

A ATUALIDADE DA OBRA DE ERICO VERISSIMO

*Maria da Glória Bordini**

O duro desejo de durar.
Paul Éluard

RESUMO

O romance de Erico Veríssimo atravessa a literatura brasileira de 1930 em diante, sempre conquistando novos públicos e adquirindo renovada interpretação crítica. Este ensaio acompanha sua trajetória, articulando os processos estéticos de composição do escritor ao cenário material que os possibilitou e apresenta hipóteses para a permanência de uma narrativa realista como a de Veríssimo nesses vários tempos modernos e pós-modernos.

Palavras-chave: Romance e estratégias de apelo; modernização da representação narrativa; sintonia com o compromisso crítico; posição ideológica e ética do escritor; o lugar de Erico Veríssimo na literatura brasileira.

ABSTRACT

Erico Veríssimo's novels have crossed Brazilian literature from 1930 onwards, always achieving new readers and renewed criticism. This essay follows such trajectory, articulating Veríssimo's aesthetic processes of composition to material scenarios that made them possible. Analyzing the major novelistic production by Veríssimo, the issue presents some hypothesis to explain how a realistic narrative such as Veríssimo's one may have permanent appeal in so varied modern and post-modern times.

Keywords: The novel and strategies of appeal; modernization of narrative representation; syntonic responsiveness to the readers and critical engagement; the writer's ideological and ethical positions; Erico Veríssimo's place in Brazilian literature.

* Doutora em Letras PUCRS, Professora titular de Teoria da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras na PUCRS e Coordenadora do seu Centro de Memória Literária. Pesquisadora do CNPq.

Erico Veríssimo, como autor-editor, possuía uma compreensão da produção literária que passava ao largo daquelas concepções elitistas da literatura como absoluto, como engenho de linguagem, despregado da realidade. Sua experiência editorial, junto a Henrique Bertaso, na Editora Globo, mostrou-lhe desde muito cedo na sua carreira que o texto deve interagir com o leitor, sob pena de esgotar-se no branco das páginas. Envolvido com o pragmatismo da indústria editorial e de seus aparelhos de divulgação, tinha plena consciência de que não basta ao escritor uma idéia e a matéria a ser composta. O processo de publicação exige a consideração do leitor, mesmo que o alvo não seja o lucro das vendas, mas o desejo de ser lido, de compartilhar sentidos e posições.

Seu êxito, durante uma trajetória de cinco décadas como ficcionista, memorialista, narrador de viagens e conferencista, foi motivo de acerba crítica, assim que a demanda de seus romances começou a ultrapassar a média brasileira. A aceitação da série de romances urbanos, que alcançou seu pico com *Olhai os lírios do campo* – até hoje o título mais vendido do autor – levantou a suspeita dos analistas da literatura brasileira de que o escritor fazia concessões ao gosto popular, em especial nas cenas que implicavam sexualidade, para obter mais vendas, ou, o que era pior, expressava apenas uma ideologia pequeno-burguesa, consentânea com a da massa de seus leitores de classe média baixa, que assim o apreciavam porque ele lhes devolvia aquilo que eles pensavam sobre o real, apassivando-os sem incômodos. Sua literatura, nessa perspectiva, não atingiria a altura exigível para se tornar canônica.

Entretanto, essa apreensão crítica inicial se revelou, com o passar dos anos, inteiramente equivocada. A trilogia *O tempo e o vento* se encarregou de varrê-la dos órgãos de imprensa, na medida em que grandes críticos do país se entusiasmaram com a potência romanesca da saga dos Terra-Cambará, que revisitava a formação histórica do Rio Grande do Sul e, numa dimensão menos explícita, a do Brasil, com um ímpeto dramático e um modelo de romance de idéias ainda não visto em nossas letras. Os textos posteriores, voltados para a discussão de problemas urgentes da realidade sócio-política das Américas, entre eles o do Brasil ditatorial, foram bem recebidos tanto pela crítica como pelo leitor comum, embora *O prisioneiro*, problematizando a guerra norte-americana de intervenção e o racismo fosse visto com reservas, em virtude de seu internacionalismo numa época - a do fim dos anos 1960 - em que a moda era a literatura empenhada na defesa do nacionalismo como resistência ao imperialismo ianque.

Erico Veríssimo enfrentou o menosprezo sofrido nas primeiras décadas de sua carreira caladamente, assim como não se deixou levar pela vaidade das

grandes vendas posteriores e do respeito que lhe ia sendo concedido à medida que se ampliava sua base de leitores e críticos rendidos ao seu talento de “contador de histórias”, como ele despretensiosamente se autodenominava. Durante toda a sua carreira de escritor, pôs em prática o princípio que Boris Tomachevski, em seu ensaio “Temática”¹, indica como a fonte de atração do leitor, a capacidade de despertar o interesse pelo desenrolar da obra, abordando assuntos da atualidade, mas não reduzidos ao simples momento que passa e sim com espectro universal, e investindo os heróis de uma carga emocional capaz de mover os ânimos.

Suas primeiras narrativas, inauguradas com *Clarissa*, em 1933, figuram a vida árdua na cidade moderna, experiência que praticamente todos nós temos, o que atrai quem o lê, pois permite a identificação imediata com os problemas existenciais de suas personagens. Nas últimas obras, que abrem espaço para os conflitos nacionais e internacionais, como em *O senhor embaixador*, de 1965, e *Incidente em Antares*, de 1971, o que conquista o leitor é a sensação de estar partilhando de um mundo alheio ao seu, o das políticas transnacionais, mas muito próximo, pois as ações das personagens produzem efeitos que, embora de ficcionalidade explícita, são sentidos como verdadeiros, porque reconhecíveis no dia-a-dia fora da literatura.

Na literatura brasileira de 30 a 70, a narrativa tomou rumos sempre muito dominados pelo realismo social ou psicológico, apesar de algumas tímidas iniciativas experimentalistas. Em 30, o tema prevalente foi o da vida rural, acompanhando a supremacia do coronelismo e sua decadência, como em Graciliano Ramos. Nos anos 40, o ponto de ataque foi o dos conflitos interiores da burguesia, em que se fizeram alguns experimentos, como os de Clarice Lispector, alterando a narrativa linear e fragmentando a disposição dos mundos narrados ou das subjetividades entregues à angústia existencial. Guimarães Rosa, nesse período, foi uma exceção à regra, pois uniu o legado de 30 à introspecção e ao experimentalismo de 45. Nos anos 50 e 60, ao influxo do existencialismo e do marxismo, surgiram os textos de engajamento político, como os de Antonio Callado. Nos anos 70, experiências de ruptura da narratividade tradicional, como as de Osman Lins, se aliaram a tentativas de realismo mágico, ao estilo latino-americano, em que Moacyr Scliar se distingue. Erico Veríssimo atravessou todos esses momentos da história literária brasileira, mantendo-se nos quadros do realismo herdado de Eça e Machado, mas sua narrativa não só não envelheceu, como se renovou assumindo feições distintas daquelas que predominaram em

¹ Vide TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

cada década.

Quando o campo se tornou o grande motivo romanesco, preferiu representar a cidade. Ao intimismo do romance de observação da burguesia urbana, ele respondeu com a metamorfose da História. Diante dos experimentalismos e seu hermetismo, sua opção foi a comunicabilidade. Numa época de compromissos ideológicos radicalizados, recusou-se a escolher a esquerda ou a direita, mantendo-se fiel a uma linha de ação mais ética do que política. Foi, portanto, um autor fora dos eixos, avesso aos modismos, mas não cego às modificações estéticas e políticas, seguindo uma trajetória coerente de início ao fim, como seus leitores perceberam e talvez tenha sido um dos alicerces do interesse constante que sua produção recebeu do público.

De *Clarissa* (1933), *Caminhos cruzados* (1935), *Um lugar ao sol* (1936), *Olhai os lírios do campo* (1938), *Saga* (1940), *O resto é silêncio* (1942) e *Noite* (1954), o núcleo de motivação da leitura é o deslocamento do campo para a cidade e, nesta, a concorrência que os antigos terratenentes enfrentam ante uma nova classe em ascensão, a dos comerciantes e industrialistas.

Essa disputa de poder gera cenas tanto dramáticas quanto satíricas, em que o leitor comum encontra razões suficientes para a indignação ou o riso. Igualmente nesses romances a presença de jovens ou de desposuídos em busca de um lugar na sociedade mobiliza sentimentos de simpatia, em especial porque os protagonistas precisam se confrontar com tanta injustiça e tamanhas tentações que seus esforços para sobreviver na cidade os tornam heróicos e cativantes. Os afetos do leitor são estimulados a emergirem no plano temático, enquanto no estético a urdidura cinematográfica e contrapontística da narrativa o obriga a acompanhar com atenção as focalizações mutáveis realizadas pelo narrador.

O que garante a atualidade dos romances de Erico, nessa fase de 30/40, é que ele escancara a luta de classes pelo lado do capitalismo e de suas contradições, e não pelo do feudalismo, como seus colegas regionalistas e seus concorrentes nordéstinos. Discutir a vida na cidade dividida em classes é acertar diretamente o alvo das camadas letradas da população brasileira, que se concentram nos núcleos urbanos e possuem a experiência diária da espoliação surda, da acomodação insidiosa operada pelas ofertas de consumo, um processo social que não cessa até hoje. Como Erico Veríssimo não faz panfletarismo, adotando as armas do ridículo e da compaixão para o combate à alienação, sua ficção urbana não se ressentir de posições ideológicas que os tempos pós-modernos tomaram obsoletas.

Esses romances continuam mostrando a seus leitores a perda de significado dos laços de sociabilidade na vida cotidiana da cidade, o que acentua o *pathos* das personagens mais jovens ou mais humildes empenhadas em

preservar alguma solidariedade fraterna. Graças ao emprego de técnicas narrativas afinadas com as conquistas de descontinuidade e fragmentação postas em circulação pelas vanguardas européias, o realismo de Erico não se torna conservador e encontra uma feliz coincidência entre tema e forma, o que lhe garante permanência estética.

Em *Clarissa*, ele trabalha o simultaneísmo nas cenas de pensão, em que muitos falam e diversos eventos acontecem ao mesmo tempo, como salienta Silviano Santiago². A focalização através do olhar cândido da menina-moça produz o estranhamento necessário para ultrapassar a mera representação de época. Em *caminhos cruzados*, valendo-se do contraponto aprendido com Gide, John Dos Passos e Huxley, ele consegue captar a multiplicidade das vidas que se entrecruzam nas vias urbanas, combinando e interrompendo diversos fios narrativos, numa pintura vívida da estruturalidade complexa da convivência cidadina.

Em *Música ao longe*, em que a narração é feita tanto por um narrador onisciente quanto pelo diário de Clarissa, mesclando, portanto, perspectivas assimétricas de percepção do mundo, Erico desmonta o privilégio da narração impessoal, cultivado pelo realismo desde Flaubert, o que volta a ocorrer em *Saga*, com o diário de guerra de Vasco, em primeira pessoa, possibilitando a expressão direta da personagem e, com isso, concedendo-lhe maior autonomia e espaço para uma visada heterodoxa da Brigada Internacional na Espanha. Em *Olhai os lírios do campo*, o relato do narrador impessoal, alternado com o discurso interno de Eugênio, as cartas de Olívia e os diálogos com o Dr. Seixas sobre os casos dos pacientes, acentuam o clima emocional do texto, evitando, porém, julgamentos maniqueístas. O processo de conversão de Eugênio de médico ambicioso para médico humanitário segue uma lógica fundada no amor por Olívia, mas as armadilhas sentimentais do roteiro são matizadas por essa oscilação de narrações.

Em *O resto é silêncio*, os discursos das personagens, reportados pelo narrador onisciente, diversificam as versões sobre o suicídio/assassinato de Joana Karewska, impedindo a solução fácil, porque fechada, da detecção das causas, típica do gênero policial. É pelas reflexões de Tônio Santiago, o escritor que pretendeu transformar aquele incidente em ficção, sem conseguir, que o enigma perdura na incerteza, hoje tão familiar, dos atos de conhecimento: ante o mistério da vida e da morte, até a literatura é impotente.

2 Cf. SANTIAGO, Silviano. Estrutura musical do romance In: BORDINI, Maria da Glória (Org.) *Caderno de pauta simples*: Erico Veríssimo e a crítica literária. Porto Alegre: IEL, 2005.

Do mesmo modo que recusa o molde regional da Geração de 30, o escritor de Cruz Alta também não adere à narrativa psicológica da Geração de 45. *Noite* passa pelos labirintos interiores do seu protagonista colhido pela amnésia, mas os concretiza através da perambulação sem rumo pelo *bas-fond* portogalês. Dá um estranho corpo urbano à linguagem do inconsciente, em que as repressões se tornam cenas noturnas de pesadelo. O clima opressivo, a fantasmagoria das figuras que acompanham o desmemoriado, o anão e seu Mestre, de um lado, e o homem de branco, do outro, tiram a novela do âmbito do puro psicologismo para conferir-lhe significados alegóricos, com alusões tanto à *A peste*, de Camus, quanto ao *Fausto*, de Goethe, para não falar do intertexto com o romance *noir* de um Dashiell Hammet. A data de criação do texto, 1954, permite até a associação das “potências infernais” que o povoam com as “forças obscuras” que teriam levado Getúlio Vargas ao suicídio.

Nesse romance urbano tão peculiar, o que lhe empresta convicção, garantindo sua permanência no rol das leituras que se repetem, é a notação do cotidiano da cidade grande, a captação sensível de cenas típicas da vida do cidadão comum, passíveis de acontecerem em qualquer metrópole, seja brasileira ou estrangeira. Erico revela-se, na representação da cidade moderna, tanto o aquarelista que se detém na observação de traços característicos de suas figuras, fascinado pelas cambiantes tonalidades, luzes e formas da arquitetura, das ruas, dos parques e céus, quanto o cineasta que mostra tudo isso através de quadros breves e rápidos, alternando panoramas e cenas, cortes, tomadas aéreas, mergulhos, fusões e *close*s. Dessa forma, as acusações que pudessem ser feitas a sua opção pelo realismo e a sua recusa de ser um “writers’ writer”³, são refutadas pelo domínio que sua obra manifesta de técnicas narrativas da alta modernidade, ligadas diretamente aos novos modos de produção da imagem, como os do cinema, bem como com a atitude emblemática do homem moderno situada por Baudelaire em seu *flanêur* G

Em sua obra-prima, *O tempo e o vento* (1949-62), evidenciam-se as qualidades que o legitimam como um grande narrador. Dir-se-ia que Erico, na trilogia, consegue realizar a façanha impossível, a de aliar a sabedoria do contador de histórias tradicional, que mantém com sua platéia uma relação humana direta e é por ela acatado por sua autoridade baseada na experiência da vida, e a melancolia do romancista, fisicamente separado de seu público pelo livro e defrontado com a imensa complexidade do devir do tempo⁴, que ele

³ Cf. pronunciamento a esse respeito em VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. São Paulo: Globo, 1999. p.70.

⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____ et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Col. Os pensadores).

procura traduzir de um ponto de vista individual e solitário, buscando valores autênticos num mundo em que a autenticidade se perdeu, como diria Georg Lukács⁵. Daí seu romance-rio amalgamar múltiplas histórias de vida, fundadas por vezes em fontes autobiográficas, de estrutura linear, a um início épico, em que o mundo ainda está em comércio com a transcendência e o heroísmo sobrenatural, mas do qual essa unidade, ao longo do texto, se fragmenta, mergulhando nas contradições da vida burguesa e tornando-se puramente romanesco.

Em *O tempo e o vento*, a raiz histórica que alimenta toda e qualquer narrativa, vista a distância em *O continente* (1949), a uma distância que permite a invenção de uma mitologia, a da estirpe dos Terra-Cambarás como oriunda de uma civilização promissora – a jesuítica – abortada pela violência política, em *O arquipélago* (1961-62) vêm à tona com todo seu vigor e ramificações. Traída a origem missioneira, a coexistência pacífica de índios e europeus dos Sete Povos, a história do Rio Grande do Sul se torna uma alternância de guerras de fronteira ou de disputa de territórios explorados pela pecuária, representada pelos estancieiros, em choque com a mudança do perfil econômico induzido pela federação através do incentivo à agricultura e ao comércio e indústria, entregues às mãos dos colonos açorianos, italianos e alemães. A instalação de cidades centraliza o poder dos mais fortes, como os Amarais, cria chefes políticos interessados apenas na manutenção de seus privilégios e determina a oposição por parte daqueles que se sentem tolhidos em sua vontade de sobrevivência ou expansão e o abandono completo daqueles que, privados de terras, trabalho e bens, nada podem fazer em favor de si e dos seus.

De *O retrato* (1952) em diante, a trilogia irá examinar o processo de formação desses próceres cuja base de poder vem do campo, do enfrentamento belicoso aos opositores, mas que, na cidade, precisam valer-se de outros meios, que não as armas e a coragem física. O destino do Dr. Rodrigo Terra Cambará desenvolve o tema do idealismo sócio-político que se deixa comprar pelas benesses que o sistema modernizado lhe oferece, acabando corrompido e destituído daqueles valores que seus antepassados haviam lutado por preservar: a unidade da família, o direito de posse adquirido pelo trabalho honesto, o respeito por si e pelos outros, a liberdade de pensar e de agir em busca da vida digna. Nessa personagem, cuja sedução afeta todos os que com ela convivem, Erico estaria examinando o desenvolvimento do caudilhismo gaúcho ou do

⁵ Cf. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Presença, [s.d.].

coronelismo brasileiro, até uma figura política ambivalente e carismática como Getúlio Vargas.

Essa pauta de composição poderia reduzir a trilogia de Erico a um arremedo de historiografia do Estado ou do país, mas o que ele consegue é dar-lhe vida, invertê-la, mostrando-lhe os desvios, os crimes sociais, as lacunas e as forças populares que nelas desapareceram, a partir de uma atenção especial aos aspectos da esfera privada, do cotidiano, por trás dos grandes eventos e datas ou figuras históricas. Com isso, *O tempo e o vento* traça um painel de mentalidades contraditórias, concretizadas em breves notações do dia-a-dia rio-grandense, desde os tempos das missões jesuítas à queda do Estado Novo, as quais atraem o leitor pela sua impressão de realidade, como se a distância histórica não existisse.

Como corporifica tendências e transformações estruturais em personagens individualizadas, que as vivem de permeio com seus desejos e paixões, suas grandezas e mesquinhas, o leitor, também ele um ser que sente, sofre e deseja, pode compreendê-las e perceber seu lugar no movimento da História. Assim, *O tempo e o vento* assegura uma posição inamovível na história da literatura – não apenas nacional –, produzindo aquela “fusão de horizontes” que Gadamer⁶ vê como o fundamento da possibilidade de interpretação entre obras e leitores situados em tempos diversos.

Nos anos 1960, a produção romanesca de Erico Veríssimo leva às últimas consequências seu engajamento político fundado na revisão da História. Erico, em *O senhor embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971), sem deixar de lado seu gosto pela discussão da vida urbana e do papel que toca às classes dirigentes e aos intelectuais na vida política, rompe com o nacionalismo estreito das direitas e com a subserviência das esquerdas da época ao Politburo moscovita. Investe numa ficção que se nutre – outra vez – da experiência vivida (a estada na União Pan-Americana e o decorrente conhecimento *in loco* das relações internacionais latino-americanas com os Estados Unidos) e da melancólica – e desta vez indignada – imaginação do romancista moderno.

Sintonizado com os problemas de sua atualidade, como a revolução cubana, a Guerra do Vietnã ou o golpe militar de 1964, Erico decide torná-los matéria de romance, como já o fizera na trilogia, pois a sua grande obsessão como escritor sempre fora “segurar a luz acesa para deixar que apareçam as injustiças do mundo”.⁷ Se antes, na trilogia, Erico buscara entender como se

havia gestado a ditadura Vargas, agora precisava sair dos limites nacionais e estudar casos em que a luta entre Estados Unidos e União Soviética pudesse ser vista da perspectiva do Terceiro Mundo. Afinal, o golpe de 1964 fora sustentado pelos americanos, temerosos da disseminação das idéias revolucionárias comunistas na América do Sul.

A adesão às paixões partidárias dos anos 60 teria impedido o romance de Erico de ir a fundo na análise do tema. Além disso, as motivações históricas do período não se desenhavam claramente para o público brasileiro, castigado pela inflação, o desemprego e a espolição capitalista. O escritor deslocava, portanto, o foco de atenção para outros espaços nacionais, interrogando ficcionalmente, em *O senhor embaixador*, o que aconteceria se a idéia de revolução armada vingasse no Brasil e, em *O prisioneiro*, como compreender a violência que transforma os oprimidos em terroristas e os opressores em torturadores.

Nesses dois romances, a despersonalização do narrador, já experimentada desde *O resto é silêncio*, é muito mais acentuada – ele cede lugar ao ponto de vista das personagens e os romances, com isso, acolhem maior pluralidade de posições éticas e ideológicas. A diferença de seus pares, nos anos 60, que, ou defendiam uma visão nacionalista, em geral de esquerda, ou se refugiam na investigação das potências da linguagem, ele recia seu próprio modelo de romance histórico, situando suas tramas em países fictícios, ou não mencionados diretamente, como Sacramento ou o Vietnã. O leitor recebe suficientes pistas para identificar os cenários, mas é defrontado com uma visão dos rumos dos confrontos políticos diferenciada daquela então vigente. Erico, numa atitude que se poderia denominar de pós-moderna, não adere às visões ideológicas que prometiam a redenção pela revolução. Prefere apontar para o tipo de pessoas que essas opções criam, desnudando sua perda de humanidade ou seu profundo sofrimento moral.

Com a exasperação do regime militar no Brasil dos anos 1970, essa análise política através do romance histórico não se mostra suficiente, para o autor, como combate ético. Os dois romances são bem recebidos, sua pertinência em relação ao momento é reconhecida pela crítica, mas o artifício da distância espacial e do exemplo parecem isolar as obras de seu efeito desejado, o questionamento da intervenção dos Estados Unidos na condução da vida econômico-política das nações subdesenvolvidas.

Num passo adiante em sua obra, Erico volta ao ambiente nacional, regressa inclusive a seu Estado como temática, mas inova os procedimentos compositivos. *Incidente em Antares*, de seus livros, é o que mais usa do processo de

⁶ Cf. GADAMER, Hans Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1979.

⁷ Cf. VERÍSSIMO, Erico. *A liberdade de escrever*, p. 203.

estranhamento, como o denominaram os formalistas russos. Em primeiro lugar, o livro se divide em dois, o incidente propriamente dito, e, antecedendo-o, um tratado histórico-satírico-paródico da formação da cidade imaginária de Antares, em que o pano de fundo não é bem a história do Rio Grande do Sul e sim a própria obra do autor, *O tempo e o vento*. Ao refazer a trajetória das duas dinastias de Antares desde os tempos antediluvianos, Erico reencena as lutas e a reconciliação dos Terra-Cambarás e dos Amarais, numa projeção magnificada a extremos do que significa o poder discricionário. Todavia, a consequência dessa formação das classes dirigentes em Antares é inesperada: diante da espoliação e truculência que a caracterizam, até os mortos despertam e protestam, espalhando sua pestilência sobre uma cidade que encerra em si uma banda podre muito mais virulenta do que seus cadáveres em decomposição.

A alegoria de *Incidente em Antares* infelizmente continua descrevendo as relações do governo com o povo deste país. Ninguém melhor do que Erico, na literatura brasileira, diagnosticou o misto de ambição desenfreada, indiferença ou timidez diante dos males sociais, hipocrisia deslavada ou omissão silenciosa, que caracterizam a classe dominante. Erico não é, porém, maniqueísta. Ergue personagens empenhados na busca da justiça, da verdade e da liberdade, tanto homens como mulheres, expõe os dilemas dos intelectuais, cujo papel social é o de submeter tudo isso à crítica, e ainda consegue colorir de humanidade mesmo os prepotentes, como Gabriel Heliodoro Alvarado. Ao verter as simpatias da narrativa sobre os que se opõem a essas esferas onde o poder circula sem impedimentos, indica a seus leitores os lados eticamente defensáveis, sem tornar-se didático.

A atualidade de sua obra se fundamenta nesse poder de olhar para a História e enxergar não só o seu direito, mas principalmente o seu avesso, e inventar para ambos personagens coerentes, verossímeis, que desencadeiam enredos onde não falta a ação, mesmo fracassada. A ação é o núcleo da História e Erico soube preservá-la para contar as suas histórias, numa época em que esse elemento da narrativa estava declinando. Hoje justificam-se as mazelas sociais sob o pretexto das macroestruturas, que parecem inabaláveis. Erico Verissimo sabia que elas são igualmente ações e que por detrás delas há sujeitos agentes interessados em mantê-las. Dando à personagem preeminência na composição, ele denuncia toda a maquinaria da vida nacional, das relações transnacionais, recusando a explicação estruturalista de que as funções independem do sujeito.

Em 1970, ele via assim o futuro, o que dá a dimensão da atualidade de seu pensamento:

Acho que a tecnologia está tomando as posições de “esquerda” e de “direita” obsoletas. Algo de novo se desenha no horizonte. O importante é não desesperrar. [...] Insistir no direito do homem à liberdade, sem a qual não poderá existir a criatividade, uma das bases da felicidade humana. Em suma, nenhum “ismo” resolverá os males da humanidade. Repito que o problema do homem continua aberto. O que acho possível evitar numa vez por todas são as grandes injustiças: a má distribuição da riqueza, a fome, a doença, a falta de oportunidades⁸.

⁸ VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever*. p. 55-56.