

ENTRELAÇAMENTO DE NARRATIVAS EM “A MAIOR PONTE DO MUNDO”, DE DOMINGOS PELLEGRINI

Intertwined narratives in “The Longest Bridge in the World” by Domingos Pellegrini

Yara Fernanda Chimite

<https://orcid.org/0000-0003-1061-7525> 

Juracy Assmann Saraiva

<https://orcid.org/0000-0003-1783-2850> 

Sandra Portella Montardo

<https://orcid.org/0000-0001-8336-9329> 

Universidade Feevale, Programa de Pós-graduação em Manifestações Culturais, Novo Hamburgo, RS, Brasil. 93525-075 – falecomafeevale@feevale.br

Resumo: Este artigo analisa o conto “A maior ponte do mundo”, de Domingos Pellegrini, com enfoque no entrelaçamento entre a narrativa literária e a narrativa histórica. Publicado originalmente em 1977 na coletânea *O homem vermelho*, primeiro livro do autor, o conto relata as experiências de dois eletricitistas na construção da ponte Rio-Niterói, no Rio de Janeiro, no ano de 1974. A narrativa centra-se, portanto, em um evento factual, dando-lhe, todavia, um tratamento fictício. Dessa forma, o artigo investiga as aproximações e distanciamentos entre literatura e história, explorando o modo como o fato histórico é reimaginado em uma narrativa que, por ser ficcional, expressa sentimentos e pensamentos possíveis dos envolvidos no episódio. Examina, ainda, como as escolhas estéticas do autor – concepção das personagens, linguagem marcadamente coloquial, ritmo narrativo acelerado – colaboram para construir um efeito de verossimilhança que convida o leitor a retomar os acontecimentos do passado, a reconfigurá-los no tempo presente e a melhor compreender sua própria historicidade.

Palavras-chave: Narrativa literária; Narrativa histórica; Ficção histórica; Literatura brasileira contemporânea.

Abstract: This paper analyzes the short story “The Longest Bridge in the World”, by Domingos Pellegrini, focusing on how the literary narrative and the historical narrative intertwine with one another. Published in 1977 as part of the author’s first book, the collection *The Red Man*, the tale recounts the experiences of two electricians in the construction of the Rio-Niterói bridge, in Rio de Janeiro, in 1974. The narrative focuses, therefore, on a factual event, giving, however, a fictitious treatment to it. This essay looks into the affinities and differences between literature and history, exploring how the historical event is reimagined in a fictional narrative that depicts possible feelings and thoughts of those involved in the episode. The paper also examines how the author’s aesthetic choices – characters, a distinctively colloquial style, a fast narrative rhythm – work together to build a verisimilitude effect which invites the readers to rethink the events of the past, reconfigure them at the present time, and advance their understanding their own historicity.

Keywords: Literary narrative; Historical narrative; Historical fiction; Contemporary Brazilian literature.

Eu olhava de noite o Rio e depois Niterói, ficava perguntando por que esse povo de lá precisa passar pra cá e o de cá passar pra lá?
(PELLEGRINI, 2001, p. 371).

Aspectos introdutórios

Este artigo analisa o conto “A maior ponte do mundo”, de Domingos Pellegrini, com enfoque particular na intrincada relação entre literatura e história. O conto foi publicado em 1977, como parte da coletânea intitulada *O homem vermelho*, primeiro livro do autor. Conta a experiência de dois eletricitistas, um narrador e seu amigo, 50 Volts, na construção da ponte Rio-Niterói, no estado do Rio de Janeiro.

O ponto de partida é a perda de um alicate que o narrador havia usado por oito anos e ao qual era muito apegado. Ele relata que, antes da perda do objeto, durante a construção da ponte, era barrageiro, feliz com a vida que levava, pulando de um lugar para outro de tempos em tempos, sem precisar pensar, só fazendo aquilo que lhe mandavam. A chegada à fatídica ponte é precedida por um contrato assinado às pressas e por uma noite de bebedeira, comida abundante e prostitutas, tudo pago pela companhia. 50 Volts desconfia das regalias, antecipando que teriam um trabalho extremamente pesado à frente, e ele está certo.

Os eletricitistas chegam no local da construção da ponte apenas um mês antes da inauguração e são inseridos em um ritmo extenuante de trabalho, com longas jornadas se conectando a outras longas jornadas, noites sem dormir e falta de segurança. Em meio a diversos acidentes e exaurido pela falta de sono, o narrador decide pedir as contas. É, no entanto, desencorajado por um homem de terno e seu revólver. Ao final, o narrador dá pouca importância para a construção que se trata, segundo lhe é dito, da maior ponte do mundo, um verdadeiro orgulho nacional. Fica satisfeito de vê-la por foto em uma revista e não tem intenção de retornar a ela. Seu interesse está no alicate que perdeu e nunca mais recuperou.

Tomando por base as críticas de Antoine Compagnon (1999) às várias correntes de interpretação literária do último século e meio, procura-se evitar tanto a presunção de que é possível desvendar as intenções do autor de uma obra, como criam os teóricos do final dos 1800, quanto a ênfase desmedida em aspectos formais, crença do estruturalismo, segundo a qual a obra literária vale por si mesma, sem atrelar-se a uma realidade externa a ela; igualmente, rejeita-se a concepção de que o leitor possui total liberdade de interpretação. Para Compagnon (1999), ao mesmo tempo em que uma obra possui um sentido que lhe é original e singular, construído pelo autor de forma consciente e inconsciente, os leitores estão aptos a ressignificar o texto de acordo com suas vivências pessoais e as circunstâncias sócio-históricas em que se encontram. Portanto, este artigo pauta-se por uma articulação entre os diferentes elementos envolvidos na interpretação de uma obra literária: o autor, o contexto, a estrutura formal e os leitores.

A análise inicia com o discurso da narrativa, explorando o modo como ele afeta a



percepção da temporalidade e a caracterização dos personagens. Em seguida, explora os meandros da conexão entre a história e a literatura, questão central do artigo. Na sequência, é apresentada a ponte Rio-Niterói – talvez a real protagonista do conto – tanto em sua versão histórica quanto em sua construção, concreta e simbólica, na narrativa. Por último, a análise detém-se na função deste conto e da literatura em geral, assim como no papel do leitor como intérprete da obra literária.

Iconicidade da narração

Domingos Pellegrini Jr. nasceu em 1949 em Londrina, Paraná, filho de pai barbeiro e mãe dona de pensão. Estudou Letras e Publicidade na Universidade Estadual de Londrina (UEL), entre 1967 e 1975, e depois se especializou em Teoria Literária na Universidade Estadual Paulista (Unesp). (DOMINGOS, 2017). O autor se considera um “contador de histórias” e já se aventurou, ao longo de seus mais de 40 anos de carreira, na escrita de romances, contos, crônicas, poemas, e também no jornalismo e na publicidade.

Pellegrini atingiu considerável sucesso no Brasil, tanto de público quanto de crítica. Seu primeiro livro juvenil, *A árvore que dava dinheiro*, de 1981, teve mais de 3 milhões de exemplares publicados, impulsionado pelo Plano Nacional de Bibliotecas do Ministério da Educação (ROMAN, 2016). Ao mesmo tempo, acumulou diversos prêmios, entre eles seis prêmios Jabuti, o mais tradicional da literatura brasileira: venceu em 1977, por *O homem vermelho*, na categoria Contos/Crônicas/Novelas; em 2001, na categoria Romance, com *O caso da Chácara Chão*; em 2003, na mesma categoria com *No coração das perobas*; em 2006, conquistou a segunda colocação com o romance *Meninos no poder*, e a terceira, com seu primeiro livro de poemas, *Gaiola aberta*; em 2008, acrescentou a seus prêmios a categoria Juvenil, ficando em terceiro lugar com *Mestres da paixão: aprendendo com quem ama o que faz* (PREMIADOS..., 2020).

Uma das razões para a boa recepção das obras do escritor é, certamente, a linguagem empregada, notadamente coloquial, que busca uma aproximação com o modo de falar das pessoas comuns. Isso não apenas torna a leitura mais fluente para o público em geral, como também auxilia na identificação entre leitores e personagens.

Juracy Assmann Saraiva (2009) afirma que os elementos do discurso estão atrelados a dois processos: por um lado, servem a uma intencionalidade do autor que é manifestada no texto; por outro, resultam da complexa relação com as tendências de produção de um dado momento estético-cultural em que a obra é criada, bem como com as tendências anteriores, seja para reproduzi-las ou rejeitá-las. Pellegrini declara explicitamente que seu maior interesse estético é a busca pela simplicidade, dizendo: “é isso que eu persigo: fazer algo que não pareça rebuscado, que não dê a entender que eu sentei para fazer aquilo” (PELLEGRINI, 2012, n.p.).

O autor também revela sua contraposição a escritores clássicos como José de Alencar, explicando que “ficava com raiva quando ele, em meio a ações narrativas, parava para descrever um poente ou então gastava uma página descrevendo o semblante de uma



donzela” (PELLEGRINI, 2012, n.p.). Paralelamente, expressa sua identificação com outros escritores, como Graciliano Ramos e Ernest Hemingway, a quem chama de mestres. Compartilha com eles o desejo de “fazer uma literatura que não parecesse literatura, mas que parecesse com a vida” (PELLEGRINI, 2012, n.p.).

Essa intencionalidade está impressa na escrita de “A maior ponte do mundo”. O texto é narrado pelo protagonista, um eletricitista cujo nome o leitor desconhece, configurando um narrador homodiegético e autodiegético, visto que participa da ação como agente principal. A escolha dos recursos da linguagem contribui para que o leitor tenha a sensação de estar ouvindo alguém que, informalmente, relata um evento do passado, nesse caso, a perda de um alicate de estimação. A narração se dá em um só impulso e, embora use o discurso direto, o narrador abstém-se de referir continuamente os verbos *dicendi*, incorporando as falas dos demais personagens à sua, como se fossem uma só coisa:

— Já viu tanto agrado de graça? Com aquele céu vermelho, amanhecendo, achei que ele estava exagerando, falei que ninguém morre de trabalhar num domingo. Aí ele falou não sei, acho que a gente não sai de cima dessa ponte até o serviço acabar ou acabarem com a gente... (PELLEGRINI, 2001, p. 367).

A narrativa em primeira pessoa limita o conhecimento dos eventos a que o narrador tem acesso, aspecto que se estende ao leitor, fazendo com que se sinta como o protagonista: confuso, perdido, tentando dar sentido aos acontecimentos e sendo apenas capaz de reagir às circunstâncias que lhe são impostas. De acordo com Percy Lubbock (1976),

Às vezes, [o escritor] parece estar descrevendo o que ele mesmo viu, lugares e pessoas que conheceu, conversas que tenha escutado; não quero dizer que esteja narrando literalmente uma experiência própria, senão que escrevesse como se fizesse. Seu propósito é colocar a cena diante de nós, de modo que possamos compreendê-la como uma imagem que se desenrola aos poucos. (LUBBOCK, 1976, p. 47).

Pellegrini consegue criar um efeito muito caro ao romance histórico, que, segundo Henry James, é fazer com que o leitor vivencie as impressões da personagem, utilizando, para isso, um narrador presente aos acontecimentos narrados.

Outro aspecto marcante do registro verbal do conto é a quase ausência de adjetivos. A linguagem é extremamente objetiva, o que desencadeia no leitor a impressão de que o protagonista está profundamente desencantado com a experiência de participar da construção da ponte. O narrador expressa isso em palavras, mas também é possível captar sua indiferença diante do monumento em construção em sua frieza ao descrever episódios da morte ou do ferimento dos operários: “um dos que foi comigo, o Arnaldo, no sétimo dia já caiu debruçado de sono, ficou dormindo com a boca quase no bocal de um cabo de alta tensão; saiu da ponte direto pro hospital, não voltou mais, acho que foi despedido, não sei” (PELLEGRINI, 2001, p. 368).

Essa objetividade linguística é, ainda, um fator crucial na composição da temporalidade no conto. Segundo Saraiva (2009), uma narrativa literária “submete a simultaneidade e a multiplicidade dos acontecimentos a uma emissão sequencial” (2009, p. 37), gerando uma discrepância entre o tempo histórico e o discursivo. Isso, porém, não acarreta prejuízo, uma vez que o autor pode transformar “as marcas da incompatibilidade em investimento semântico” (SARAIVA, 2009, p. 37). Em “A maior ponte do mundo”, o narrador relata os fatos rápida e sucessivamente, sem intervalos ou ponderações, conseguindo envolver o leitor no senso de urgência da construção da ponte, nas longas jornadas de trabalho sem descanso dos operários e na falta de emoções do protagonista na maior parte da história, porque ele está ocupado e cansado demais para se importar.

Os aspectos formais do conto, que externam as impressões da personagem e imprimem à narração o sentido de urgência da própria construção, contribuem para envolver o leitor, sendo parte integrante da construção de sentidos sobre o evento histórico representado. Esse aspecto conduz à discussão sobre o relacionamento entre literatura e história sob um ponto de vista teórico, a fim de melhor compreender o papel que “A maior ponte do mundo”, ocupa em seu contexto histórico.

A complementariedade entre ficção e história

“A maior ponte do mundo” não é uma exceção no conjunto da obra de Pellegrini que, frequentemente, incorpora acontecimentos reais às suas narrativas. Eles podem ser fatos históricos, como a colonização de Londrina no início do século XX, que forma o pano de fundo de *Terra vermelha* (1998), ou episódios pessoais, como o assalto ao sítio do escritor que deu origem à envolvente trama de *O caso da Chácara Chão* (2000).

Pellegrini também não está sozinho entre os escritores que fazem uso da história em suas narrativas literárias. Essa é uma opção temática usual, mas, por longo tempo, houve pouco interesse, por parte dos historiadores, em considerar a ficção como base de suas reflexões, pois estavam mais preocupados com documentos oficiais que poderiam, segundo eles, revelar a verdade dos acontecimentos. Ao longo do século XX a história se transformou, particularmente com o impulso da Escola dos Annales que, abandonando a pretensão de neutralidade, ampliou seu leque de fontes, passando a incorporar não apenas fatos, mas também sensibilidades a sua esfera de interesses.

Ainda assim, a chamada “virada linguística” foi um golpe particularmente duro para os historiadores. Por volta da década de 1970, alguns teóricos começaram a chamar atenção para a natureza retórica da historiografia. Por exemplo, em *Como se escreve a história*, de 1971, Paul Veyne (1987) expressa que aquilo que os historiadores chamam de explicação é, na verdade, uma organização dos fatos em uma intriga que pode ser apreendida, enquanto em *Meta-História*, de 1973, Hayden White (1995) fala da história como de uma operação criadora de ficção.

Essa aproximação entre a ciência histórica e o fazer literário ainda hoje causa debates e polêmicas. Henry Jenkins (2001), em *A história repensada*, de 1991, reforça um ponto

particularmente importante, segundo o qual a historiografia também está sujeita ao contexto sócio-histórico que busca desvendar em suas fontes. Conforme explica o autor, “assim como somos produtos do passado, assim também o passado conhecido (a História) é um artefato nosso. Ninguém, não importando quão imerso esteja no passado, consegue despojar-se de seu conhecimento e de suas pressuposições” (JENKINS, 2001, p. 33). A maioria dos historiadores, hoje, concorda com essa afirmação, mas Jenkins vai ainda mais longe, questionando a existência de instrumentos metodológicos que garantam aos historiadores um acesso científico ao passado. Isso porque, segundo ele, “o mundo ou o passado sempre nos chegam como narrativas e [...] não podemos sair dessas narrativas para verificar se correspondem ao mundo ou ao passado reais, pois elas constituem a ‘realidade’” (JENKINS, 2001, p. 28).

Apesar das críticas, a História não abdicou de seu estatuto científico. Sem negar nem a discursividade, nem a sujeição a influências socioculturais, diversos teóricos se posicionaram em oposição à ficcionalização do ofício do historiador. Entre os mais destacados, Carlo Ginzburg (2002) reforça que a dimensão argumentativa da História não a torna um conhecimento menos verdadeiro, pois “as provas, longe de serem incompatíveis com a retórica, constituem o seu núcleo fundamental” (2002, p. 63). Já Michel de Certeau (1982) afirma que o discurso histórico pode se apresentar em forma de narrativa, mas que essa pretende oferecer um conteúdo verdadeiro, verificável. Para ele, a História é um conhecimento científico, se por científico for entendida a “possibilidade de estabelecer um conjunto de regras que permitam ‘controlar’ operações adequadas à produção de objetos determinados” (CERTEAU, 1982, p. 66, nota 5, grifos do autor), em essência, se as mesmas exigências feitas a experimentos das ciências naturais forem postas à História.

Roger Chartier (2014) admite que não só a história se vale de estratégias literárias na construção de sua narrativa, mas que a literatura – e a ficção em geral – recorrem às fontes do historiador para construir suas histórias. Sandra Pesavento (2014), no entanto, enfatiza que “historiadores não criam situações ou fatos e personagens, tal como o faz um romancista. Eles podem ‘descobrir’ acontecimentos e atores na poeira dos arquivos, mas não os criam no sentido absoluto” (2014, p. 185). A evidência disso, para ambos os autores, está na própria forma como a narrativa historiográfica é organizada, repleta de fontes, de referências bibliográficas e de notas de rodapé, formando “um convite ao leitor para refazer o caminho percorrido, caso duvide das conclusões apresentadas” (PESAVENTO, 2014, p. 183). Segundo Pesavento, para a história, a verdade é tida “como meta e não como resultado deste ofício de mergulho no tempo” (2014, p. 183).

Com efeito, demarcar a alteridade entre literatura e história não precisa resultar em uma hierarquização. Os dois campos exercem funções diferentes, mas são, ambos, formas de compreensão do mundo, importantes e necessários cada um a sua própria maneira. Aristóteles explica, na *Poética*, que,

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer,



quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa [...] – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. (ARISTÓTELES, 1966, p. 22).

Para o filósofo, apesar de a poesia, ou seja, a narrativa, não estar subordinada a uma realidade exterior a ela, mas sim a uma coerência interna que faz com que o fato narrado pareça crível ao leitor, ela se apresenta como uma expressão de verdades universais. Enquanto a história procura, usualmente, esmiuçar os detalhes de uma situação particular, a literatura reflete sobre aquilo que é fundamentalmente humano, que se expande para além dos limites da obra.

Paul Ricoeur (1994) propõe uma ampliação e complexificação do conceito de representação da realidade, a *mimese*, de Aristóteles. Ele desdobra-a em três, que chama de *mimese* I, II, e III. A *mimese* I corresponde ao mundo social puro, ainda não processado em arte, diante do qual o escritor se situa. A *mimese* II é a intriga da narrativa criada pelo autor em face de sua realidade. A *mimese* III diz respeito à interpretação do leitor a partir das correlações que ele estabelece entre a *mimese* II e seu próprio contexto. Portanto, a *mimese* II é um estágio de mediação, realizado por meio do processo narrativo, que constrói uma ponte entre a *mimese* I e a *mimese* III. Nas palavras do autor:

O que temos, assim, é a mediação pela tessitura da intriga, levada a termo a partir do mundo que lhe serve de referência, e o conjunto de pessoas que se exporão à narrativa, lembrando que a leitura não é um mero momento de passividade frente ao texto. [...] Ao tornar concreta a relação entre tempo e intriga, seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado em um tempo refigurado, pela mediação de um tempo configurado. (RICOEUR, 1994, p. 87).

É devido a esse processo de refiguração temporal que os historiadores voltaram seus olhos à literatura enquanto fonte histórica: o contexto em que uma obra foi composta está dentro dela e, portanto, pode ser apreendido para que se compreenda melhor aquele mundo em questão. Dificilmente, um historiador olha para uma obra literária procurando um relato concreto de um fato, mas o faz, conforme comenta Ligia Chiappini (2000), para captar os afetos, as sensibilidades, o cotidiano. Assim, a literatura, não raro, apresenta perspectivas daqueles que ficaram de fora dos documentos oficiais, dos excluídos e marginalizados, possibilitando a investigação da história vista de baixo, ou à contrapelo, posicionamento tão caro à Nova História Cultural. Consequentemente, o interesse dos historiadores pela literatura está principalmente nos “vestígios de ‘fatos’ menos palpáveis que só se captam pela sensibilidade, intuição ou imaginação, por metáforas mais que por conceitos” (CHIAPPINI, 2000, p. 24).

Em “A maior ponte do mundo”, como se dá o intercâmbio entre literatura e história? György Lukács (2000) – que construiu o conceito de romance histórico ao analisar a conjuntura de aparição do gênero, em Walter Scott, no início do século XIX – afirma que a história está presente em dois níveis no romance: na intervenção do já discutido contexto

sócio-histórico; e como uma realidade histórica suscetível de ser reinterpretada em uma nova realidade estética. Essa reelaboração envolve um processo de generalização e síntese. Em especial, o protagonista do romance histórico ganha contornos específicos, é um tipo ideal, um homem mediano, destituído de qualquer caráter excepcional.

É possível perceber que o conto de Pellegrini (1997) possui algumas características que o aproximam do romance histórico, embora guarde diferenças em relação a ele. O narrador é um homem comum, um eletricitista entre dezenas, um operário entre milhares, que estão trabalhando na ponte. Não existe uma caracterização detalhada ou um aprofundamento do protagonista, porém, ao não se destacar, ele constitui o representante de uma determinada classe social e de um contexto histórico. Pode-se, pois, argumentar que a ponte é a real protagonista do conto, uma vez que é ela quem movimenta a trama.

É importante ressaltar que, embora a construção da ponte Rio-Niterói seja um acontecimento real, sua representação no conto, assim como o são as personagens, é ficcional. Pellegrini não elabora uma construção historiográfica que, como discutido anteriormente, exigiria um aparato teórico-metodológico e apresentaria inúmeras menções a fontes. O que o autor faz é explorar, por meio do narrador, a experiência de pessoas durante o empreendimento, os problemas enfrentados, os abusos perpetrados. Publicado apenas três anos após o término da construção, “A maior ponte do mundo” capta discursos e sentimentos da época e os traduz em imagens construídas com palavras, como se verifica no diálogo entre a criação verbal e o fato histórico.

Uma ponte concreta e imaginada

A ponte Rio-Niterói é conhecida oficialmente como a ponte Presidente Costa e Silva, em homenagem ao segundo presidente da ditadura militar brasileira, Artur da Costa e Silva. Foi durante o mandato dele, em dezembro de 1968, que teve início a construção, mas o desejo de interligar Rio de Janeiro e Niterói já vinha desde o reinado de D. Pedro II, quando se projetou uma linha ferroviária com um túnel submarino. Até os anos de 1970, a conexão mais rápida era por barcaças, que transportavam até 54 carros por viagem e levavam cerca de duas horas para percorrer o trajeto. Hoje, mais de 50 milhões de veículos cruzam a ponte ao ano, mas o percurso pode levar até mais tempo do que outrora devido a frequentes engarrafamentos (OTÁVIO; GOÉS, 2014).

O empreendimento foi conferido, por meio de licitação, ao Consórcio Construtor Rio-Niterói S.A. formado por Ferraz Cavalcanti, Companhia Construtora Brasileira de Estradas, Servix de Engenharia e Empresa de Melhoramentos e Construção. A promessa do Consórcio era de entregar a obra em 28 meses, porém, ao fim desse prazo, apenas 20% do projeto havia sido construído, mas 70% do orçamento previsto já fora gasto. O Consórcio exigiu mais recursos, que o Estado se recusou a fornecer, tudo isso em meio a denúncias de falhas técnicas e um grave acidente, em março de 1970, que resultou em oito mortes (OTÁVIO; GOÉS, 2014).

A situação deteriorou-se a ponto de o então presidente, Emílio Garrastazu Médici,



assinar, em 1971, um decreto desapropriando o consórcio Rio–Niterói e tornando-o, juntamente com todo o seu aparato técnico, uma empresa pública. No mesmo ato, foi autorizada a contratação do Consórcio Construtor Guanabara Ltda. (CCGL), formado por Camargo Corrêa, Mendes Júnior, Construtora Rabello e Sérgio Marques de Souza. A obra foi, então, significativamente acelerada, tendo em vista que a imagem do governo estava sendo prejudicada pela demora e o empréstimo obtido junto a bancos ingleses para financiar a empreitada deveria ser pago a partir da cobrança de pedágios. Ou seja, o atraso no término da ponte representava risco de inadimplência (OTÁVIO; GOÉS, 2014).

A construção da ponte Rio-Niterói foi, de fato, um empreendimento gigantesco. Não há hipérbole quando o narrador afirma que “aquilo é uma ponte que você, na cabeça dela, não enxerga o rabo” (PELLEGRINI, 2001, p. 367). Com 13,29 km de extensão, ela era a terceira maior ponte sobre água do mundo, perdendo apenas para a *Ponte do Lago Pontchartrain*, na Louisiana, com 38 km, e a *Chesapeake Bay Bridge*, na Virgínia, com 29 km, ambas nos Estados Unidos. Ainda hoje é a maior do Hemisfério Sul, e 11ª no *ranking* internacional. Trabalharam em sua realização mais de 10 mil operários e 200 engenheiros (OTÁVIO; GOÉS, 2014). Conforme conta o narrador, “tinha serviço pra fazer, deixar de fazer, fazer malfeito; sobrava serviço e faltava gente; mas se botassem mais gente ia faltar espaço naquela ponte” (PELLEGRINI, 2001, p. 368).

A fim de garantir que a construção fosse concluída ainda no governo Médici, o Ministro dos Transportes da época, Mario David Andreazza, coronel da reserva, mudou-se com a família para o canteiro de obras, uma verdadeira cidade com administração própria, localizada na Ilha do Fundão. Com ele, foi também o assessor e coronel João Carlos Guedes que, aliado à empresa estatal Ecex (Exploradora da Ponte), baixou a lei do silêncio e instaurou uma guarda armada (OTÁVIO; GOÉS, 2014). Assim, entre atropelos e acidentes, entre fracassos e sucessos, a ponte impunha pressa para sua concretização.

Como já referido, Pellegrini consegue construir um senso de urgência por meio da linguagem, o qual se coaduna com as pressões sofridas pelos executores da ponte devido à limitação do tempo para sua construção. As informações sobre a temporalidade não são precisas na narrativa, mas a sensação de atropelo aí descrita condiz com a realidade: cerca de 80% das obras foram executadas nos últimos 720 dias, pouco mais de um terço do tempo total da construção. Quando o narrador e 50 Volts chegam ao local, falta apenas um mês para a inauguração e o trabalho

[...] era dia e noite, noite e dia. Hora-extra paga em triplo, todo mundo emendando direto, dezoito, vinte, vinte e quatro horas de alicate na mão, e os homens piando no teu ouvido: mete a pua, moçada, mete a pua que só tem mais três semanas! Mete a pua que só tem mais um mês! Só mais quinze dias, mete a pua! (PELLEGRINI, 2001, p. 368).

Toda essa pressa era incompatível com normas de segurança no trabalho, e a ponte Rio-Niterói é notória pela abundância de acidentes e um número indeterminado de óbitos. São 33 mortes oficialmente reconhecidas pelo regime militar, porém, tendo alcançado um



estatuto mítico na cultura popular, a ponte gera especulação. Narradores anônimos referem que os corpos dos mortos eram misturados ao concreto e hoje fazem parte das fundações, ou que eram diretamente jogados ao mar, embora esses procedimentos nunca tenham sido comprovados. Entrevistas com ex-operários confirmam a pressa desmedida e as jornadas extremas (OTÁVIO; GOÉS, 2014), sendo fácil inferir quão perigosa era a situação, considerando-se a falta de sono e de descanso que prejudicava a concentração, a aglomeração de operários, o uso de máquinas pesadas, o trabalho nas alturas, a falta de equipamentos de proteção.

Pellegrini percorre esses problemas narrando acidentes, como o de um paraibano que caiu de quatro metros de altura e teve a perna perfurada por um ferro da concretagem ou como o de um operário que foi eletrocutado por um cabo de alta tensão que estava no chão, no meio do caminho. Sob esse ângulo, é marcante a impessoalidade que condiz com a quantidade de pessoas envolvidas e com o descaso para com os trabalhadores: nenhum tem nome, pouco se sabe sobre eles.

“Enrolaram o defunto num cobertor e mete a pua, tem só mais uma semana, pessoal!” (PELLEGRINI, 2001, p. 369). O enunciado combina perfeitamente com o relato de Raimundo Miranda (apud OTÁVIO; GOÉS, 2014, n.p.), um dos operários que ajudou a levantar a ponte, que diz que “se alguém morria, a gente esquecia rápido e continuava a obra”. Para o ex-mecânico, o salário, juntando horas extras e adicionais noturnos, fazia todos os riscos valerem a pena.

Pellegrini também inclui uma espécie de apego dos trabalhadores em relação à ponte. O aprendiz paraibano, que tivera a perna perfurada, retorna três dias antes da inauguração, “coxo feito um galo velho e feliz de voltar a trabalhar” (PELLEGRINI, 2001, p. 369). 50 Volts, por sua vez, “vivia economizando pra voltar pra terra dele e comprar um bar” (PELLEGRINI, 2001, p. 370) e provavelmente concordaria com Miranda de que o pagamento fazia jus ao trabalho. Mas ele também pede as contas, junto com o narrador, porque estava cansado de ser tratado como um animal. Já o narrador expressa um descontentamento constante com a situação, com os demais operários, com os visitantes “de terno e gravata, capacete novinho na cabeça, tropeçando em tudo e perguntando bobagem” (PELLEGRINI, 2001, p. 367). Ele se sente preso e oprimido pela pressa: “o mar rodeando lá embaixo tudo, o sol lá fora e a gente enfurnado, mesmo ao ar livre era como num túnel, ninguém tinha tempo pra erguer a cara, pra cuspir e ver a cuspida chegar no chão” (PELLEGRINI, 2001, p. 369).

No conto expressa-se, ainda, o orgulho de trabalhadores por colaborarem em tão gloriosa empreitada, a ponto tentarem impor ao narrador um sentimento do qual ele não compartilha. Em sua tentativa de rebelião, quando vai pedir as contas, o protagonista é informado de que “tinha mais de vinte companhias trabalhando na ponte, a maioria com prejuízo, porque era mais uma questão de honra, a gente tinha de acabar a ponte, a nossa companhia nunca ia esquecer nosso trabalho ali naquela ponte, um orgulho nacional” (PELLEGRINI, 2001, p. 370). Diante da pergunta de um visitante se “não estava orgulhoso de trabalhar na maior ponte do mundo”, o narrador responde que, para ele, “é só uma

ponte”. Quando o homem insiste, declarando que “trabalhar nela é um privilégio para todos nós”, o narrador questiona, “nós quem? O senhor trabalha no que aqui?” (PELLEGRINI, 2001, p. 368), manifestando ironicamente sua contrariedade diante de alguém que se vangloria de um produto em que não colocou seu labor. Assim, contrapõe-se, na narrativa, o orgulho de trabalhadores, que não percebem sua condição de objeto a serviço do interesse alheio, e o amargo sentimento de exploração vivido pelo narrador.

Ao contrário dos sentimentos do narrador, no entanto, a ponte Rio-Niterói era, ao lado da Usina Hidrelétrica de Itaipu e da Transamazônica, um símbolo de exaltação do regime militar e, por conseguinte, vista como um ícone nacional. Mesmo tendo custado quatro vezes mais do que o previsto no primeiro contrato, a ponte é um marco do chamado “milagre econômico”, período, entre 1969 e 1973, em que o Brasil teve um acelerado desenvolvimento econômico, impulsionado por uma conjuntura externa favorável (FAUSTO, 2000). Entretanto, apesar de a conclusão estar prevista para março de 1971, a construção estendeu-se para além do período do milagre, só sendo inaugurada em março de 1974, apenas onze dias antes de Médici passar a faixa presidencial a Ernesto Geisel.

Ao final da narrativa, o protagonista está meio que amortecido, sem energia até mesmo para tomar banho. Dessa forma, o título da obra, “A maior ponte do mundo”, pode ser relacionado tanto à convicção de que aquela era de fato a maior ponte do mundo, quanto, metaforicamente, à interminável agonia que a construção representou para os operários. Aparentemente, a experiência teve pouco significado para o narrador, envolvido por um turbilhão que não criou e não consegue controlar. Enquanto “50 Volts até hoje conta prosa de ter trabalhado lá”, e “até diz que um dia vai ao Rio só pra ver a ponte iluminada” (PELLEGRINI, 2001, p. 373), o protagonista acha suficiente tê-la visto em uma revista. Seu sentimento mais intenso é o pesar pelo alicate desaparecido. Enquanto metáfora, o alicate indica o trabalho na construção da ponte, mas também, para o narrador, a perda de algo de grande valor afetivo, isto é, o respeito pelo seu valor profissional.

Por que ler “A maior ponte do mundo”?

O conto “A maior ponte do mundo” – e, por associação, outras obras análogas – exerce uma função social, seja sob o ângulo da história seja sob o ângulo da literatura. A representação da construção da ponte Rio-Niterói chama atenção, por um lado, para o momento de euforia do milagre econômico, para a máquina humana movimentada para produzir um emblema do orgulho nacional; por outro lado, expõe a precariedade da situação de operários e o desrespeito com leis trabalhistas e com normas de segurança. O escritor declara sua intenção de expor o ponto de vista de um cidadão comum e comenta: “na época eu era comunista e também queria dar voz aos marginalizados” (PELLEGRINI, 2012, n.p.). Isso é possível porque, segundo Saraiva (2006, p. 29), “embora seja fictício, o texto literário estabelece correspondência com a realidade factual”, servindo de instrumento de denúncia contra as injustiças sociais.

Revelar as sensibilidades de um momento do tempo histórico é uma função do conto



de Pellegrini, no entanto ela não se realiza sem a participação do leitor, a quem cabe explorar o potencial do texto. Como exorta Harold Bloom (2001), o leitor deve ler com amplitude e profundidade, sem indulgenciar suas ideias pré-concebidas, tentando concordar ou refutar o conteúdo, mas, antes, procurando no texto aquilo que desperta sua reflexão. Isso significa, de acordo com Saraiva (2006, p. 29), “se situar como responsável pela produção de sentidos”, o que torna a “aventura” da leitura ainda mais prazerosa.

Para Umberto Eco (2012), todo texto demanda, em maior ou menor grau, a participação de seu receptor, porque é um mecanismo preguiçoso, que deixa inúmeros espaços em branco para serem preenchidos. A leitura é, assim, o resultado de uma cooperação interpretativa, em que o leitor capta as pistas deixadas pelo escritor, para interpretá-las a partir de inferências realizadas dentro de seu próprio quadro de conhecimentos e de vivências. Sendo assim,

[...] a leitura do texto literário transforma-se em uma espécie de espelho do eu, simultaneamente deformador e informador. Na sua relação especular com o texto, o leitor identifica imagens deformadoras, aquelas que não convergem com sua situação existencial, e imagens informadoras, aquelas que dizem respeito a ele mesmo e lhe possibilitam olhar para sua interioridade, reconhecer-se como um outro e, pela duplicação ficcional, observar-se a si mesmo. (SARAIVA, 2006, p. 38).

As ações das personagens e os diálogos referidos pelo narrador ganham concretude a partir da experiência de mundo dos leitores e a capacidade do texto literário de suscitar múltiplos efeitos de sentido. Esses ganham notações que se distinguem de acordo com os receptores e tempos e lugares diversos, que torna o texto literário especial, garantindo-lhe relevância na mobilidade dos contextos.

A capacidade de denúncia e de convocar o leitor para sua concretização garantem ao conto “A maior ponte do mundo” o caráter de ficção histórica, porque, ao tratar de um evento real, a construção da ponte Rio-Niterói, Pellegrini imagina a história, não tenta reconstruí-la, instituindo acontecimentos e personagens que são fruto de sua criatividade. No entanto, isso não significa que a narrativa está dissociada do real. O autor incorpora à obra sua visão de mundo – ela própria localizada em um contexto sócio-histórico – e a representação estética é construída com fragmentos da realidade, organizados em uma intriga e fundidos pela imaginação do escritor.

Com efeito, enquanto representação, o conto expressa sentimentos e pensamentos possíveis dos indivíduos, atingindo vividamente receptores reais, por meio da utilização de uma linguagem coloquial, de um ritmo narrativo que reproduz a premência do tempo representado, e da configuração de personagens que simbolizam pessoas reais. O efeito de verossimilhança que assim se institui provoca o leitor a retomar os acontecimentos do passado, a reconfigurá-los no tempo presente e a melhor compreender sua própria historicidade.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, Roger. A história: a leitura do tempo. In: SCHÜLER, Fernando; AXT, Gunter; SILVA, Juremir Machado da (Org.). *Fronteiras do pensamento: retratos de um mundo complexo*. São Leopoldo: Unisinos, 2014, p. 163-178.
- CHIAPPINI, Ligia. Literatura e história. Notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos. *Literatura e sociedade*, São Paulo, v. 5, n. 5, p. 18-28, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DOMINGOS Pellegrini. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa390086/domingos-pellegrini>. Acesso em: 11 de dez. 2020.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 8. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- JENKINS, Keith. *A história repensada*. São Paulo: Contexto, 2001.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- OTÁVIO, Chico; GÓES, Bruno. Travessia: ponte Rio–Niterói, 40 anos. *O Globo*, [s. l.], 2014. Disponível em: <https://infograficos.oglobo.globo.com/pais/ponte-rio-niteroi.html>. Acesso em: 11 dez. 2020.
- PELLEGRINI, Domingos. A maior ponte do mundo. In: MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 364-373.
- PELLEGRINI, Domingos. *Terra vermelha*. São Paulo: Moderna, 1998.
- PELLEGRINI, Domingos. *O caso da Chácara Chão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- PELLEGRINI, Domingos. Um escritor na biblioteca. [Entrevista concedida a Mariana Sanchez]. *Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, Curitiba, 2012. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Domingos-Pellegrini>. Acesso em: 11 dez. 2020.



PESAVENTO, Sandra Jatagy. Fronteiras da história: uma leitura sensível do tempo. In: SCHÜLER, Fernando; AXT, Gunter; SILVA, Juremir Machado da (Org.). *Fronteiras do pensamento: retratos de um mundo complexo*. São Leopoldo: Unisinos, 2014. p. 179-190.

PREMIADOS por edição. [S. l.], [2020]. Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/premiados-por-edicao>. Acesso em: 11 dez. 2020.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994. t. 1.

ROMAN, Marcos. Um colecionador de prêmios. *Folha de Londrina*, Londrina, 29 out. 2016. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/um-colecionador-de-premios-961978.html>. Acesso em: 11 dez. 2020.

SARAIVA, Juracy Assmann. Por que e como ler textos literários. In: SARAIVA, Juracy Assmann; MÜGGE, Emami *et al.* *Literatura na escola: propostas para o ensino fundamental*. Artmed: Porto Alegre, 2006. p. 27-44.

SARAIVA, Juracy Assmann. O estatuto do narrador. In: SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito de memórias*. São Paulo: Edusp; Nankin, 2009. p. 25-40.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Foucault revoluciona a história. Lisboa: Edições 70, 1987.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1995.

NOTAS DE AUTORIA

Yara Fernanda Chimite (yarachimite@gmail.com) é doutoranda em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale com apoio do CNPq. Mestre pelo mesmo programa com bolsa da CAPES. Bacharel em História pela ULBRA. Membro do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cultura e Consumo Digitais (c3dig).

Juracy Assmann Saraiva (juracy@feevale.br) é Professora e pesquisadora da Universidade Feevale, RS, Brasil. Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS), Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Pós-Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bolsista em Produtividade do CNPq.

Sandra Portella Montardo (sandramontardo@feevale.br) é Professora e pesquisadora da Universidade Feevale, RS, Brasil. Mestre e Doutora em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cultura e Consumo Digitais (c3dig). Bolsista em Produtividade do CNPq.

Agradecimentos

Não se aplica.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

CHIMITE, Yara Fernanda; SARAIVA, Juracy Assmann; MONTARDO, Sandra Portella. Entrelaçamento de narrativas em “A maior ponte do mundo”, de Domingos Pellegrini. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 26, p. 01-15, 2021.

Contribuição de autoria

Yara Fernanda Chimite: Concepção, análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados.

Juracy Assmann Saraiva: Concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados e revisão.

Sandra Portella Montardo: Revisão da análise e discussão dos resultados.



Financiamento

Este trabalho foi realizado com o apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e da FAPERGS (Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul).

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 28/02/2021

Aprovado em: 19/04/2021

Publicado em: 08/12/2021

