte e, quem sabe eventualmente, no nosso.

A investigação do FBI sobre Erico Veríssimo cessou, e o romancista aterrissou nos Estados Unidos para lecionar literatura brasileira conforme o planejado, por acaso na data de 7 de setembro, de 1943. Tudo correu bem – não foi preso, e até onde sabemos não foi interrogado em outro momento que não o da passagem na imigração; teve espaço para declarar suas opiniões a grandes plateias de estudantes,

---

<sup>93</sup> *This complete edition is produced in full compliance with the government's regulations for conserving paper and other essential materials.* (tradução própria).

<sup>94</sup> *Books are weapons in the war of ideas.* (tradução própria).

de soldados, de políticos; fez bons contatos profissionais e publicou dois novos livros pela editora MacMillan, de Nova York. O que vemos no livro dessa segunda viagem, entretanto, é uma experiência tão complexa quanto a ambivalência da sua figura diante de olhos estatais (e, em última análise, tão complexa quanto a ambivalência do próprio contexto). *A volta do gato preto* apresenta um narrador que se vê numa trajetória repleta de meandros entre mundo e narrativa: lá no mundo há uma guerra escancarada e aqui na obra, um Panamericanismo ambíguo; lá, a gritante lógica do capitalismo, e aqui o intermitente desejo de uma sociedade mais igualitária. Trata-se, em última instância, do contexto que é tão amplo e dúbio, tão polarizado e carregado nas tintas, e ao mesmo tempo tão profundamente contraditório, que permite situações como a desse escritor, ao mesmo tempo posto em dúvida por publicar conteúdo antiamericano – o que de fato acontece, seja através da boca do narrador ou do personagem – e ser recebido numa grande universidade americana para dizer o que pensa sobre o seu país e sobre o país vizinho. No próximo capítulo nos voltaremos então para o exame dos livros que são exatamente fruto desta experiência.

### 3. BRASIL NA AMÉRICA: GUERRA E IDENTIDADE (1945)

*Olho o relógio. Tenho apenas mais dez minutos para salvar o mundo – digo para mim mesmo. Falo na cooperação interamericana e na aproximação que se operou entre as nações do continente, e motivada pela guerra.*

Veríssimo, 1946.

Na última seção deste trabalho serão analisados *A volta do gato preto* (1946) e o compêndio de conferências apresentadas por Erico Veríssimo na Califórnia (*Brazilian literature*, 1945). Os temas levantados pelas obras da segunda viagem do romancista aos Estados Unidos terão como fio condutor os problemas que emergiram nos capítulos anteriores: a Boa Vizinhança; a multiplicidade de discursos nas diferentes esferas; as preocupações do Estado e da polícia; a posição do intelectual e artista para com o Estado Novo; as construções de identidade nacional. O tempo de que trataremos, entretanto, é outro, e levanta questões diferentes.

No primeiro capítulo vimos uma Política de Boa Vizinhança multifacetada e com personagens nada ingênuos, ao acompanharmos a literatura de Veríssimo como uma das vozes críticas das relações Brasil-Estados Unidos naquela conjuntura ao mesmo tempo em que simbioticamente imbricada nela. No segundo, pudemos perceber a seriedade com que órgãos estatais encararam a produção cultural que revelasse, direta ou indiretamente, opiniões e afinidades políticas de um autor ou, em última instância, de um povo. Vimos também, neste segundo momento, como ocorrem mudanças profundas no campo da cultura política de um ano para o outro, quando tratamos desses anos em especial (1941-1945). O caso de Veríssimo mostrou, por dentro das entranhas da atuação policial/governamental, a guinada que a política nacional e internacional deu rumo às preocupações da Guerra Fria, contando com apoio mútuo entre Brasil e Estados Unidos rumo à empreitada anticomunista. E também ajudou a aprofundar a problemática da via de mão dupla texto/contexto, uma vez que inclusive obras de ficção estão sendo lidas pela polícia, no calor da hora, como fonte de verdade política sobre um brasileiro e sobre o Brasil.

Agora, como vimos na citação que encerrou o capítulo anterior desta dissertação, o livro da segunda viagem mostra ainda outro

elemento que deve ser levado em conta: Veríssimo não foi apenas um brasileiro *nos Estados Unidos*, mas foi um *brasileiro* nos Estados Unidos. Novos problemas se apresentam, então, para a leitura dessa outra produção literária, que foi fruto de um outro momento das relações Brasil-EUA. O que o autor carrega consigo do Brasil? De que maneira as ações do Estado Novo – que já vai agora se desmantelando – e as mudanças causadas pela Segunda Guerra Mundial se plasmam nessa nova literatura de viagem? O que alimenta (ou é alimentado por) essa vontade de buscar o diálogo entre as nações, e a vontade de se definir e explicar enquanto nação naquele momento? E como definir-se?

### 3.1 A SEGUNDA VIAGEM: *A VOLTA DO GATO PRETO* (1946)

*24 de novembro. Os russos capturaram Gômel. Os aliados tomaram Sateburg, na Nova Guiné. Brilha o sol no céu de Berkeley. Os esquilos brincam nas árvores.*

Veríssimo, 1946.

#### 3.1.1 Outros tempos

Apenas dois anos se passaram desde a primeira viagem de Erico Veríssimo aos Estados Unidos, e o país que ele encontra em 1943 lhe suscita agora reflexões bastante diferentes. Além disso, o Brasil que ele deixa para trás também passa por profundas mudanças. É também em 1943 que acontecem intensas manifestações da UNE (a recém-fundada União Nacional dos Estudantes) contra a ditadura de Vargas. Reprimidas por violenta ação policial, geram uma onda de manifestações. Para Boris Fausto (2010), já é o começo do fim do Estado Novo. “Os problemas do regime resultaram mais da inserção do Brasil no quadro das relações internacionais do que das condições políticas internas do país. Essa inserção impulsionou as oposições e abriu caminho a divergências no interior do governo”, e “após a entrada do Brasil na guerra e os preparativos para enviar a FEB à Itália, personalidades da oposição começaram a explorar a contradição existente entre o apoio do Brasil às democracias e a ditadura de Vargas”. (p. 229). A guerra era um ponto crucial dessa situação. Enquanto era justificativa para prolongar a ditadura, prometia-se eleições uma vez que terminasse o conflito.

O primeiro elemento a chamar a atenção do leitor de *A volta do gato preto* é o que diz respeito ao fato de que desta vez o país visitado

está em guerra.<sup>95</sup> Diante de tal realidade, ao longo da narrativa o romancista frequentemente expressa reflexões como: estranhar a vida que segue normalmente na Califórnia enquanto os conflitos explodem no Pacífico; questionar-se em relação ao seu próprio lugar de escritor na guerra – é contra guerras, mas o que poderia fazer, uma vez que ela já caminha a passos largos?; a melancolia de sentir que, do jeito que as coisas andam, seu filho de seis anos muito provavelmente irá presenciar mais uma guerra; e assim por diante.

Mesmo quando a presença da guerra não se explicita diante do romancista, é por traços dela que ele procura. “É admirável a maneira como esta gente encara a guerra. Não faz drama. (...) [os rapazes] voltam do inferno com a mesma expressão juvenil. Sem bazófia, sem atitudes teatrais e – é incrível! – sem ódio” (p. 45), diz, assim que chega aos Estados Unidos. Por outro lado, em certos momentos não parece que o escritor brasileiro se identifica com o conflito, mesmo que o Brasil tenha também a essas alturas entrado na mesma guerra. Em outras situações, no entanto, o narrador do livro revela até um certo sentimento de culpa por não fazer o que acredita que seria sua parte na empreitada bélica. Por outro lado, em diversos momentos o que a obra expressa é o contraste entre o que acontece no campo de batalha e a tranquilidade do dia-a-dia na Califórnia, e a incapacidade de fazer parte da guerra parece vir daí – novamente da alienação inevitável entre a atuação intelectual e a realidade desastrosa que ele sabe existir.

Muitas das vezes em que o tema da guerra aparece nas reflexões ao longo de *A volta do gato preto*, ele é trazido para a narrativa a partir de momentos relacionados aos filhos de Veríssimo. Como a cena em que “Clara” [pseudônimo de Clarissa Veríssimo] e Luís Fernando comentam que acham bonito o uniforme dos soldados, perguntam ao pai se ele não irá à guerra, e este se dá conta de que na primeira guerra era muito novo, e na segunda, muito velho para se alistar. E este é outro ponto que diferencia bastante a primeira viagem, de 1941, desta segunda, de 1943. Por ter desta vez ido para ficar um período muito maior e por ter levado consigo a esposa e os dois filhos, o texto sugere que se ampliam os meios pelos quais o romancista absorve o mundo à sua volta, uma vez que tem as experiências dos outros três familiares

---

<sup>95</sup> As menções à guerra aqui, se lidas lado com o livro da primeira viagem, parecem uma incongruência – em 1941, o narrador viajante deparara-se com estadunidenses que comentavam: “Como é que a gente vai querer guerra com a vida que leva?” (Item 1.2.4).

para observar intimamente; e, ao mesmo tempo, parece haver um esforço do próprio personagem de Veríssimo em servir como mediador e uma espécie de “anfitrião”, já que num primeiro momento é ele o único que conhece o país e fala a língua. Temos portanto nessa chave o acesso a um ponto de vista diferenciado, uma lente nova pela qual o viajante observa o mundo, e assim um novo ângulo para lermos o que é relatado em forma de livro.

Um dos momentos em que faz toda diferença, tanto a guerra quanto a presença da família, é quando o escritor aparece em cena como observador do filho mais novo, Luís Fernando, enquanto este “brinca de trincheira” com um coleguinha estadunidense:

Um dia – reflito com amargura – esses dois meninos serão homens e capazes de empunhar metralhadoras de verdade. Em caso de guerra talvez estejam na mesma trincheira, lutando contra um inimigo comum. Mas não é impossível que os dois amigos se encontrem em campos opostos (...) (p. 159).

Este trecho acaba apontando para um dado interessante: a atribuição de um caráter circunstancial à aliança Brasil - Estados Unidos. O pensamento do romancista brasileiro está carregado de consciência histórica, atento ao vai-e-vem do cenário mundial, e está longe de pautar-se por ideologias engessadas – talvez porque àquelas alturas o gesso dos novos paradigmas geopolíticos que dominariam as décadas seguintes ainda não tivesse secado. Ao olhar para aquele momento, no calor da hora, enxerga um horizonte de possibilidades bastante amplo. Mas não é de se ignorar, como sempre, o caráter literário do texto. A cena do pai que assiste à brincadeira do filho, temeroso pela possibilidade profética de seu futuro concreto, tem certamente um apelo emocional. E apresenta a melancolia leve – ele diz que reflete “com amargura”, mas ao mesmo tempo está a falar de uma brincadeira de meninos no sofá – que com frequência aparece nos quadros que Veríssimo pinta. Se naquela conjuntura não se distribuíssem tintas de incerteza política, entretanto, tal composição sobre a cena dificilmente se poderia elaborar.

Além disso, chama à atenção como a narrativa de Veríssimo não endossa as motivações do conflito, contrapondo reflexões pontuais às descrições da gritante propaganda de guerra que vê a cada esquina pelas ruas. “Temo que a morte de todos esses soldados e marinheiros – russos, ingleses, americanos, gregos, poloneses, franceses, etc. – não

traga para o mundo um benefício à altura de seus grandes sacrifícios” (p. 153), diz, ao observar as famílias que se preparam para um natal sem seus homens, apenas com bandeiras estadunidenses estendidas na entrada das casas. Em seguida, o narrador faz uso de uma melancólica ironia ao falar do assunto com os termos do capitalismo: “para usar duma imagem tão ao gosto dessa gente, direi que se está pondo em risco um vasto e precioso capital em vidas humanas para se conseguir, ao cabo da sangrenta transação, um magro, triste lucro em benefícios sociais.” (p. 153).

O comentário carregado de crítica ajuda a marcar o posto do autor na fina corda bamba que lhe garante receber ao mesmo tempo elogios e repreensões de todos os lados (como vimos, tanto prêmios do governo quanto interrogatórios policiais). É claro que, assim como tentamos anteriormente desconstruir a imagem de um governo “pendular” como estratégia consciente de Getúlio Vargas, faz-se necessário lembrar que a atitude de Erico Veríssimo era mais provavelmente resultado das próprias oscilações do dia-a-dia do que algum tipo de tática ambivalente. É justamente por isso, inclusive, que nos interessa estudá-lo, como meio de acesso às ideias presentes no cotidiano do contexto estudado.

O próprio Brasil de onde Veríssimo parte nesta segunda ida ao hemisfério norte é outro, com profundas contradições presentes no próprio cerne da aliança Brasil-EUA. Em seu livro de 1973, Luiz Alberto Moniz Bandeira reconstrói vividamente as complexidades daquela conjuntura.

Enquanto as negociações de Washington prosseguiam, o torpedeamento dos navios brasileiros pelos submarinos alemães exaltou o ânimo da mocidade. A propaganda em favor dos Estados Unidos, de caráter democrático e liberal, confundia-se com a oposição ao regime e molestava as autoridades do Estado Novo. (BANDEIRA, 2007, p. 395).

Esta realidade está presente na obra de Veríssimo. Além de críticas, há, ao longo d'*A volta do gato preto*, inúmeros elogios aos Estados Unidos. E estes quase sempre se fazem quanto ao que o narrador vê de democracia e liberdade no país vizinho. É quase palpável o subtexto de tais afirmações: democracia e liberdade que no Brasil não temos.

Também as relações culturais do povo brasileiro com os Estados Unidos estão neste momento mais azeitadas, enquanto os

respectivos governos vivem um debate cheio de desavenças internas, e o envolvimento na guerra passa a ser concreto com o envio de soldados brasileiros à Itália. As ambiguidades do país governado por Vargas se agravam, a obra de Veríssimo carrega mais contrastes.

A forma como o autor define sua posição caracteristicamente multifacetada não é mudando de ideia arbitrariamente ou se contradizendo quando convém, mas sim por meio de construções literárias que permitem uma leitura ao mesmo tempo séria e descompromissada. As opiniões de diferentes complexidades, portanto, coexistem. É num capítulo particularmente trivial do livro, por exemplo, ao narrar um dia em que foi comprar calças e surpreendeu-se comprando um par amarelo, que o narrador de *A volta do gato preto* manifesta-se a respeito de suas afinidades políticas. Diz:

Como escritor sou considerado em certos círculos apenas como um fabricante de histórias adocicadas para mocinhas sentimentais. Noutros setores, apareço como um indecente autor de livros imorais, dum realismo repugnante. Os católicos me classificam de herege. Os fascistas afirmam que sou vermelho. Os vermelhos murmuram sorrindo que sou apenas cor-de-rosa. (p. 157).

Para então completar, quebrando ainda mais o tom de importância e como que jogando tudo para o ar:

Pois bem. Agora decidi ser amarelo. É uma mudança salutar que no fim das contas, me custará apenas o preço das calças, isto é, três dólares. Estes ‘pantalões amarelos’, como diria o cônsul de Metagalpa, passarão a ser o meu protesto contra todas essas prisões criadas pelas convenções sociais e pela opinião dos que me cercam. (Idem).

É assim que, mais uma vez, relevantes afirmações políticas (mesmo que de oposição a “*afirmações* políticas”) são tecidas por dentro da narrativa em meio a informações tão superficiais que estas parecem amortecer o impacto daqueles pensamentos mais sérios revelados em conjunto. E ao mesmo tempo em que ele “protesta” contra algo de fato, ele protesta por meio da imagem de “calças amarelas”, brincando. É evidente a semelhança com o comentário de John Steinbeck transcrito aqui no capítulo anterior, em que este dizia que enquanto a direita preocupava-se com a suspeita de o escritor ser comunista, a esquerda o condenava por não sê-lo. Esse parece ser um dos dilemas dos escritores dos anos 30 e 40 no campo político. Alguns anos depois, já em 1948,

George Orwell comentará, ao resenhar a coletânea de ensaios *The writer and politics*, de George Woodcock, que os eventos políticos afetam o escritor “muito intimamente, e ele tem plena consciência do fato de que seus pensamentos aparentemente individuais são um produto do seu ambiente social.” (ORWELL, 2003, p. 222). E o autor segue dizendo que o escritor, “por isso, procura, como muitos escritores dos últimos 20 anos fizeram, interferir diretamente na política, apenas para descobrir que entrou em um mundo no qual a honestidade intelectual é considerada um crime.” (idem). E finalmente Orwell apresenta uma conclusão em consonância com as reflexões tanto de Steinbeck, em seu protesto irônico contra a imprensa, quanto com as de Veríssimo, na passagem irônica de seu livro de viagem: “caso siga a linha partidária, ele destruirá a si mesmo como escritor, caso se recuse a fazê-lo, será denunciado como um renegado.” (idem). Esta situação impossível em que intelectuais dos anos 1940 amiúde se encontravam exprime bem o problema do posicionamento (ou da falta dele) de um ou outro lado político num tempo de profundas polarizações e contrastes – ao mesmo tempo em que profundamente ambíguo –, embora não seja característica exclusiva daquele contexto.<sup>96</sup>

Em meio à estrutura geral de *A volta do gato preto*, há uma grande variedade de “tons” – do mais sério ao piadista – que se intercalam para tratar de um mesmo assunto político. Já não é tão jocoso, por exemplo, o discurso do romancista na ocasião das comemorações da universidade do *Dia Panamericano*, 14 de abril. Aquela mesma ideia citada aqui anteriormente, de utilizar os termos da economia de mercado para falar dos “lucros” da guerra, aparece desta vez de maneira bem mais direta. Assim o autor transcreve para o livro o que teria sido parte de sua fala naquela ocasião: “um mundo que coloca o lucro acima das vidas humanas é um mundo perdido, corrupto e hediondo.” (p. 193).

Podemos identificar uma considerável diferença entre o estilo que ele adota para dirigir-se ao leitor do seu livro e o modo de expressar-se “oficialmente” no campo acadêmico. Mesmo que a segunda esfera venha a se integrar à primeira, este processo não é feito sem tratamentos de adaptação. Fica clara essa variação de tons num próximo trecho da

---

<sup>96</sup> Numa desenvolvimento posterior deste problema do intelectual, décadas depois Darcy Ribeiro comentará que seu *Processo Civilizatório* (1972) sofreu restrições “dos comunistas, porque não era um livro marxista, e dos acadêmicos da direita, porque era um livro marxista.” (RIBEIRO, 2012, p. 13).

fala à universidade inserido no livro, que inclui numa única linha ambos os públicos em duas esferas discursivas que se justapõem: “esta guerra – prossigo, fazendo o possível para não assumir ares proféticos – é até certo ponto uma guerra ideológica, mas é principalmente uma guerra econômica.” (p. 194). Aqui, parece haver no processo de narrativa um “editor” daquele Erico Veríssimo professor palestrante no evento da Berkeley – uma voz modesta do romancista, que fala mais perto do seu leitor, fazendo o que pode para tornar mais singela a atuação daquele “personagem” professor no panorama que o romancista procura representar, receoso de “assumir ares proféticos”<sup>97</sup>. Assim se estabelece na narrativa uma grande cumplicidade entre o narrador e o leitor, quase como se aquele romancista viajante que discursa em Berkeley fosse um terceiro.

Em outra passagem, o narrador constrói a atmosfera de um evento por meio de uma estrutura textual interessante. Ela nos leva por caminhos já plenamente melancólicos, ao mesmo tempo em que marca o seu próprio transitar entre os sentimentos de sarcasmo e de desespero. Já é junho de 1944 quando Veríssimo é convidado para falar no almoço semanal “dum destes inumeráveis clubes cujos membros em geral são gente das 'classes conservadoras’” (p. 232), como o autor descreve. Logo de início somos situados a respeito de um contraste que ele nos mostra ser gritante: é um banquete festivo, cheio de dalias vermelhas, e os convidados de honra são soldados que voltaram cegos do “teatro de guerra do Pacífico.” (idem).

O recurso do narrador será o de pontuar o texto descritivo da festa com uma mesma cena que se repete ao longo da descrição: os soldados cegos sorrindo. Narra o salão alegre, o tinir de talheres, a banda cubana, e finaliza com: “e os soldados cegos sorriem”. Conta que o mestre de cerimônias descreve animadamente o salão para os soldados, e “os cegos continuam a sorrir”. O narrador menciona a presença de certos convidados ilustres, “e os soldados cegos sorriem, sorriem sempre.” Assim o leitor vai sendo levado por entre as festividades (que assim parecem superficiais e até alienantes) e a constante daqueles que viram o horror e agora não vêem mais nada, sorrindo, deslocados, numa

---

<sup>97</sup> Além disso, é um trecho muito interessante pois desmistifica o brasão colocado a publicação estadunidense de Veríssimo de 1945, classificada como um dos “livros de guerra”, como vimos no fim do segundo capítulo, onde se carimba o lema “livros são armas na guerra de ideias”. Voltaremos a abordar esta questão mais adiante.

circunstância passiva e imutável. Esta marcação vai construindo uma aflição sem que seja necessário dizer angústias propriamente – só se descreve uma festa. Mas então o espectador romancista expressa-se numa catarse introspectiva. De início, fala ainda a partir daquele conhecido lugar entre a melancolia e a ironia: “Tento comer, mas a comida se me tranca na garganta. Um tremendo mal-estar toma conta de mim. Vontade de gritar, de vociferar. Ou então de dominar-me e fazer um discurso sarcástico.” Mas, por fim, após assistir a mais uma atitude de superficialidade quase inconsciente, o espectador faz uma última marcação do quadro que se repetia, para então embarcar num profundo fatalismo:

Um senhor pergunta, casual: Acha que haverá boas oportunidades para negócios na América do Sul, quando terminar esta guerra?

Os soldados cegos sorriem por trás das dalias vermelhas. E agora me ocorre que todos estamos cegos. Nascemos cegos e vivemos às cegas, num mundo sem memória. (1987, p. 232).

O ar dúbio da atmosfera política do salão – e, em última análise, as contradições daquele contexto – revela-se menos em afirmações declaradas, e mais por meio da forma como se constrói a narrativa. Não é possível (nem preciso) saber se o senhor citado acima proferiu aquela pergunta daquela maneira. Também não sabemos se ela fazia parte de alguma conversa que a suscitasse ou se estava de fato tão deslocada e inconveniente na festa quanto está na página do livro, e nem podemos saber se Veríssimo deu à pergunta a dignidade de ser respondida. Mas aqui, no livro que temos concretamente nas mãos, a pergunta do tal senhor fica no ar – como se o romancista brasileiro presente na cena descrita simplesmente a ignorasse, virasse seu olhar para o outro lado, em direção aos soldados cegos, e se aprofundasse na sua introspecção crítica. Desta maneira aquele tipo de preocupação com os lucros da guerra torna-se estapafúrdio, ignorável, ignorante. Se este sistema de pensamento se mostra dentro dos domínios da literatura, podemos supor, por premissa teórica, que se dê em algum plano daquele contexto.

O livro de Veríssimo contém momentos como este, lado a lado com momentos mais otimistas, ou simplesmente de neutra contemplação – tal qual acontece no mundo e na vida. É uma obra repleta de descrições de viagem, longas exposições de dados sobre os locais visitados, diálogos despreocupados entre os integrantes da família. Embora tendamos a escolher para esta análise as passagens mais

diretamente relacionáveis ao nosso tema de discussão, o fato de que se inserem num panorama amplo e variado de relatos cotidianos também precisa ser levado em conta – trata-se de um rico mosaico de uma trajetória pelos meandros do contexto da guerra do ponto de vista de um brasileiro nos EUA. E tal contexto envolve, inclusive, muitas experiências nada bélicas.

Outro tipo de narrativa que aparece no mesmo romance de viagem é aquele que se apresenta como simples transcrição de cartas. Aí, sim, temos casos de posicionamento mais direto. No subcapítulo “Desabafo...”, o narrador apresenta o que teria escrito, a 1º de janeiro de 1944, a um certo amigo Vasco (do qual trataremos posteriormente): "... e o que me deixa apreensivo, meu caro Vasco, é verificar que estes comentaristas políticos raramente ou nunca mencionam em seus artigos as causas profundas desta guerra. (...) " (p. 154). Ele segue então a pontuar uma série de contradições entre o que observa no conflito e o que é difundido. Diz que a culpa não é simplesmente da Alemanha, mas também da Inglaterra, esta que encorajou o armamento daquela; diz que faria mais sentido que a Rússia soviética se aliasse à Alemanha, e não aos aliados, “não porque ache que comunismo é sinônimo de fascismo”, mas por acreditar que ambos os países têm inimigos em comum – “as potências dirigidas pelo capital privado”; e, finalmente, diz que não se trata de uma guerra “ideológica”, mas sim “econômica”. (p. 154).

A frase “não porque ache que comunismo é sinônimo de fascismo” é bastante reveladora da complicada relação em meio à terminologia dos principais “lados” da política naquele momento. Não raro veremos na narrativa de Veríssimo ora a condenação do nazismo, ora do fascismo, ora do comunismo e ora do capitalismo. Isto se dá sem necessariamente associar tais blocos a Alemanha, Itália, Rússia e Estados Unidos, embora sejam estes os principais representantes de cada uma das posições. Parece que o narrador sente as contradições que já se fazem presentes desde a década anterior, no seu próprio país. Lembremos que no contexto do pós-1935, no Brasil, o fechamento político de Vargas gerou críticas interamericanas cujas palavras tornam a mistura de ideais políticos do momento ainda mais confusa para o leitor atual.

Aranha<sup>98</sup> não viu com bons olhos a evolução do Brasil para a direita, a repressão indiscriminada, o clima de desconfiança e

---

<sup>98</sup> Futuro ministro das relações exteriores do Estado Novo, Osvaldo Aranha está, no período do levante Comunista, atuando como embaixador em Washington.

de terror, a guerra civil de ideias. (...) Aranha, como liberal, refletia, naturalmente, a atmosfera dos Estados Unidos, onde o movimento contra o consulado e a embaixada do Brasil cada vez mais aumentava. "Os jornais radicais" - informou a Vargas - "trazem artigos diários de agressão a ti e ao teu governo e mesmo a mim pessoalmente, dizendo que somos fascistas, ao serviço de Wall Street e dos capitalistas!" E concluía: "O Luís Carlos Prestes é chamado aqui de *our beloved* e parece incrível a publicidade que esta gente faz!" (BANDEIRA, 2007, p. 355).

Mais tarde, no Brasil, o general Dutra atacaria a publicidade a favor dos Estados Unidos como sendo "*atividades comunistas*", e atacaria aquela "*publicidade deletéria*" que visava, por meio de um "saudosismo democrático parasitário e de uma [...] histeria continental, [...] a preparar a alma da nação para todas as acomodações e abdições com as esquerdas internacionalistas [...]" (BANDEIRA, 2007, p. 395). Torna-se assim mais complexo ainda o papel de um brasileiro de esquerda entre Brasil e Estados Unidos. A guerra na qual ambos os estados entraram juntos não significa, afinal, o mesmo para ambos, e não quer dizer que na Boa Vizinhança os países envolvidos estejam de pleno acordo, como se restasse ao intelectual apenas criticar até onde acredita que devam ir tal aliança e a "americanização". Na verdade, a própria aliança com o vizinho do norte era tema de muito debate, e um dos elementos profundamente controversos em meio ao Estado Novo. O que ocorreu foi uma luta pela participação do Brasil na guerra contra o Eixo, voltando-se contra as correntes fascistas do governo brasileiro. E para Bandeira "a declaração de beligerância, em 21 de agosto de 1942, apenas formalizou uma situação de fato, evitando que o regime caminhasse para a derrocada, com a nação em dissidência."

Quando Veríssimo fala de maneira dúbia sobre a Segunda Guerra Mundial, portanto, ele fala não apenas do ponto de vista de um crítico do governo que nela se inseriu, mas também enquanto cidadão de um país onde atualmente estudantes vão às ruas exigindo justamente que o governo nela se insira (BANDEIRA, 2007, p. 395). E haveria ainda outros capítulos em consequência dessa história, já que "a popularidade dos Estados Unidos cresceu com o sentimento antifascista e facilitou a sua penetração econômica e militar no Brasil" (BANDEIRA, 2007, p. 397), e bem sabemos como esta penetração seguiria nas décadas seguintes.

Outra questão que a “carta a Vasco” nos suscita aqui é o quanto esse discurso se opõe simples e objetivamente àquele do brasão da água impresso no livro de 1945 de Veríssimo (vide item 2.2.3). Não se trata de uma pura “*guerra de ideias*”. E é o próprio escritor cujo livro seria no ano seguinte promovido como “arma” na tal guerra de ideias que está a dizer o contrário. Este é um dos pontos que revelam um contexto muito mais complexo e ambíguo do que poderia aparentar. Embora atribua crucial relevância às questões econômicas no desenrolar dos acontecimentos, quando teoriza sobre os motores da História, Veríssimo dedica a líderes e nações uma sensibilidade de romancista: “Os homens e os povos são movidos também pelo orgulho, pela inveja, pelo fanatismo político ou religioso, pelo desejo de vingança, pela adoração da força, pela sede de glória ou de domínio...”, mesmo que logo em seguida conclua o raciocínio de maneira mais radical: “mas neste ano de 1944 só um ingênuo, um débil mental ou um fanático do espiritual poderia negar a grande importância do econômico na vida dos indivíduos e das nações.” (VERISSIMO, 1987, p. 155).

É interessante a possibilidade de se ter acesso a esse ponto de vista íntimo de quem elabora questões sobre um contexto, por meio de uma literatura relativamente livre, à medida em que presencia esse contexto. Revela, por exemplo, instantes de pensamento como esse – o de que a Segunda Guerra Mundial não é uma questão de “bem contra o mal”. O livro de Veríssimo compara ainda tal guerra com a Primeira, de 1914, dizendo: “Essa [a Segunda] é uma guerra sem canções, sem romantização.” Isto nos faz pensar o quanto haveria de construção posterior até chegarmos no ponto de hoje, quando frequentemente se evoca a Segunda Guerra como maniqueísta por excelência, e onde o Eixo é representado popularmente como espécie de encarnação das forças do “Mal”, com letra maiúscula.

Veríssimo acaba revelando, também na mesma passagem, uma memória construída da grande guerra da sua infância – a Primeira (em 1914 Veríssimo tinha 9 anos). Para ele, é de lá que vêm as canções, gritos de guerra e palavras de ordem usadas para incentivar os soldados desta guerra que vive trinta anos depois. Quando ele diz que essa é uma guerra sem canções e romantizações, ele fala de um ponto de vista geracional, e específico do lugar de onde fala, num momento em que a Primeira Guerra já teve seu período de construção de memória – com toda romantização a que teve direito – e a Segunda ainda nem terminou para que seu processo análogo pudesse começar. Por outro lado, no campo da política dos assuntos internacionais, como se viu, já estão se

formando as bases para a Guerra Fria. Assim, se política e literatura caminham juntas, elas tem também seus processos de desenvolvimento em ritmos próprios. Quanto aos olhares nostálgicos de Veríssimo sobre a Primeira Guerra Mundial, diversos autores já refletiram sobre como idealizamos os tempos idos. Raymond Williams (1973) comenta como o "paraíso perdido" dos autores quase sempre coincide com a sua infância, e este tipo de conteúdo saudoso está presente em escritos das mais variadas épocas. A diferença, para Williams, está na forma como se escreve, esta sim diversa em cada tempo, e reveladora de informação sobre o mesmo. E é neste ponto que se pode melhor articular uma esfera político-cultural com a outra, na tentativa de compreender o que o autor chamaria de estrutura de sentimento.

As testemunhas que citamos levantam questões de perspectiva e fatos históricos, porém também levantam questões de perspectiva e fatos literários. As coisas que elas dizem não são todas ditas em uma mesma modalidade de discurso. (...) Só poderemos analisar essas importantes estruturas de sentimentos se fizermos tais discriminações críticas desde o início. (WILLIAMS, 2011, p. 27)

*Estrutura de sentimento* é um termo cunhado por Williams na tentativa, segundo Maria Elisa Cevasco, de "descrever a relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem, como formalizada e formante na arte, nas instituições e tradições." (2010, p. 151). Esta ideia, aqui, vem a sugerir que nos dediquemos à estrutura do livro de Veríssimo para então relacioná-la a outras modalidades de discurso.

*A volta do gato preto* é um livro de 520 páginas que está dividido em cinco seções: I- "Os Argonautas" (a partir de 7 de setembro de 1943); II- "Diário de San Francisco" (de 24 de outubro de 1943 a 28 de junho de 1944); III- "Interlúdio" (de 30 de junho a 6 de agosto de 1944); IV- "Diário de Hollywood" (de 10 de agosto de 1944 a 28 de junho de 1945); e V- "Duas cartas da era atômica" (6 de agosto e 15 de agosto de 1945). A divisão é feita com as datas dos períodos incluído no título do capítulo. O primeiro trata basicamente da chegada da família Veríssimo nos Estados Unidos, as viagens, a adaptação (114 páginas). O segundo refere-se à estada da família em São Francisco (134 páginas), e o terceiro, chamado "Interlúdio", é mais breve (36 páginas), e refere-se às 5 semanas que o romancista passou no Mills College, para a "summer session" de conferências. Por acaso (?) inicia-se tal "interlúdio" na data em que primeiro contingente da Força Expedicionária Brasileira,

composto de 5.400 homens, partiu para a Itália (BANDEIRA, 2007, P. 399). O quarto capítulo é referente a estada da família em Los Angeles (220 páginas), e o quinto é novamente uma seção muito mais breve do que as outras (7 páginas), dando a entender que a divisão de tais “cartas da era atômica” num outro capítulo se fez simplesmente pela gravidade do assunto, ou mesmo por parecer se tratar de um tema que pertence a “outra era”, outra fase, não só da família viajante mas, como ele sugere, da própria humanidade.

O livro com ares (e até títulos) de “diário” fala, sim, do cotidiano de uma família, de trejeitos de colegas de trabalho, de pequenas reconstruções de diálogos despreocupados e de informações “turísticas” sobre os lugares por onde o itinerário da narrativa passa. Mas no período dessa viagem interamericana “as contradições latejavam, no continente, com a aproximação do término da guerra.” (BANDEIRA, 2007, p. 406). Assim, são contrastes na narrativa e expressões literárias de uma atmosfera de contradições que percebemos na leitura. E, aqui e ali, nos deparamos com os sentimentos de um narrador que percebe um latente problema nacional. Como lembra Moniz Bandeira, “os soldados brasileiros partiam para a guerra, em nome da liberdade, deixando o país com uma ditadura de inspiração fascista.” (2007, p. 409).

Outras questões também se apresentam a partir do texto, mesmo que não as busquemos. Através de cenas que descrevem um estúdio de Hollywood, ou um olhar sobre os problemas raciais, ou as excentricidades de Heitor Villa-Lobos, ou cartas com cômicos diálogos imaginados, temos acesso a novos detalhes intrínsecos aos problemas que temos discutido ao longo deste trabalho: definições de identidade entre as américas; a questão do real e do ficcional, cuja fronteira tem consequências políticas e policiais; a multiplicidade de discursos nas diferentes esferas; a posição do intelectual e do artista no Estado Novo; os recursos literários da “simultaneidade” no romance social, por onde perpassam opiniões políticas de um romancista que dariam margem tanto a aplausos da Boa Vizinhança quanto aos murmúrios da desconfiança.

### **3.1.2 Novos personagens**

No primeiro capítulo desta dissertação, vimos como o livro da primeira viagem de Veríssimo, *Gato preto em campo de neve*, contava

com a presença de dois personagens ficcionais que na narrativa da viagem serviam como “amigos imaginários”, interlocutores para as reflexões do narrador viajante. Em *A volta do gato preto*, também aparecem aqui e ali alguns personagens inventados em meio aos relatos da viagem real. Não são, entretanto, companheiros fieis como foi “Malazarte”, e nem de aparições ocasionais como fazia “Dr. Herr Topsius”. Talvez pelo fato de que na segunda viagem já há companheiros reais – a família do romancista –, os personagens que aparecem exercem sua função de interlocutor e logo desaparecem.

É o caso do primeiro personagem ficcional (ou ao menos explicitamente ficcional) do livro, o “negro do banjo”. Veríssimo e a família chegaram de avião na Flórida, e estão fazendo um longo trecho de trem. No capítulo que trata da passagem por Alabama e Mississipi, o narrador fala de como se sente influenciado pelo imaginário construído por meio dos produtos culturais sobre aquela região que chegavam ao Brasil – a música *Oh, Susanna*, a imagem de negros plantando algodão na Louisiana... E então o narrador critica a tendência dos livros de viagem de cair nesses “monumentais lugares-comuns” (p. 62).

Faço o possível para afugentar da mente o negro do banjo. Vai-te! Esconjuro-te! Quero olhar a paisagem sem influências. Nada de romance. Nada de literatura. Aqui estamos cruzando o sul do estado do Mississipi, que não tem o encanto das novelas, nem das falsificações de Hollywood. Aqui há o calor, mosquitos, banhados, preconceito e miséria. (Idem).

Parece haver certa ironia no fato de que o narrador esforça-se para relatar (e vivenciar) o que vê sem “nada de romance”, “nada de literatura”, à medida em que ele próprio vai introduzindo um personagem ficcional na sua narrativa de viagem. A interface real/ficcional está ativa e mostrando-se de forma quase consciente na criação literária desse autor que tem o hábito de fazer de seu leitor um confidente de tais polêmicas interpretativas. Mesmo ao que parece ser “a contragosto”, ou seja: significando a entrega do narrador à imaginação, o personagem “negro do banjo”, até aqui apenas “na cabeça do narrador”, passa em seguida a habitar a própria diegese do relato da viagem, e já entra em cena refutando o pensamento do narrador central:

Na minha mente o negro do banjo dá um salto e pergunta:

- *And so what?* Na tua terra também há calor, mosquitos, banhados, preconceito e miséria.
- Mariana está decepcionada – digo. – Imaginava que tudo neste país fosse tocado de glamour. Tudo aerodinâmico, limpo, rico... (VERÍSSIMO, 1987, p. 62).

E então a passagem dá uma virada interessante, onde o romancista é interrogado como um dos culpados da construção de tais estereótipos:

- Quem é o culpado de ela pensar assim?
- Nós escritores e pintores, que em geral não vemos as coisas como elas são, mas sim como desejávamos que fossem.
- E por que?
- Talvez medo da realidade. Escapismo. Comodismo. Ou defeito de visão.
- O negro do banjo atira os braços para o ar.
- Mas não há por onde escapar. Mais tarde ou mais cedo o problema nos esmaga. (VERÍSSIMO, 1987, p. 62).

O personagem romancista entra num estado de negação, atitude que na narrativa revela uma evidente autocrítica quase constrangida por meio do diálogo que o narrador imagina:

- Toca teu banjo.
- O negro sacode a cabeça:
- Esse conselho é escapista.
- Então chora.
- Escapismo também.
- O que fazer, então? (VERÍSSIMO, 1987, p. 63).

Na resposta que o “negro do banjo” dá a esta pergunta, aparece escancarado tudo o que o narrador não queria saber, ou não queria lembrar. A culpa do “homem branco” – categoria esta na qual o narrador sul-americano enquadra a si mesmo, a despeito do que poderia supor um branco estadunidense.

O negro encolhe os ombros:

- Vocês os brancos que se entendam. Nós estávamos quietos na África. Trouxeram-nos de lá para cá a força. Fizeram-nos trabalhar abaixo de chicotadas. E todas essas

continuam a usar palavras grandes, como justiça, fraternidade, humanidade, sentimentos cristãos.

– Cala a boca. Vai-te!

– Não calo. Não vou. Agora tens que ouvir. Milhares de pretos americanos estão neste momento lutando na Europa no exército do Uncle Sam... (...) (VERÍSSIMO, 1987, p. 63).

Em linhas gerais, aqui o narrador principal “perde” no debate. Seu preconceito e hipocrisia são expostos pelo morador imaginário do Mississippi, que finaliza o argumento trazendo à tona um discurso que vinha aparentemente preso na sua garganta, e que é irrefutável. Mas não é segredo nenhum, nessa narrativa tal qual foi construída, que o diálogo se passa entre dois lados de uma mesma pessoa – o narrador. Se é verdade ou não que em outras conversas o autor adiciona certa dose de invenção ao que diz o interlocutor, isso é bem possível, mas não se faz perceber. Neste caso, a escrita se faz de forma a evidenciar isso claramente – o “negro do banjo” “salta na mente” do romancista viajante. É interessante, portanto, que o diálogo beire o tragicômico, explicitando as contradições do pensamento que o narrador compartilha com o leitor, e, em última análise, aproximando-se do que poderiam ser as contradições do pensamento de seus leitores. O livro de Veríssimo apresenta uma espécie de narrador esquizofrênico também em outra passagens. É o caso de quando está “E.” Num diálogo com o personagem “Tobias.” O narrador, “E.”, diz: “veja que esplêndido samaritano é esse Franklin Delano Roosevelt.”, A que “T.” responde – “Um samaritano que vive às turras com os vendilhões do templo.” A reação do narrador principal é de sobressalto rechaçar a ideia. – “Silêncio, Tobias!”. Ao mesmo tempo, usando a palavra “silêncio” com ar emergencial, sugere que este não é um comentário seguro de se fazer.

O tom da conversa com o Negro do Banjo é certamente de humor, mas o conteúdo não é nada risível. Começando pelo tema dos estereótipos que se carrega sobre um país, vem então a desembocar na questão das raças – *“the race issue”*, o assunto que o FBI tanto temia que Veríssimo sequer mencionasse em uma das palestras sobre os EUA, como vimos no capítulo anterior.

De fato, Veríssimo menciona a questão das raças, e publica sua opinião quando volta ao Brasil. Em meio à seção “Diário de São Francisco” do livro da segunda viagem, há um capítulo chamado “Problema?” que inteiro consiste em um parágrafo de sete linhas. Data de 15 de janeiro de 1944, referindo-se a uma conferência num jantar da

Associação Cristã de Moços. O narrador finaliza assim o capítulo de um terço de página: “Sento-me entre um preto e uma chinesinha. Pedem-me para falar no problema racial do Brasil. Levanto-me e começo: ‘Para principiar, não há nenhum *problema*’.” (VERÍSSIMO, 1987, p. 160). Para o leitor brasileiro de *A volta do gato preto*, a discussão termina ali. A frase que o autor escolhe transcrever da fala, no entanto, deixa claro que para o lado norte dos ouvintes o discurso está apenas começando.

Daí chegamos a um ponto importante: se boa parte do Brasil admirava os Estados Unidos por serem democráticos, julgando seu próprio país atrasado, ela também condenava o mesmo vizinho por apresentar relativo atraso nos tratamentos de raça, orgulhosa por se considerar mais avançada. Isto não se dá só nesse aspecto – há outros aspectos da cultura estadunidense que Veríssimo e seus interlocutores acreditam que poderiam melhorar com o exemplo brasileiro. Também não cabe aqui discutir o quão equivocada estava a declaração do narrador de *A volta do gato preto*, e o quanto havia, sim, gravíssimos problemas raciais no Brasil. O que nos interessa neste momento é perceber como há uma clara via de mão dupla entre os países. E se o governo de Vargas preocupava-se com as influências liberais estadunidenses, o governo de Roosevelt preocupava-se com influências brasileiras de outras espécies. Tudo o que denunciasses ideologicamente a ditadura de um e as falhas na democracia do outro, estaria sob vigilância policial.

Enquanto há, como temos visto, imensos esforços em estabelecer diálogos entre os dois países, há no jogo estratégias para *selecionar* o que entra nesse diálogo. Situada em 24 de novembro de 1943, está em *A volta do gato preto* uma passagem em que o narrador de Veríssimo expressa inquietude perante o silêncio que o distancia das informações atuais sobre o Brasil.

Meu amigo o escritor Raimundo Magalhães me escreve de Nova York contando que a polícia em São Paulo abiu fogo contra os estudantes que desfilavam pelas ruas num silencioso protesto contra o chamado Estado Novo. Procuo ansiosamente nos jornais e revistas norte-americanas a notícia desse fato, que, segundo parece, deve ter ocorrido em princípios de outubro passado. Não encontro nada. Há como que um absoluto 'black-out' com relação a notícias do Brasil. A censura brasileira é um prodígio de hermetismo. Fico a pensar em que é mais fácil ludibriar a Gestapo e descobrir o que vai pela chancelaria de Hitler em Berlim do que ficar

sabendo o que se passa nas ruas de São Paulo ou Rio. (VERISSIMO, 1987, p. 147).

Nesta narrativa, a culpada do silêncio nos Estados Unidos sobre o Brasil é a censura brasileira. Nos perguntamos, entretanto, se Veríssimo à esta época sabia que a embaixada dos Estados Unidos no Brasil havia viabilizado a interceptação da sua correspondência pessoal alguns meses antes (fevereiro de 1943) e que o *Office of Censorship* pudesse enviar ao FBI uma carta destinada a ele alguns meses depois (agosto de 1944), como vimos anteriormente.

### 3.1.3 Pontes (ou: questão de tradução)

Em diversas situações em que se encontra o personagem de Erico Veríssimo cujo itinerário acompanhamos n'*A volta do gato preto* está na posição de quem dialoga com o “outro”. Em algumas, ele é para este outro o intérprete e a representação absoluta da sua própria cultura, simplesmente por ser o único brasileiro no local, ou o único brasileiro que o interlocutor já conheceu. Em outros momentos especiais, ainda, ele é literalmente o tradutor de brasileiros em particular. É o que acontece quando o convidam para acompanhar as andanças do compositor Heitor Villa-Lobos em 22 de novembro de 1944, a convite de Carl Dentzel. Estes encontros ocuparão seis subcapítulos do livro de Veríssimo (da página 330 à 343), o que, considerando o modo como a obra é entrecortada, representa um certo compromisso temático, de relativo longo prazo.

Marília Mezzomo Rodrigues (2010) aponta que, desde os anos 30, havia projetos que envolviam a música na educação, como o canto orfeônico de Villa-Lobos, que obrigatoriamente ensinado nas escolas a partir de 1932. (p. 141).

Na verdade, no caso da música, a prática política de alguns intelectuais envolvidos sentimentalmente pela proposta de nacionalização da música brasileira voltou-se para o Estado como o único agente capaz de interferir no seio da sociedade, sem nenhum interesse partidário ou de classe, tão-somente como unificador cultural da nação solapada pela música estrangeira erudita ou popular. (CONTIER, Arnaldo, 1998. Apud RODRIGUES, p. 141).

A própria obra de Villa-Lobos, um esforço de fazer uma mistura sincrética entre a música popular brasileira e a tradição barroca europeia é uma afirmação modernista, e suas funções muito próximas com os projetos oficiais do Estado carregam-na de grande caráter nacionalista. Eis porque é particularmente interessante o modo como Veríssimo relata o tratamento que dá ao maestro, já que este ao mesmo tempo tem em comum com Veríssimo uma série de crenças sobre o Brasil (de tradição Modernista), enquanto é tão envolvido nas empreitadas culturais do Estado Novo por Veríssimo criticadas.

As “traduções culturais” que o narrador de *A volta do gato preto* faz ao transpor sua experiência nos Estados Unidos para o leitor brasileiro também são frequentes, e carregam em simples comentários todo o arcabouço de estereótipos que durarão até o século seguinte. A exemplo disto, quando introduz ao leitor o amigo Dentzel, o narrador o descreve como sendo “um americano tão exuberante, tão emotivo e tão barulhento que até parece latino.” (VERÍSSIMO, 1987, p. 330). Veríssimo atende ao convite de maneira irônica – “pela pátria, por você, pela minha admiração pela música de Villa-Lobos.” (p. 331); e não sem antes hesitar, em função da fama de irritadiço que tem o compositor. O pequeno subcapítulo introdutório de uma página e meia, o narrador chama “O Patriota”. Já começa desde então uma série de comentários sarcásticos frente à presença do músico nacionalista. Há, no entanto, um ar bastante intimista e humorístico na narrativa.

Quando comenta que Villa-Lobos teria presumido que o primeiro nome de Veríssimo era Luís e simplesmente passado a assim chamá-lo, o narrador reflete conosco sobre os primeiros momentos da rotina acompanhando o compositor, conformado: “Sigo-o como uma sombra. Estou feliz. Isto equivale a um novo par de calças amarelas. Agora eu me chamo Luís e sou o Intérprete.” (p. 333). Não é a primeira vez que ouvimos o narrador falar em “calças amarelas”. A última vez foi quando elas lhe serviram de metáfora para a descrença em relação a posicionamentos políticos bem definidos, partidários, ou mesmo extremistas – ser amarelo era não ser nem vermelho e nem o seu oposto (vide item 3.1.1) Aqui neste caso talvez o narrador refira-se apenas à simples satisfação de usar roupas novas, ou de caminhar nos sapatos de outrem. Mas o leitor pode enxergar que nesse episódio com Villa-Lobos, que se passa um ano depois do primeiro comentário sobre as calças amarelas, o personagem de Veríssimo parece habitar uma situação em que encontra-se desprendido o bastante a ponto de estar (humoristicamente) disposto a mudar de nome e profissão, e quem sabe

até usar calças novas, mas a cor delas – ou a postura política – segue sendo a mesma.

A maneira como está representada a experiência de Veríssimo com Villa-Lobos oscila entre algumas passagens/posturas justapostas: o grande respeito à obra do compositor, a atitude cômica perante as excentricidades do mesmo, a relação de quase sabotagem das afirmações elogiosas ao Brasil que faz o músico, e a cumplicidade para com o leitor ao concluir (com ares de segredo) que acabou simpatizando com aquele homem.

Numa grande cerimônia de entrega do título de doutor *honoris causa* a Villa-Lobos, após o London String Quartet tocar um dos seus quartetos, há um momento de discurso do maestro que Veríssimo é encarregado de traduzir. A versão narrada para *A volta do gato preto* mostra um caso no mínimo problemático de tradução simultânea.

Quando os aplausos cessam, Villa-Lobos pigarreia; imito-o, num eco. E o maestro principia contando de sua viagem pelos céus da América, de sua chegada... Depois duma pausa, mudando de tom, o orador diz:

– Sou um filho da Natureza...

Traduzo:

– O Sr. Villa-Lobos declara que é um filho da Natureza.

– Aprendi a canção da liberdade com um pássaro da selva brasileira...

Ponho essa frase em inglês e, mudando de tom, volto a cabeça para o maestro e lhe pergunto com ar familiar, mas ainda em inglês.

– Que pássaro é esse, hein?

Na plateia explodem risinhos. Villa-Lobos cochicha ao meu ouvido. “De que é que eles estão rindo?” Como única resposta encolho os ombros de leve, na certeza de que o microfone não poderá amplificar meu gesto.

– Sim – continua o orador – foi na selva brasileira que aprendi a canção da liberdade!

Traduzo:

O Sr. Villa-Lobos diz que aprendeu a canção da liberdade na selva brasileira... E eu acredito, porque liberdade no Brasil hoje em dia... só mesmo na selva...

O adendo se me escapou quase sem eu sentir. Lembro-me de que neste mesmo palco, nesta mesma sala, falei há poucas semanas para uns oitocentos estudantes, aos quais contei da

verdadeira situação política do Brasil. (VERÍSSIMO, 1987, p. 334).

Assim, a posição de intérprete – literalmente, o tradutor de um falante de língua portuguesa para falantes de língua inglesa – aparece como sendo a de alguém que interpreta muito mais que as palavras que ouve. É este o lugar do personagem de Veríssimo, num diálogo muito maior: entre brasileiros e estadunidenses, entre Brasil e Estados Unidos. As adaptações e adendos que o narrador agrega ao que traduz revelam a complexidade do horizonte de possibilidades de ser um brasileiro representando seu país no exterior naquele momento. E levanta novamente a questão: qual liberdade o autor tinha para publicar tal crítica ao seu governo, exposta ainda de maneira tão perniciosa a um herói nacional, em ocasião solene de honrarias feitas pelo bom vizinho do norte? Teria esta aparente liberdade a ver com o fato de que *A volta do gato preto* foi publicado apenas em 1946, portanto após o fim do Estado Novo? E, ainda, mais ou menos como perguntara-se o chefe do FBI – que público leitor de Veríssimo era esse, para quem ele escrevia tais desconstruções? Novamente, afinal, importa menos se a tal tradução ocorreu da maneira como foi narrada, e mais a questão sobre que tipo de interlocutor/leitor o autor imagina que esperaria tais intervenções políticas do romancista nos Estados Unidos, ou que as receberia positivamente.

E se no caso desta conferência o romancista coloca lenha na fogueira que antes nem havia, em outra ocasião a tradução que ele faz sobre a fala do compositor é também infiel, mas com o objetivo oposto. Numa festa, a anfitriã aproxima-se da dupla de brasileiros para falar como é honroso ser um convidado daquele recinto:

– Faça o favor, meu amigo, diga ao maestro que este clube tem recebido em seus salões celebridades como Toscanini, Stravinsky, Stokowsky, Rachmaninoff e outros.

Faço a tradução para Villa-Lobos, que resmunga, azedo:

– Não interessa... não interessa...

– Que foi que ele disse? – indaga a loura.

– Ah!... ele disse: esplêndido... esplêndido... (VERÍSSIMO, 1987, p. 432).

Nesta tradução o romancista interfere com panos quentes por pura diplomacia. O que parece é que talvez os diálogos da boa vizinhança sejam sempre parcialmente infiéis. Os narradores literários

de Veríssimo, quando não estão ativamente influenciando traduções no ofício de intérprete Brasil-Estados Unidos, estão questionando as interpretações Estados Unidos-Brasil que presenciam. E quando não ironiza a ideia vaga e estereotípica que os estadunidenses têm dos brasileiros, ele próprio tenta construir na narrativa modelos generalistas para explicar as diferenças entre as duas nações – muitas vezes apropriando-se, claramente, de certos pré-conceitos que rondam a identidade “latino-americana”. O livro de Veríssimo discretamente aponta na direção do problema: se a tradução linguística, pontual, entre duas pessoas, além de não ser tão objetiva em si, conta com intervenções pessoais do intérprete, o que diremos da tradução cultural do diálogo transnacional num sentido amplo? A questão é complexa sobretudo quando há na conversa intérpretes como Roosevelt, Vargas, Rockefeller, Capanema, o *Office*, Aranha, o FBI, o DOPS e Hollywood.

Numa das seções de *A volta do gato preto* que apresentam-se como “cartas”, a solução encontrada pela narrativa para falar em identidades nacionais é também a multiplicidade de interlocutores. O narrador constrói literariamente uma conversa para discutir o que pretende, o que é assim definido: “Você me pergunta como é que a juventude americana, educada para a vida – e para uma vida de conforto, fácil, agradável e emoliente – pode enfrentar com tanta coragem e eficiência gerações fanaticamente educadas para o sacrifício e para a morte, como os japoneses e os alemães” (VERÍSSIMO, 1987, p. 323). O destinatário, portanto aquele que “fizera” tal pergunta sobre os soldados estadunidenses, é novamente “Vasco Bruno”. Alguns leitores do livro de Veríssimo podem ter presumido que o subcapítulo de quatro páginas e meia destacado em itálico trata-se de uma transcrição de uma carta de fato, já que o livro que lêem é uma espécie de diário. O leitor daquele contexto que acompanhava a obra de Veríssimo, entretanto, provavelmente entendeu logo que Vasco Bruno era o protagonista de um dos recentes romances do autor – *Saga* (1940). O personagem para quem o Erico do livro de viagem estaria escrevendo em 1944 há pouco voltara da Espanha onde fora voluntário contra Franco, num enredo ficcional de contemporaneidade gritante. Antes disso, participara das narrativas de *Música ao longe* e *Um lugar ao sol*. Ambos os romances, lançados em 1936, apresentaram em 1940 tiragens de 8 mil cópias cada um, número três vezes maior do que o da tiragem do lançamento, dado que mostra confiança da editora na venda da obra. Evidentemente, na própria carreira do autor são cruciais estes anos entre uma edição e outra, e é a partir da década de 1940 que ele passa a ter um nome muito mais

consolidado. *Saga*, por exemplo, terá já na sua primeira edição uma tiragem de 20 mil cópias (ainda no mesmo ano, será feita uma tiragem adicional de 5 mil cópias, sugerindo que as primeiras 20 mil tenham de fato se esgotado e, portanto, circulado)<sup>99</sup>. Os números sugerem que Vasco Bruno estava, provavelmente, presente na memória recente de boa parte dos leitores de Veríssimo, e inclusive acabara de fazer bastante sucesso em sua última reaparição ficcional.

Em *A volta do gato preto*, o personagem Vasco Bruno não aparece de forma ativa. É apenas o destinatário; mas a evocação do seu nome o coloca também na posição de interlocutor silencioso – as confidências do romancista viajante são feitas para aquele ser humano inventado com suas próprias complexidades que o seu “criador” conhece tão bem, e dentro da narrativa é ele quem suscita determinadas reflexões. Além de ser *Saga* o primeiro romance que não se passa no cenário rio-grandense, Vasco Bruno é o primeiro narrador em primeira pessoa de livros de Erico Veríssimo. Flávio Loureiro Chaves diz ainda que,

embora seja um livro político, dada a conjuntura imediata em que foi escrito, *Saga* não define uma escolha política (e muito menos uma adesão partidária) do seu autor. Ao contrário, sua preocupação é traduzir as perplexidades e o amargo ceticismo diante dum mundo fragmentado por cisões insanáveis onde não parece haver grandes chances para a esperança de Vasco de que "quando esta guerra terminar haverá na terra pelo menos um homem novo".

No subcapítulo de *A volta do gato preto* chamado “Brincando de soldado” (que, pela cronologia das seções datadas anterior e posteriormente, se passa por volta de outubro de 1944), a resposta que o narrador dá a Vasco Bruno em sua carta, a respeito do porquê de os soldados estadunidenses serem bem-sucedidos apesar da vida de confortos que levam, é enumerada e basicamente consiste no seguinte: 1- americanos amam máquinas; 2- A escola ensina-lhes que o modo de vida americano é “o melhor e mais belo do mundo” e é preciso defendê-lo, além de que prepara-lhes para o “*team work*”; 3- eles têm nível alto

---

<sup>99</sup> A fonte para os números de tiragem é a tabela apresentada em CHAVES, Flávio Loureiro. *O Contador de Histórias – 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo, 1972.

de saúde e preparação física, também desde a escola; 4- eles têm um poderoso parque industrial a serviço da guerra. (p. 323).

O amor que ele diz terem os jovens americanos pelas máquinas é expresso de maneira especialmente interessante: “Esse amor dos jovens aviadores pelo seu instrumento de trabalho, que é ao mesmo tempo seu veículo e sua arma, lembra-me a paixão do gaúcho pelo cavalo.” (p. 324). Vasco Bruno, narrador de *Saga*, assim finalizara o livro: “Li não me lembro onde os versos duma canção hindu milenar cujo espírito devemos ter sempre em mente: 'As nações vêm e vão, os reis sobem e tombam, os milionários se fazem e são destruídos da noite para o dia, mas nós, a Terra e o povo, continuamos para sempre.'”.

Pela cronologia das seções que são datadas, encontramos-nos por volta de dezembro de 1944. Não há, no entanto, como saber ao certo a partir do livro, já que, além de não se tratar categoricamente de um diário, algumas partes não estão em ordem cronológica, apesar de este ser o caso da maioria. E ainda há o fato de que esta parte é uma das cartas escritas a amigos imaginários, que não sabemos se são elaboradas no momento da viagem ou a posteriori. Isto se poderia aplicar, em última análise, a todo o conteúdo do livro, embora fique claro que um diário o autor certamente carregava consigo, dado o detalhamento das ocasiões que narra/inventa. Em pesquisa no Acervo Literário de Erico Veríssimo,<sup>100</sup> observou-se que “Das cartas preservadas pelo Acervo, uma, escrita do Mills College, dirigida ao amigo e editor Henrique Bertaso e datada de 11 de julho de 1945, é particularmente interessante. Nela, o escritor revela: ‘Tenho bom material para um ‘A Volta do Gato Preto’, coisa de 250 páginas no máximo.’” (MANNA, 2011, p. 18).

Em mais uma carta que remete ao universo de *Saga*, o narrador começa logo declarando que não é sua a ideia de falar daquele assunto. “Fernanda: você me pede que lhe fale das religiões dos Estados Unidos, e eu acho melhor fazer isso num diálogo em que procurei dividir-me em dois.” (p. 343) Poderíamos nos perguntar: qual o critério para definir quais assuntos são narrados em simples primeira pessoa, e quais serão levantados por meio de “terceiros”? E ainda, o que significa a necessidade de incluir opiniões divergentes que partem de um mesmo narrador original? O que se segue à introdução é um dos raros momentos em que o narrador comenta essa necessidade: “No fim de contas todos nós precisamos do nosso Dr. Watson, e quando isso não seja para outra

---

<sup>100</sup> O instituto, organizado pela professora Maria da Glória Bordini, fica atualmente aos cuidados do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

coisa mais séria, será pelo menos para que esse tolo imaginário faça perguntas acagianas a fim de provocar nossas dissertações sublimes ou eruditas. Suponhamos que meu interlocutor se chame Tobias, e vamos ao diálogo.” (Idem)

O tal diálogo que o narrador principal inventa para enviar numa carta com destinatária inventada é um em que o tal Tobias (representado com um “T.”) geralmente discorda do narrador (representado com um singelo “E.”). Para Denise de Castro Ananias (2006), cuja dissertação de mestrado em Letras abordou *A volta do gato preto*, “Tobias” seria pura e simplesmente o antigo companheiro de viagem Malazarte, disfarçado. Isto devido ao seu papel questionador, e às discussões polêmicas nas quais ele é evocado. A pesquisadora de literatura considera, ainda, que ações de Malazarte nas obras de Veríssimo, por sua vez, “têm como propósito denunciar a situação vigente no nível da moralidade e da ética.” (ANANIAS, 2006, p. 68).

Na próxima participação passiva de Fernanda, a carta chama-se “Confrontos”. O tratamento do narrador em relação à personagem evidencia-se quase paternal, quando pede: “Sente-se, fique quieta e escute.” (p. 361). (Eis mais uma vantagem de dialogar com alguém cuja própria existência controlamos). O debate novamente é sugestão de outrem. Neste caso, é Tobias quem traz à tona tão capciosa questão: as diferenças entre sul-americanos e norte-americanos.

T. – Olhando a sociedade norte-americana os latinos sorriem com adulta condescendência e exclamam: “Que crianças grandes! São uns palhaços...”

E. – Ao passo que os americanos do norte acham que nós somos excessivamente apaixonados *emotional*, e demasiadamente preocupados com o sexo, além de muito *selfconscious*, isto é, muito preocupados conosco mesmo, com nossas roupas, gestos, palavras, e com a impressão que os outros possam estar tendo de nós. (Ibidem, 362).

A obra de Veríssimo não tende a acatar a ideia de uma unidade identitária entre as nações da América do Sul. Vimos inclusive como em *Gato preto em campo de neve* o seu personagem viajante sente-se com frequência encarregado de desconstruir tais estereótipos. O que se apresenta nesta passagem de *A volta do gato preto*, entretanto, por mais que desviando das generalizações, é a tentativa de aplicação do modelo da unidade latino-americana, na medida em que ele fala a partir de uma análoga unidade norte-americana. João Feres Jr. diz que: “Diferentemente da definição de nação de Benedict Anderson, a

América Latina não é uma comunidade imaginada (Anderson 1991). Isto não quer dizer que não se 'imagine' a 'América Latina'. Já que, como pretendo mostrar, a América Latina é sobretudo imaginada por aqueles que se definem como não pertencentes a ela: os norte-americanos ou anglo-americanos."<sup>101</sup> (2005, p. 86). O procedimento literário do narrador de *A volta do gato preto* parece então ser um exercício de enxergar a si com os olhos do outro, por dentro das suas estruturas de alteridade. É curioso, ainda que o falante “E.” finalize sua intervenção dizendo que os norte-americanos acham que nós somos excessivamente preocupados com o que os outros pensam de nós “latinos”, uma vez que é precisamente isto que ele está expressando ao buscar a definição do olhar “deles” sobre “nós”. (Por outro lado, não é também isto que está fazendo João Feres, e mesmo nós os produtores da presente pesquisa? Caberia refletir sobre o quanto o exame desse olhar do outro sobre nós explica sobre nós mesmos.)

Os diálogos criados para estabelecer pontes entre as duas culturas são particularmente interessantes em meio à obra. De dentro do narrador de Veríssimo afloram dois lados da conversa. Parece ser uma espécie de escancarar do problema ficção/confissão, em que a coexistência de opiniões divergentes acontece naturalmente. De certa maneira, esse tipo de construção literária reúne uma série de questões colocadas ao longo desta dissertação – a problemática das fronteiras entre real e ficção; o contraste de posicionamentos dentro de uma mesma esfera, a dualidade opinião do autor/opinião do personagem; o recurso do romance social pela via da simultaneidade e corte transversal da sociedade, que por fim dão margem tanto para os incentivos positivos da Boa Vizinhança quando para o acionamento dos órgãos cabíveis do controle e da desconfiança. Trata-se, em suma, daquele contexto plasmado em forma literária.

### 3.1.4 Breve prenúncio de uma nova era

O quinto e último capítulo de *A volta do gato preto* chama-se “Duas Cartas da era atômica”. A primeira carta, novamente para a amiga

---

<sup>101</sup> “Differently from Benedict Anderson’s definition of nation, Latin America is not an imagined community (Anderson 1991). That does not entail arguing that ‘Latin America’ is not ‘imagined’. For, as I intend to show, Latin America is mainly imagined by the ones who define themselves as not pertaining to it: North Americans or Anglo-Americans.”

imaginária Fernanda, tem a data fatídica de 6 de agosto de 1945, e chama-se “A bomba e o bom samaritano”. A fala tenta resolver o problema da combinação entre aqueles atributos de bom-samaritanismo dos estadunidenses que há pouco o narrador descrevera e a construção e utilização da bomba atômica. Ao mesmo tempo, o narrador fala mais em “humanidade” em relação a tão grandioso acontecimento, e não tanto em uma nação.

O que mais me alarma, Fernanda, é que com a libertação da energia atômica, a humanidade parece atingir a sua maturidade científica, sem ter ainda nesta altura de sua história chegado a uma completa maturidade moral. Imagine um “brinquedo” desses nas mãos travessas e irresponsáveis duma criança! (VERÍSSIMO, 1987, p. 515).

Por dentro da melancólica ironia do romancista há bastante conteúdo. Em muitas passagens dos livros de viagem de Veríssimo, o narrador observa um tratamento de condescendência dos norte-americanos em relação aos sul-americanos. No livro da primeira viagem, vimos como ele ironiza o fato de a do norte parecer uma “madrinha américa”, caridosa com seus países afilhados necessitados (vide item 1.2.3). Essa ideia de que a “américa latina” está num estágio mais atrasado e precisa da ajuda da outra é uma boa expressão do modelo das oposições assimétricas<sup>102</sup> identificado por João Feres Jr. Aqui neste final do livro da segunda viagem, entretanto, por mais que o narrador esteja falando do perigo da bomba atômica nas mãos de crianças como um problema da Humanidade como um todo, quem fez e usou a bomba foram os estadunidenses, e não outra nação. Percebemos assim o que poderia ser uma interessante inversão das oposições assimétricas por parte do discurso do brasileiro, já que a criança despreparada passa a ser a outra américa, aquela que julgava-se a mãe. Nas narrativas que falam da primeira situação há ironia, dissimulação e crítica no texto, enquanto nesta “inversão” notamos um tom mais direto e de confiança, de genuína preocupação.

---

<sup>102</sup> Como vimos anteriormente, a ideia tais oposições assimétricas seria parte integrante da formação do conceito de *Latin America*, em que, de uma perspectiva estadunidense, a “América Latina” é a “outra” - oposta, inferior - em relação à do norte. Esse “espelho invertido” de negatificação teria cunho temporal, racial e cultural. (FERES JÚNIOR, 2006).

Que significará a era atômica? Uma idade de progresso econômico sem limites? Ou uma cadeia de guerras formidavelmente destruidoras que acabarão levando os povos a condições de vida tão primitivas quanto as de certas tribos nômades do ano 6000 antes de Cristo?

Se há características da literatura de Veríssimo que dizem respeito essencialmente ao lugar de onde ele vem, há outros que são fruto do momento que vive. E nesse sentido seus temores assemelham-se aos de outros escritores de esquerda do seu tempo. À época em que Veríssimo escreve o capítulo "duas cartas da era atômica", Brecht escreve (entre 1941 e 1947) "A novas eras". Seu poema soma a percepção das novas tecnologias com a ideia de que trazem consigo prós e contras.

As novas eras não começam de uma vez  
Meu avô já vivia no novo tempo  
Meu neto viverá talvez ainda no velho.  
A nova carne é comida com os velhos garfos.  
Os carros automotores não havia  
Nem os tanques  
Os aeroplanos sobre nossos tetos não havia  
Nem os bombardeiros.  
Das novas antenas vêm as velhas tolices.  
A sabedoria é transmitida de boca em boca. (BRECHT, 2000, p. 294).

Brecht amplia assim o espectro dessa nova era, atribuindo-a às mudanças do capitalismo moderno (uma vez que seu avô "já vivia no novo tempo"). E torna relativa tanto a posituação das invenções da modernidade quanto a própria objetividade das fronteiras que dividiriam as "eras".

A associação dos Estados Unidos à ideia de progresso e, em última instância, à ideia de futuro, vem desde a década anterior à da viagem de Veríssimo<sup>103</sup> e estende-se até pelo menos a década seguinte, como revela o relato de Moysés Vellinho: "em confronto com a nossa, a civilização americana provoca a desconcertante sensação de que uma viagem aos Estados Unidos é qualquer coisa mais que um simples

---

<sup>103</sup> Podemos perceber esta característica mais antigos livros de viagem de brasileiros aos Estados Unidos, como o de Monteiro Lobato, *América* (1929), em que o avanço industrial do vizinho do norte é algo a ser seguido.

deslocamento no espaço; é uma trepidante incursão no tempo!” (VELLINHO, 1951. Apud ANANIAS, 2006, p.) O final de *A volta do gato preto*, entretanto, é carregado desse pessimismo em relação ao desenvolvimento tecnológico do qual os Estados Unidos são estandarte. O narrador teme os efeitos das contradições que vemos destacadas por Brecht, e em seguida mostra insatisfação perante a alienação dos intelectuais e cientistas diante dos acontecimentos do mundo.

A próxima carta é ao “Prof. Clarimundo”, e, datada de 15 de agosto de 1945, começa dizendo: “se as últimas notícias do mundo chegaram até sua torre, a esta hora você já saberá que a primeira bomba atômica destruiu quase por completo a cidade de Hiroshima.”

As coisas ditas, escritas, descobertas ou inventadas por escritores, pensadores, oradores e cientistas têm sido em geral mal usadas pelos aventureiros políticos em proveito de suas ambições e como instrumentos de agressão, coação e violência. Sou contra a literatura dirigida, mas confesso que não tenho também nenhuma simpatia pela arte que se encerra numa torre de marfim e ignora o mundo sob o pretexto de que ela é alta demais, bela demais, pura demais para ser entendida pelo povo.

“Professor Clarimundo” é um personagem de *Caminhos Cruzados* (1935). É interessante analisar o fechamento de *A volta do gato preto* nesta chave de leitura dos romances que o narrador evoca. A primeira aparição do “professor” na história de *Caminhos Cruzados*, já na primeira página do romance, é enquanto ele dorme. “Dentro destas quatro paredes, deste pequeno mundo tridimensional cabe agora o mundo infinitamente mais vasto dentro do qual o Prof. Clarimundo anda perdido.” (VERÍSSIMO, 1976, p. 2), diz o narrador onisciente. O próprio nome do personagem é de uma obviedade quase irônica. Ele é introspectivo, estudioso, e sonha escrever um livro. Como “companheiro de viagem” de Veríssimo em 1944, parece servir como contraponto à espontaneidade, como figura análoga à de Dr. Herr Topsisius na viagem de 1941. E enquanto estes são a sobriedade científica (estereótipo anglo-saxônico?), Malazarte e Tobias seriam a vivacidade e a crítica romântica (estereótipo “latino”?)<sup>104</sup>. A primeira cena de *Caminhos Cruzados* mostra o Prof. Clarimundo sonhando, acordando, lembrando-se das aulas que dará – francês, matemática, latim, português – e pondo-se a ler

---

<sup>104</sup> Mesmo que com toda a complexidade da ideia e os equívocos que envolvem o termo, como revelou João Feres Júnior (2006).

a Teoria da Relatividade, de Einstein, no original em alemão. A última cena do romance mostra o mesmo professor colocando o ponto final na resolução narrativa do início do livro que começa então a escrever, decidindo que narrará o que vê da vida, de longe.

Um mesmo livro serve para diferentes funções em diferentes tempos. *Caminhos Cruzados*, de onde Veríssimo tira o personagem que comenta sua viagem de quase dez anos depois do lançamento, é o mesmo livro que, também dez anos depois do lançamento, o *New York Times* elogiará como sendo “de boa vizinhança” (vide item 2.2.2). *A volta do gato preto*, dependendo da edição, também é apresentado de maneiras diferentes. A orelha do livro em uma edição de 1984, por exemplo, dá importância ao livro da segunda viagem de Veríssimo como veículo para se entender os Estados Unidos, e diz: “Representando dois tipos de experiência social aparentemente inconciliáveis, os Estados Unidos e a Rússia são hoje os países mais discutidos do mundo, e cada um deles é apontado como exemplo de erros ou de acertos, segundo a doutrina, a simpatia e os interesses políticos dos comentadores.”

*A volta do gato preto* não é um livro da/sobre/para a guerra fria. Mas, em 1984, visando a um público que acompanhou todos os acontecimentos que se deram a partir do contexto narrado por Veríssimo em 1945 (um público que aprende na escola que o seu atual contexto é fruto daquele outro).

O livro de Veríssimo oferece diversas expressões de seu contexto de maneiras indiretas, desde construções de cenas até a escolha de diálogos e mesmo na forma de escrever. Mas há também momentos em que a narrativa apresenta escancaradamente posicionamentos políticos, com tudo a que têm direito, inclusive nomeando os políticos em questão. Exemplo da presença deste tipo de comentário é um pequeno capítulo alocado na pequena terceira seção do livro – “Interlúdio” (de 30 de junho a 6 de agosto de 1944). Acontece um debate na Universidade da Califórnia cujo tema são as ditaduras da América do Sul. Em dado momento, dentro da narração do livro, Veríssimo pede a palavra para dar uma aula do que poderíamos chamar de “história do tempo presente”. Faz questão de ensinar para a plateia estadunidense que:

Dissolvendo a assembleia em 1937, instituindo a censura postal e de imprensa, passando a governar por decretos sem dividir a responsabilidade de governo com nenhum grupo de representantes do povo, Getúlio Vargas destruiu os ditadores municipais e estaduais e promoveu a unidade nacional

reunindo por assim dizer todos os baronatos num só país do qual se fez ele seu único ditador. (VERÍSSIMO, 1987, p. 284).

Poderíamos esboçar perguntas – se a censura era tal, como foi possível a publicação deste livro que a denuncia? Mais uma contradição do Estado Novo? A fala de Veríssimo na conferência continua, desta vez lembrando seu público de elementos que podem muito bem ser interpretados como positivos daquele mesmo governo ditatorial. O narrador adentra, assim um terreno onde não cabem modelos simplistas de preto no branco.

E esse caudilho de cidade, inteligente e malicioso, compreendeu que os tempos mudaram, que a era do homem comum se aproxima, e que o herói tende a descer do seu cavalo para ser o chefe de consciência social que caminha na direção das massas e trata de conquista-las não mais com discursos bombásticos, mas com atos de alcance prático. Deu, assim, ao Brasil leis de trabalho avançadas. (VERÍSSIMO, 1987, p. 284).

Se na primeira viagem de Veríssimo o autor “estava de férias”, nesta segunda ele veio a trabalho. Ao menos no livro, parece haver uma espécie de missão de esclarecimento – ora do personagem viajante para o interlocutor estadunidense que ele encontra, ora do escritor para o seu público brasileiro. Se em algumas passagens o viajante aprende com os colegas estadunidenses, neste capítulo do debate sobre as ditaduras é ele quem está ensinando, e, como que num processo de desamarrar mal-entendidos, a narrativa intercala grandes trechos de fala incisiva com pequenas frases pontuais do moderador e de outros presentes no debate tentando amenizar a conversa.

“Parece-me que o senhor está particularizando demasiadamente o assunto”, diz o moderador. O personagem de Veríssimo responde um “*sorry*” e segue adiante: “(...) não posso deixar de mencionar o ‘perigo vermelho’ que tem sido o grande pretexto para os golpes de força na América do Sul.”. Mr. Macdonald interrompe: “Até onde esse perigo existe?”, e Veríssimo devolve: “Está claro que há comunistas na América do Sul como os há neste país.”<sup>105</sup>, para logo mais concluir que

---

<sup>105</sup> De fato, em março de 1947, Hoover dirá que "Os estados Unidos tinham em sua população um comunista para cada grupo de 1.814 pessoas, o que podia ser considerado alarmante porque - ainda na tese do fbi - a proporção na União

o crescimento do número de comunistas no Brasil se deve, entre outros motivos, à “absoluta cegueira e estupidez da alta burguesia que se entrega a uma orgia de lucros extraordinários e que continua a achar que o problema social é um caso de polícia.” (VERÍSSIMO, 1987, p. 285).

Há portanto uma mudança no foco do discurso do romancista. O problema é muito mais amplo e cheio de atores do que simplesmente um ditador no seu país. O palestrante brasileiro continua invertendo a ordem das coisas quando lembra os seus colegas da parte da culpa que lhes cabe enquanto estadunidenses:

Não esqueçam que muitas vezes os destinos duma republiqueta centro ou sul-americana é até certo ponto resolvido dentro duma sala dum edifício de Wall Street, por um grupo de homens para os quais Guatemala, El Salvador ou Bolívia são apenas nomes sem nenhum sentido humano. (...) (VERÍSSIMO, 1987, p. 286).

E quando ele segue falando das guerras que os banqueiros deflagram à distância por motivos financeiros, alguém da plateia interrompe: “O senhor não estará fantasiando?” a que, no livro, o romancista rebate: “Nesta altura dos acontecimentos (...) não teremos o direito de perguntar se por acaso tudo isso que se está passando no mundo, não será apenas a fantasia dum cérebro doentio, ou – como diria Wilde – o pesadelo dum louco?” (VERÍSSIMO, 1987, p. 286).

Como temos dito, o narrador de Veríssimo dificilmente nomeia a si próprio politicamente. Com frequência diz com o que concorda e do que discorda, mas sem nunca definir-se categoricamente, postura de que muito partilham então. Há um momento na *Volta do gato preto*, entretanto, em que ele menciona, mesmo que criticamente, um termo que usariam para denominá-lo.

(...) nós os “liberais românticos” – se assim nos quiserem chamar – devemos combater com todas as nossas forças qualquer regime, seja qual for o seu nome, que tenda a roubar a pessoa humana de sua individualidade, reduzindo-a a uma expressão numérica e considerando-a como combustível para as insaciáveis caldeiras da máquina do Estado... (VERÍSSIMO, 1987, p. 288).

---

soviética em 1917, ano da revolução de Lenin, era um para 2.777. (FERREIRA, 1989, Apud Valim, 2010, p. 72).

Aqui o problema coloca-se como sendo entre liberalismo e autoritarismo. No fim das contas, é a admiração de Veríssimo pela máquina democrática o que mais rende elogios do seu livro aos Estados Unidos. Em seu “Diário de Hollywood”, comenta:

O que acho admirável é que em meio dum guerra de vida e morte como esta em que os Estados Unidos se acham empenhados, as eleições vão processar-se como em tempos normais, e a propaganda se desenvolva sem a menor censura. Tenho lido e ouvido ataques ao Presidente, à esposa do Presidente, aos filhos do Presidente e até ao cachorro de estimação do Presidente.” (VERÍSSIMO, 1987, p. 306).

Nesta passagem percebemos dois pontos que são cruciais para o narrador na sua motivação crítica ao Estado Novo. Novamente é pela positivação do outro que transparece a negatificação da própria origem. Lá há um sistema eleitoral democrático tão forte que coexiste com a própria guerra; lá há tamanha liberdade de imprensa que permite xingamentos à família presidencial. No Brasil, diz em silêncio o narrador, não há nada disso. Novamente o narrador parece sentir os pares de opostos descritos por João Feres Júnior (2006).

Mas novamente, como na primeira viagem, ele não é seduzido pelo “imperialismo” cultural que atravessa a Boa Vizinhança, e, três turbulentos anos depois, é seletivo no que admira no vizinho.

Não devemos imitar os Estados Unidos; não precisamos nos transformar em fanáticos da coca-cola, do jazz e dum certo tipo de vida delirante que teve sua origem nos novecentos e vinte. (...) Devemos aproveitar não só a amizade como também a experiência desta grande democracia e adaptá-la sabiamente às nossas necessidades, temperando-a de acordo com nossa maneira de ser. (VERÍSSIMO, 1987, p. 503).

E completa, numa de suas “cartas a Fernanda”:

Penso que essa influência que nos entra pelo cinema, pelo rádio, pelos magazines é apenas uma influência de superfície. Não será por nos mandarem penicilina, máquinas, técnicos; não será por nos transmitirem seus conhecimentos científicos e industriais que os americanos vão mudar nossa maneira de ser, de sentir, de viver.

Correndo todos os riscos de fazer um frasalhão, eu lhes direi, para terminar esta carta, que povos como o chinês, o hindu, o

russo e o brasileiro são psicologicamente inconquistáveis.  
(Idem).

Assim, haveria segundo a obra atributos dos Estados Unidos dos quais os brasileiros deveriam se apropriar, como a democracia e os avanços econômicos da industrialização; e por outro lado, um patrimônio cultural do Brasil a preservar da influência que era, sim, bombardeada – só pode vir deste pressuposto do narrador a sua afirmação sobre a necessidade de mencionar que é possível *proteger-se* dela.

E qual o papel do romancista nesse panorama? Esta é outra ideia fixa na narrativa de *A volta do gato preto*. Como já discutimos, mesmo que não se filie a nenhum partido, o escritor de 30 e 40 deve de alguma maneira agir no mundo e seus problemas. Veríssimo, imerso no seu tempo, sente esse problema na pele.

Não me parece que a um escritor – principalmente quando se trata, como no meu caso, dum romancista – caiba a responsabilidade de oferecer soluções, planos e remédios para a salvação nacional do domínio da política e da economia. (O ficcionista raramente sabe o que diz quando entra nesse terreno...). Há, porém, uma responsabilidade muito séria a que ele não deve fugir. É a de ver a realidade com os olhos claros e a apresentá-la com verdade e franqueza em suas histórias, apontando direta ou indiretamente os males sociais e procurando, como diz Arthur Koestler, ‘criar uma necessidade de cura.’ (p 296).

Quando fala do Brasil, a narrativa de Veríssimo frequentemente carrega os dois lados – o que deve ser protegido da cultura brasileira e o que deve ser “curado” da política e da sociedade no Brasil. Em nenhuma outra obra de Veríssimo este papel de ensinar sobre o Brasil aos Estadunidenses mostra-se de forma tão direta quanto em *Brazilian Literature – an outline* (1945). É exatamente esta a função (missão?) do compêndio de conferências proferidas por ele em São Francisco entre 1943 e 1944.

### 3.2 UM BRASIL EM CONFERÊNCIAS: *BRAZILIAN LITERATURE* (1945)

*My country has palmtrees... but  
snakes and slaves, too.*  
Veríssimo, 1945.

Em 1942, Veríssimo começou a escrever um livro infantil chamado *As aventuras de Tibicuera*. A primeira coisa que o autor fez foi deixar claro, no prefácio, que quem contaria aquela fantástica versão da história do Brasil não seria Erico Veríssimo, mas sim o personagem “Tibicuera”.

Aqui estão as aventuras de Tibicuera, contadas por ele próprio. O herói narra sua espantosa viagem que começou numa taba tupinambá antes de 1500 e terminou num arranha-céu de Copacabana em 1942. Não hesito em passar para as mãos de vocês este romance, porque no fundo ele conta também muito das aventuras do nosso Brasil. (...) Se vocês não gostarem do romance que vão ler, não me culpem. Tibicuera é o autor. (...) (VERÍSSIMO, 1963).

Além de levantar novas problematizações sobre narrador e responsabilidade do autor, mesmo que de forma humorística, esta passagem mostra que a preocupação de Veríssimo em narrar o Brasil acompanha diversos projetos seus nos anos 1940. Começa na primeira experiência no exterior de 1941 e chega na ficção regional de 1949 (com *O tempo e o vento*), passando por ações que vão desde conferências universitárias à literatura infantil. Na segunda viagem aos Estados Unidos, de 1943 a 1945, o romancista encontra-se exatamente na posição de intérprete e relator da história brasileira para o ouvinte estadunidense.

Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, aqueles são anos em que as questões acerca das construções de Brasil estão sendo profundamente discutidas tanto dentro do país quanto a respeito do que se “exporta” enquanto identidade nacional. No segundo capítulo, vimos qual tamanha atenção dos estados era dedicada aos textos responsáveis por elaborar e veicular essas construções.

Nesta seção do trabalho, direcionaremos o foco para o compêndio de conferências apresentadas por Veríssimo na Califórnia, que contaram para jovens estadunidenses como a literatura brasileira se fez. A obra conta, assim, sua versão da história brasileira, permitindo que hoje

levantemos algumas questões sobre a formação de identidade que se dá naquele contexto. Parece se tratar da essência daquilo que em Veríssimo preocupava o FBI – o que ele diz sobre os brasileiros, e como o diz para os estadunidenses.

### 3.2.1 Veríssimo regional, nacional, internacional

Uma questão que é preciso levantar diz respeito ao caráter da literatura de Erico Veríssimo enquanto nacional e regional, levando-nos a discutir identidade, fronteira e experiência. Mário Quintana escreveu em 1972 o poema “Carta ao Erico”, onde disse:

O nosso modo de ser  
– que é tão nosso e por isso tão humano –  
de tal modo, velho Erico,  
tu o soubeste dizer  
que os teus personagens vão, todos eles  
andando andando  
por uma terra que não tem fronteiras. (...)

O conterrâneo Quintana falava de uma obra posterior à trilogia *O Tempo e o vento* (1949) extensa ficção histórica do seu estado cujo primeiro volume ainda não fora escrito nos anos de que tratamos nesta dissertação. Mas seja naquela obra do futuro próximo, seja quando fala sobre o Brasil em conferências nos Estados Unidos, ou mesmo quando relata sobre a sua família na autobiografia, os textos de Erico Veríssimo remetem (na maioria das vezes sem qualquer tom de polêmica) a questões que se mostram fundamentais para o debate sobre a formação da nacionalidade brasileira – as diferentes identidades regionais e as fronteiras, a experiência da vida nos campos e nas cidades, e as pontes entre esses mundos.

Como vimos, durante os emblemáticos anos 1940, Veríssimo teve um papel importante na Política de Boa Vizinhança, viajando e escrevendo em meio à recente aliança entre os governos de Getúlio Vargas e Franklin Roosevelt. Chama atenção o fato de que tanto Veríssimo quanto Vargas eram gaúchos, num momento-chave para a discussão da identidade do extremo sul do Brasil, e de ambos participarem de alguma forma do contexto da construção de uma identidade nacional: o primeiro, quando é convidado a definir seu país em ocasiões no exterior; o segundo, no grande ímpeto de promover a ideia de pátria una, indivisa e coesa. Quando fala do seu estado prefaciando o livro “Rio Grande do Sul” (1969), Veríssimo ironiza: “Os

meus coestaduanos que, depois da vitória da Revolução de 1930, se tocaram para o Rio, fantasiados, e amarraram seus cavalos no obelisco da Avenida Rio Branco – esses não eram gaúchos legítimos, mas paródias de opereta.” (Apud OLIVEN, 2006, p. 64).

Parece enriquecedor, assim, o exame dessas relações, entre o escritor e o governo, o regional e o nacional, complexificando o cenário e o discurso das definições que estarão em pauta inclusive do ponto de vista internacional. Mas além de pensarmos naquilo que o romancista divulga como sendo a realidade brasileira para o mundo, atravessando fronteiras longínquas, vale a pena voltarmos-nos para um ponto mais interno: qual é a “brasilidade” com a qual Veríssimo se identifica em seus textos? Trata-se de uma identidade bastante característica, e que em muitos sentidos refuta a identidade brasileira de ênfase carioca que àquela época começa a se propagar amplamente nos meios de comunicação. As suas “raízes”, por assim dizer, e o seu imaginário literário, têm menos a ver com praia, palmeiras e Carmen Miranda<sup>106</sup>, e mais a ver com a árdua vida da fronteira sul do Brasil. Foi assim que Jorge Amado definiu o colega Veríssimo: “[Sua obra veio a] possibilitar a compreensão de seu povo, do homem rio-grandense, do gaúcho dos pampas e das cidades, do interior e de Porto Alegre, encontrando seu ponto culminante na trilogia *O tempo e o vento*.” E resumiu: “Tão nacional, tão rio-grandense”. (AMADO, 1972, p. 31).

Na análise do livro da primeira viagem de Veríssimo, vimos como a condição do gaúcho acabava por naturalmente desconstruir a ideia que se fazia de um Brasil inteiro que seria como o Rio de Janeiro. Isto se mostra claramente no caso em que o romancista é interrogado sobre seus costumes e esclarece para mulheres estadunidenses que em vez de tomar bebidas geladas e alcóolicas com canudo de palha, como elas pensavam, seu povo bebe mate quente com bomba de prata. Talvez

---

<sup>106</sup> Apesar de entrar para a história como representante do que há de tropical, exuberante, quente, ou mesmo carioca na cultura brasileira, a própria Carmen problematizou diversas vezes os estereótipos totalizantes. Em *Minha secretária brasileira* (Irving Cummings, 1942), ela traz para a cena a estética das populações locais das montanhas Rochosas, onde se passa o filme, por meio de decorações no seu figurino. Por outro lado, o filme hollywoodiano de título original *Springtime in the rockies* recebeu versão brasileira em evidente tentativa de agradar o público daqui, sugerindo inclusive como central a coadjuvante personagem de Carmen Miranda, que faz um sotaque sul-americano forçado. (GATTI, José. 2004). São apenas exemplos do quão complexo é esse tema.

a mais difundida obra de Veríssimo, *O tempo e o vento*, trabalha o imaginário de uma terra eminentemente rural, severa, conflituosa e fronteiriça. A própria autobiografia de Veríssimo, que começa na Cruz Alta (RS) do início do século passado, traz elementos interessantes do pensamento de Veríssimo sobre a sua família e sobre como transitam as relações entre campo e cidade, esferas que ele lembra como simbioticamente conexas no dia-a-dia dos seus familiares. Esses cenários fundam boa parte da identidade nacional – e regional – presente na experiência do escritor. Nos livros de viagem dos anos 1940, há nas representações do personagem viajante de Veríssimo uma clara fricção entre os conceitos de brasilidade que lhe chegam pré-formados entre os vizinhos do norte.

Outra questão que se levanta diz respeito à ideia de fronteira. Em *O problema do Oeste* (1896), Frederick Turner mostrou que o problema da fronteira foi também o problema nacional dos Estados Unidos. A ideia é que o americano típico teria sua origem nesse desbravador que se distancia da experiência do Velho Mundo à medida em que avança terra adentro. O homem de ação, o homem idealista, que constrói a si mesmo, é uma ideia fundada no avanço para o Oeste. Assim, Turner capta uma reverência ao homem rural, caçador, como exemplo de cidadão e identidade nacional. No caso do imaginário estadunidense sobre o Brasil que temos observado nas produções culturais dos anos 1940, há a justaposição da ideia de um povo relativamente tranquilo e indolente à ideia de um imenso território selvagem, por mais que pareçam contraditórias.

Em um estudo sobre a revista *Seleções do Reader's Digest*, Mary Anne Junqueira identifica que a América Central e o interior da América do Sul “eram vistos não só como lugares vazios, mas também como lugares primitivos. Era a *virgin land*, o *wilderness*, lugar onde a fronteira e a civilização ainda não tinham chegado. A relação com o Oeste é imediata.” Uma das passagens da revista observada pela autora dizia com todas as letras: “Esta terra é como o Oeste norte-americano há séculos. Animais bravios e índios. Desembarcar aqui, até mesmo próximo de Manaus como estamos, é atrair uma chuva de flechas envenenadas (Seleções - nov/51 - p 27).” (JUNQUEIRA, 1998, p. 5).

Quanto ao imaginário do Oeste presente na revista, é impossível não o relacionar com a Marcha para o Oeste de Getúlio Vargas. Nesta época, o Brasil era visto como desconhecido pelos próprios brasileiros. Nos anos 40 acontecia a expedição Roncador-Xingu feita pelos irmãos

Villas Boas - e que foi contada como uma saga. Algo heróico. A construção de um país. (Idem).

A atitude do estado brasileiro e as ideias dos seus intelectuais naquele momento, assim, lembram muito a crença que orientava a marcha estadunidense, e que em última instância desenvolver-se-ia na ampliação dos limites geográficos “a civilizar”, com o desejo de concretizar o destino manifesto em todas as Américas, como vimos anteriormente.

(...) Segundo Cassiano Ricardo, impunha-se eliminar os vácuos demográficos e fazer com que a fronteira econômica coincidisse com as fronteiras políticas. Ou seja, de alguma maneira, o diagnóstico de uma América Latina despovoada coincidia com o diagnóstico de um Brasil que precisava de uma Marcha para o Oeste. (JUNQUEIRA, 1998, p. 6).

A autora lembra-nos de que para Alcir Lenharo “a imagem da Marcha no Brasil é retórica, mítica e também épico-cinematográfica. Lenharo compara a Marcha no Brasil com os Westerns de Hollywood.” (JUNQUEIRA, 1998, p. 6). Embora isto não esteja previsto nas ideias de Brasil da maior parte dos estadunidenses, parece ser possível levantar no caso brasileiro (e sul-americano) um problema análogo na relação entre a constituição da fronteira e da identidade nacional. Do ponto de vista de Veríssimo, para além dos mais recentes movimentos para o Oeste, havia sido essa a realidade da sua região:

Somos uma fronteira. No século XVII, quando soldados de Portugal e Espanha disputavam a posse definitiva dêste então “imenso deserto”, tivemos de fazer a nossa opção: ficar com os portugueses ou com os castelhanos. Pagamos um pesado tributo de sofrimento e sangue para continuar dêste lado da fronteira meridional do Brasil. (...) Fomos desde os tempos coloniais até ao fim do século um território cronicamente conflagrado. Em setenta e sete anos tivemos doze conflitos armados, contadas as revoluções. (VERÍSSIMO, Apud OLIVEN, 2006, p. 63).

E segue o trecho falando da experiência da vida no campo (a *wilderness* de que falou Turner?) como fundadora de elementos que irão se imiscuir na personalidade do gaúcho:

Vivíamos permanentemente em pé de guerra. Nossas mulheres raramente despiam o luto. Pense nas duras atividades da vida campeira – laçar, domar, marcar potros,

conduzir tropas, sair para a faina diária quebrando a geada nas madrugadas de inverno – e você compreenderá por que a virilidade passou a ser a qualidade mais exigida e apreciada do gaúcho. (Idem).

Temos aqui uma visão de como a real experiência da vida num determinado campo pode ser sentida inclusive por gerações futuras, numa memória coletiva que marcaria inclusive aqueles cuja realidade não é mais a mesma. Fundam-se, de certa maneira, supostas fronteiras entre campo, cidade, passado, presente. Concretamente, aquela experiência não faz parte de algum remoto arsenal de referências a ser superado, mas vive permeando as renovações daquele modo de vida.

Esse tipo de vida é responsável pelas tendências algo impetuosas que ficaram no inconsciente coletivo deste povo, e explica a nossa rudeza, a nossa às vezes desconcertante franqueza, o nosso hábito de falar alto, como quem grita ordens, dando não raro aos outros a impressão de que vivemos num permanente estado de cavalaria. (Idem).

Ruben Oliven acredita ainda que o campo de caráter fronteiro ocupa uma posição particularmente relevante nessa formação de identidade, sendo a posição estratégica do Rio Grande do Sul algo que faz com que “seja visto como uma área limítrofe que estaria nas margens do Brasil e que poderia tanto fazer parte dele como de outros países, dependendo do resultado das forças históricas em jogo.” (2006, p. 63).

É interessante perceber, ainda, que assim como na definição das particularidades do gaúcho, é também enfatizando o enfrentamento de dificuldades que Veríssimo identifica a formação do brasileiro como unidade. Em *Brazilian literature* (1945), o romancista apresenta uma palestra chamada “*Such stuff nations are made of*”, que alcança seu ponto focal ao falar (para seu público estadunidense) da resistência à invasão holandesa por parte da heterogênea população nativa do Brasil pouco antes de este existir como nação. A passagem, que voltará a ser analisada adiante, fala em linhas gerais que tal luta e sofrimento exigidos pelos patriotas, por um bem comum e contra um “outro” externo, por fim acabou transformando-os em nação.

Assim, tem-se novamente a fronteira, dessa vez atlântica, como definidora de todo um caráter de um povo – povo agora com dimensão nacional. Assim Veríssimo oscila entre a identidade nacional e a regional, que nem sempre aparecem como contraditórias entre si, mas que certamente são narradas de modo diferenciado o bastante para

enriquecer o campo do debate identitário (necessariamente heterogêneo) de um país continental que atravessa os anos 1940.

As atividades econômicas do Rio Grande do Sul começam tardiamente a se articular às do Brasil colonial por meio da preia do gado xucro para exportação de couro para a Europa. Oliven comenta que isto era feito através de Buenos Aires ou Sacramento. É só no começo do século XVIII, o autor lembra-nos, que criam-se as estâncias de gado, quando a Coroa distribui sesmarias aos tropeiros que se sedentarizaram e aos militares que se afazendaram. Segundo ele, “as disputas relativas à delimitação de fronteiras significaram uma crescente militarização da região, que em 1760 foi elevada à condição de capitania com o nome de Capitania do Rio Grande de São Pedro”. (2006, p. 63).

O sociólogo parece assim falar de modo coerente com a ideia de Veríssimo, de que a experiência da “áspera formação do Rio Grande”, como disse ainda Moysés Vellinho (1972, p. 109), vem a incorporar-se com efeitos de longuíssimo prazo na cultura e identidade gaúchas, que por sua vez transparecem na literatura de Veríssimo e na construção de uma identidade nacional que ele exporta em suas missões panamericanistas.

Antonio Candido vê o constante trabalho de traçar “retratos impiedosos” de velhos caudilhos como uma das matrizes da obra de Veríssimo. E comenta sobre o que alguns chamaram de antimachismo na obra do autor, remontando ao tom da trilogia *O tempo e o vento*:

Revoluções, combates nas coxilhas abertas, no inverno, o minuano cortando como navalha e gemendo como um ferido abandonado no campo. Entreveros, correrias, cabeças esfaceladas, cavalos com a boca espumando. Cargas de cavalaria, o barulho das patas, os urros dos guerreiros. As lagoas que se tingem de sangue. Lenços vermelhos e verdes. Lanças enristadas, palas voando. E combates, e mais combates. E nomes, coroneis, generais, soldados. E outros degolamentos. E frases de entusiasmo: “Aquilo é que era homem, seu!” “Macho legítimo!” “Índio taura!” (CANDIDO, 1972, p. 49).

No seu *Solo de clarineta*, Veríssimo oferece um rico agrupamento de relatos da memória da sua família. Ali temos finalmente um olhar de muito bom humor para estas construções da sua cultura. Quando fala do tio Nestor, “o mais fabuloso de todos os Veríssimo”, o escritor comenta: “Dedicou-se também com certo interesse às lides campeiras, que lhe proporcionavam em tempo de paz a atividade que

mais se parecia com a ação bélica. O perigo era uma ambrosia para o paladar do guerrilheiro.” (1973, p. 9). E assim insiste no imaginário (por meio da experiência dos antepassados e da empatia para com os atuais conterrâneos) a justaposição da vida campesina com a luta, combinação que vem amiúde nos seus textos a contrastar com a terra “fácil” de Pero Vaz de Caminha, cuja carta sobre o Brasil Veríssimo cita na sua aula inaugural sobre literatura brasileira, em 1945, na Universidade da Califórnia.

O problema do gaúcho em relação à nacionalidade estende-se, desde a representação da identidade brasileira, passando por questões oligárquicas, até implicações internacionais. Em meio à documentação do DEOPS-RS que consultamos, encontra-se num dos relatórios de 1937 um panfleto apreendido e anexado ao documento, assinado pelo “povo rio-grandense” e fruto de um “comitê anti-fascista popular”. Em abril daquele ano em Porto Alegre, o texto considerado subversivo afirma que “o 'gaúcho' Getúlio é adversário da honra do povo gaúcho.” (APERJ; 19 A, 1937, p. 205). Além disso, o panfleto finaliza ainda com as entusiásticas exclamações – “Abaixo com os inimigos da pátria da cultura e da civilização!!!! Viva a democracia popular!!!! Viva a Espanha democrática!!!! Tumulo ao fascismo internacional!!!!” (Idem), fazendo uma interessante composição de patriotismo relacionado diretamente ao anti-fascismo internacional.

Chama também a atenção o fato de associar-se regionalismo a nacionalismo. A voz do panfleto, atribuída ao “povo rio-grandense”, diz que Getúlio Vargas é inimigo da pátria e fascista internacional, um gaúcho entre aspas, um “adversário da honra do povo gaúcho”. No Rio Grande do Sul que vive a entrada do Estado Novo, portanto, existe um discurso que não separa regionalismo, nacionalismo e internacionalismo (um discurso apreendido pela polícia). E, como vimos anteriormente, o próprio Veríssimo ironizaria o evento nesses mesmos termos, afirmando em retrospectiva que seus coestaduanos da Revolução de 30 “não eram gaúchos legítimos, mas paródias de opereta.” (Apud OLIVEN, 2006, p. 64).

Seis anos depois da redação daquele panfleto, um tema parecido chamou a atenção da Embaixada dos Estados Unidos no Brasil. Em meio a preocupações com o que andava dizendo J. E. de Macedo Soares (irmão do ex-ministro das relações exteriores), circulou pelo órgão a tradução de um artigo publicado por ele no *Diário Carioca*. O autor escrevera opiniões como: “Não há no Brasil povo federal e sejam quais forem as ilusões reinantes, a União não passa de uma armação legal.

Brasil é o povo dos Estados, sempre paciente e submisso na insuportável improvisação dos governos locais”. O documento da embaixada comenta: “Como é sabido pelo departamento, Macedo Soares é um consistente e audacioso inimigo do Presidente e do grupo ‘gaúcho’ dominante”. (NATIONAL ARCHIVES, 1943, p. 391).

Quando Veríssimo fala do seu país para os estadunidenses, ele fala de um lugar permeado por essas questões, mas escolhe fazê-lo de um modo que represente um país bem mais coeso, embora repleto de contradições e desigualdades. A sua versão das "partes" do Brasil e do seu todo está vinculada a determinadas versões de Brasil que era possível imaginar àquela época, e pode ser lida nas conferências da Califórnia publicadas nos Estados Unidos em 1945.

### **3.2.2 As conferências: ideias e ideais de Brasil**

O pequeno livro *Brazilian literature – an outline* (McMillan, 1945) traz as conferências apresentadas por Erico Veríssimo na Califórnia entre 1943 e 1944, e que agrupadas lado a lado consistem numa história da literatura brasileira.<sup>107</sup> Trata-se de uma “história geral” da produção literária de um Brasil que é um só, na mesma medida em que divide a história de acordo com as regiões do país. Só o fato de a estrutura do texto se dar dessa maneira já aponta para uma leitura na direção das ideias e ideais de Brasil do contexto de produção da obra, no qual a questão das relações entre regional, nacional e internacional são tema recorrente. Colocando em diálogo esse livro com outros textos da imprensa e discurso oficial, tentaremos ver o que há de divergente e em comum entre esses pontos de vista sobre o país e sua desejada projeção mundial, a começar pela nova relação com o vizinho do norte.

O livro é dividido em doze capítulos. O primeiro, “*So good is the land*”, faz a seguinte constatação introdutória: “Durante quase quatrocentos anos a vida intelectual do meu país manteve um caráter de espelho: refletia as modas literárias e artísticas da Europa, primeiro por

---

<sup>107</sup> *Brazilian literature* (1945) é escrito em inglês. Todas as passagens citadas de apresentadas em português neste trabalho são livres traduções de minha autoria, mantendo-se em nota o original do livro em inglês de Veríssimo.

Portugal e depois diretamente de Paris.”<sup>108</sup> (VERÍSSIMO, 1945, p. 2)  
Logo em seguida o narrador pula para a sua própria geração literária, trazendo esperança:

Mas após as duas primeiras décadas do século vinte nós começamos uma vida literária própria – é claro que não totalmente livre de influência estrangeira, já que nenhuma literatura é completamente independente, mas ao menos era uma literatura preocupada com os problemas do Brasil, morais e sociais, e falante de uma língua brasileira.<sup>109</sup> (VERÍSSIMO, 1945, p. 2).

E finalmente a introdução diz a que veio tal ciclo de palestras, de maneira sensível e objetiva: “Estou dando-lhes este rascunho de uma história da literatura brasileira porque tenho certeza de que a melhor chave de acesso à alma de um país são os trabalhos de seus escritores, e eu sei o quanto é importante que nós norte e sul-americanos possamos nos conhecer.”<sup>110</sup> (Idem).

De modo geral, a narrativa autobiográfica de Veríssimo dessa época não é “seduzida” pelo discurso oficial da boa vizinhança como um todo. E, como pudemos observar no primeiro capítulo desta dissertação, seus relatos são orientados por um senso crítico aguçado e um estado de alerta em relação àquela empreitada por parte dos governos. Mas aqui vemos o quanto ele está ao mesmo tempo mergulhado naquele momento, em que a aproximação entre os países da América é um dado necessário e um assunto que atravessa positivamente diversas esferas, seja no apoio ou na oposição aos governos que a promovem.

Outra questão que novamente se faz presente por meio da passagem citada é a função da literatura nesse diálogo entre as nações. E neste ponto, a opinião de tal intelectual de esquerda e avesso à ação

---

<sup>108</sup> “*During almost four hundred years the intellectual life of my country kept a mirrorlike quality: it reflected the literary and artistic fashions of Europe, first through Portugal and afterward directly from Paris.*”

<sup>109</sup> “*But after the first two decades of the twentieth century we started a literary life of our own – of course not totally free from alien influence, because no literature is completely independent, but at least a literature concerned with Brazilian social and moral problems and speaking a Brazilian language.*”

<sup>110</sup> “*I am giving you this sketchy history of Brazilian literature because I am sure that the best key to the soul of a country is the Works of its writers, and I know how important it is for us North and South Americans to know each other.*”

autoritária vem a convergir com a premissa dos órgãos policiais que o investigaram por acreditarem também na relevância da literatura, como mostrou-nos a documentação do FBI. Para Veríssimo, entretanto, a literatura deveria ser um mecanismo de livre conversa e esclarecimento entre os povos e sobre os povos; para a polícia, já que era uma conversa entre os povos e sobre os povos, a literatura era portanto uma fonte para identificar potenciais posicionamentos subversivos, além de um poderoso veículo de ideias que precisava ser inspecionado e controlado.

Os textos de *Brazilian literature – an outline* só seriam publicados no Brasil cinquenta anos depois da versão de língua inglesa, com o título *Breve história da literatura brasileira* (Globo, 1995). A inserção do texto entre brasileiros se daria, assim, com motivações absolutamente distintas daquelas que levaram à publicação estadunidense em 1945. Quando da edição original, a ideia era levar o brasileiro para o estadunidense, bem como o movimento inverso: dois anos antes das conferências da Califórnia Veríssimo escrevera e apresentara para brasileiros a conferência *Viagem através da literatura americana*. Nesta ocasião Veríssimo disse a correspondente da United Press: “A principal influência sofrida pela cultura brasileira durante o século XIX foi francesa, mas depois de 1930 acentua-se a influência cultural anglo-americana. Julgo ter contribuído, de meu lado, para o pan-americanismo com a tradução que fiz de vários livros norte-americanos e com a realização de diversas conferências.” (in: TORRES, 2012). O próprio *A volta do gato preto* possui muitas páginas de pura pesquisa – historiográfica, estatística, geográfica, econômica... – sobre as regiões estadunidenses que visita. Os dados não têm necessariamente a ver com os acontecimentos do “diário” do viajante, mas sim estão lá para informar o leitor sobre aquele país.

As contribuições de Veríssimo neste diálogo literário foram imensas. Temos observado as várias maneiras como o romancista atuava nas traduções, fossem elas “culturais” ao interpretar os Estados Unidos para os brasileiros ou representar o Brasil para estadunidenses, como vimos na primeira viagem, fossem elas na ativa função de intérprete de brasileiros nos Estados Unidos, como vimos nos “diários” da segunda viagem. Podemos agora lembrar também do papel editorial de Veríssimo nessa ponte. Para Waldemar Torres (2012), os dois grandes projetos da história cultural e comercial do livro no Brasil foram o de Monteiro Lobato, através da Biblioteca Pedagógica Brasileira, e o de Erico Veríssimo, na Livraria do Globo. E deve-se ao segundo a introdução da literatura de língua inglesa no Brasil. Algumas traduções feitas por

Veríssimo do inglês para o português são as de autores como Robert Nathan, Horace McCoy, James Hilton, Sax Rohmer, H.R. Knickerbocker<sup>111</sup>, Edgar Wallace, Ernst Glaeser, e Aldous Huxley, a quem visitaria na primeira viagem aos Estados Unidos e cuja versão em língua portuguesa de *Point Counterpoint* (1928) sai em 1935, junto com o romance *Caminhos Cruzados*. Veríssimo também traduz John Steinbeck, discutido aqui anteriormente, e H. Van Loon, com quem encontra-se na primeira viagem. Vemos assim que as traduções feitas por Veríssimo caminham mais ou menos harmoniosamente com as suas ações, encontros, viagens, posicionamentos em relação ao mundo.

É também em meio a esse contexto de produção de um diálogo literário/editorial entre as línguas portuguesa e inglesa, portanto, que situa-se *Brazilian Literature*, como parte de um projeto que acaba sendo muito maior. Ele passa, afinal, por caminhos eminentemente políticos que estão se dando naquele contexto da projeção nacional para o exterior. Além de difundir a literatura brasileira para os leitores estadunidenses, se formos adentrar a obra mais de perto, o que Veríssimo estava passando de ideias de Brasil ao seu público? Uma vez que ele mesmo diz que a literatura é o melhor meio de conhecer um povo, quando conta a sua história da literatura brasileira o que é que ele acaba contando de história do povo brasileiro, bem como de caminhos a seguir?

No capítulo “*Such Stuff nations are made of*”, ele introduz para o leitor “o que faz uma nação”, e o que fez, especificamente, a nação brasileira: a luta por uma causa em comum. Contando sobre a expulsão dos holandeses pelos brasileiros, segue a narrativa contando uma saga heroica de um povo: “Eles haviam lutado, sofrido, labutado, todos eles – homens brancos, marrons, negros, e cor de cobre. Pela primeira vez eles estavam pensando ou agindo em termos de uma causa comum, uma bandeira comum, e um país comum. É dessas coisas que se faz uma nação.”<sup>112</sup> (VERÍSSIMO, 1945, p. 23). No texto original em inglês, esta

---

<sup>111</sup> Quando lhe pediram para fazer a tradução de *Alemanha – fascista ou soviética?*, o pedido de Henrique Bertaso foi de que ela fosse feita em vinte dias, comentando que “Esses assuntos logo ficam desatualizados” (TORRES, 2012, p. 20). Levando em conta o título da obra, sabemos hoje que a preocupação de Bertaso tinha toda razão de ser.

<sup>112</sup> “*They had suffered, toiled, fought, all of them – White, brown, black, and copper-colored men. For the first time they were thinking or acting in terms of a common cause, a common flag, and a common country. That is the stuff nations are made of.*”

passagem apresenta uma construção bastante poética. A rima de “*They had suffered, toiled, fought, all of them – White, brown, black, and copper-colored men.*” (*them/men*) traz ao texto uma sonoridade de narrativa épica.

O que está sendo descrito com tanta dramaticidade é a construção da ideia de unidade no Brasil, culminando no próprio significado de uma “bandeira comum”. Difícil não lembrarmos do ato que ocorreu oito anos antes da publicação do livro, quando a ideia de uma bandeira em comum e de um país coeso foi levada ao limite de o novo governo queimar as bandeiras estaduais em cerimônia pública, com direito à regência de Villa-lobos do Hino Nacional.<sup>113</sup>

O texto mencionado de Veríssimo contém tanto a representação de luta concreta por um *ideal* – social – de país quanto a alusão a uma *ideia* de nação, mais abstrata, expressa na imagem da bandeira em comum. Não por acaso reverberam naquela narrativa dramática ecos Shakespeareanos, por meio do título *Such stuff nations are made of*, que sugere referência à fala de Prospero, em *A Tempestade* (de 1611): “*We are such stuff as dreams are made on.*” (Ato 4, cena 1). Assim, no texto de Veríssimo a palavra “nação” está no lugar de “sonhos” da frase de Shakespeare.

Outra interessante escolha de forma em *Brazilian literature* é a sequência dos títulos dos capítulos IV e V: “*My country has palm trees*” e “*Yes, but snakes and slaves, too*”. Há um diálogo entre forças opostas, portanto, no próprio sumário do livro. A primeira constatação não é construção do narrador, mas sim as palavras emprestadas de Gonçalves Dias (algo que o leitor brasileiro logo perceberia, mas o estadunidense provavelmente não). Na segunda, o narrador se posiciona, desconstruindo o mito romântico de exatos cem anos antes. Veríssimo dialoga assim com o nacionalismo que o antecedeu, quem sabe trazendo-o para o chão<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> A cerimônia da cremação das bandeiras estaduais, que se deu um mês após instauração do Estado Novo, foi atrelada também a uma homenagem às vítimas do levante comunista de 1935. Em tal ocasião, o Ministro da Justiça Francisco Campos discursaria: “Bandeira do Brasil, és hoje a única. Hasteada a esta hora em todo o território nacional, única e só, não há lugar no coração dos brasileiros para outras flâmulas, outras bandeiras, outros símbolos.” (In: OLIVEN, 2006, p. 53).

<sup>114</sup> Se Veríssimo era por alguns chamado de “liberal romântico” (vide p.), sua obra já estava distante do “romantismo”; e seu ideal nacional vinha mais de um

Com o romantismo, havíamos recebido também ideais nacionalistas e paradoxos.

Do romantismo, nossos escritores receberam, com entusiasmo, o conceito de nação e o sentimento nacionalista. E foi então que as oposições originárias, pelas quais a América Latina tentava se definir perante a Europa, desembocaram em paradoxos. O primeiro consiste exatamente na adoção do conceito de nacionalismo em literatura, o que Borges exprimiu com humor: "O culto argentino da cor local é um culto europeu recente, que os nacionalistas deveriam recusar, posto que é estrangeiro." (PERRONE-MOYSÉS, 2007, p. 35).

Logo após a publicação de *Brazilian Literature*, pouco depois do retorno de Veríssimo ao Brasil, o relato de um colunista (não especificado) é publicado no suplemento "Letras e Artes", do jornal *A Manhã*:

Conta-me o romancista de sua estada nos Estados Unidos, das palestras e conferências que realizou nos vários estados da grande nação, sobre a nossa literatura. Até um pequeno livro sobre a literatura brasileira publicou lá, não pretendendo, no entanto, editar no Brasil, por ser apenas ligeiras noções que só interessaria a estrangeiros. (Letras e Artes, 6/10/1946, p. 8).

Se tal livro foi feito apenas para "interessar a estrangeiros", poderíamos então indagar do porquê da presença de passagens como a citada anteriormente, em que há dimensões intertextuais que provavelmente só um brasileiro perceberia. Há que se lembrar, é certo, que por outro lado a essa data já havia estudiosos da literatura brasileira nos Estados Unidos, e em meio à Academia possivelmente houvesse diversos conhecedores de tais referências. Mas o que esse tipo de comentário indica é um tom que acompanha boa parte da narrativa de Veríssimo quando ele está "falando para os estadunidenses". Parece que ele tem em mente, quase sempre, o leitor brasileiro, quase como se fosse a ele que o narrador "devesse satisfação", dizendo o que o bem coletivo quer que se diga sobre seu país.

---

sentimento "nacionalista materialista" do que daquele outro "nacionalismo romântico".

Quando fala da história (e) da literatura do ponto de vista do início dos anos 1940, uma referência essencial para as aulas de Veríssimo são os acontecimentos dos anos 1920. No capítulo que intitula “*The eventful twenties*”, o autor usa a metáfora de alguém que sobrevoa de longe uma ilha para descrever a análise da literatura dos séculos passados, portanto de uma perspectiva ampla, e fala da dificuldade de falar da “ilha” uma vez que se é habitante dela (a “ilha”, no caso, representando o *tempo* do autor). Assim ele começa a falar dos anos 20, como o terreno que já é dele, ou seja, onde começa também a sua própria vida literária, por mais que, segundo ele, sua bússola para este campo seja tendenciosa.

Logo após esta breve ressalva, Veríssimo passa a falar do caso pessoal que será o fio condutor da sua explanação dos anos 20 na literatura brasileira: Monteiro Lobato. Fala do marco de Jeca Tatú, e declara gostar do autor, como escritor e como homem, assim que termina de contar que “quando ele queria criticar homens e coisas brasileiras, ele evocava seu personagem ficcional, Mr. Slang, um inglês, e deixava o velho excêntrico falar do seu jeito quieto e irônico.”<sup>115</sup> (VERÍSSIMO, 1945, p. 105). Esta atitude que Veríssimo descreve não nos é estranha. Vimos aqui diversas situações em que o narrador de Veríssimo traz à tona personagens ficcionais com opiniões bem formadas politicamente, em meio às opiniões que assina com o próprio nome. A sua atitude de identificar tal recurso, no caso de Lobato, como uma maneira de dizer o que quer dizer “sem se comprometer” poderia sugerir algumas dúvidas em relação à abordagem do FBI sobre *O resto é silêncio*.<sup>116</sup>

Adiante em *Brazilian Literature*, o narrador passa a citar brevemente uma série de autores e suas obras – Júlia Lopes de Almeida, Xavier Marques, Afranio Peixoto, Medeiros de Albuquerque, João Ribeiro, José do Patrocínio (“*a combination of Baron Munchausen and Oscar Wilde*”), Lima Barreto, Humberto de Campos, Paulo Setubal, Agrippino Grieco... E a semana de 22 é mencionada num capítulo à

---

<sup>115</sup> “When he wanted to criticize men and things Brazilian, he summoned his fictitious character, Mr. Slang, an Englishman, and let the queer old fellow talk in his quiet and ironical way.”

<sup>116</sup> As colocações “antiamericanas” do personagem “Marcelo” poderiam ser, afinal, pensamentos de Veríssimo transmutados em ficção? Como já discutimos algumas vezes, a resposta a essa pergunta não importa tanto quanto, neste caso, a percepção de como essas questões estão o tempo todo postas no campo de debate do escritor.

parte, *"The stone and the road"*. O livro cita os nomes que seriam também hoje citados – Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade... e diz: "os pioneiros do movimento modernista no Brasil podem ser comparados àquela primeira leva da marinha americana que desembarcou em Tarawa sob pesado fogo de metralhadoras inimigas. Poucos escaparam, mas haviam estabelecido uma praça d'armas."<sup>117</sup> (1945, p. 113). A escolha por esta analogia remete-nos àquele pequeno brasão da folha de rosto de *Brazilian literature*, em que se diz que este é um "livro de tempo de guerra", mas mais que meramente no sentido que o carimbo pretendia – "produzido de acordo com regulamentos de preservação de matéria-prima..." –, a especificidade da estratégia militar evocada sugere um público muito familiarizado com cada manobra que acontece na guerra que acompanha milimetricamente à distância, num cotidiano de *guerra total*. Após a referência, que atravessa o texto com naturalidade, o narrador passa então a falar de Manuel Bandeira, que teria sido a primeira adesão importante à nova escola literária.

O livro de Veríssimo dá muita atenção às duas últimas décadas que antecedem sua escrita. Mesmo que comece sua história da literatura brasileira em 1500, o autor ocupa metade do livro para mostrar-nos as ideias que atravessam os anos 1920 e se desenvolvem nos anos 1930, tanto na literatura quanto na identidade nacional e finalmente no posicionamento político de intelectuais. Quem vive em 1945 de fato viu muito mudar nos últimos vinte anos. A ascensão e a queda da figura tão paradigmática que foi Vargas; o acréscimo de 10 milhões de indivíduos na população do país (uma população jovem, onde 54% têm menos de 20 anos de idade); a duplicação no número de crianças em escolas (embora ainda baixo, de 9% em 1920 para 21% em 1940)<sup>118</sup>, um significativo crescimento da indústria e a substituição de produtos importados (FAUSTO, 2010); e, na arte e na literatura, um brusco voltar-se para si, para o próprio país, no exame de seus problemas e na busca por sua identidade.

---

<sup>117</sup> "The pioneers of the modernistic movement in Brazil may be compared with that first wave of American marines which landed in Tarawa under heavy enemy machine-gun fire. Few of them escaped, but they had established a beachhead."

<sup>118</sup> Os números nos mostram como, por mais que percebamos um mercado editorial pujante no período estudado, estamos tratando ainda de uma minoria da população brasileira – entre 1920 e 1940 a taxa de analfabetos vai de 69.9% para 56.2%, ainda bastante alta. (FAUSTO, 2010, p. 236).

Embora admire a preocupação dos novos escritores modernistas para com o seu país, o narrador de Veríssimo incomoda-se com os exageros de apreciação pelo Brasil: "Muitos dos poetas modernos estavam tão imbuídos do amor pelo seu país que começaram a usar a palavra brasilidade (*Brazility*) com uma obsessão enjoativa."<sup>119</sup> (p. 114). O narrador menciona entre estes Cassiano Ricardo, comentando sarcasticamente como seus poemas são repletos de "*Golden spotted jaguars, green and yellow parrots, red tropical flowers, fanciful twilights, and lustrous green banana trees.*" (Idem).

No Jornal *A Manhã*, cujo editor era o mesmo Cassiano Ricardo, temos na edição de 16 de janeiro de 1941 um texto sobre os "construtores da brasilidade", assinado por Raul Machado:

Depois da vitória da revolução nacional de 1930, começou a aparecer com insistência, em discursos e escritor de espírito patriótico, a palavra "brasilidade", não consignada, até então, nos dicionários e léxicos portugueses.

E o vocábulo, à força de uso, se incorporou ao património da língua... Apresenta-se, entretanto, indefinido, com significados diversos, em suas variantes de acção.

É assim que, às vezes, "brasilidade" equivale, propriamente, a "patriotismo", como se vê na frase: "nesta hora de perigo, faz-se mister exaltar nosso sentimento de brasilidade". Aqui, tem, apenas, um sentido nacionalista, de restrição a influências estrangeiras, a exemplo do que ocorre na citação: "precisamos dar ao ensino um cunho mais acentuado de brasilidade". Ali, aparece a palavra com o intuito evidente de exprimir nação ou povo brasileiro, tal se depreende da locução: "o presidente Vargas é quem dirige, para rumo certo, nossos destinos de brasilidade". (MACHADO, 1941, p. 3).

Ao lado do texto sobre a brasilidade, há uma coluna sobre o Instituto Brasil-Estados Unidos, "Um belo trabalho de aproximação cultural inter-americana". Fala, inclusive, das conferências chamadas "As lições da vida americana", apresentadas por Erico Veríssimo após sua viagem. A justaposição das matérias ilustra a coincidência, no tempo, desses dois elementos: a busca pela identidade nacional e o

---

<sup>119</sup> "*Many of the modern poets were so imbued with the love of their country that they started using the word brasilidade (Brazility) with a sickening obsession.*"

movimento de exteriorizar-se na nova configuração interamericana. (Vide anexo X).

A “brasilidade exagerada” descrita por Veríssimo em *Brazilian literature*, segundo ele explorada obsessivamente, lembra muito o quadro pintado por Disney em Aquarela do Brasil. “Papagaios verdes e amarelos, flores tropicais vermelhas”, e toda a exuberância do desenho animado conversam muito bem com essa versão da identidade que Veríssimo descreve com sarcasmo. As características que o desenho animado apresenta em audiovisual não são simples elaborações de Hollywood, mas sim algo que parte da própria produção cultural brasileira carrega.

A linguista Marli Rosa entende a canção “Aquarela do Brasil”, de Ari Barroso, como “fundadora do gênero musical brasileiro conhecido como samba exaltação ou samba cívico, que tem como característica básica exaltar idealizadamente as belezas da terra e do povo brasileiro.” (ROSA, 2011, p. 8). A autora fala de “Produtos culturais ‘in synch’”:

Essa composição foi discursivamente de encontro não somente à política cultural do regime ditatorial de Getúlio Vargas, mas também estava em sincronia com o clima de festa do “encontro das raças” que formaram o Brasil, com uma discutível valorização pacífica do elemento negro, promovidas pelo livro Casa-Grande & Senzala, de Gilberto Freyre, lançado em 1933. (ROSA, 2011, p. 8).

Nas palavras de Alcir Lenharo (1986), para Cassiano Ricardo “o Brasil parecia mais um escândalo de cores” (p. 57). Lenharo lembra-nos de uma passagem de *Marcha para Oeste* (1940): “Parece que Deus derramou tinta por tudo. O céu de anil pra rimar com Brasil tem toda razão de ser. O gosto da cor (...) é a marca do primitivo em contacto com a natureza que é um grito admirável de sol e verde, de azul e de vermelho. Como surge o Brasil? De uma paisagem colorida, onde predominam homens e pássaros de rica plumagem.” (Idem).

O que o texto de Veríssimo nos mostra, entretanto, não está exatamente “em sincronia” com esses outros discursos. E, embora saibamos da sua admiração pelo trabalho de Walt Disney (quem conheceu pessoalmente, como vimos no primeiro capítulo) em aproximar Brasil e Estados Unidos, o Brasil que Veríssimo quer apresentar aos Estados Unidos é diferente, e envolve o questionamento daquela “brasilidade”.

É relevante perceber, no entanto, que esta capacidade de desconstrução do discurso cultural hegemônico não existiu apenas na literatura, como se o fizesse em oposição às produções cinematográficas, estas mais alinhadas ao discurso político oficial. Muito pelo contrário, há ao longo de todo o contexto aqui estudado diversas expressões fílmicas que problematizam profundamente as questões culturais de que temos tratado.<sup>120</sup> Os filmes da Disney estão sendo usados aqui apenas como fonte de uma das representações existentes na época, e não como absolutamente representativos daquele universo audiovisual.

Além disso, mesmo a obra de Veríssimo não trata-se exatamente de uma que buscasse desconstruir categoricamente as ideias de Brasil que seus intelectuais contemporâneos estavam construindo. Estão, afinal, todos dialogando, participando das mesmas publicações, associações, eventos. Os discursos coexistem, ou mesclam-se, e mesmo nas desconstruções de Veríssimo há muito mais dessas outras ideias que circulam o seu contexto do que qualquer possibilidade de aproximação com a (sempre equivocada) ideia de estar “à frente do seu tempo”.<sup>121</sup>

As opções de caminhos a tomar pelos escritores de 30 são assim explicados em *Brazilian literature* em termos de posicionamentos políticos.

Em meio a tantas questões políticas e sociais, os escritores brasileiros sentiam que tinham de escolher um lado. A república no seu país falhara (...) Os intelectuais sentiam que alguma coisa tinha de ser feita. Estavam lendo autores comunistas e fascistas. Estavam olhando para a esquerda e

---

<sup>120</sup> A exemplo podemos lembrar do cineasta Orson Welles (cuja ficha no FBI mencionamos anteriormente aqui), que começara em 1941 a produzir um filme sobre o continente americano que permaneceu inacabado. O material é depois lançado em 1993 como parte de *It's All True* (Bill Krohn, 89min). As filmagens de Welles buscavam mostrar variedades da vida nas Américas, com um grau de sofisticação crítica bastante diferente de produções governamentais do seu tempo.

<sup>121</sup> Exemplo de como caminham juntos diferentes discursos sem necessariamente um solapar ou ultrapassar o outro é a publicação de livros que, ainda hoje, usam recursos bastante parecidos com os do desenho animado da Boa Vizinhança para divulgar seus exemplares, como é o caso de “1565”, do jornalista Laurentino Gomes, cujo *slogan* é: “As aventuras dos portugueses, negros, e índios, com paisagens exuberantes!”. À propaganda de 2012 adiciona-se ainda a seguinte frase, mexendo com nossas discussões teóricas: “a história colonial real é mais incrível que a ficção”.

para a direita, em busca de uma solução, e não poucos estavam olhando para cima, para os céus, para Deus.”<sup>122</sup> (p.118).

E resume: “esquerda, direita e centro – estas são as estradas principais que derivaram daquela fértil e colorida encruzilhada que foi o *movimento modernista*.”<sup>123</sup> (p. 119). Assim, novamente vem à tona o problema da tomada de posição política na literatura, desta vez diretamente associando o contexto político mundial ao movimento artístico. Para ilustrar a direita, o livro de Veríssimo relata o caso de Plínio Salgado, de maneira breve e sarcástica. À esquerda, cita Luiz Carlos Prestes, origem, segundo o romancista, de “uma das mais incríveis lendas da história moderna do Brasil.”(p. 119). O narrador não precisa dizer com qual lado simpatiza mais. A forma com que escreve o faz por ele.

Plínio Salgado é representado como um importante autor da ficção modernista que eventualmente escreve *O esperado*, que diz que a nação brasileira está em marcha na direção do fascismo. O narrador de *Brazilian literature* completa: “E quem seria o esperado? Ele próprio, é claro. Com a fé de um profeta antigo ele começou a pregar seu credo e fundou o Partido Integralista Brasileiro...”<sup>124</sup> (p. 119). Enquanto o integralista não ganha nenhuma adjetivação, Prestes é construído como um personagem principal de um romance: “Era um homem de excelente histórico, como estudante e como soldado. Baixo, magro, moreno e taciturno, de face triste mas serena, ele não tinha a aparência daquilo que realmente era; quer dizer, um homem de inteligência extraordinária e energia imensa, um líder nato.”<sup>125</sup> (p. 119).

---

<sup>122</sup> “*In the midst of so many political and social issues, Brazilian writers felt they had to take sides. The republic in their country had failed (...) The intellectuals felt that something had to be done. They were Reading communist and fascist authors. They were looking to the left and to the right, in search of a solution, and not a few among them were looking upward, to heaven, to God.*”

<sup>123</sup> “*Left, right and center – these are the main roads which derived from that teeming and colorful crossroads which was the movimento modernista.*”

<sup>124</sup> “*And who was the expected one? Himself, of course. With the Faith of an ancient prophet he started preaching his credo and founded the Partido Integralista Brasileiro...*”

<sup>125</sup> “*He was a man with a wonderful record both as a student and as a soldier. Short, lean, swarthy, and taciturn, with a rather sad but serene face, he had not the appearance of what he really was; that is to say, a man of extraordinary intelligence and tremendous energy, a born leader.*”

O período em que Veríssimo está apresentando essas conferências e publicando o livro é bastante singular na trajetória turbulenta de Prestes e do Partido Comunista Brasileiro. Desde a fundação do partido em 1922, após consecutivas transições entre legalidade e ilegalidade, o tempo que Prestes passou na União Soviética e sua prisão no Brasil em 1936 após o levante comunista, agora em 1943 a situação é bem diferente. Com a participação na guerra com os aliados, o Brasil vive o fenômeno pelo qual passam os Estados Unidos – a aliança à potência socialista, em prol do anti-fascismo, que é a prioridade naquela conjuntura. Por mais que tal aliança fosse efêmera,<sup>126</sup> gerou a situação em que os comunistas brasileiros formaram, em agosto daquele ano, uma união nacional em torno de Vargas, com Prestes como secretário geral. No ano da publicação de *Brazilian literature*, os ventos são ainda mais promissores para aquele setor da esquerda. Com o início do processo de redemocratização vem a anistia, e o próprio apoio dos comunistas ao movimento queremista, em defesa de uma assembleia nacional constituinte com Vargas no poder. Em outubro do mesmo ano, o PCB retorna à legalidade, e chegam a passar por uma bem sucedida eleição municipal, mas apenas para que lhe seja cancelado o registro em abril de 1947, já entrando em cena a longa Guerra Fria. Quando o livro de Veríssimo diz o que diz, portanto, ele o está dizendo a partir de um tempo que é na verdade um hiato nas relações entre o seu governo e o personagem que o autor define como heroico.

Mas o livro de Veríssimo não deixa de mencionar a fase inicial daquela relação. O capítulo sobre o Modernismo, que se encerra com a chegada de Vargas ao governo, comenta que Prestes se recusara a contribuir com aquele governo, mesmo que o narrador finalize dizendo que agora, nos anos 1930, havia novas questões, com esperança e “cheiro de orvalho no ar”. A descrição da literatura dessa década fica para o próximo capítulo: “*A literature comes of age*” (p. 122). Novamente o narrador diz que a partir daí os escritores começaram a se preocupar com os problemas sociais do seu país e seu tempo. Passa então a citar uma série de autores, como Gilberto Freyre, Sergio

---

<sup>126</sup> A aliança circunstancial chegava a ser a contragosto para alguns governantes estadunidenses. Truman disse em 1941: “Se nós vemos que a Alemanha está vencendo, nós devemos ajudar a Rússia, e se a Rússia estiver vencendo, nós devemos ajudar a Alemanha e desta forma deixar que as duas se matem tanto quanto possível (...)” (New York Times, 1941, p. 24; MUNHOZ, 1993, Apud VALIM, 2010, p. 58).

Buarque de Hollanda, Cassiano Ricardo, Azevedo Amaral, Pedro Calmon e vários outros.

E finalmente a narrativa de Veríssimo chega ao seu tempo presente. “Hoje em dia as coisas políticas e literárias tendem à temerária simplificação. Se acende velas ou para o papa ou para Stalin. (...) Na minha opinião, o escritor não devia pertencer a qualquer partido político, pois a necessidade de seguir sempre as linhas partidárias irá certamente estragar o seu trabalho.”<sup>127</sup> (VERÍSSIMO, 1945, p. 146). Novamente nos deparamos com essa colocação tantas vezes vista entre as obras de Veríssimo. O narrador mostra estar claramente informado das situações políticas que seu país e continente enfrentam, ele cita inúmeras vezes os movimentos com os quais não concorda, mas não acredita num posicionamento partidário. Sem demonstrar qualquer incoerência política, admira Prestes e condena Stalin.

O último capítulo do compêndio de conferências o autor intitula “*The patchwork quilt*” (“A colcha de retalhos”), referindo-se provavelmente à obra de Monteiro Lobato, que já citou anteriormente, mas partindo mais uma vez de um ponto de vista geográfico – as várias partes contrastantes do território brasileiro. A pergunta que inicia o texto é: “*What is the most representative novel of Brazil?*”, e, segundo o autor da pergunta ela não tem resposta. O livro toma nesse momento final um tom parecido com o do começo. O narrador pontua região por região, falando das características naturais, sociais, literárias da mesma. Um elemento não se desvincula do outro. Região da Amazônia (p. 148); Nordeste (p. 150); Minas Gerais (p. 154); Rio de Janeiro (p. 155); São Paulo (p. 158); Rio Grande do Sul (p. 159-162).

O narrador de *A Volta do gato preto* inicia a viagem de cima de um avião. Gradativamente, se aproxima da terra num ficcional acidente aéreo. No fim daquela viagem, em outro livro, descreve para os estadunidenses o modo como olhar para a literatura com distanciamento no tempo assemelha-se a sobrevoar o seu território. O *Office* começa seus documentários sobre o Brasil também com a visão aérea, panorâmica, e depois aterrissa. Além da evidente admiração pela aeronave, heroína (e vilã) da Segunda Guerra, que tem lugar de destaque em centenas de filmes daquele tempo, parece haver no ar essa dicotomia

---

<sup>127</sup> “*Nowadays things political and literary tend to a frightful simplification. You light a candle either to the Pope or to Stalin. (...) In my opinion a writer should not belong to political parties, because the urge to follow party lines at all times will undoubtedly ruin his work.*”

– a visão de cima e a aterrissagem; a ideia do todo geográfico e do particular humano. É a dualidade de um país que está sendo ao mesmo tempo visto de longe, ou pelos olhos do outro, e visto por si mesmo; um país que é ao mesmo tempo vários e é um só. Assim, a definição de Veríssimo do que é a literatura brasileira (e do que é o Brasil) pode não dizer as mesmas coisas, mas é construída de maneira parecida com a das outras esferas discursivas: para si e para o outro, num tabuleiro internacional.

Ao mesmo tempo, o texto de Veríssimo mostra admiração pelo "milagre" de serem todas essas regiões partes de um mesmo país, coeso, que "tem uma incrível unidade em termos de língua comum e tendências psicológicas comuns."<sup>128</sup> Algo importante e revelador, segundo ele, se pensarmos na "sua enorme área, sua falta de meios de transporte e comunicação decentes, e a alta porcentagem de analfabetismo da sua população"<sup>129</sup>. Apesar de tudo isso, finaliza com orgulho, "o Brasil tem uma só língua – o português."<sup>130</sup> (p. 162). Embora centralizar o país seja algo que também o governo de Vargas almeja, levando a ideia às mais drásticas atitudes com seu projeto de nacionalização<sup>131</sup>, o narrador de *Brazilian literature* separa ideias de atitudes e diz que

é muito cedo para julgar nosso atual governo. Nos falta distanciamento no tempo. Mas eu não preciso de distanciamento, nem no tempo nem no espaço, para dizer muito enfaticamente que eu defendo um regime democrático com livres eleições, livre imprensa, e igualdade de oportunidade para todos; em suma, um regime capaz de alcançar o máximo de bem estar social com o máximo de liberdade individual.<sup>132</sup> (VERÍSSIMO, 1945, p. 163).

---

<sup>128</sup> "... has an amazing unity in terms of a common language and of common psychological trends."

<sup>129</sup> "her enormous area, her lack of proper means of transport and communication, and the high percentage of illiteracy of her population"

<sup>130</sup> "Brazil has one language only – the Portuguese (...)"

<sup>131</sup> Uma das ações da nacionalização do ponto de vista cultural foi o fechamento das escolas de línguas italiana e alemã.

<sup>132</sup> "It is too soon to judge our present government. We lack perspective in time. But I need no perspective either in time or in space to say very emphatically that I am all for a democratic regime with free elections, a free press, and equal opportunities for everybody; in brief, a regime capable of achieving the maximum of social welfare with the maximum of individual freedom."

A última frase do livro é em relação aos escritores do seu tempo: “eles desceram para a Terra e deram as mãos com o homem comum, nessa cruzada universal por um mundo melhor de Paz, fraternidade e liberdade.”<sup>133</sup> (p. 163). O livro de conferências de Veríssimo retoma, assim, tanto o problema do romance de trinta quanto o do historiador que lê literatura como fonte. Se o escritor está no chão, e, mais que isso, falando sobre ele, que chão é esse? E como os passos de um intelectual articulam-se com os outros dados no mesmo terreno?

Se intelectuais de esquerda não concordavam com os meios do governo de Vargas, eles partilhavam das ideias do projeto do Estado Novo em alguns pontos. É o caso da crença numa pátria una, indivisa e coesa, como admira Veríssimo em *Brazilian literature*. E esta situação condiz bem com as ambiguidades que abordamos anteriormente a respeito das relações entre intelectuais e Estado Novo. Um caso bastante interessante é a atuação de escritores “de esquerda” no jornal *A Manhã*, que passou a ser o oficial do Estado Novo a partir de 1939. Sob direção de Cassiano Ricardo, contava com textos de Cecília Meireles, Manuel Bandeira, do próprio Veríssimo e vários outros. A ambiguidade na relação entre os intelectuais e o Estado Novo foi observada por Luiza Franco Moreira (2010), apontando que “o diário oficial do Estado Novo paradoxalmente pôs em circulação a obra de escritores das Américas que eram simpatizantes da Frente Popular.”; e que, simplesmente, o contexto – e o limite – deste “esforço de intercâmbio cultural (intercontinental) (...) é o desenvolvimento da política exterior do governo de Vargas durante a Segunda Guerra Mundial.” (MOREIRA, 2010, p. 191).

O jornal *A Manhã* é bastante representativo das ambiguidades do Estado Novo e sua relação com a intelectualidade de esquerda. E de 1941 para 1942 sofre mudanças profundas, inclusive nas relações Brasil-Estados Unidos. O Estado Novo, no período de escrita de *Brazilian literature* (de 1943 a 1945), vive seus derradeiros momentos rumo ao fim. E isto é claramente percebido nos diálogos diplomáticos sobre a situação política no país, como pudemos observar na documentação da embaixada estadunidense no Brasil. Boris Fausto comenta, entretanto, como o governo que dura apenas oito anos tem um projeto que, desde 1937, era muito forte, construído para durar muito mais. A atuação intelectual tem um papel decisivo neste sentido. Grandes nomes de

---

<sup>133</sup> "they have stepped down to Earth and joined hands with the common man in this universal crusade for a better world of Peace, brotherhood, and freedom."

escritores no jornal oficial emprestam seu peso, por exemplo, representando resistência e ao mesmo tempo conferindo legitimidade à produção.

No Jornal *A Manhã*, entre o próprio jornal e os suplementos *Pensamento da América*, *Autores e Livros* e *Letras e Artes*, há aproximadamente 250 ocorrências do nome de Erico Veríssimo nos períodos de atuação do jornal nos anos 1930 e 1940. Em muitas das vezes ele é mencionado em listas de escritores brasileiros aclamados, entre outros como Gilberto Freyre, Monteiro Lobato, Jorge Amado. No suplemento *Autores e Livros* o nome de Veríssimo é mencionado no primeiro texto da primeira edição, que traz as intenções do suplemento. Datado de 10 de agosto de 1941, o artigo de orientação do diretor Mucio Leão (cujo nome é devidamente apresentado com o adendo: “da academia brasileira de letras”), afirma que tal suplemento será “neutro de partidarismos literários”. A tentativa de afastar-se de determinações “políticas” – estas muito claras no *Pensamento da América*, por exemplo – logo mostra-se inválida, se seguirmos na perspectiva de que literatura é também política. Lê-se no texto de lançamento do suplemento:

O Brasil provincial de hoje parece-nos sentir o florescimento de um brilhantíssimo espírito, desde o Amazonas até o Rio Grande do Sul. E podemos dizer que alguns dos legítimos representantes da geração fazem questão de não abandonar a região em que nasceram. É assim, por exemplo, que Gilberto Freyre não abandona a sua Recife, que Érico Veríssimo não deixa a sua Porto Alegre, (...) Autores e Livros vai tentar congregiar em suas colunas esses valores que se estabilizaram nas províncias, esses valores hoje dispersos, hoje quase completamente ignorados no Rio, e quase que somente conhecidos dos rincões a que pertencem. (Autores e Livros, 10/08/1941, p. 1).

Mais de um ano depois, no mesmo suplemento, do dia 18 de novembro de 1942, temos uma demonstração desse esforço de unidade presente na literatura brasileira. Uma grande foto dos integrantes da "Sociedade de Escritores Brasileiros". Publica-se também uma extensa lista de nomes e cargos de tal sociedade, como “presidente: Manuel Bandeira; vice-presidentes: Ribeiro Couto, Mario de Andrade, Erico Veríssimo e Gilberto Freyre; secretário geral: Osvaldo de Andrade; primeiro secretário: Mucio Leão; entre outros colaboradores como Cassiano Ricardo, Carlos Drummond de Andrade e José Lins do Rego.” (Idem).

Não se pode ignorar a data desta ocorrência. Os textos sobre a “brasilidade” e as consolidações da literatura e dos literatos que serão, em última instância, embaixadores daquela, são publicados lado a lado com informes oficiais sobre o apoio continental na guerra.

Es significativo que el cambio de formato de "Pensamento da América" coincide con la Tercera Reunión de Ministros de Asuntos Exteriores de las Américas, que tuvo lugar en Río de Janeiro entre el 15 y el 28 de enero de 1942, y que fue clave en el desarrollo de las políticas de guerra en los países del continente americano. La edición de enero del suplemento apareció durante la reunión y trató de ella, mientras la edición de febrero reprodujo el texto completo del discurso de Oswaldo Aranha en la ceremonia de clausura. Ya que esta reunión ocupó los titulares de A Manhã durante casi todo un mes, desde el 9 hasta el 30 de enero de 1942, el espacio prominente que "Pensamento da América" le dedica al evento lo hace parecer una continuación del diario. (MOREIRA, 2010, p. 207).

A formalização das atividades literárias brasileiras e sua justaposição a tomadas de partido do governo não significam, assim, a simples cooperação de um meio para com o outro. E se definir o Brasil já é um problema desde a Independência, o problema tem outras implicações diante dos acontecimentos mundiais do século XX. A complexidade de definição de si em relação ao “outro”, que começa com o referencial europeu (agora questionado, como vimos Veríssimo dizer anteriormente), ganha outros problemas num cenário que passa a ser o continente americano, já está dada desde a construção do panamericanismo, e está pautada na dualidade nacionalismo/internacionalismo. A primeira Conferência Pan-Americana acontecera em Washington, entre 1889 e 1890, e desde então a nacionalização da ideia panamericana faz parte de um longo processo. Mais de sessenta anos se passaram desde aquele marco fundador do panamericanismo moderno até que Erico Veríssimo assumisse seu cargo na União Panamericana. O que ele acompanhou nos anos 1930 e viveu nas suas próprias relações interamericanas nos anos 1940 é a consolidação dessa caminhada diplomática de “engenharias conceituais” na direção do panamericanismo. Tal processo é investigado por Jorge Minella, no âmbito de um mestrado em História na UFSC. De acordo com sua pesquisa,

Parece existirem duas estratégias complementares entre si: a de identificar o Estado Novo também como um regime democrático – como aparece, também, em editoriais da revista *Cultura Política* –, cujas diferenças para a democracia dos Estados Unidos e dos aliados se explica por particularidades históricas, e, simultaneamente, construir uma tradição pan-americana brasileira imaculada, desde os tempos coloniais, segundo a qual a questão do regime não era tão relevante. (MINELLA, 2012, p. 32).

Assim, ao longo do período em que Veríssimo escreve sobre o Brasil num contexto mundial, estavam em andamento processos simultâneos no âmbito da construção da ideia nacional, todos imbricados entre si numa inter-relação nacional e internacional, mesmo que fosse preciso afinar as fronteiras semânticas entre a ditadura do Estado Novo e alguma espécie de democracia, para aproximar-se do regime do país aliado. Isto era feito tanto no contexto interno de nacionalismo, quanto na construção do Panamericanismo, e em face das antigas e novas relação com os acontecimentos da Europa.

Segundo Eric Hobsbawm (2008), “se houve um momento em que o 'princípio de nacionalidade' do século XIX triunfou, esse momento foi o final da Primeira Guerra Mundial (...)” (p. 159). E ali, a construção do nacional, interno, se dá exatamente pela relação com o outro, externo.

O nacionalismo antifascista emergiu no contexto de uma guerra civil ideológica internacional, na qual uma parte das numerosas classes dominantes nacionais pareciam optar por um alinhamento político internacional das direitas, e por Estados identificados com ele. (...) o desenvolvimento do patriotismo antifascista foi, então, parte do que se poderia ver, com legitimidade, como o triunfo de um tipo de internacionalismo. (HOBSBAWM, 2008, p. 174).

Hobsbawm diz que “trabalhadores e intelectuais também fizeram uma escolha internacional, mas a que justamente reforçava o sentimento nacional”. O historiador destaca o papel da mobilização antifascista que atraía jovens trabalhadores e intelectuais, como no caso da Guerra Civil Espanhola, onde “questões que eram essencialmente domésticas em cada país foram trazidas à luta em campos de batalha de um país tão distante” (p. 175). Além disso,

É importante distinguir entre o nacionalismo exclusivo dos Estados, ou movimentos políticos direitistas que se

substituem por todas as outras formas de identificação política e social, e o conglomerado nacional/cidadão, a consciência social que, nos estados modernos, constitui o solo no qual todos os outros sentimentos políticos florescem. (p. 173).

Examinando os diferentes textos, literários ou não, do contexto do Estado Novo, nota-se tanto a presença daquele patriotismo anti-fascista quanto o fato de que há esta distinção entre os nacionalismos do governo e da sociedade. Cassiano Ricardo dizia que “o Estado Novo é o reencontro do Brasil consigo mesmo.” (Apud LENHARO, 1986, p. 19). Seja no discurso oficial deste estado ou não, no Brasil daquele momento parece haver no ar a necessidade de definir-se, de saber o que os olhos estrangeiros enxergam; e a função atribuída a um intelectual como Veríssimo, que atua nessa ponte, parece por vezes ser a de desmentir certas imagens negativas. No jornal *A Manhã* foi publicada uma resenha do livro da primeira viagem de Veríssimo, assinada por Djacir Menezes<sup>134</sup> – colunista assíduo do jornal desde os anos anteriores à mudança dos eixos do periódico. Embora o título da matéria seja *Os Estados Unidos Atraves De Um Romancista*, logo percebe-se que o que interessa mesmo a esse leitor é o quanto tal romancista transporta de Brasil – e não de Estados Unidos – na sua viagem. Diz:

O homem medianamente culto, no Brasil, tem conhecimentos geográficos regulares. Não pensa que Nova Orleans seja na Groelândia, nem as Filipinas fiquem no golfo do México. Entretanto, o escritor gaúcho foi várias vezes interrogado sobre nossa civilização de modo impressionante. Imaginavam-na perdida nas selvas, entre cobras, índios autênticos, bichos tropicalmente verdadeiros. Isso, em meios cultos. (...). (MENEZES, 1942, p. 4).

Diz então que, ao falar dos Estados Unidos, Erico Veríssimo foi honesto – viu prós e contras do país, sendo o escritor um belo exemplo de como narrar o país dos outros, diferentemente do que os estrangeiros fariam com o nosso:

---

<sup>134</sup> Djacir Menezes (1907-1996), cearense, nos anos 1940 era professor da Faculdade Nacional de Filosofia, criada em 1939. Mais tarde foi reitor da UFRJ, antiga Universidade do Brasil, na qual lecionara nos cursos de Direito, Economia e Filosofia. (PAIM, 1999).

Frequentemente, ao visitar o Brasil, eles não procuram motivos nacionais, que caracterizem nossa formação social e política, afim de melhor traçar nossa fisionomia cultural de nação. Às vezes, temos a vaga impressão de que desejam promover o descrédito sob capa de amizade - o que nos repugnara aceitar. Quem não leu obras em que, dizendo-se amigo do Brasil, o autor acentua aspectos escabrosos, ou medíocres, ou insignificantes, do país? É a macumba, o mocambo, a favela, o atraso, a miséria... (Idem).

Menezes complementa: "...decerto desconfiaram que foram os jacarés do Amazonas que esgotaram as edições dos 'Caminhos Cruzados'". Este comentário é bastante interessante, pois associa o progresso à existência de um considerável mercado editorial. Parece ser uma missão parecida a de Veríssimo com seu livro, desmentir esses estereótipos, como quando este último diz que nem tudo no Brasil é mata exótica, e assim como não levou muito a sério o comentário de Villa-lobos sobre o "pássaro selvagem da liberdade" (vide item 3.1.3).

A denúncia feita pelo jornalista Menezes lembra ainda o caso da fotógrafa estadunidense Genevieve Naylor, que veio ao Brasil em 1942 para fotografar o país, através do mesmo *Office* que financiara a primeira viagem de Veríssimo. A exposição da artista foi exibida no Museu de Arte Moderna de Nova York, mas sofreu severas críticas no Brasil – Naylor vinha de uma tradição na fotografia que valorizava a denúncia da realidade material, e não deixou a pobreza brasileira de fora da sua obra.

Para a geração de fotógrafos que se formaram a partir da década de 1930, os *concerned photographers*, a fotografia não era apenas um meio para ganhar dinheiro. Eles aspiravam exprimir, por intermédio da imagem, seus próprios sentimentos e as idéias da época. Rejeitavam a montagem e valorizavam o flagrante e o efeito de realidade, suscitado pelas tomadas não posadas, como marcas de distinção de seu estilo fotográfico. Em geral, os participantes dessa geração eram adeptos da Leica, câmara fotográfica de pequeno porte que prescindia de flash. (MAUAD, 2008, p. 37).

É interessante perceber o quanto a definição desses fotógrafos se assemelha à dos escritores brasileiros da geração de 30, que queriam mostrar a realidade brasileira com lentes honestas, *engajadas*. Todavia, o que parece achar Djacir Menezes é que a questão é diferente quando a pessoa que retrata tal realidade vem de fora do país. O livro de

Veríssimo que o colunista de *A Manhã* elogia, afinal, também não deixa de mencionar a pobreza do Brasil. Mais uma vez, entretanto, os problemas nacionais são atravessados pelas questões internacionais. No caso da literatura proveniente das “viagens de boa vizinhança” de Veríssimo, o Brasil representado tem mais de um lado, e ele mostra na narrativa muita dificuldade em conciliar que “minha terra tem palmeiras”, mas “também tem escravos”. Em *A volta do gato preto*, alocada em Fevereiro de 1945 no seu “diário”, há um momento em que o professor Veríssimo conversa com Hubert Herring, que vem falar com ele sobre os problemas do Brasil após a aula, e um intervalo suscita-lhe a seguinte reflexão:

Há um breve silêncio, em que penso na população das favelas e dos mocambos; no vaqueiro e no peão de estância; nos retirantes da seca e nos habitantes dos cortiços. Vem-me à mente a imagem duma graciosa brasileira que encontrei em San Francisco e que pulou da sua cadeira, indignada, quando lhe falei no pauperismo brasileiro. ‘Não senhor! No Brasil não há miséria. O senhor está esquecido...’ Esquecido... É preciso fazer um tremendo esforço para que o sol da Califórnia, as ameixeiras de Beverly Hills não me façam esquecer que há miséria no Brasil... (VERÍSSIMO, 1987, p. 377).

Se, como vimos anteriormente, o fato de o escritor brasileiro estar nos Estados Unidos aguça sua saudade e admiração pelo próprio país, ele também evidencia grandes desigualdades nas comparações entre os países. E, nas conversas com os estrangeiros que encontra, sente-se inclinado ora a “defender” o Brasil de críticas e estereótipos, ora a apontar que seu país sim tem graves problemas. Essa ambivalência se mostra também, como vimos, nos diálogos que o autor constrói no diário entre personagens com posições contraditórias. Do outro lado da Política de Boa Vizinhança também vêm construções contrastantes. Enquanto a fotografia Naylor mostrava – entre outras coisas – a pobreza brasileira, os filmes institucionais do *Office* apresentavam um Brasil reluzente de progresso e esperança, enquanto os desenhos da Disney, ainda, tocavam na tecla do Brasil da natureza, da festa, e quiçá do primitivo. Afinal de contas o Brasil é, naquele momento, um país onde se vive uma industrialização somada a aprofundamento de desigualdades; um aumento de direitos trabalhistas somado a perseguição de movimentos de esquerda; uma ditadura autoritária somada a alianças com o vizinho liberal em prol da democracia.

Convivem lado a lado, numa mesma linguagem sobre os mesmos temas, discursos profundamente antagônicos nas falas de Vargas, de Veríssimo, de Cassiano Ricardo, de Villa-Lobos, de Roosevelt, de Naylor, e de tantos outros.

Quanto à polícia de ambos os países, suas preocupações e maneiras de pensar confirmam a relevância da literatura em meio à discussão multifacetada sobre esses problemas, seja nas investigações do DOPS sobre uma organização que empresta livros ‘comunistas’, seja na atenta leitura que faz o FBI da obra de Veríssimo em busca de ‘anti-americanismo’. E se ser comunista estava associado a ser ‘anti-brasileiro’, ser anti-americano estava associado a ser comunista. O inimigo externo encontrado pelos dois países foi escolhido por meio de seus próprios processos; mas seria, nas décadas subsequentes, cada vez mais combatido em conjunto, nos próximos capítulos da relação entre Brasil e Estados Unidos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A longo deste trabalho buscamos observar as entrelinhas do que dizem três livros de viagens de Erico Veríssimo aos Estados Unidos nos anos 1940, somando estas leituras a outras entrelinhas, "subtextos": aquilo que permeia a própria Política de Boa Vizinhança, velado em documentações policiais e diplomáticas que eram confidenciais, bem como em meio a ambiguidades nas relações entre intelectuais e o Estado Novo e dentro do próprio governo brasileiro àquela época.

A metodologia aqui empregada sugeriu que se deixasse os próprios livros suscitarem questões de história – e não o contrário, partindo-se de fato históricos prontos e acabados e apenas usando as obras literária como mera ilustração comprobatória. Assim, o principal problema de pesquisa encontrado foi uma surpresa ao mesmo tempo positiva (pois confirmava uma premissa metodológica) e preocupante (pois esbarrava nos limites de tempo impostos por uma pesquisa de mestrado): de fato, um livro de um romancista suscita muitas questões de história. Ao que parece, os temas e problemas historiográficos que as obras sugeriam eram tão variados a ponto de não se poder abordá-los todos, ou mesmo a sua maioria.

Assim, foi preciso escolher, com a leitura de *Gato preto em campo de neve*, os caminhos da problematização da Política de Boa Vizinhança por parte de seus contemporâneos, e dos estereótipos sobre o Brasil presentes nos Estados Unidos. Em meio à leitura da *Volta do gato preto*, seguimos a pista da presença, na narrativa, da guerra e suas contradições, e da sensação de mudança de paradigma ideológico sentida pelo narrador. A leitura de *Brazilian literature* indicou como um dos percursos possíveis a discussão da identidade nacional brasileira, sempre em relação ao "outro", estrangeiro, e possibilitou ainda que se comparasse diferentes versões desta com relação aos textos de outros brasileiros. A documentação policial e diplomática, por sua vez, mostrou que acompanhava todas as outras instâncias. E, se vínhamos buscando política dentro da literatura, o próprio testemunho policial, de cunho essencialmente político, abriu portas para dimensões culturais. Levantando problemas de interpretação no que diz respeito aos vínculos entre política e literatura, revelou outro lado do que se mostrou uma frutífera via de mão-dupla.

Se há grandes complexidades na relação entre os textos de uma e outra esfera – policial, diplomática, literária, jornalística, estatal – elas estão presentes em cada única obra de cada uma dessas esferas. E. P. Thompson (2002) observou como mesmo o processo de escrita de um autor em seu cotidiano também importa na compreensão de um texto. Ao publicar *Brazilian literature* (1945) Veríssimo ainda pensava em *Caminhos Cruzados* (1935), dizendo sobre este:

Como é uma sátira, tem jeito de caricatura. Como pretende ser um corte transversal numa sociedade, é um tanto esquemático, e as personagens são mais "tipos" do que pessoas de vida independente. Foi escrito entre junho e outubro de 1934. Só trabalhei nele durante as tardes de sábado. Os originais dormiram um ano na gaveta do editor. A história foi escrita de um ato, a máquina, em meias folhas de papel com espaço duplo. Fiz correções nas entrelinhas, com tinta verde, e mandei os originais para a oficina sem passá-lo a limpo.

That's all!

Um abraço do Erico Veríssimo.

Rio. 9 de outubro de 1945. (VERÍSSIMO, In: *A Manhã*, 1945).

E um texto vive, ainda, diferentes leituras até pelo próprio autor. Numa página fac-similada de *A volta do gato preto* podemos ver exemplos destas “correções nas entrelinhas”. (Vide anexo XI). E vemos, assim, o quanto há de construção literária nos “diários” do autor, uma vez que a primeira versão por ele datilografada sofreria ainda várias mudanças de forma e de conteúdo, para que chegasse ao produto final desejado. Há diversas camadas, portanto, em cada processo de produção literária, assim como há instâncias diferentes nos seus processos de leitura. Vimos na análise das fontes como caminham juntos e não se separam os discursos – o político, o da imprensa, o do cinema, o da fotografia, o das artes, o da polícia, o da literatura. E caminhar junto não significa, evidentemente, coincidir em posicionamento político.

Mas há, de certa forma, um mecanismo coerente entre as instâncias que, interligadas, formam a unidade de um contexto, mesmo nos mais contraditórios contextos. E embora isto se possa perceber em diversas épocas (e no tempo presente), Williams lembra-nos de que "pode ser visto mais claramente nas artes e no pensamento de períodos passados" (1968, Apud CEVASCO, 2010, p. 153). Afinal, certas unidades muitas

vezes só se identificam de maneira retrospectiva: "enquanto estão lidando com as novas formas e convenções, os artistas e pensadores podem muito bem achar que se trata de uma resposta individual e única, mas trata-se de fato de uma forma comum de ver, já que é comunicável e inteligível para outros membros da mesma comunidade." (CEVASCO, 2010, p. 153). Uma vez que é no passado que se pode melhor enxergar o que conecta diferentes vozes de um mesmo tempo, cabe questionar o que o passado específico estudado neste trabalho apresenta de particular, para que, por fim, eventualmente venhamos a compreender melhor as relações culturais da época que desejamos, incluindo-se a nossa.

O que significou a construção literária da primeira viagem de Erico Veríssimo aos Estados Unidos, em 1941? Buscamos compreender parte da aparente contradição entre discursos presentes em diferentes esferas culturais do contexto da Política de Boa Vizinhança a partir daquela obra e, entendendo o livro enquanto obra ao mesmo tempo literária e autobiográfica, abordamos questões como preconceito, identidade nacional e vocabulário político. Foi possível questionar as relações internacionais entre Brasil e Estados Unidos durante o Estado Novo como emblemáticas tanto nos discursos políticos propriamente ditos quanto na produção cultural de um e de outro país. A Boa Vizinhança que encontramos em *Gato preto em campo de neve* é, já em 1941, algo bastante problematizado tanto pelo narrador principal quanto pelos personagens que ele encontra ou inventa. Seu posicionamento é tão multifacetado quanto seu contexto: ora fala da Boa Vizinhança com intensa ironia, ora expressa-se comovido em relação à ideia e imbuído do espírito da sua "missão"; ora critica a invasão cultural dos Estados Unidos no Brasil, ora demonstra admiração por aspectos da cultura estadunidense que não encontra no seu próprio país. O que o livro de Veríssimo revela, afinal, é menos sobre o país que visita e mais sobre o país de onde vem, no processo que vimos Bakhtin (1986) chamar de *outsideness*, quando é essencial para a compreensão de uma cultura que se esteja fora dela. No confronto com os estereótipos de brasileiros que o personagem de Veríssimo encontra nos Estados Unidos, ele termina por definir o Brasil, que não é só feito de natureza exuberante e povo simpático.

Além da própria obra do autor e da crítica sobre ele, procuramos entender a relação entre a literatura produzida naquele contexto e o olhar governamental/policial sobre ela. Veríssimo foi

investigado pelo FBI nos anos de 1943, 1944, 1952 e 1953. Focando a presente pesquisa na investigação de 1943, pudemos levantar uma série de questões sobre o lugar da literatura no olhar policial e em última análise nas relações internacionais. Situando tal investigação, em comparação com resenhas literárias *do New York Times* sobre Veríssimo da mesma época, pudemos ainda compreender o conteúdo da documentação enquadrado num âmbito que se mostrou profundamente controverso. Se os jornais exaltavam a obra de Veríssimo como sendo uma contribuição à Política de Boa Vizinhança, o FBI preocupava-se com a denúncia de que o autor pudesse ser antiamericano, já que seu recente romance *O resto é silêncio* (1943) possuía constatações deste tipo. O exame atento feito pelos informantes, tradutores, e agentes do FBI descartou essa hipótese após concluir que, na narrativa de *O resto é silêncio*, o falante de tais afirmações antiamericanas era um personagem ficcional, e não o autor<sup>135</sup>. Uma contundente correspondência do diretor J. Edgar Hoover apontou ainda para outro interesse da polícia estadunidense para com a produção literária do brasileiro: se o livro não expressava diretamente a opinião política do autor, ele no mínimo representava uma janela para os tons da discussão a este respeito em circulação em Porto Alegre.

Foi preciso ainda considerar que a investigação das polícias políticas, no que diz respeito às perseguições a suspeitos de posicionamento subversivo entre intelectuais, nem de longe foi especificidade do governo estadunidense, e um importante paralelo foi feito ao estudarmos também a atuação dos departamentos especializados do Estado Novo brasileiro. Teve-se em mente a necessidade de entender as complexidades da relação entre a intelectualidade brasileira e o governo de Vargas, sobretudo levando-se em conta o envolvimento daquela com o ministério de Gustavo Capanema, que se deu paralelamente a críticas dos mesmos intelectuais ao estado e a olhares atentos da polícia política para eles. Assim, os intelectuais eram ao mesmo tempo críticos do seu governo e trabalhavam para ele. Isto não significava, como vimos, que fossem cooptados, ou mesmo que fossem contraditórios politicamente. Apenas pertenciam àquele contexto, em

---

<sup>135</sup> Este problema persiste. Na página da ficha catalográfica de *Diário de Ana Terra* (VERÍSSIMO, 2005) há um aviso em pequenas letras em itálico: “Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e sobre eles não emitem opinião.”

que coexistiam tais elementos, e em que muito do projeto de nação vigente encontrava ressonância entre os projetos de nação dos debates que circulavam nos textos e nas ideias desde a década de 1920.

Com a análise da própria documentação do DEOPS do Rio Grande do Sul, se pode fazer um mapeamento introdutório sobre essas atividades. O interesse em Veríssimo por parte do DOPS enquadra-se numa conjuntura mais ampla e duradoura de perseguição anticomunista, preocupação que não se nota tão forte nas investigações estadunidenses antes da Segunda Guerra Mundial. Afinal, no caso brasileiro o Estado Novo se instaurou justamente com o medo do comunismo após o levante de 1935. Quando menciona-se o nome de Veríssimo, é em listagens relativamente arbitrárias de supostos “comunistas”, sem que nenhuma outra ação seja levada a cabo posteriormente. Ser nomeado como “comunista” não significava necessariamente pertencer ao PCB, mas sim demonstrar qualquer atitude considerada de oposição ao governo de Vargas. Pode-se verificar que o DOPS tinha, entretanto, laços com a embaixada dos Estados Unidos no Brasil, e que esta, por sua vez, informava o FBI baseando-se em indícios apontados pela polícia política brasileira. Por outro lado, quando um oficial do DOPS informou a um cônsul estadunidense que a Sociedade Amigos da América (à qual pertencia Veríssimo) era uma fachada para atividade comunista, o relator da embaixada informou a Washington que o termo “comunista” não deveria ser levado ao pé da letra vindo da polícia brasileira.

Assim, o que era considerado perigoso para um órgão de controle político de um país não necessariamente o era para o outro. O que se percebe, no entanto, é que as portas para o diálogo a este respeito estavam bem abertas entre um e outro, e a máquina de intercâmbio de informações sobre suspeitos estava em pleno funcionamento. Antiamericanismo e comunismo, afinal, eram dois inimigos de um esforço mútuo que estava prestes a se intensificar num futuro próximo. Mas mostraram-se evidentes, ainda, as contradições da situação peculiar dos fins da guerra e do Estado Novo, uma vez que a polícia estadunidense considerava ameaçador um sujeito parecer “inimigo da América” enquanto a polícia brasileira não tolerava que um sujeito fosse “amigo da América” demais, como era tal Sociedade que defendia os valores democráticos do vizinho do norte. A aliança entre o Estado de Vargas e o de Roosevelt, foi, afinal, feita com base num conceito de Panamericanismo bastante vago e com profundas contradições. (MINELLA, 2012).

O livro da segunda viagem de Veríssimo, *A volta do gato preto* (1946), apresenta características diferentes do livro da primeira viagem, o que se mostrou estar atrelado às mudanças que ocorrem no intervalo entre eles. Com a aproximação do fim da guerra, o Estado Novo ia também ruindo, e as relações entre Brasil e Estados Unidos estavam na iminência de não serem mais tão necessárias. No plano cultural, entretanto, ao menos do ponto de vista da literatura que se tem analisado, tanto os efeitos do projeto do Estado Novo quanto os estímulos da Boa Vizinhança eram fortemente sentidos, e o seriam por muito tempo.

Um dos elementos que a literatura da segunda viagem de Veríssimo expressa presenciar é o que sentia como sendo o forjar de uma "nova era". Vimos a narrativa do livro de Veríssimo testemunhar para uma personagem ficcional: "o que mais me alarma, Fernanda, é que com a libertação da energia atômica, a humanidade parece atingir a sua maturidade científica, sem ter ainda nesta altura de sua história chegado a uma completa maturidade moral." (1987, p. 515). Observando tal característica, a de relacionar o avanço tecnológico ao não-avanço "humano", comparamos a narrativa do romancista brasileiro ao poema do bávaro exilado nos Estados Unidos nos anos 1940: "os carros automotores não havia/ Nem os tanques/ Os aeroplanos sobre nossos tetos não havia/ Nem os bombardeiros (...)" (BRECHT, 2000, p. 294). Mas há também outras vozes que integram esse unísono. O historiador Marc Bloch, que foi da resistência francesa e que fazia sua *Apologia da história* enquanto prisioneiro sem volta dos nazistas, escrevia silenciosamente sobre o momento que presenciava: "um mundo que encontra-se no limiar da nova química do átomo, que está apenas começando a penetrar o mistério do espaço interestelar, este pobre mundo nosso que, por mais justamente orgulhoso de sua ciência, criou tão pouca felicidade para si (...)" (BLOCH, 1953, p. 9). Charles Chaplin, no começo da mesma guerra, exclamaria em alto e bom tom, na cena final de *O Grande Ditador*, em que parece abruptamente abrir mão do personagem e falar diretamente com o público das salas de cinema: "*don't give yourselves to these unnatural men – machine men with machine minds and machine hearts! You are not machines! You are not cattle! You are men! You have a love of humanity in your hearts! (...) You, the people, have the power to create machines, the power to create happiness.*" (1940, 121'15").

É preciso levar em conta que temores por um novo tempo de máquinas são sentidos e expressados desde o começo da Revolução

Industrial na Inglaterra, e o choque diante dos devastadores efeitos da aceleração do passo do capitalismo foi sentido por diversos escritores, como já revelava William Blake com seus "Moinhos Satânicos" (THOMPSON, 1998). Vem do século anterior ao aqui estudado, portanto, a percepção e crítica da mecanização do trabalho humano, que aparecem de maneira bastante consolidada nas formas artísticas de Chaplin e aparecerão na narrativa de Veríssimo sobre suas viagens aos Estados Unidos como uma característica "dos americanos" – uma "pressa", uma sede pelo lucro, que "de nada lhes tem servido". Entre os elementos que o romancista percebe da cultura que visita, estes são para ele alguns dos que não devemos, enquanto brasileiros imitar.

No mesmo tempo de Veríssimo, Brecht, Bloch e Chaplin, do lado de quem observa a cultura do ponto de vista acadêmico, também há um movimento que visa a transformação social. Com o materialismo cultural, num andar menos eufórico mas que perdura até os dias da presente pesquisa, "a percepção de que estudar a cultura pode ser a porta de entrada para uma crítica empenhada, que visa entender o funcionamento da sociedade com o objetivo de transformá-la, é um dos impulsos iniciadores do processo já nos anos 40." (CEVASCO, 2010, p. 120).

No discurso final do filme de Chaplin, a palavra de ordem capaz de salvar tais corações humanos é *democracia*. O momento é, afinal, de uma luta eminentemente antifascista. Em *Gato preto em campo de neve*, escrito no mesmo ano, Veríssimo traz uma pergunta feita por alguém entre um dos jantares diplomáticos a que vai: "poderá a poesia salvar a democracia? (1953, p. 165) Um vindo da Inglaterra e o outro do Brasil, ambos de esquerda e acusados de antiamericanismo, estavam ambos nos Estados Unidos, país onde se falava muito em democracia como algo que se precisasse sempre "salvar", e por outro lado um país que cada vez mais – se podia perceber – era símbolo dos avanços do capitalismo a qualquer custo.

Sejam ou não comunistas os artistas e intelectuais dos anos 1940 mencionados, eles viveram um momento em que aparecia nos mais variados veículos o tema da mudança social. Para a polícia política, vimos, isto basta para levantar suspeitas de subversão. Também os informantes, policiais e políticos estavam, afinal, envoltos naquele mesmo contexto, com aqueles filmes passando e aqueles escritores criando. Para a polícia estadunidense, o fato de Veríssimo, entre outros, defender a "democracia", ajudava, mas não bastou para livrá-lo de uma

investigação. Assim como para a polícia brasileira o fato de Veríssimo estar envolvido com a Política de Boa Vizinhança era benigno, mas só até certo ponto, não interessando mais seus posicionamentos que fossem tão democráticos ao ponto de serem contra o governo do seu país.

Nas palestras sobre história da literatura brasileira preparadas para os estudantes estadunidenses, vimos no narrador de Veríssimo um palestrante que fala do seu país com simultâneos orgulho e melancolia. Tendo afirmado em outros textos que o papel do escritor deve ser o de mostrar a realidade da sua sociedade (afinal, quem sabe a poesia possa salvar a democracia?), neste livro ele constrói uma cronologia que preza pelos movimentos literários que tentaram falar da realidade brasileira. Quando foca em eventos "históricos", privilegia aqueles que têm a ver com o processo de construção da nação, e uma parcela maior das palestras é dedicada à produção a partir do Movimento Modernista. O autor passa, assim, mais tempo falando de sua própria geração. Talvez não por ser a sua, ou por ser a mais recente, mas porque é ela que fala das questões que lhe interessam – as nacionais. Mesmo quando declara, abertamente, para os ouvintes estadunidenses, que não concorda com o atual governo, suas referências e ideais têm bastante a ver com aquelas expressas no jornal oficial do Estado Novo. O jornal era, afinal, repleto de suas próprias ambiguidades, envolvendo intelectuais de esquerda. Parece que as vontades de buscar a essência brasileira, valorizar o local, o tradicional, entender o país como um todo e buscar projetar a realidade nacional em relação ao outro estavam presentes nos discursos das mais diversas alas políticas.

Se é naquele contexto que se formam uma série de definições nacionais e de relações exteriores, estas foram então formadas num contexto bastante complicado. E a relevância da literatura em tal processo se nota no seu próprio momento de produção e também mais tarde, nos meandros percorridos em retrospectiva para que o acessemos. Afinal, "a posição do materialismo cultural muda não só o que se olha, 'o objeto', como, e de forma decisiva, a maneira de olhar. Se cultura é produção temos que rever muita coisa. Para começar, o materialismo cultural não considera os produtos da cultura 'objetos' e sim práticas sociais." (CEVASCO, 2010, p. 160).

Na tentativa de abranger essas diferentes práticas, este trabalho lidou com fronteiras – desde a geopolítica, entre Brasil-Estados Unidos, até a metodológica, entre história e literatura; abordou diferentes versões de deslocamento: internacional, regional, simbólico e conceitual,

político; analisou representações por múltiplas lentes de uma só trajetória, em olhares dos Estados Unidos sobre o Brasil da perspectiva governamental e literária, bem como pelos olhos do brasileiro sobre o Brasil que encontra em si mesmo quando no exterior. Tais fronteiras, pode-se compreender, são extremamente permeáveis, e, podendo ser formadas entre as mais diversas fontes, são muito frutíferas, e podem proporcionar inúmeras abordagens por parte da história.

## FONTES

A MANHÃ. Rio de Janeiro, 9/12/1941. Consultado em: <http://hemerotecadigital.bn.br/manhã> (acesso em fevereiro de 2013).

APERJ - Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Fundo DOPS. Documentos digitalizados em maio de 2009 pelo Serviço de Preservação Digital do APERJ Setor Estados, Pasta 19, Caixas 611 A, B, C. Consultado no Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

APM - Arquivo Público Mineiro. Documentos públicos do DOPS, 1937. Disponível em: [http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/dops\\_docs/photo.php?numero=4142&imagem=1534](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/dops_docs/photo.php?numero=4142&imagem=1534). (Consultado em fevereiro de 2013).

AUTORES E LIVROS. In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 8/10/1941. Consultado em: <http://hemerotecadigital.bn.br/manhã> (acesso em fevereiro de 2013).

CPDOC. OA - Arquivo Oswaldo Aranha, cp 1949.00.00/2. Rolo 23 fot. 891. Consultado em: [www.fgv.br/cpdoc](http://www.fgv.br/cpdoc) (fevereiro de 2013).

CPDOC. OA cp 1943.01.05/5. Rolo 23 fot. 833-834.

CPDOC. GV - Arquivo Getúlio Vargas, c 1953.07.08/1. rolo 16 fot. 0223 a 0225. Consultado em: [www.fgv.br/cpdoc](http://www.fgv.br/cpdoc) (fevereiro de 2013).

FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION. United States Department of Justice, Subject: Veríssimo, Erico Lopes. FOIPA [Freedom of information/privacy acts] nº 1156463-000. Consultado em cópia digitalizada de acervo pessoal.

LETRAS E ARTES. In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 6/10/1946, p. 8. Consultado em: <http://hemerotecadigital.bn.br/manhã> (acesso em fevereiro de 2013).

NATIONAL ARCHIVES. Microfilm publication M1515. Records of the Department of State relating to internal affairs of Brazil. 1940-1944. Decimal file 832. Roll 2. 832.00/4250-832.00/8-343. Political Affairs. Consultado em cópia digital dos Departamentos de História da

Universidade Federal de Santa Catarina e Universidade Estadual de Maringá.

THE NEW YORK TIMES. Nova York, 23/06/1946 e 24/01/1943.  
Literary Reviews (consulta em acervo pessoal).

## BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Flávio e Chiappini, Lígia (org.) **Civilização e exclusão: visões do Brasil** em Erico Veríssimo, Euclides da Cunha, e Claude Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro. São Paulo. Boitempo editorial, 2001.

AMADO, Jorge. **Erico Veríssimo pelo mundo afora**. In: CHAVES, Flavio Loureiro (org.). O contador de histórias. Porto Alegre: Globo, 1972.

AMARAL, Azevedo. **O estado Autoritário e a Realidade Nacional**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981.

ANANIAS, Denise de Castro. **Literatura de viagem: trajetórias e percursos** – análise em A volta do gato preto e México de Erico Veríssimo. (Dissertação de Mestrado. Letras e Literatura Comparada - UFRGS, 2006).

ANDRADE, Carlos Drummond de. A rotina e a quimera. In: Passeios na ilha. Divagações sobre a vida literária e outras matérias. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

AQUINO, Maria Aparecida; MATTOS, Marco Aurélio Vannucchi Leme de; SWENSSON Jr., Walter Cruz (orgs.). **No Coração das Trevas: o DEOPS/SP visto por dentro**. Dossiês DEOPS/SP: Radiografias do Autoritarismo Republicano Brasileiro – volume 1. São Paulo: Arquivo Oficial/Imprensa do Estado, 2001.

BAGGIO, Kátia Gerab. **Os Intelectuais Brasileiros e o Pan-Americanismo: A Revista Americana (1909-1919)**. Anais Eletrônicos do IV Encontro da ANPHLAC. Salvador: 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Speech genre and other late essays**. Texas: University of Texas Press, 1986.

\_\_\_\_\_. **Cultura Popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de Françoise Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2008. (6a edição).

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Presença dos Estados Unidos no**

**Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007 [1973].

BASTOS, Hermenegildo. **Intencionalidade: ficção, autobiografia, literatura.** In: Memórias do Cárcere, literatura e testemunho. Brasília: UNB, 1998.

BLOCH, Marc. **The historian's craft.** Nova York: Random house, 1953.

BOMENY, Helena. **Infidelidades eletivas: intelectuais e política.** In: BOMENY, Helena (org.) Constelação Capanema: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica.** In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. Usos e abusos da História Oral. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30.** São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

BRECHT, Bertolt. Poemas 1913-1956. São Paulo: Editora 34, 2001.

CANCELLI, Elizabeth. **A Intentona em Nova York.** Brasília: Ed. UNB, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Erico Veríssimo de trinta a setenta.** In: CHAVES, Flavio Loureiro (org.). O contador de histórias. Porto Alegre: Globo, 1972.

\_\_\_\_\_ **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história da literatura. São Paulo: T.A. Queiroz editor, 2002.

\_\_\_\_\_ **Ficção e Confissão:** ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (Org.). A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **Erico Veríssimo, o escritor e seu tempo** – arquivo de Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Escola Técnica/UFRGS, 1996.

CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **O Contador de Histórias**: 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo. Porto Alegre: Ed. Globo, 1972.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros** - leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVII. Brasília: Ed. UnB, 1999.

CHARTIER, Roger. **Origens culturais da revolução Francesa**. Ed. UNESP, 2010.

CORSEUIL, Anelise R. **Reconstruting Latin American History** in Walker and The Mission: Postmodernism and Allegory. Ilha do Desterro, Florianópolis, v. 32, p. 177-187, 1997.

DE DECCA, Edgar Salvadori e Lemaire, Ria. **Pelas margens**: outros caminhos da história e da literatura. Campinas/Porto Alegre. Ed. Unicamp/Ed. UFRGS, 2000.

DOSSE, François. **O Desafio biográfico**: escrever uma vida. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DUARTE, Adriano Luiz. **Entre o Brasil e os EUA**: a investigação do FBI sobre um escritor comunista em 1949. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. ANPUH, São Paulo, julho 2011.

DUTRA, Eliana de Freitas. **O ardil totalitário**: imaginário político no Brasil dos anos 30. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

FAUSTO, Boris. **A concise history of Brazil**. New York: Cambridge University Press, 2010.

FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION. **The FBI: A Centennial History**, 1908-2008. Washington: Government Printing Office, 2008.

FERES JÚNIOR, João. **O Conceito de *Latin America* nos Estados Unidos**. Bauru: Edusc, 2006. [2005].

FERES JÚNIOR, João . **The semantics of asymmetric**

**counterconcepts**: the case of Latin America in the US. Anales. Instituto Ibero-Americano. Universidad de Gotemburgo, Göteborg, n. 7/8, p. 83-106, 2005.

FICO, Carlos. **O Grande Irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo** – o governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.

FILGUEIRA, Bianca Melyna Negrello. **Luz, câmera... (doutrin) ação?**: os filmes premiados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Florianópolis: UFSC, 2012. (Dissertação de Mestrado).

GARCIA, Eugênio Vargas. **Diplomacia Brasileira e Política Externa**: documentos Históricos (1493-2008). Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

GATTI, José. **O vestido branco de Carmen**. Trabalho apresentado na conferência anual SCMC -- Society for Cinema and Media Studies, Atlanta, GA, EUA, 2004.

GERTZ, René. **O Fascismo no Sul do Brasil**: germanismo, nazismo e integralismo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

GOMES, Ângela de Castro. **O ministro e sua correspondência**: projeto político e sociabilidade intelectual. In: Capanema: o ministro e seu ministério. GOMES, Angela de Castro (org.) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Nações a Nacionalismo**, desde 1780. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOHLFELDT, Antônio. **Erico Veríxssimo**. Porto Alegre: Tchê comunicações, 1984.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Seleções do Reader's Digest e a construção da imagem da América Latina**. In: III Encontro nacional

da ANPHLAC, 1998, São Paulo. Anais eletrônicos do III Encontro da ANPHLAC, 1998.

KAPP, Isa. **Death in Porto Alegre**. In: *The New York Times* (book reviews), junho de 1946.

LAMARÃO, Sérgio; MOREIRA, Regina. Consultado em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Petrobras50anos> (acesso fevereiro de 2013).

LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. São Paulo: Papyrus, 1986.

LEVI, Giovanni. “**Usos da biografia**”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

LOBATO, Monteiro. **América**. São Paulo: Brasiliense, 1966 [1932]

MACHADO, Raul. Construtores de brasilidade. In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 16/01/1941, p. 3. Consultado em: <http://hemerotecadigital.bn.br/manhã> (acesso em fevereiro de 2013).

MACHADO, Ronaldo. **Entre o centro e a periferia**: Erico Veríssimo nos Estados Unidos, 1944. (Texto apresentado no VI Encontro do “Brazilianisten-Gruppe in der ADLAF”, realizado em outubro de 2004, em Berlim.)

MAUAD, Ana Maria. **O olhar engajado**: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008.

MENEZES, Djacir. Os Estados Unidos através de um romancista. In *A Manhã*, Rio de Janeiro, 8/01/1942, p. 4. Consultado em: <http://hemerotecadigital.bn.br/manhã> (acesso em fevereiro de 2013).

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MINELLA, Jorge Lucas Simões. **Pan-americanismo e Estado Novo**: considerações conceituais. In: *História: Debates e Tendências* – v. 12, n. 1, jan./jun. 2012, p. 22-37.

MONTEIRO, Lorena Madruga. **O resto não é silêncio**: a polêmica de Érico Veríssimo com pe. Leonardo Fritzen. sj e a bipolarização do “campo” intelectual na porto alegre dos anos 1940. Revista: Sociologia Política – UFPR, 2009.

MOURA, Gerson. **Autonomia na Dependência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. **Brazilian foreign relations 1939-1950**, the changing nature of Brazil- United States during and after the Second World War. (doutorado, 1982, University College de Londres).

\_\_\_\_\_. **Tio Sam chega ao Brasil**. Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Sucesso de Ilusões** - relações internacionais do Brasil durante e após a Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1991.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho**: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo**: a diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis: Vozes, 2006.

PAIM, Antônio. **Revisitando Djacir Menezes**. Revista do Instituto do Ceará, 1999. conferencia pronunciada na sede do instituto do ceará, em fortaleza, no dia 23/04/1999 por ocasião do lançamento de O Brasil no Pensamento Brasileiro.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Leituras cruzadas**: diálogos da história com a literatura. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2000.

\_\_\_\_\_. **Erico Veríssimo: o romance da história**. São Paulo. Nova Alexandria, 2001.

PINHEIRO, Luciana Boose. **O percurso interpretativo de O resto é silêncio**. Revista Literatura em Debate, V.3, n.4, p. 99-108, 2009. (URI de Frederico Westphalen, RS).

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Cf. In: **Violência do Estado e Classes Populares**. REVISTA DADOS. nº 22, 1971, pág. 18.

QUINTANA, Mario. **Carta ao Erico**. In: CHAVES, Flavio Loureiro (org.). O contador de histórias. Porto Alegre: Globo, 1972.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

RODRIGUES, Marília Mezzomo. **Filho de tigre sai pintado**: medicina, hereditariedade e identidade nacional em textos de Erico Veríssimo. Florianópolis: UFSC, 2009. (Tese de doutoramento).

SAID, Edward. **Culture and Imperialism**. New York: Random House, 1993. SEVCENKO, Niolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na

primeira república. São Paulo:Ed. Brasiliense, 1989.

SILVA, Wilton Carlos Lima. **Biografias: construção e reconstrução da memória**. Fronteiras. Dourados, MS, v. 11, n. 20, jul./dez. 2009.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Ed. 34, 2006.

SMOODIN, Eric. **Animating Culture**: Hollywood Cartoons from the Sound Era (Rutgers Series in Communications, Media, and Culture). New Brunswick: Rutgers University Press, 1993.

SOUZA, Eva; FIOREZE, Zélia; SILVA, Ana Maria da. **A construção do território do rio grande do sul uma visão da revista do IHGRGS**. (Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – 20 a 26 de março de 2005 – Universidade de São Paulo).

STEINBECK, John. **A América e os americanos**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2004.

THOMPSON, Edward Palmer. **Os românticos**. Civilização Brasileira, 2002.

THOMPSON, E. P. **William Morris: romantic to revolutionary**. California: Stanford University Press, 1988.

\_\_\_\_\_ **Witness against the beast**: William Blake and the moral law. New York. The New Press, 1993.

\_\_\_\_\_ **Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial.** In: Costumes em comum. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1998.

TORRES, Waldemar. **Erico Veríssimo editor e tradutor**, viagem através da literatura. Porto Alegre: Ed. AGE, 2012.

TOTA, Antônio Pedro. **Imperialismo Sedutor**: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

TURNER, Frederick. **O problema do Oeste** (1896). In: In: Knauss, Paulo (org.). *Oeste americano*: quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América de Frederick Jackson Turner. Niterói: Ed. UFF, 2004.

VALDEZ, Virgínia Mara Hinojosa. **Além da Segurança Hemisférica**: Diplomacia, propaganda e política nas relações entre Brasil e Estados Unidos (1937-1946). Florianópolis: UFSC, 2012. (Dissertação de Mestrado).

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas: cinema e guerra fria no Brasil, 1945-1954**. Maringá: Editora da UEM, 2012.

VERÍSSIMO, Erico. **Clarissa**. São Paulo: Abril, 1974. [Globo, 1933].

\_\_\_\_\_ **Caminhos Cruzados**. Porto Alegre: Globo, 1976. [1935].

\_\_\_\_\_ **Gato Preto em Campo de Neve**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1953. [1941]

\_\_\_\_\_ **A Volta do Gato Preto**. São Paulo: Ed. Globo, 1996. [1944]

\_\_\_\_\_ **Brazilian Literature**: an outline. New York: The Macmillan Company, 1945.

\_\_\_\_\_ **Um romancista apresenta sua terra** (prefácio). In: Rio Grande do sul, terra e povo. 2. Ed. Porto Alegre: Globo, 1969.

\_\_\_\_\_ **Solo de Clarineta** – memórias. Porto Alegre: Ed. Globo, 1973. \_\_\_\_\_ **Rio Grande do Sul**. São Paulo:

Mercator/Brunner, 1973.

\_\_\_\_\_ **Breve História da Literatura Brasileira.** São Paulo: Globo, 1995. (Tradução de Maria da Glória Bordini).

\_\_\_\_\_ **O Arquipélago, vol. 3.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_ **O resto é silêncio.** Porto Alegre: Globo, 1976.

\_\_\_\_\_ **México.** São Paulo: Globo, 1987.

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and literature.** Oxford/New York: Oxford University Press, 1977.

\_\_\_\_\_ **O campo e a cidade,** na história e na literatura. São Paulo: Cia das Letras, 2011 [1973].

\_\_\_\_\_ **Cultura e Sociedade,** 1780-1950. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

ZILBERMAN, Regina. **Erico Veríssimo em Portugal-1959.** TriceVersa, Assis, v.1, n.1, maio-out. 2007

## FILMOGRAFIA

AQUARELA DO BRASIL (*Watercolor of Brazil*). Direção de Wilfred Jackson. Roteiro de William Cottrell, Harry Reeves e Ted Sears. EUA. Produzido por Walt Disney Productions, 1942. 8min3s; colorido (Technicolor).

BRAZIL AT WAR. EUA. Produzido pelo Office of the Coordinator of Inter-American Affairs para o Office of War Information, 1943. 9min41s; p&b; AVI.

CLEANLINESS BRINGS HEALTH. Da série *Health for the Americas*. EUA. Produzido para o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, por Walt Disney Productions, 1944. 8min30s; p&b; AVI.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção e roteiro de Glauber Rocha. Produzido por Jarbas Barbosa e outros, 1964. 120min; p&b.

O COURAÇADO POTEMKIN (*Bronenosets Potyomkin*). Direção de Sergei Eisenstein. Roteiro de Nina Agadzhanova. URSS. 1925. 75min; p&b; AVI.

FANTASIA. Direção de James Algar, Samuel Armstrong, Wilfred Jackson e outros. Roteiro de Joe Grant e Dick Huemer. EUA. Produzido por Walt Disney Productions, 1940. 125min; colorido; AVI.

O GRANDE DITADOR (*The great dictator*). Direção e roteiro e produção de Charles Chaplin. USA, 1940. 125min; p&b; AVI.

SÃO PAULO. EUA. Produzido pelo Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. 1944; 14m56s; p&b; AVI.

SPRINGTIME IN THE ROCKIES. Direção de Irving Cummings. Roteiro de Walter Bullock e Ken Englund. EUA. Produzido por William LeBaron, 1942. 91min; p&b; AVI.

IT'S ALL TRUE - The unfinished documentary by Orson Welles. Direção de Bill Krohn, Myron Meisel. Roteiro de Bill Krohn e Richard Wilson. EUA. 1993. 89min; p&b/colorido; AVI.

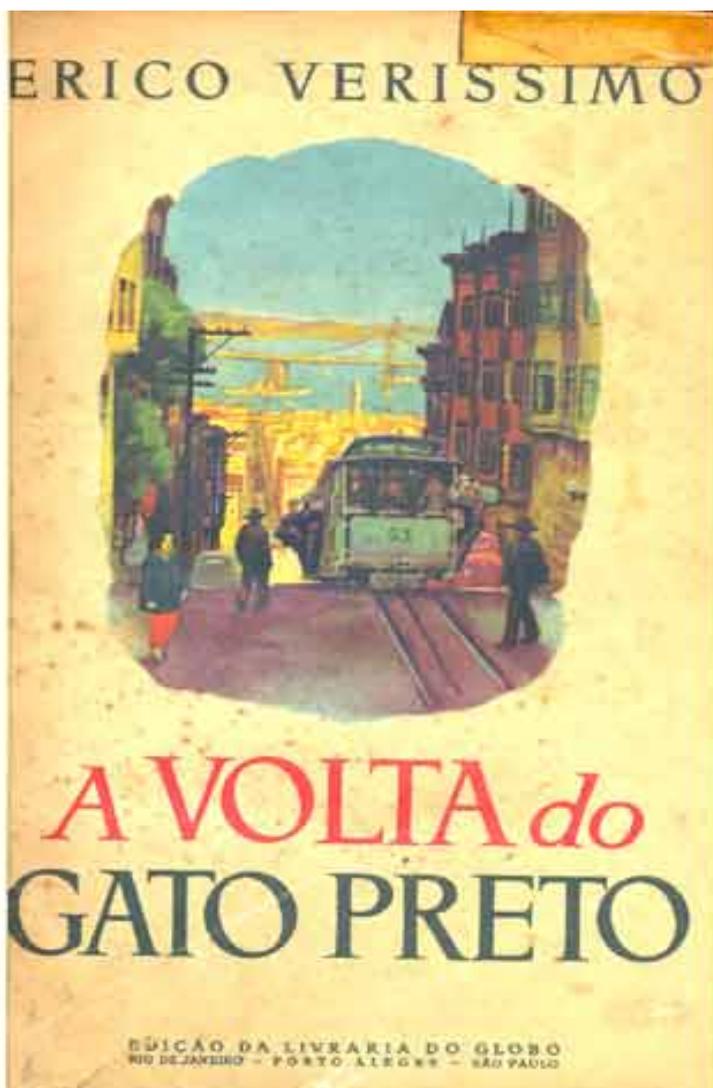


ANEXOS



I- Capa da primeira edição. "Romance de uma viagem..."

I-



II- São Francisco na capa do livro da segunda viagem de Veríssimo.



III- American Progress. John Gast, 1872.

E)- São os maiores serviços feitos por Este Escritório:

- 1° - A exposição dos aéreos modelos, que foi organizada com a cooperação do Departamento de Educação e com o patrocínio do Sr. Ar. Interventor Federal, instalada no dia sete de setembro do corrente mês e sendo exibido ao povo, cerca de quinhentos aeromodelos. Dentro de poucos dias, remeteremos a V. Excia., relatório e fotos sobre a mesma.
- 2° - O arranjo com as Estações de Rádio Guarujá de Fpolis, Rádio C. de Itajaí, Rádio C. de Blumenau, Rádio C. União de Porto União e Rádio D. de Joinville, assim como com os autos falantes das cidades de: Araranguá, Florianópolis, São Joaquim, Lajes e Rio do Sul, para que as mesmas irradiassem diariamente um artigo da Inter-Americana como Comentário do Dia e distribuído por Este Escritório.
- 3° - Inúmeras demonstrações cinematográficas que foram incluídas nos programas oficiais dos Municípios, em comemoração as grandes datas nacionais, assim como em programas oficiais organizados pelos comandos de diversos Batalhões, comemorando as mesmas datas. Destacamos aqui a exibição que foi Patrocinada pelo Jornal O Estado, realizada no dia 19 de novembro de 1943, por ser a maior demonstração em número de assistentes e que nos deu a excelente assistência de sete mil assistentes e realizada num dos pontos principais desta Capital (Largo da Alfândega).

IV- Parte de relatório do Office. Empreitadas da influência político-cultural.

dos integrantes da "Polícia Comunista", deste Capital, tendo procurado obter armas de fogo, tais como revólveres e pistolas automáticas.

ERICO VERISSIMO é Presidente da Comissão Reorganizadora da "ABAF" Associação dos Amigos do Povo Espanhol. Pronunciou uma conferência no Clube de Cultura Popular "Euclides da Cunha", Na reunião realizada em 25 de junho de 1946, na Sociedade Espanhola, por Several de Souza, que tratou da crítica e auto-crítica á redação da Tribuna Gaúcha, teve oportunidade de ressaltar o oferecimento de ERICO VERISSIMO, em colaborar com aquele órgão por intermedio de uma "tavola redonda", que versará sobre "A Verdadeira Liberdade da Imprensa". Sinatário de um ofício como presidente da "ABAF", anunciando a realização de um comfio, pela aliada Associação. Em julho de 1943,

500

V- Detalhe de documento do DEOPS-RS cita Verissimo em lista de suspeitos de atividade comunista.

OTELLO ROSA

Ex-Secretary for the Interior of the State of Rio Grande do Sul, chief of the office of Dr. Borges de Medeiros. Historian. Professional politician.

CARLOS FERREIRA DE ALBUQUERQUE

Director of the Banco da Provincia do Rio Grande do Sul.

ALBERTO S. OLIVEIRA

Director of the Banco do Rio Grande do Sul and ex-Deputy for the State. ex-Director of the Commercial Association and ex-President of the Federation of Commercial Associations of the State.

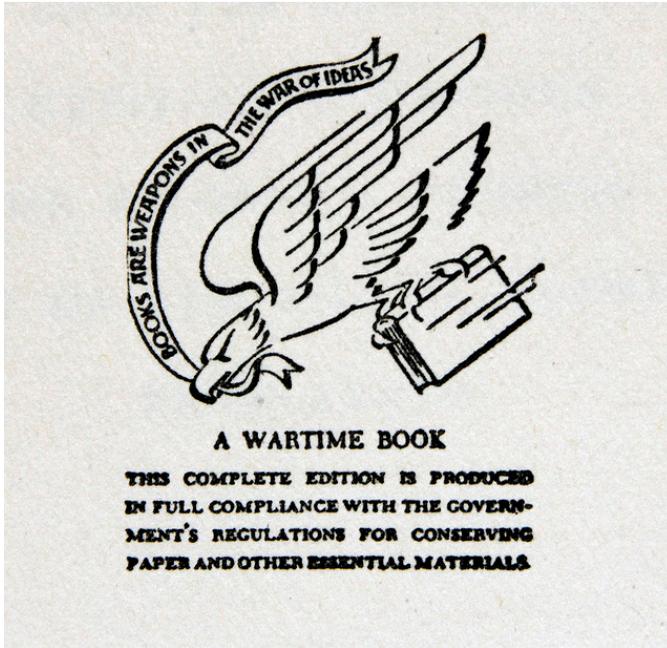
EDGAR SCHNEIDER

Rector of the University of Porto Alegre and an editorial writer of the "Correio do Povo". Formerly a sympathizer of the Axis who in view of the present situation has changed his attitude.

ERIC VERISSIMO

Well-known writer and a confirmed liberal-democrat, but without much fighting spirit. Verissimo was not present when elected and has stated privately his intention to withdraw

VI- Lista de suspeitos da Sociedade Amigos da América que consta na documentação da Embaixada dos Estados Unidos no Brasil. DOPS havia encaminhado nome de Veríssimo entre outros.



VII- Ed. MacMillan, 1945. "Livros são armas em tempo de guerra."

FILE NUMBER 40-10		OC:t
PLACE: Rio	DATE: May 17, 1943	REPORTED BY: CONF. INFT. S. I. S. # 451
TITLE: <del>ERICO VERISSIMO</del>	CHARACTER: Brazil - Propaganda	
SYNOPSIS: <p>Anti-American propaganda appearing in subject's recent novel "O Resto E Silencio" (The Rest is Silence) summarized. Said propaganda decrying the evils of Pan Americanism presently subject of heated discussion in and around Porto Alegre, and presently the basis of a slander suit by author. Opinions expressed not believed to be those of author, but merely those of fictional character.</p> <p><i>Primeira parte</i>          AGENCY photo - CIA          REG. REC'D 8-25-58          REP'T FORM. 9-5-58</p>		

VIII- Primeira página da investigação do FBI sobre Erico Veríssimo.

## Drama of a City

---

**CROSSROADS.** By *Erico Verissimo*. Translated by *L. C. Kaplan*. 373 pp. New York: The Macmillan Company. \$2.75.

**P**ORTO ALEGRE is the capital city of Rio Grande do Sul, the southernmost State in Brazil; the atlas tells us that it is no nearer the Equator than Jacksonville, Fla. But Erico Verissimo's fine novel does more than burnish one's geography, far more than bring a strange corner in a strange land alive for us. Though his whirlwind tour of Porto Alegre lasts only five days, it covers the city from slum to boulevard. Senhor Verissimo moves his characters with such practiced ease that the reader forgets how much ground he takes in. But when he puts the book down, he will realize that Porto Alegre is not so different from Jacksonville, after all. "Crossroads" is definitely a solid contribution to a good neighbor policy.

IX- Resenha de *Caminhos Cruzados*. New York Times, 1943. "Uma sólida contribuição à política de boa vizinhança."

# UM BELO TRABALHO DE APROXIMAÇÃO CULTURAL INTER-AMERICANA

## O QUE VEM SENDO A OBRA DO INSTITUTO BRASILEIRO-ESTADOS UNIDOS — UM CENT. DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS — BOLSAS DE ESTUDOS



Um aspecto da biblioteca do Instituto Brasil-Estados Unidos

# Construtores de brasilidade

Depois da vitória da revolução de 1930, começou a nacionalização da cultura brasileira. A primeira manifestação foi a literatura, e a seguir a música, o teatro, o cinema, a pintura, a arquitetura, a dança e a culinária. Hoje, a cultura brasileira está em plena efervescência. O Brasil está criando uma cultura própria, que não é nem europeia nem americana, mas brasileira.

# Enriquecimento léxico de um belo inter-americano

O chefe do Governo substituiu a palavra "inter-americano" por "inter-americana". Este é um belo exemplo de enriquecimento léxico. A palavra "inter-americana" é mais adequada para designar a relação entre os povos das Américas, pois não se trata apenas de homens, mas de culturas e de nações.

A "unidade econômica e financeira" é um conceito que se refere à integração econômica entre os países da América Latina. Este é um objetivo importante para o desenvolvimento da região. A integração econômica permitirá que os países aproveitem melhor seus recursos e aumentem sua produtividade.

# A Inglaterra mantém a supremacia no Mediterrâneo

Os Y. A. S. de guerra do "Duce" são os Y. A. S. de guerra do "Duce". Este é um exemplo de repetição de palavras. O texto original parece ter sido danificado ou repetido incorretamente. O conteúdo real do artigo trata da supremacia britânica no Mediterrâneo durante a Segunda Guerra Mundial.

Quando a história da guerra for escrita, será o dedicado a eles. Um momento de ferro desafiado, será o dedicado a eles. Este é um trecho de um artigo que celebra os militares brasileiros que lutaram no Mediterrâneo.

X-A Manhã, 14 de janeiro de 1941. "Aproximação cultural interamericana" ao lado de "Construtores de brasilidade".

## O PINTOR FRUSTRADO

*ainda a andar pelas ruas*  
Estamos ~~outra vez no dia~~, procurando sempre o lado da sombra,  
A medida que o dia avança, o sol se torna mais quente e ~~o ar~~  
e o ~~ar~~ *ovo de uma luz empalidece.*

Ascalçadas fervilham de gente. Passam mulheres como passaros de  
plumagem exótica. *Muitas estão* ~~Quasi todas estão~~ sem chapéu e trazem flores nos cabelos.  
*entre elas, vejo muitas velhas:*  
mulheres também velhas encheadas, pintadas, faceiras, que caminham depressa,  
que fumam ~~o~~ *e* andam dum lado para outro, entrando em ~~cinemas~~ *ou saindo de*  
~~bars e lojas~~, sobrando pacotes, *tagarelas, perrelelas,* ~~algumas~~ *segundas* alegres. A's vezes  
o exemplar humano que se nos depara é tão *gotoso* ~~que~~ *melhor saboreado* ~~que~~ *que* paramos para ~~olhar~~.

Os vendedores de jornais parecem excitados. Aproximo-me duma banca  
de jornais e leio os cabeçalhos: A ITALIA CAPITULOU. *Giovinezza, giovinezza!*  
~~Agora os sons~~ *vêm* ~~do hino fascista~~ *na* mente, ~~acompanha-me~~  
*marciais* ~~por alguns quadras~~. Ponho-me a assobiar automaticamente *sua melodia.*

-Para de assobiar isso - *di* ~~me observa~~ Mariana - *na* ~~senão~~ acabas  
*lado para a cadeia...*

-Ah! - *faz eu.* - Bem se vê que és brasileira. Vens dum país em que

X- Fac-símile de *A volta do gato preto*. Nas entrelinhas: escolhas literárias a partir da experiência.