

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA – PPGLL
FACULDADE DE LETRAS – FALE
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

EDNELSON JOÃO RAMOS E SILVA JÚNIOR

NAS MARGINÁLIAS:
A NARRATIVA DA AUTOLEITURA EM *FANTOCHES*, DE ERICO VERISSIMO

MACEIÓ/AL

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA – PPGLL
FACULDADE DE LETRAS – FALE
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

EDNELSON JOÃO RAMOS E SILVA JÚNIOR

NAS MARGINÁLIAS:

A NARRATIVA DA AUTOLEITURA EM *FANTOCHES*, DE ERICO VERISSIMO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius Matias.

MACEIÓ/AL

2020

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

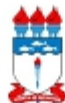
S586n Silva Júnior, Ednelson João Ramos e.
Nas marginais : a narrativa da autoleitura em Fantoques, de Erico
Veríssimo / Ednelson João Ramos e Silva Júnior. – 2021.
100 f. : il.

Orientador: Marcus Vinicius Matias.
Dissertação (mestrado em Linguística e Literatura) – Universidade
Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em
Linguística e Literatura. Maceió, 2020.

Bibliografia: f. 97-100.

1. Veríssimo, Érico, 1905-1975. 2. Fantoques. 3. Metaficção. 4. O
fantástico. I. Título.

CDU: 82-3



Universidade Federal de Alagoas
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

ATA Nº 405

Ao segundo dia do mês de dezembro de 2020, foi instalada a 405ª banca de Defesa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, às 14 horas, por videoconferência, a que se submeteu o discente EDNELSON JOÃO RAMOS E SILVA JÚNIOR (entrada no programa em 06/2018) da área de concentração em Estudos Literários, da linha de pesquisa em Literatura: Poéticas, Cultura e Memória, apresentando o trabalho intitulado NAS MARGINÁLIAS: A NARRATIVA DA AUTOLEITURA EM FANTOCHEs, DE ÉRICO VERISSÍMO, como requisito parcial para a obtenção do grau de MESTRE, conforme o disposto no regulamento deste Programa, e tendo como Banca Examinadora já referendada pelo Colegiado do Curso os seguintes professores doutores: Prof. Dr. Marcus Vinicius Matias (Orientador PPGLL/Ufal), Prof. Dr. Ari Denisson da Silva (IFAL) e Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros (PPGLL/Ufal), sob a presidência do primeiro. Analisando o referido trabalho, a Banca Examinadora atribuiu o conceito APROVADO.

Marcus Vinicius Matias
Ari Denisson da Silva
Ana Clara Magalhães de Medeiros

Dr. ARI DENISSON DA SILVA, CEFET-AL

Examinador(a) Externo(a) à Instituição

Dr. ANA CLARA MAGALHAES DE MEDEIROS, UFAL

Examinador(a) Interno(a)

Dr. MARCUS VINICIUS MATIAS, UFAL

Presidente

Ednelson Joao Ramos e Silva Junior

EDNELSON JOAO RAMOS E SILVA JUNIOR

Mestrando

Dedico este trabalho à Samanta Figueirêdo (*in memoriam*). Estamos juntos, amiga.

AGRADECIMENTOS

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Capes, pela bolsa concedida, embora eu discorde completamente do governo fascista que chegou ao poder no Brasil em 2018.

Ao Prof. Dr. Marcus Vinicius Matias, orientador que me acompanhou em mais uma jornada existencial dentro da academia; ao Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima, amigo e grande incentivador de meu trabalho como pesquisador; ao Prof. Dr. Jozefh Queiroz, a quem sou grato pelas ajudas em batalhas burocráticas; ao Prof. Dr. Fernando Guilherme Silva Ayres, que me auxiliou com os estudos hermetistas; ao Prof. Dr. Ari Denisson da Silva, por integrar a banca de qualificação e contribuir para o aprimoramento de meu texto.

Aos amigos que estiveram em aulas e fora delas ao longo do mestrado, Analice Leandro, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen e José Minervino.

Aos amigos que formei na plataforma de jogos *Steam*, vocês são muitos, mas fica aqui registrado o agradecimento por todas as noites em que jogamos e conversamos.

Aos amigos do grupo *Dead Players Society*, com quem jogo RPG, *boardgames*, converso sobre receitas e debato sobre política, tudo em um mesmo encontro (normalmente).

Aos amigos do Rito de Júpiter, que vivamos a nossa Verdadeira Vontade.

Ao psiquiatra Freddy Seleme, à psicóloga Selma Teixeira e a Kelly Schuldiner, pela importância ao longo de meu tratamento contra a depressão e a crise de ansiedade.

A todos os amigos que dialogaram comigo ao acontecer uma crise, com especial atenção a Livia Marbelle, Mariany de França, May Honorato e Fellipe Ernesto.

À Sirlene Gomes, por ser uma amizade que floresceu e viceja com a força de nossos ancestrais; à Jéssica Gonçalves, por ajudar-me a recuperar o desejo de viver.

*A grimoire, for example, the book of spells, is
simply a fancy way of saying grammar.*

Alan Moore

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma análise dos contos da obra *Fantoches*, de Erico Verissimo, em uma edição comemorativa, lançada originalmente em 1972, quando o escritor completou quarenta anos de atividade literária. Como objetivo, pretendo avaliar as relações entre as marginais (palavras e imagens, presentes na supracitada versão do livro), o fantástico, a metaficção e a memória autoral, com base na compreensão da leitura como narrativa. De início, são apreciados os contos de *Fantoches*, de Erico Verissimo, a fim de levantar as suas principais características; em seguida, examino os conceitos de metaficção e de fantástico e proponho uma relação entre ambos, a literatura e o mundo; enfim, no último capítulo, investigo a relação entre as marginais e os contos de *Fantoches*, a metaficção e o fantástico, conforme o que foi assumido nos capítulos anteriores.

Palavras-chave: Erico Verissimo. Fantoches. Metaficção. Fantástico.

RESUMEN

El presente trabajo consiste en un análisis de los cuentos de la obra *Fantoches*, de Erico Verissimo, en una edición conmemorativa, lanzada originalmente en 1972, cuando el escritor completó cuarenta años de actividad literaria. Como objetivo, pretendo evaluar las relaciones entre las marginalias (palabras e imágenes, presentes en la versión mencionada del libro), lo fantástico, la metaficción y la memoria del autor, en función de la comprensión de la lectura como narrativa. Al principio, los cuentos de *Fantoches*, de Erico Verissimo, son apreciados, para determinar sus características principales; luego, examino los conceptos de metaficción y de fantástico y propongo una relación entre ambos, la literatura y el mundo; finalmente, en el último capítulo, investigo la relación entre las marginalias y los cuentos de *Fantoches*, la metaficción y lo fantástico, de acuerdo con lo que se asumió en los capítulos anteriores.

Palabras clave: Erico Verissimo. *Fantoches*. Metaficción. Fantástico.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. CARTOGRAFIA DE UM CONTADOR DE HISTÓRIAS.....	13
1.1. O TÍTERE, O TITEREIRO E O TINTEIRO.....	13
1.2. QUEM É VOCÊ?.....	35
2. OS FANTOCHES NAS MÃOS DOS FANTOCHES.....	45
2.1. FANTOCHES: A ESCUTA DAS MÃOS.....;	45
2.2. MÃOS QUE SE DESENHAM.....	49
2.3. VERSO DO ANVERSO.....	54
2.4. O MAGO.....	63
3. A NARRATIVA DA AUTOLEITURA.....	74
3.1. TRAÇANDO UM CÍRCULO MÁGICO.....	74
3.2. NA BORDA DO UNIVERSO.....	75
CONCLUSÃO.....	94
REFERÊNCIAS.....	97

INTRODUÇÃO

O discurso literário é um dos diversos tipos de dizer produzidos por seres humanos – ao lado do discurso científico, do discurso pedagógico etc. Todavia, apesar de possuir atributos passíveis de serem pensados como específicos, a literatura não existe incólume, sem diálogos com outras esferas da atividade humana ou gêneros textuais com os quais convive. Para atestar essa afirmação, um acontecimento exemplar seria a guinada estética efetuada entre o paradigma artístico clássico e o paradigma artístico romântico, cujos bastidores envolveram radicais mudanças filosóficas e políticas. Desse modo, podemos considerar que a tessitura do texto literário pressupõe um processo de análise e apropriação de códigos culturais, os quais são como uma espécie de argila moldada por uma rede verbal e podem adquirir configurações incontáveis e suscitar múltiplos efeitos de sentido. Como conseqüências dessa transfiguração, temos tanto a probabilidade de a matéria ficcional chamar a nossa atenção para determinados aspectos do que vivemos quanto a simbologia do vivido influir o lido.

Além de travar contato com códigos culturais que por si mesmos não são literários em *stricto sensu*, mas virtuais matérias de qualquer obra já em circulação ou nascente, todo produto da literatura (poema, conto, crônica, romance...) é um fio no tecido da referida arte, atravessando e sendo atravessado e constituindo um universo semântico. Nessa conjuntura, faríamos coro com Márcia Ivana de Lima e Silva (2000) ao dizer que no “[...] momento em que se joga à construção de sua obra, o escritor dialoga com todas as obras que o precedem, clássicas ou não, e elabora/reelabora seu texto a partir de suas próprias concepções pessoais, pressionado pela tradição literária” (SILVA, 2000, p.38). Nesse movimento, o autor seria o seu primeiro leitor, tecendo, implícita ou explicitamente, expectativas para si e juízos acerca do que o antecedeu ou divide com ele o presente no campo pelo qual envereda. Portanto, todo escritor seria um crítico (da arte e da sociedade) em algum grau, um sujeito preocupado com os sistemas de significação.

Na literatura brasileira, um escritor que assumidamente se colocou no posto de analista da arte e da sociedade foi Erico Lopes Verissimo ou simplesmente Erico Verissimo (1905-1975), como assinava seus livros, um dos escritores brasileiros mais populares do século XX e filho do município de Cruz Alta/RS. Com publicações que vão de romances, contos, textos de literatura infantil e infanto-juvenil a escritos em jornais e revistas, livros de viagem, memórias, ensaios, artigos, entrevistas e depoimentos, o cruz-altense manteve ao longo de sua vida uma postura que percebia o ofício de escritor como algo que lhe exigia

considerável dose de desconfiança em relação ao real e à linguagem a fim de evitar autoilusões e desonestidade intelectual, coisas execráveis, de acordo com o humanismo liberal, ideal pelo qual Verissimo viveu e recebeu ataques (tanto de grupos ligados à direita quanto de grupos ligados à esquerda).

Entretanto, afirmar que Erico Verissimo aderiu a uma postura artística não quer dizer que a perspectiva dele foi inalterável em muitos anos dedicados à escrita, mas sim que passou por nuances, mantendo um núcleo definidor, estimando autocríticas e reformulações, se necessárias. Tal núcleo seria uma responsabilidade ética da literatura, algo vizinho da ideia da literatura humanizadora, mas humanizadora enquanto construção, como expôs Antonio Candido (2004) no ensaio “O direito à literatura”. Nesse rumo, Maria da Glória Bordini (1995), debruçando-se em uma elucubração da criação literária em Erico Verissimo, oferece um aprofundamento da compreensão desse núcleo, segundo o qual a

[...] responsabilidade da literatura [...] é resgatar a concretude e individuação das coisas pela nomeação original, ou seja, demonstrando que o signo é um signo, que provém de um homem com um consciente e um inconsciente e não dos deuses e que pode ser memória de uma coisa, mas nunca ela mesma. É assim que a criação literária se torna uma fala privilegiada no sentido da liberação social: gerando ficções, ela não engana o público (BORDINI, 1995, p.259).

Ademais, dentro do cotidiano das paisagens diegéticas edificadas por Erico Verissimo, apesar da categorização de seu estilo como realista (BORDINI, 1995; PELLEGRINI, 1996; SILVA, 2000; CHAVES, 1976), é notável a presença da suspeita – em graus oscilantes – em relação à objetividade do real. Inclusive, Bordini (1995) sugere que desde a década de 1930¹ existiria em Verissimo um “impulso obscuro”, um moto sugerindo-lhe o ingresso na literatura do absurdo. Afinal, obra após obra, Verissimo demarcou – conforme a análise de Bordini (1995), apoiada por mim – que a

[...] obra não seria a História, mas uma nova história, capaz de mostrar em sua fisionomia o que a matéria genética havia deixado em suspenso. Daí o poder elucidativo da ficção e o dilema do ficcionista ante um público que não consegue perceber o fator de liberação acionado pelo texto literário, porque vive imerso apenas na fala da História e só a ela presta ouvidos, como se essa fala também não fosse linguagem e tão insuficiente quanto a da literatura (*Ibid.*, p. 249).

¹ Quando Verissimo lançou o seu primeiro trabalho literário como autor – *Fantoches* (1932).

Por conseguinte, para esta investigação científica, o *corpus* selecionado foi uma obra pouquíssimo estudada dentro da fortuna crítica de Erico Verissimo: o livro *Fantoches*, em que abundam contos que flertam com o fantástico e a metaficção como estratégias composicionais a fim de perscrutar os meandros da criação literária e os laços com o extradiegético. Especificamente, optei pela edição lançada em 1972², em virtude da comemoração dos quarenta anos de atividade literária de Erico Verissimo, a qual conta com marginálias – palavras e desenhos – em que o autor “dialoga” com o seu passado, comenta as opções estilísticas feitas e examina como alguns traços foram reconsiderados ao longo de sua carreira como literato.

Assentado na explanação dada, compreendo como Verissimo sublinhou, desde a sua estreia, que o real, assim como a literatura, é uma estrutura discursiva, uma série de círculos concêntricos ecoando em um lago sem que vejamos – patentemente – a pedra que agitou a superfície. Diante disso, esta pesquisa tem como objetivo avaliar a relação entre as marginálias, o fantástico, a metaficção e a memória autoral, com base na compreensão da leitura como narrativa, em *Fantoches* (edição comemorativa), de Erico Verissimo, sinalizando-a como palco de debate do enlace *escritura da literatura e escritura do mundo* e contribuindo para a fortuna crítica de um autor que ainda consegue mostrar uma faceta posta de lado pela maior parcela da crítica especializada.

Por fim, ao passo que encaro a literatura como um dos elementos que compõem o mundo e integram as construções simbólicas que norteiam a existência humana, parto nesta pesquisa da suposição de que *Fantoches*, em sua edição comemorativa, traz uma narrativa acerca do itinerário de Erico Verissimo como escritor e leitor de si mesmo. Estruturalmente, a dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, são avaliados os contos de *Fantoches*, de Erico Verissimo, a fim de levantar as suas principais características e diálogos com uma proposta vanguardista de representação dramática; no segundo, examino os conceitos de metaficção e de fantástico e proponho uma relação entre ambos, a literatura e o mundo, e desenho um “retrato” do escritor-homem Erico Verissimo; no terceiro capítulo, investigo a relação entre as marginálias e os contos de *Fantoches*, a metaficção e o fantástico, conforme o que foi assumido nos capítulos anteriores.

² Para esta pesquisa, usarei uma reedição de 1972, que reproduz a escrita da edição original, 1932, e as marginálias da edição comemorativa, 1972.

1. CARTOGRAFIA DE UM CONTADOR DE HISTÓRIAS

“We tell tales to belong / Or be spared the sorrow // You're so fair to behold /
What will be left when you're gone?”³

“Gallipoli”, de Beirut.

1.1. O títere, o titereiro e o tinteiro

Em 1932, por meio da Livraria do Globo, Erico Verissimo iniciou a carreira literária com a publicação de *Fantoches*⁴, coletânea que agrega um total de 15 contos, sendo o último dividido em três partes. Embora o autor alegue na abertura da referida obra que o livro não tem unidade, compondo-se de um punhado de histórias muito distintas entre si, como o espetáculo da vida, em todas as narrativas se movem personagens que abrem espaço para a infiltração de aspectos, digamos, inusuais, ora tendendo à farsa, ora flertando com certo tom confessional em que o escritor se monta como elemento diegético. Se considerarmos a atmosfera regionalista que predominava na literatura brasileira da década de 1930, os cenários de *Fantoches*, em que prevalece a incerteza geográfica e temporal, soam ainda mais estranhos. Todavia, como espero demonstrar com a análise a seguir, apesar de não se prestar ao estudo sociológico que floresceria com maior vigor nos trabalhos posteriores de Erico Verissimo, não podemos dizer que *Fantoches* deixa de lado a interface com a sociedade, pois, por meio da imersão nas palavras, discute como a literatura fornece uma inteligibilidade simbólica ao real. Assim, a composição de estreia do ficcionista gaúcho já erige o que me parece um problema central em sua trajetória: como a escritura da literatura se enlaça com a escritura do mundo?

No primeiro conto, intitulado “Os três magos”, as personagens são um poeta, um proxeneta e um ladrão. Na história, o poeta, em uma praça à noite, assume a função de narrador, cuja excentricidade começa pelo pormenor de que o discurso ao narratário se confunde com um solilóquio que o segundo personagem, o proxeneta, intercepta por ouvir a menção a “pó branco das estrelas” – uma visão lírica do poeta a respeito do que teriam visto os três reis magos do relato bíblico ao mirar o céu em que brilhava a Estrela de Belém – e

³ Trecho da canção “Gallipoli”, da banda Beirut. Em tradução livre minha: “Nós contamos histórias para pertencer / Ou sermos poupados da tristeza // Você é tão justo para contemplar / O que será deixado quando você se for?”

⁴ Apesar de o exemplar usado para esta análise ser de 1996, ele é uma das várias impressões da edição comemorativa de quarenta anos de atividade literária de Erico Verissimo, 1972, a qual, por sua vez, reproduz o texto da primeira edição, 1932. Dito isso, esclareço que optei por atualizar a grafia de palavras – prática comum no mercado editorial – nas citações da obra.

deduzir que se tratava de um vendedor de cocaína. Dando prosseguimento ao risível, entra em cena o ladrão, que se senta, no mesmo banco, ao lado de seus dois companheiros de aventura, os quais não sinalizam espanto ao tomarem ciência do ofício do recente integrante do grupo. Após um longo silêncio, entrecortado por suspiros tristonhos, o barulho de festa natalina, proveniente de residências ao redor da praça em que estão, desencadeia nas personagens uma viagem mnemônica pela infância, tempo associado à bonança material e afetiva. Diante da falta do presente, então, o poeta sugere aos colegas que não deixem o Natal passar em branco e façam algo “puro”, ideia que a princípio suscita espanto nos demais, mas é acatada. Ao aceitarem a proposta, o poeta assume o papel de Gaspar; o proxeneta, Melquior; o ladrão, Baltazar.

Na busca por Jesus, um narrador heterodiegético, perceptível em rubricas, permite divisar um “sonho consciente”, um espaço de desejo, o deslocamento do olhar rumo à esperança, como vemos nesta passagem: “Caminham. Com os olhos na estrela que nenhum realmente vê... Parecem sonâmbulos. Ou doidos. Mas sorriem” (VERISSIMO, 1996, p. 15). Ademais, o trocadilho entre as palavras *magô* e *magro*, estabelecido pelo poeta e o proxeneta, forma a noção da carência do real como propulsora da narrativa de esperança. Não obstante, o encontro com “Jesus”, um bebê segurado por uma mãe pobre, é frustrado mediante a compreensão da crueza do mundo, como desenham as seguintes palavras de Gaspar/Poeta: “Nós todos trazemos também a nossa grande tristeza [...] Tu não devias ter nascido. Vais sofrer. Teu sacrifício será inútil. Os homens não compreenderão...” (*Ibid.*, p. 17). Por fim, por causa da importunação à mãe, um guarda detém o poeta, e o proxeneta e o ladrão ficam na praça, lamentosos pela experiência brevíssima em que a penúria cedeu lugar ao sonhar.

Em “A aquarela chinesa”, o segundo conto, a ambiência onírica persiste. O narrador-personagem, sozinho em um quarto, contempla, com olhos insônes, uma pintura que o fascina de modo potente. Na aquarela, há uma chinesa, com cabelos lustrosos e negros, debruçada languidamente sobre um balcão florido. Abaixo do balcão, está um jovem chinês em postura de súplica. No quadro, podem ainda ser vistos o mar, as montanhas e o céu. A tal ponto o objeto pictórico apresenta-se como canal de uma vivência sublime que o contemplador é impelido a elaborar uma história em que insere, na moldura, algo que não estava lá (objetivamente), o motivo da aparente angústia e da prece representadas pela tinta sobre a tela: a partida do amado para terras distantes, no primeiro caso; um amor não correspondido, no segundo. Inclusive, a imersão encantatória é descrita de forma a reforçar como a leitura do objeto assemelha-se a uma jornada introspectiva ou fusão entre objeto e sujeito:

Fico a olhar, a olhar... Torno a apagar a luz. Uma faixa de luar passa sobre o quadro que toma um tom novo e estranho. Tudo a meu redor se esfuma. Algo de grandioso vai acontecer. Tenho a intuição de que vou penetrar o mistério deliciosamente inquietante da aquarela chinesa (*Ibid.*, 1996, p. 22).

No conto subsequente, “A dama da noite sem fim”, quatro personagens, tendo como palco uma região montanhosa, se reúnem, pensando que a localidade pode contribuir para a saúde de um deles. Contudo, uma das personagens, um caçador, argumenta que essas montanhas guardam qualquer grande mistério. Nessa conjuntura, dois personagens, Luiz e Mario, irmãos, dão mostra de sofrer de alguma espécie de distúrbio psicológico. Na metade do conto, as duas personagens assombradas fazem referência a um quadro chamado “Dama da noite sem fim”: “LUIZ [...] – Uma mulher vestida de preto... com um véu escondendo o rosto... Não era?” (*Ibid.*, p. 34) e

MARIO – Ninguém sabia o que havia por trás do véu preto. No fundo da figura, só escuridão... E uma noite... uma noite... eu era criança... vi no meu quarto um vulto. Era a mulher de preto, eu juro... Gritei. Mamãe apareceu e disse que eu era um menino muito bobo. Mas papai ficou sério e achou que eu tinha visto mesmo... (*Ibid.*, p. 35).

Como chegamos a saber, esse objeto está intimamente relacionado à morte do pai de Luiz e Mario, o qual, em certa noite, acordou agitado, bradando que a dama da noite o tinha visitado na escuridão do quarto:

LUIZ (num desabafo) – No dia seguinte o nosso pai foi encontrado morto ao pé do quadro da dama da noite sem fim.
Na mão, um punhal brilhando...
MARIO – E o rosto dele, morto, estava horrível, Luiz, estava?
LUIZ – Estava lindo. Parecia adormecido. Até sorria...
MARIO – Decerto todos os nossos antepassados também sorriram assim, não é? (*Ibid.*, p. 36).

Análogo à “A aquarela chinesa”, porém com um matiz sinistro, “A dama da noite sem fim” trabalha em cima da concepção do objeto de arte como fluxo de energias estéticas que interagem com a mente humana, deslocando-a de seu centro imediato e objetivo. Outrossim, o discurso sobre o objeto (o sujeito) e o objeto em si juntam-se em uma amálgama de complexa dissociação (se isso for factível): “LUIZ – Todos vamos sorrir esse mesmo sorriso. [...] Eu!

Tu também. Tu! A dama negra nos vem buscar, ouviste? A nós dois, não podemos fugir...” (*Ibid.*, p. 37).

Cambiando a nuance, sem mudar o pincel ou o norte criativo, “Como um raio de sol” recupera um estratagema composicional do primeiro conto, que reaparecerá em posteriores: a nomeação de todos os personagens em decorrência da função desempenhada. No presente caso sob escopo, as designações são: o Pai, a Filha e o Homem triste. Afim às histórias anteriores, nesse conto, também, o fantasiar e o poder da literatura na tessitura do mundo são os feixes da diegese. À vista disso, o Homem triste, ao chegar repentinamente à casa do Pai e da Filha, com notável hesitação e timidez, revela estar apaixonado pela jovem que todas as tardes aparece em uma janela que dá para o jardim da residência. Desde esse ponto, a brincadeira com a fronteira entre o mundo e o literário ou como esses discursos podem atravessar-se em algumas ocasiões se faz presente, como vemos nesta fala do Homem triste:

Pois uma tarde do meu quarto olhei pra sua casa... E vi, debruçada a janela que dá pra o jardim, uma moça... Que linda! Uma roseira subia até a janela, circundando-a. E a moça parecia uma santa no nicho coroado de rosas vermelhas...

Vê como até estou ficando poeta? Oh! Isto é dum ridículo atroz... (*Ibid.*, p. 45-46).

Apesar disso, em face da retórica dos apaixonados utilizada pelo Homem triste, o Pai se prova inflexível em permitir o enlace amoroso, conquanto intente não figurar insensibilidade:

O PAI – Escute: eu simpatizo com a sua pessoa. Não lhe desejo nenhum mal. Mas é melhor que volte pra sua casa e não pense mais na minha filha.

O HOMEM – Então?...

O PAI – Espere... Faz de conta que ela é a felicidade. E a felicidade, meu amigo, não passa duma mulher bonita que nos mira, debruçada a uma janela florida... Entre nós e ela há sempre um muro. Mas nunca, nunca devemos saltar esse muro. Porque a felicidade só é bonita, só nos dá alegria de longe... Se todos os homens compreendessem isto não haveria tanta tristeza no mundo... (*Ibid.*, p. 49-50).

Negado o acesso do Homem triste à amada, a Filha, a conclusão fornece uma chave de leitura que fortalece a perspectiva de que *Fantoches* discute como o discurso literário compõe o mundo/real, interpretado como texto: o Pai costuma ler romances para a filha, que é cega, e isso é feito como uma tentativa de poupá-la das agruras da vida e montar um imaginário idílico. Essa apreciação pode ser sustentada pelo diálogo derradeiro entre Pai e Filha, em que

o primeiro almeja inculcar um ideário e ignora a voz da interlocutora e a segunda obtém relativa autonomia ao trazer à tona as suas angústias, em tal grau que assume novo designativo, abrindo uma brecha no muro que a cerca, conforme testemunhamos:

O PAI – “O príncipe Edevaldo tomou das mãos alvas da pastorinha e lhe disse com voz doce como mel: ‘És a minha vida. Não te trocarias por nenhuma princesa da terra. Eis-me aqui a teus pés, príncipe mas escravo...’”

A FILHA (interrompendo a leitura) – Pai! Como devia ser bonito o príncipe... Pai! Como deve ser lindo o amor!

O PAI (continuando a ler) – “Os lábios dos jovens se uniram num beijo puro e apaixonado. Por fim o príncipe, como que embriagado de felicidade, exclamou: ‘Minha vida era escura e triste. Tu surgiste como um raio de sol, como um raio de sol!’”

Aqui uma nuvem de tristeza ensombra o rosto da moça.

A FILHA – (com voz sumida) Pai!

O PAI – Filha!

A MOÇA – Como um raio de sol... Oh! pai! Se eu pudesse ver a vida, se eu pudesse ver a minha casa, o meu jardim, as minhas rosas. Pai! Se eu pudesse te ver! Se eu pudesse ver o sol, pai! O sol! O sol! (*Ibid.*, p. 52-53, grifo do autor)

Na vizinhança de “A dama da noite sem fim”, o quinto conto, “Um dia a sombra desceu”, inclina-se para uma coloração soturna em que três personagens – João, Paulo e o Médico, sendo o último chamado apenas pelo ofício – têm as cordas puxadas. Nessa paisagem, os dois primeiros dialogam em uma sala de características espectrais em que o “[...] fogo da lareira avivando-se, de quando em quando, põe nas pessoas e nas coisas um fantástico tom avermelhado” (*Ibid.*, p. 57). O assunto, inicialmente: a esposa de João, que está em trabalho de parto. Com o correr do colóquio, João confessa a Paulo um temor que o persegue, a “sombra”, uma ameaça indefinível que teria vitimado o seu pai e estaria em seu sangue, o que faria da criança por nascer um amaldiçoado. Assim como a ameaça, a narrativa acerca dela acontece em uma estrutura que turva os limites entre o objeto e o observador, atributo típico de narradores não confiáveis ou delirantes:

JOÃO [...] – Eu daria a vida pra que esta hora não chegasse.

(Olha longamente a porta do fundo, que se acha fechada). Lá dentro... Quem sabe quanto estará sofrendo?... [...] Nunca, nunca devia ter chegado esta hora... O doutor disse que não tivesse cuidado... Mas, Paulo, tu me entendes, não é mesmo? Nunca devia ter acontecido isto... Um filho! Um filho, meu... Meu! com este sangue sórdido com esta carne doente...

PAULO – Bem, amigo, sossega.

JOÃO – Mas eu preciso desabafar.

PAULO – Vamos, homem, deixa disso!

JOÃO – [...] Um dia a sombra desceu... A sombra... Senti que tudo escurecia. Todas as coisas perdiam a significação. Os homens não eram mais

homens, as casas não eram mais casas... Tudo esfumado, tudo confuso... As idéias no meu cérebro se baralhavam... [...] Perdi a razão... Paulo, há um fato que eu nunca contei a ninguém. Eu me lembro... foi há muitos anos.

PAULO – Por que não vais descansar um pouco? Estás agitado... Isso passa logo.

JOÃO – Uma doença horrível consumia meu pai. Ninguém podia atinar com a origem da moléstia. Uma noite – como eu me lembro! – o velho me chamou, fitou em mim os olhos que lhe saltavam das orbitas... e me disse – tu sabes o que ele me disse? – me disse: “Meu filho, a sombra... a sombra...” E não falou mais. Levaram-no no outro dia proa hospício... (*Ibid.*, p. 58-59)

Na lacuna do motivo da condição paterna, João projeta sentimentos fantasmáticos que potencializam a ótica horrorífica. Novamente, em outras palavras, o ponto de vista – as palavras mobilizadas por alguém – produz o objeto. Com o crescimento do pânico, então, João alcança o ponto de declarar a Paulo que pretende assassinar a criança, poupando-a de um martírio, dado que um dia enlouqueceria. Vendo a fixação do amigo na ideia, Paulo revela que manteve relações sexuais com a esposa de João e, logo, a criança seria dele. Antes de João ter tempo para delinear uma reação ao que foi dito, o Médico entra na sala, carregando uma notícia fatal: a criança morreu. Em um remate chocante, eis o que João faz: “Cai pesadamente sobre a poltrona. E continua a rir um riso rouco, longo, contínuo, estertorante, horrível” (*Ibid.*, p. 65). Dessa forma, em “Um dia a sombra desceu”, o dizer emerge opaco, forçosamente lapidado pela situacionalidade de quem fala.

Com um encaminhamento um pouco diverso dos outros contos e próximo de “Malazarte”, a ser analisado mais a frente, “Chico” começa com palavras que elucidam a sua proposta: “Chamava-se Chico. De quê? Ele mesmo não sabia... / – Gente pobre não tem nome... – costumava dizer” (*Ibid.*, p. 69). Par de “Os três magos”, em “Chico”, por conseguinte, a miséria também é o mote da personagem em primeiro plano, tanto que até o restante de seu nome, sua identificação dentro da sociedade, é apagado. Não bastasse a escassez material, o núcleo familiar do garoto é desprovido de suporte afetivo: o irmão mais velho, que vive embriagado, o espanca todas as noites; a mãe vive há muitos anos sobre um colchão, parálitica e cadavérica; o pai – de quem o protagonista mal se lembra – morreu de peste em um dia de inverno. Nessa conjuntura, Chico, pelas palavras do narrador, dá-nos a chance de conhecer a sua mundivisão:

Chico via no mundo (mundo era a cidade em que ele, Chico, morava) gente feliz, rica, alegre; crianças que andavam bem vestidas, que tinha brinquedos surpreendentes e que comiam os doces mais saborosos desta vida. Via, ao mesmo tempo, de outro lado, os infelizes, os desprotegidos da

fortuna, os que roiam o pão duro e andavam a ferir os pés descalços no pedregulho das ruas. E o pequeno não podia compreender a razão de tanta desigualdade de sorte no mundo (*Ibid.*, p. 70).

Como lido, Chico constata a desigualdade em que se encontra mergulhado, entretanto não atina as raízes desse estado de coisas e se vê impelido à secura de uma praticidade que reduz o alcance de seus sonhos, circunstância que se altera – em pequena escala – em uma noite de Natal. Da data comemorativa, Chico tem uma impressão vaga. Sabia que as crianças ricas ganhavam presentes de um velhinho de barba branca e longa. Todavia, para ele era uma data como outra qualquer, com os mesmíssimos problemas. Em um Natal, apesar dos pesares, o clima de alegria contamina Chico, que sai inebriado a caminhar pela cidade:

Chico respirava forte e sorria. Começava a ficar contente, esquecido quase da sua desgraça. Já não pensava mais na doença da mãe nem nas pancadas que apanhara do irmão. Porque não havia ele de esquecer todas essas calamidades ao menos naquela noite tão linda? Ora, a vida... Tinha os seus pedacinhos bons... Aquela lua, por exemplo, era uma delícia. Um bolo recheado que ele comera, havia duas semanas, graças à bondade de uma senhora rica, era outra delícia... Não, a vida não era tão má como parecia (*Ibid.*, p. 72).

Com a andança, Chico chega a uma igreja, no interior da qual se esconde e aguarda pela saída de todas as pessoas a fim de conversar com Jesus sem olhos a vigiá-lo. Na conversa, pede a Jesus – reconhecido como poderoso por ser filho de Deus, o dono do mundo – para curar a sua mãe, não deixar o irmão mais velho surrá-lo outra vez e dar a ele uma roupa nova e uma panela cheia de marmelada. Em dado momento, após uma nuvem escurecer-lhe os olhos, Chico percebe-se dotado de asas e que Jesus, sorridente, desceu do altar. Com naturalidade, o garoto deixa-se guiar pelo Nazareno, que o leva a um banquete no céu, do qual participam todos os companheiros de rua de Chico e uma generosa senhora que o alimentou com um pedaço de bolo. Satisfeito, Chico adormece. Transcorrido algum tempo, uma mão pesada cai sobre o ombro do infante, que desperta e reconhece o sacristão diante de si. Muito embora o acordar traga de volta a hostilidade da vida e desfaça o deleite de um banquete no céu, o sonhar de Chico configurou-se como uma nesga de luz, quiçá o estopim de um entendimento mais amplo das possibilidades do mundo, um direito que deveria ser incompressível, uma vez que sublinha a mutabilidade de que a natureza e o humano são providos.

No segmento a seguir, “Criaturas versus criador”, a problemática, como faz pensar o título, volta-se à dinâmica existente entre o sujeito-autor e a obra, no interior da qual “vivem”

sujeitos-criações. No primeiro campo, como personagem, está o Autor; no outro, a Mulher, o Marido e o Homem que passa. Em uma manhã de sol, a Mulher observa a rua por meio de uma janela, quando nota um senhor, trajado com elegância, aproximando-se de sua casa. Acontece uma troca de olhares. Então, sem aviso, o Homem que passa adentra o domicílio. Com uma dose de perplexidade, a Mulher pergunta ao visitante ousado o que ele deseja, se ele poderia retirar-se e o porquê de ter entrado sem bater à porta. A isso, o Homem que passa se limita a dizer que deseja um momento de prazer e que, sendo ele o desejo, não se engana acerca das portas a que atravessa. Em detrimento das investidas sedutoras da visita, a Mulher resiste, temerosa de que o Marido os flagre em volúpia. Com humor, o Homem que passa responde: “Essa historia de entrar o marido inesperadamente e surpreender a mulher nos braços do amante é cousa de romance, fantasia deploravel de escritor sem imaginação... Não ha tal na vida” (*Ibid.*, p. 87). De acordo com o que podemos conceber, o flagrante de adultério é o que acontece. No entanto, as primeiras palavras de espanto do Marido não atraem a atração dos amantes, que estão entregues em um beijo interminável. Ciente do efeito fraco, o Marido coloca-se como personagem de uma peça e diz (entrecortado por rubricas, o narrador):

Esta cena foi mal jogada. Não deu efeito. Sou um pessimo artista. Vou repetir... (Com entonação teatral) Maldição! Horror! Adúlteros! Morte! (O par amoroso continua imóvel) Qual! Hoje estou infeliz... (Caminha pra os amantes, chega-se para o HOMEM QUE PASSA e desfere-lhe violenta palmada nas costas) (*Ibid.*, p. 89).

Furioso, o Marido saca um revólver e efetua um disparo contra o Homem que passa. A Mulher, em desespero, apela ao bom senso do esposo e alega que ninguém tinha culpa no evento, pois tudo estava escrito de antemão, o que os transformava em meros bonecos. Convencido pelos argumentos, em um gesto de humor nonsense, o Marido “retira” o tiro, trazendo de volta o Homem que passa. Em seguida, todos os personagens, em uníssonos, chamam o Autor com o objetivo de exigirem outro desenlace para a trama. Queixosos, as personagens reivindicam outro enredo, uma estrutura em que a livre vontade deles seja respeitada, como transparece no discurso do Homem que passa:

Nós, criaturas, resolvemos nos insubordinar contra o criador. As coisas como estão feitas não nos agradam. É preciso reformar o enredo do drama. Não podemos expiar uma culpa que não temos e um pecado que não cometemos por nossa vontade livre. Esta senhora é honestíssima. Eu sou um cidadão que ama a vida. Aquele senhor não se conforma com a situação de...

de... O senhor sabe de quê... Mas como dizia: queremos uma reforma radical. Não toleramos mais esta farsa (*Ibid.*, p. 93).

A despeito da tirania do Autor, autointitulado senhor absoluto do corpo e da alma das personagens, as personagens decidem escrever as suas próprias histórias:

O MARIDO – [...] Vingança! Vinguemo-nos do AUTOR! Não há mais lei! As criaturas não obedecem mais ao criador! (Para o HOMEM) Amigo velho, beija esta mulher. (Pra MULHER) Querida, beija esse homem. Eu vou cair no mundo. Vi esta manhã uma menina que vale todas as filosofias do universo (*Ibid.*, p. 97).

Para além do debate sobre se a instância da autoria realmente determina os passos das personagens ou se esses deslocamentos são regidos por outras forças, haja visto que a literatura como instituição integra outros componentes (o público leitor, os críticos etc.), “Criaturas versus criador”, com comicidade, cutuca-nos a pensar até que ponto as nossas narrativas são escritas por nós mesmos ou por um criador-déspota, segundo o alerta do Autor: “[...] cuidado, homem, cuidado. Cautela com a polícia, com as leis, com os costumes... Olha que lá fora as outras criaturas ainda não se revoltaram contra o criador...” (*Ibid.*, p. 98).

Ulterior a “Criaturas versus criador”, “Malazarte”, como mencionado no começo da análise de “Chico”, destaca-se pela singularidade, qualificativo aqui utilizado para referenciar a trivialidade em que se assenta o conto e não qualquer senso de extraordinário ou rumo fantasioso, como na maioria das partes de *Fantoches*. O protagonista é um malandro, boêmio. De acordo com a descrição, o cenário é uma cidade interiorana, a qual, aos olhos de Malazarte, é banal, sem atrativos:

De cada lado da rua, casas chatas, de fachadas nuas, desiguais, desgraciosas.

Parecem – mal alinhadas, feias – soldados de regimento colonial, numa parada ridícula.

Malazarte pensa:

— Jacarecanga é a cidade mais triste do mundo (*Ibid.*, p. 101).

Outrora membro de uma família que gozava de prestígio, Malazarte viu a riqueza e a influência decrescer, porém, independente de sua disposição sociofinanceira, procura manter a máscara de pompa. Ao chegar à bodega de um libanês, instalado na cidade há oito anos, Malazarte pede cigarros ao vendedor, mas, em vez de efetuar o pagamento do produto, explana sobre como o estrangeiro usufruiria de um elevado montante de dinheiro e como a fortuna teria sido injusta com ele mesmo:

— Salim, você conheceu minha gente?
— Conheceu. Sanhur seu papai muito bom, muito rico. Que é que ocê fez dinheiro ele deixou?
Malazarte sorri amargo.
— A sorte... Tudo se foi. Minha família tinha prestígio. Naquele tempo todo o mundo me tirava o chapéu.
Hoje... me olham com nojo... Está certo (*Ibid.*, p. 103).

Ao gesto de cobrança do bodegueiro, Malazarte desconversa e salta para a rua. Perambulando, o malandro se depara com cumprimentos que transmitem compaixão, frio e falta de adulação e reverência, coisas que o irritam, mas não fazem cessar o garbo oco. O desgosto aumenta ao lembrar-se da amada, Clara, que o rejeitou. Para piorar, um transeunte é portador da notícia de que Clara vai casar-se com o filho de um imigrante italiano que enriqueceu com o comércio de frutas. Revoltado, Malazarte externa a xenofobia que abrigava em si:

Malazarte pensa, cheio de fel... Amanhã o filho de Clara terá olhos azuis e o nome de Lupi. E esse filho naturalmente desposará a filha Schmidt só porque esse ruivíssimo Schmidt tem uma fábrica de cerveja e muitos contos de réis no Banco! E terá filhos que levarão pela vida em fora o nome de Schmidt Lupi. O nome nacionalíssimo de Clara desaparecerá. E assim irá morrendo uma raça... Pra dar lugar, muito longe no futuro, a outra... E quem sabe o que será essa outra? (*Ibid.*, p. 110)

Como pretensa vingança, Malazarte vai a um baile em que um conjunto toca maxixe. Abraçado pela música, começa a dançar com uma mulher cuja beleza o conquistou. Dessa forma, crendo-se vencedor e sob o efeito eufórico da cachaça e do evento festivo, Malazarte sorri. Sob o manto de uma narrativa que podemos avaliar como simplória, o jovem Erico Verissimo, em “Malazarte”, esboça o tema da decadência de antigas famílias e a ascensão econômica e social de outros grupos, um dos constituintes da saga vindoura *O tempo e o vento*. Ademais, podemos inferir que planta o embrião da discussão do perspectivismo histórico, assunto retornante em Erico Verissimo, uma vez que a queda de um círculo e a ascensão de outro pressupõe a história humana como corpo multifacetado.

Regressando ao clima de exotismo, “O cavalheiro de negra memória”, dividido entre palco e plateia, passa-se como uma peça. No palco, atuam Faustino – “[...] autor da peça, personagem que está em toda a parte [...]” (*Ibid.*, p. 117) –, o Cavalheiro de negra memória, o Regenerado e a Esposa; na plateia, o Senhor grave, o 1º Crítico, o 2º Crítico e o Respeitável público, “[...] personagem sem a menor importância” (*Ibid.*, p. 117). Na tranquilidade do lar, o

Regenerado e a Esposa têm a paz quebrada pela chegada do Cavalheiro de negra memória, um sujeito relacionado ao passado do Regenerado. Sem gastar tempo, a visita malquista diz conhecer um segredo terrível do Regenerado e ameaça revelá-lo à polícia e aos jornais caso as suas exigências não sejam cumpridas:

Eu não vou matar coisa alguma. O que eu quero é simples... És diretor do Banco... Simplíssimo: apanha as chaves da caixa forte... tão fácil, não é? Depois... pinchas pra dentro duma maleta alguns pacotinhos... – bastam dois mil contos, não? Preparamos tudo de antemão... Mandas a tua mulher viajar pra lá da fronteira, compreendes? Depois fazemos a partilha... Mil pra cada um... Fica bem? E zás! Fugimos... Depois, um vapor pra Europa... Tão fácil, não? (*Ibid.*, p. 121)

Entregue a ameaça, o Cavalheiro de negra memória dá um prazo de vinte e quatro horas ao Regenerado para emitir uma resposta e deixa um cartão, o qual indica o endereço em que pode ser encontrado. Novamente sozinhos, o Regenerado e a Esposa discutem como reagir ao risco iminente. A Esposa, sem piscar, sugere matar o chantagista; o Regenerado, bestificado, não se decide. Desse jeito, o primeiro ato termina, a cortina desce e o autor, Faustino⁵, aparece no proscênio. Inusual, o autor solicita à plateia quinze minutos de intervalo para escrever o segundo ato. Todavia, no hiato, os membros da plateia começam a discutir o que o Regenerado deveria fazer. Para o Senhor grave, o adequado seria o homem entregar-se à polícia, elucidando o que fizera e os motivos de tal crime; o 1º Crítico, prezando pelo papel social do Regenerado, um banqueiro, apoia a Esposa e defende que o passado deve ser um defunto em favor do presente e do futuro; o 2º Crítico posiciona-se como escudo da liberdade do Autor, que deve mover a pena conforme julgar mais pertinente para o enredo.

Visto que a discussão entre o 1º Crítico e o Senhor grave se acirra, o 2º Crítico resolve convocar o Autor e diz: “Caro confrade, diga alguma coisa para evitar uma provável cena de sangue. Tire-nos da dúvida. O REGENERADO aceita ou não o conselho da ESPOSA? Resolva. Evite o pugilato” (*Ibid.*, p. 127). Embaraçado, o Autor assume que não achou ainda uma solução para a história. A título de tentar conciliar as correntes antitéticas, o Autor apresenta à plateia o rascunho de um fechamento. Nele, o Regenerado rouba três mil réis, dá mil ao Cavalheiro de negra memória e foge para a Europa com a Esposa. No outro continente, descobrir-se-ia que o Cavalheiro de negra memória é, em verdade, amante da Esposa. Nesse instante, a vaia que se ergue de todo o teatro força a suspensão do espetáculo, coincidente com o fim do conto.

⁵ Curiosamente, esse é o nome do protagonista do conto seguinte. Assim, parece-me que o conto está adizer que a instância da autoria é tão fictícia quanto a ficção.

Na brecha da narrativa dentro da narrativa (o intervalo, a lacuna, a janela de probabilidades), distingo a efervescência interpretativa, fenômeno que entrelaça palco/literatura e plateia/leitores em um fluxo de mão dupla em que a encenação atinge os espectadores e provoca-os a participar da escrita da ficção. Não tanto como autores em um sentido mercadológico ou jurídico (lembremo-nos de que o respeitável público, inclusive, não é escutado), mas como uma comunidade de formação heterogênea capaz de dar ao que contempla um sentido.

Dando continuidade, há “Faustino”. O conto versa acerca de um escritor tentando redigir um poema. A princípio, seria um poema erótico, conduzido pela imagem da vizinha de dedos magros a tocar piano. Por infortúnio, a imagem foge ao escritor. Em seu lugar, brota um cachorro, Pitôco, rememoração da infância. Em virtude dessa guinada, o poema almejado se torna infantil. Todavia, a insistência em mover a maquinária dos versos desemboca em aborrecimento e umas palavras tidas como burras, como expressa esta passagem da história:

[...] arremessa o ápis pra longe. Maldiz os livros que leu. Os anos que passaram. As mulheres que teve nos braços. Os vícios que experimentou. Manda pra o inferno a funesta **experiência da vida** que tanto o alontana da pureza infantil.

Maldiz tudo isso e em seguida boceja espetacularmente.

Depois fica a pensar em coisas absurdas. Nos meus oito anos do seu colega Casemiro de Abreu. No dr. Fausto. Em Mefistófeles. No pacto (*Ibid.*, p. 124, grifo do autor).

De repente, um lampejo inunda o aposento do literato e de uma fumaça de cor imprecisa sai Mefistófeles, “igual ao que se vê nas óperas e em certas gravuras”, palavras do protagonista. Amável, o recém-chegado sorri e diz que a visita se deve a um motivo simples: negócios. Por ouvir as reclamações do poeta, Mefistófeles oferece-lhe a infância de volta em troca da renúncia à poesia. Contrariado, Faustino não firma de imediato o contrato e cede somente quando Mefistófeles fala que irá embora.

Transportado a um dia ensolarado da infância, Faustino logo constata que fora ludibriado: “É naquele mesmo pátio, com as mesmas árvores, as mesmas crianças. Até o sol é o mesmo. // Faustino tem seis anos. Mas está triste, não brinca, não ri. Que é que tem? Por que é que os brinquedos não o divertem? Que lhe falta? Quê?” (*Ibid.*, p. 136). Frente a frente com Mefistófeles outra vez, esbraveja, irado pela troça de que foi vítima. Zombeteiro, o demônio dos acordos responde:

— Que quer? Você já viveu, meu caro. Este papel, uma vez dobrado, jamais perde o vinco. Assim é a alma que o veneno da vida maculou. A vida, amigo, os beijos das amantes, os vícios, o convívio dos homens, a hipocrisia – tudo o contaminou. Adeus! Está envenenado, poeta. É o veneno da vida, o veneno da vida...” (*Ibid.*, p. 137-138).

Ainda que o término não culmine no nascimento do poema ou na reconquista do paraíso perdido, o jogo lúdico da imaginação ou do literário, podemos aventar, não desmorona porque foi justo ele o gatilho dessa jornada social. Em mais páginas, somos companhia de uma personagem enleada com um tipo de magicidade construtiva das palavras.

Ébrio de um romantismo hiperbólico, o moribundo do conto “Quase 1830” – um poeta – delira, padecendo de tuberculose. Ao entrar em seu quarto uma mulher, o poeta emite palavras como um livro de poesia. Por exemplo: “Mas por que demoraste tanto? Não te lembras do meu verso? ‘Virás com a madrugada nova’. Já é dia... Lá fóra o sol anda despejando ouro por toda parte, como um príncipe prodigo...” (*Ibid.*, p. 142) e “Não diga nada a ninguém... Antes que a noite chegue, antes que o céu floresça em estrelas, nós nos casaremos... Iremos depois bem juntinhos pelos caminhos. A voz do vento perfumado será a nossa marcha nupcial...” (*Ibid.*, p. 143). Aos circundantes, esse comportamento corrobora a disposição febril do doente.

Com o falecimento do tuberculoso, a mulher que assistia o poeta chama uma vizinha e um vizinho com o objetivo de saber como proceder. Depois de inclinar-se sobre o corpo e auscultar-lhe o coração para certificar-se da morte, o vizinho diz, realçando como o tempo presente ou o tempo presentificado pelo morto se confunde com um imaginário romântico: “Um poeta de cabeleira que morre tuberculoso. E’ raro. Palavra que é. Bem como nos romances á moda de 1830. Tudo, sem faltar nada... Até a garrafa com o toco de vela fincado no gargalo... (Vê os papeis sobre a mesa). Um poêma incompleto. Hum! Igualzinho...” (*Ibid.*, p. 146) Para ratificar essa opinião, a vizinha completa:

Ontem peguei o Tônico lendo o Cancioneiro Popular. Versos! Poetas! Dei uma sova no menino pra ele não ler essas bobagens... Havia de ter graça que o meu Tônico virasse poeta pra, quando ficar homem, viver por aí de cabeleira crescida, pateta, dando prejuízos às pobres viúvas que ganham honestamente o seu pão nosso de cada dia (*Ibid.*, p. 147).

Entre todas as personagens, a única que dá mostras de tristeza é a cuidadora do poeta. Embalada por suas lágrimas, vem a atenção ao fato de que ninguém nunca a olhou com tamanha ternura, com tanto afeto quanto o poeta. Contudo, ao fúnebre, invade o corriqueiro

do dia a dia. A vizinha vai a uma janela e pergunta se um vendedor andarilho trouxe repolhos e depois pede que ele não se esqueça de trazer-lhe batatas no dia seguinte. Por contraste com a intromissão do banal, o imaginário poético-lírico tematizado em “Quase 1830”, então, seria um olhar com a potência de transmutar aquilo de que se ocupa e incitar quem estabelece contato com ele a, pelo menos, reconhecer que as coisas podem agregar outras cargas semânticas.

Apropriando-se do mito grego em que um escultor projeta a imagem de uma mulher perfeita em uma estátua, Erico Verissimo escreveu “Pigmalião”. O narrador autodiegético é um escritor que se inquieta ao encarar o papel em branco em sua mesa de trabalho. Para destravar a escrita, prova-se crucial a abertura a um campo perceptivo mais amplo, como lemos neste trecho:

Caminho até a janela. A noite está bonita. O céu líriquíssimo crivado de estrelas. Penso em mil coisas. Procuo ficar em estado de êxtase diante da noite maravilhosa. Volto pra mesa como que transfigurado, trazendo a desejada chama. Vou escrever... Mas, qual! O foguinho se apagou. A brancura do papel é gelo.

Fogem os minutos. De repente vejo que bonequinhos de formas quase imperceptíveis começam a dançar dentro do meu cérebro. Olá, minha gente! Os calungas saracoteiam e pulam. Parece que querem sair. Vou libertá-los (*Ibid.*, p. 153-154).

A isso, segue o salto dos bonecos – de um lápis ao papel – e a determinação dos nomes das personagens. A primeira se chamará Pigmalião; a segunda, uma mulher, Galatéia; a terceira, Elegante Desconhecido. Ao lado dessas, saltam também mil bonecos, como o narrador-personagem os chama, que integram a plateia, quiçá uma representação de vozes extradiegéticas que influem no ato criacional.

Distribuídas as personagens em uma teia, a história começa com Pigmalião concluindo Galatéia e deslumbrado com as formas ondulantes que a matéria-base assumiu ao ser manipulada por suas mãos. Em desespero por desejar retribuir com afagos o deleite recebido, o escultor clama à Afrodite, que o socorre com presteza. Com o dom da vida concedido à pedra, os apaixonados se entregam a um abraço acalorado e casam-se. Sem grandes explicações, na segunda parte do conto, Galatéia está sozinha com o Elegante Desconhecido e confessa-lhe, antes de ser beijada: “É esquisito. Meu marido é barbudo. Tu tens o rosto liso. Que coisa engraçada é o homem! Eu antes não sabia de nada, não via nada” (*Ibid.*, p. 156-157). Se a aparência desse sujeito acende em Galatéia a admiração, as palavras e os trejeitos lançam o objeto em uma nuvem de similitude com o já conhecido, como se a

superfície dos homens pudesse ser distinta, mas as forças que os movem não: “É curioso. Tu fazes em mim o que Pigmalião faz. Tu dizes pra mim o que Pigmalião diz! Todos os homens são assim? Que engraçada é a vida!” (*Ibid.*, p. 157)

Em um desdobramento clichê, Pigmalião flagra a aventura amorosa da esposa e ruge colérico. Mas o que poderia ser encaminhado para um atrito entre os envolvidos em uma sequência lugar-comum, com sagacidade, vira uma ponderação acerca da “propriedade” do objeto artístico quando o Critiquinho – sem que o Autor suspeite – se ergue da plateia:

Ouçam a crítica! Pra Pigmalião, Galatéia devia ter permanecido estátua. Porque assim pertenceria tão somente ao escultor. Senão, vejamos: Quando um poeta faz um poema e o guarda pra si, continua na posse integral desse poema, que se conservará puro e sempre belo. Mas se o infeliz solta o poema aos ventos da publicidade... adeus! Os pobres versos passam a pertencer ao mundo, deixam de ser propriedade do artista, poluem-se, transformam-se, invertem-se, desfiguram-se... Assim, Galatéia. Como estátua de marfim, era de Pigmalião. Como mulher viva, é do mundo. São leis naturais e tenho dito! (*Ibid.*, p. 158)

Em contraponto, o Cidadão Conspícuo, igualmente oriundo da plateia, replica: “Deixemos de literatices. Não pertubemos o drama [...]. Sr. Pigmalião, cumpra o seu dever de cidadão honrado. Lave com sangue o seu nome manchado. Morte aos adúlteros!” (*Ibid.*, p. 159) À vista disso, em um impulso imoderado, Pigmalião decapita os adúlteros, cujos corpos se contorcem e esguicham sangue. Não contentes com a execução do final, os membros da plateia, ao cair da cortina, vaiam o Autor, que, desgostoso, crispa o papel em que escrevera. Limítrofe, as demarcações entre o diegético e o extradiegético são toldadas na última fala do narrador-personagem-autor (a primeira camada do conto “Pigmalião”): “Levanto-me da mesa. Vou à janela. Olho o céu, a cintilação dos astros. Penso no infinito, no mistério da vida. Sinto que sou um calunga mui pequenino deste outro mundo maior. Ideias absurdas me veem à mente” (*Ibid.*, p. 160).

Brincando com o enevoamento das instâncias do autor e do narrador, “Uma história da Vaquinha Vitória” faz retornar o narrador autodiegético. Nesse contexto, o protagonista começa descrevendo um amigo, chamado de Z, conhecido por ser um viajante com gosto por grandes aventuras, como lemos no primeiro parágrafo:

[...] passeou a sua inquietude pelos sete mares da terra. Provou do vício em todas as línguas. Conheceu o amor e a morte em todas as latitudes. Sabe como se ama na Noruega e como se morre em Xangai. Uma vez chegou a experimentar a desagradável sensação de ver brilhar-lhe ante os olhos esbugalhados a lâmina dum punhal malaio, na mão fortíssima dum nativo

enfurecido. De outra feita tornou a encarar a morte numa ilha do Pacífico, em que andou roçando inconscientemente por corpos leprosos. Viu as águas santas do Ganges” (*Ibid.*, p. 163).

A razão dessas palavras introdutórias é inserir uma estatueta, a qual ornava a casa de Z e magnetiza o interesse do narrador sem nome (a princípio):

[...] a minha atenção ficou presa a certo bonequinho de argila. Representava ele um chinês cabeçudo, de olhar oblíquo e rabicho longo [...]. Tinha no rosto amarelo uma tal expressão de desconfiança e ódio que a gente juraria que um sentimento negro estava roendo aquela alminha de barro. O notável chim era a um tempo pitoresco e irritante (*Ibid.*, p. 164).

Ao passo que Z detecta o interesse do amigo pelo objeto, explica-lhe que é a estatueta de Fu-Pi, um poeta chinês do século XVII. Invejoso, Fu-Pi era admirado pela excelência dos versos que escrevia, porém a sua fama se devia em igual medida pela inadmissão de que alguém fosse tão bom ou melhor do que ele. De tanta amargura, o poeta chinês não titubeava em usar ações vis para livrar-se de concorrentes. Inclusive, ao cair do posto de melhor poeta da China, teria morrido de inveja, como conta a lenda. Encerrada a explicação, Z dá a estatueta ao amigo.

Ao chegar em casa, o narrador deixou Fu-Pi em cima de sua mesa de trabalho. Ainda maravilhado pelo objeto, o narrador questiona-se se deve ou não acreditar na lenda. Afinal, “Não é possível que essa tua alma grande possa abrigar um sentimento tão torvo...” (*Ibid.*, p. 166). Ao sentar-se para tentar confeccionar um poema, o narrador – que descobrimos ser um escritor nesse exato instante – diz que Fu-Pi verá como escreve um ocidental. Com esse comentário, o rosto da estatueta parece tornar-se mais sombrio, segundo o narrador. Além disso, a empolgação do narrador-escritor tropeça no silêncio da folha em branco. De súbito, com algumas voltas do relógio, as engrenagens rodam:

De repente sinto uma iluminação. Começo a escrever. As palavras me brotam da pena, fáceis, claras. Versos fúlgidos. E a pena desliza suavemente sobre o papel. Parece que um vento do outro mundo a impele, bem como uma vela branca sobre o mar manso... Estou tonto. Sinto que vou prender o mistério da vida e do ser num poema luminoso... Este poema será a minha glória [...]. Tudo a meu redor fica esfumado, como uma paisagem de sonho (*Ibid.*, p. 168).

Feito espantoso, sem qualquer aviso, a estatueta de Fu-Pi ganha vida. Enérgico, dá piruetas e, com um pontapé, derruba o tinteiro sobre o papel, pondo a perder todos os versos

escritos. Envolto em ódio, o poeta maldiz Fu-Pi e, segurando-o fortemente, arremassa-o em direção à rua através de uma janela. Como derradeira birra, Fu-Pi executa uma manobra em pleno ar e cai na cabeça de um pedestre, o poeta Paulo Musa, como era chamado, por Erico Verissimo, Paulo Corrêa Lopes⁶. Sem que o título estabeleça algum nexos com a história, “Uma história da Vaquinha Vitória” é uma anedota, com doses de magicidade, cujo caráter jocoso brinca com o assunto das querelas literárias.

No penúltimo conto, “Tragédia numa caixa de brinquedos”, as personagens são brinquedos que se movem por vontade própria todas as noites, enquanto a criança dorme. Em uma dessas ocasiões, a Bruxa de Pano desperta, chama pelo Arlequim e confessa-lhe amor. Teimosa, apesar das evasivas do amado, a Bruxa não retrocede em sua esperança e clama: “Eu te amo, sou tua... Arlequim!” (*Ibid.*, p. 175). Com o barulho das súplicas, os demais brinquedos acordam. Ao levantar-se a Boneca de Louça, Arlequim explicita a razão de repelir a Bruxa:

Alminha de açúcar, coraçãozinho de seda, a nossa casa era triste e sombria; quando tu chegaste tudo ficou rebrilhando de luz... Vieste decerto do bazar mais lindo da terra. Deves ter custado muito caro [...] Eu sou Arlequim, o cavalheiro mais garboso e bravo deste mundinho... (*Ibid.*, p. 176).

Em meio aos diálogos preñhes de suspiros, o boneco Polichinelo, personagem-tipo da *commedia dell'arte*, joga este pensamento:

POLICHINELO – O amor é fragil e leve como aquele balão...
Aponta prao Balão Dourado que está a um canto.
Bem como aquele balão... Ao menor golpe estoura e murcha...
Querem ver?
Dirige-se ao Capitão.
Senhor Capitão, me empreste a sua espadinha.
O Capitão empresta. Polichinelo espeta a lâmina no Balão.
O BALÃO – Pôff!

Rebenta e murcha. (Ibid., p. 176)

Com a sua aparência desajustada, comumente caracterizada pelo nariz longo, coluna torta, enorme barriga e trajes multicoloridos, Polichinelo parece o prenúncio de algo que

⁶ Paulo Corrêa Lopes (1898-1957) nasceu no Rio Grande do Sul. Foi professor, colaborador em revistas e jornais e poeta. Ao incorporar uma pessoa real ao conto, estaria Erico Verissimo dizendo que tinha inveja do amigo? Eis uma dúvida a que não poderei responder.

redimensiona a modesta história de amor. No que aparenta univocidade, a configuração do estranho arauto acena para o compartilhamento de espaço por forças em disputa. Dito e feito. Impetuosa e cega por ciúmes, a Bruxa pede emprestada ao Capitão a espada. Com a lâmina, reduz a Boneca de Louça a cacos. Sem pestanejar, o Arlequim toma a arma da mão da Bruxa e extermina a homicida. Privado do que mais desejava, a Boneca de Louças, Arlequim comete suicídio, enfiando a espada em seu próprio coração. Malgrado a incipiência do conto, em sua pequenez “Tragédia numa caixa de brinquedos” oferta a quem o leia um tênue sabor das teses, antíteses e sínteses que são combustível da vida. Afinal, amor desmedido e ódio irrefreável não se descobrem como antípodas – em vez disso, são ambos prazeres violentos com fins violentos – e nem sempre explicações simples dão conta dos pormenores da existência, como fala o narrador no epílogo:

[...] no dia seguinte, abrindo a sua caixinha de brinquedos. Nêê viu o quadro desolador [...]
Como é muito criança, não compreende as tragédias da vida...
E explicou o desastre assim:
— Foi o rato! Foi o rato! Foi o rato! (*Ibid.*, p. 180)

Por fim, chegamos ao conto “Nanquinote”, segmentado em três partes: Gênesis, A fuga e A volta. Na primeira das partes, à guisa de apresentação do narrador em primeira pessoa, temos linhas que presentificam um reclamo da pobreza espiritual que se alastraria pela humanidade, conforme lemos:

Os homens estão cada vez mais incrédulos e prosaicos. Já não creem em milagres, aparições ou sortilégios. Demarcam arbitrariamente os domínios do verossimil, esquecendo as lições que a vida a todo o instante lhes está dando.
Mas eu não perdi ainda a credulidade fácil e colorida da infância. Se me disserem:
— Vi hoje uma ninfa tomando banho lá na lagoa, nua, bem nuinha...
Perguntarei:
— Em que lagoa? Eu também quero ver isso (*Ibid.*, p. 183).

No lastro romântico dessa autointrodução do narrador, regressa um tópico dominante em *Fantoches*: os enlaces entre o imaginário e a vida corriqueira, restrita ao mensurável. Não obstante, o protagonista aparta-se de um maniqueísmo – imaginário *versus* vida concreta – e questiona a definição de *real*:

Não há ninguém por mais materialista, desencantado e positivo que seja – que não tenha tido na vida o seu caso inexplicável, o seu mistério...

Com homens de imaginação larga os fenômenos de que falo ocorrem com mais frequência. É que, pra eles, o termo – realidade – encerra um sentido muitas mil vezes menos limitado do que pra os que têm pouca ou nenhuma imaginação. Porque nem toda realidade pode ser palpada, cheirada, saboreada, ouvida e propriamente vista (*Ibid.*, p. 184-185).

Amparado por esses princípios, a personagem-narrador recorda um evento vivenciado. Na ocasião, enervado pela solidão em seu gabinete, o narrador está cercado por livros, porém sem vontade de lê-los. Na esterilidade das forças, então, a memória do lido funciona como um portal:

Estava eu a pensar em personagens de romances. Recordava livros lidos. Diálogos. Situações. Cenas de amor e de ódio. As imagens passavam-me pela mente numa sucessão rápida, luminosa e contínua, como numa tela de cinema. E me fui aos poucos esquecendo do mundo que existia lá fora, além das paredes do quarto. Por fim, as fronteiras do meu mundo ficaram limitadas dentro dum círculo que abrangia apenas a mesa com tudo quanto se lhe via à superfície: livros, canetas, tinteiros, papéis... (*Ibid.*, p. 185)

Por efeito da transição, o protagonista vê pular dos livros miniaturas humanas: de *Hamlet*, o príncipe da dinamarca; de *D. Quixote*, o cavaleiro fidalgo; de *Os três mosqueteiros*, Athos e D'Artaganan; de uma peça de Oscar Wilde, Salomé e João Batista. Deslumbrado, o narrador-personagem ambiciona intervir na reunião improvável. Sem condições de efetivar o desejo, posto que as personagens se movem dentro de um sistema de coordenadas tido como escorregadio, o narrador-personagem acumula a máscara de autor e cria uma personagem, “[...] um desdobramento miniatural do meu eu” (*Ibid.*, p. 187). Brindado com o sopro de vida, inspirado pelo nanquim e pelo criador-autor, Nanquinote chega à luz, com seus olhos oblongos, nariz lustroso e abatatado, boca rasgada, orelhas grandes, linha como tronco e varetas flexíveis como braços e pernas. Serelepe, Nanquinote ostenta-se defronte dos pares ficcionais: “— Acabo de ser criado. Sou Dom Nanquinote, o super-homem. Maior do que o sonho de Nietzsche. Mais sábio do que Hamlet. Mais hábil espadachim do que Athos ou D'Artagnan. Mais nobre do que D. Quixote. Mais belo do que Salomé. E mais virtuoso do que Batista” (*Ibid.*, p. 189).

Tal qual um servo fiel, o orgulhoso desenho de traços finos e ar faceiro força a maioria das personagens a regressar a suas obras. A exceção é D. Quixote, o último dos fugitivos. Rente ao fidalgo que crê ser um cavaleiro por ter lido muitos romances de cavalaria,

Nanquinote pergunta o que ele faz ao investir contra um tinteiro. Como no romance de Cervantes, o nobre vê no alvo matéria dessemelhante do que enxergam as pessoas ao redor. Em vez de um tinteiro, alega atacar um moinho. Em virtude da crença inamovível do aristocrata, ratificada pelo cavalo Rocinante, o emissário mira o narrador-criador e declara: “— Pai! – gemeu – eu respeito a convicção destes cavalheiros. O tinteiro deve ser realmente um moinho. Adeus!” (*Ibid.*, p. 192). Na sequência, o fechamento de “Gênesis”, mergulha de volta no pote de tinta.

A princípio, no ato de interpretar o texto literário, temos uma vivência de signos que produzem um campo perceptivo, o qual se configura a depender das condições e de nosso histórico de leitura. Dito isso, a divergência entre o que veem narrador-autor e criaturas desenhadas-escritas pode ser observada como uma ponderação da ambiência crítica-leitora. Por conseguinte, nas contrariedades do que seja um objeto ou a carga semântica dele, o texto literário – conforme teorizado pelo segmento “Gênesis” – convida a ganhar consciência dos crivos organizadores de nosso olhar.

Na continuação, “A fuga”, o narrador-autor fita o céu estrelado, quando a solidão o flanqueia de novo. Melancólico, o protagonista divaga:

[...] me seria agradável a companhia de outra pessoa. Mas de um ente que pudesse penetrar na essência dos meus pensamentos, pudesse compreender todas as frases, todas as sentenças que eu sintetizava às vezes distraidamente num monossílabo ininteligível, num gesto vago, ou num simples movimento de olhos.

Mas quem? Quem?

Todas as minhas criaturas andavam dispersas, perdidas ao longo das estradas da vida. Só me pertenciam quando moravam dentro de meu cérebro. Ainda gozei a sua posse no ato divino e misterioso da criação. Mas depois elas saíram pra luz. Foram vistas dos outros homens, julgadas por outros temperamentos, deformadas, interpretadas, torcidas de tal forma que já hoje não me pertencem mais. E eu mesmo creio que agora as não conheceria... (*Ibid.*, p. 195-196).

Como réplica à pergunta, Nanquinote é rabiscado em um papel branco e renasce da tinta. Depois de um efusivo “boa noite”, ao qual o criador retribui com igual afetividade, o pequenino – degustando a existência – deixa o olhar passear no entorno, uma paisagem povoada por livros. Completado o passeio, repousa, sentado em um volumoso dicionário enciclopédico. Entretanto, o boneco expressa em seu rosto pesar. Nisso se forma a deixa para o diálogo entre criador e criatura. Ao que o “pai” pergunta o que acontecera para tornar o “filho” triste, preenche um suspiro do indagado, cujas palavras aos poucos brotam e exteriorizam a vontade de ver a vida. Como pai temeroso, o narrador-autor adverte: “Não. É

perigoso. O sol é mau. Os homens são maus. E há bondes, automóveis, e pés de gigantes que te podem pisar, e bichos ferozes...” (*Ibid.*, p. 197). Irredutível, Nanquinote teima em sua resolução de conhecer o mundo. Para angariar confiança e permissão, o ousado aspirante a aventureiro diz que voltará. Todavia, o bate-boca pouco evolui, até que o ardiloso desenho utiliza a própria literatura – um poema de Longfellow – para distrair o criador, que se entretém na leitura dos versos. Dessa forma, em sua apreensão, o ludibriado cisma: “Que surpresas lhe reservaria a vida?” (*Ibid.*, p. 200)

Na última parte do conto, “A volta”, após duas semanas, ao longo das quais o narrador-autor medita sobre a imagem do pequenino, incapaz de esquecê-lo por conviver com aquilo que o trouxe ao mundo (caneta, tinta e o desejo imensurável de desdobramento), Nanquinote retorna, queixoso da vida. Enfim, o regresso súbito entrega-nos um viajante com o semblante abatido, de entrelinhas desconhecidas ao criador. Então, como esperado, o narrador-autor pergunta a Nanquinote o que achou da vida e este diz: “— A vida seria boa se não fosse a Barata Preta. A Barata Preta é que estraga a vida...” (*Ibid.*, p. 204). Dada a resposta incomum, o narrador-autor evidencia confusão. Assim, o relato da vivência do pequenino no mundo tem início.

Tudo começou quando o calunga encontra em uma vitrine uma Dançarina de Papelão, acompanhada por um Pirata de Pau, um Palhaço de Losangos Vermelhos e livros, flores, revistas e outros objetos de segunda mão. No primeiro encontro, tudo na Dançarina o encanta:

Uma menina encantadora, de cabeleira de ouro, rosto de maçã madura, olhinhos vivos de miçanga azul. Tinha um corselete xadrez, em branco e preto, que lhe modelava o busto esguio. A cintura da bonequinha de papelão era um mimo. De vespa? Pra que repetir a imagem velha? Prefiro dizer que era uma cintura “assimzinha”... O vestidinho dela era simplesmente uma tanga estilizada de papel estanol, toda debruada de rosas (*Ibid.*, p. 204).

Em virtude do deleite visual, algo novo se forma na paisagem emocional do audaz desenho, conforme descreve a voz do narrador combinada com a do personagem:

Que coisa estranha foi aquela que o calunga sentiu? Dor? Não. Alegria? Também não...

Ficou longo tempo olhando pra criatura loura. Tudo se diluiu ao redor da figura dela. Nanquinote não viu o Pirata de Pau, nem o Palhaço de Losangos Vermelhos, nem nada. Parecia que a irradiação que saía da cabeça loura da dançarina era tão viva que apagava todas as imagens em torno.

Nanquinote deixou cair o queixo e os braços. E ficou ali na frente da vitrina feia, toda a tarde, toda, todinha. E o sol fugiu, e veio a noite, floresceram as luzes da cidade, floresceram as luzes do céu.

Quando a vitrina se fechou, a imagem bonita ficou ainda dançando nos olhos do calunga. Luminosa e esquisita. Tão luminosa que não deixou Nanquinote enxergar a noite. Tão esquisita que espantou o sono e fez esquecer o tempo (*Ibid.*, p. 205).

Com o arrancar das folhas do calendário, Nanquinote volta à frente da vitrine. Admira a beleza da Dançarina, rende-lhe palavras de adoração. Os enamorados amam-se, mas, como é sublinhado, “Platonicamente, de longe. Entre Nanquinote e a Dançarina de Papelão, a muralha intransponível, o obstáculo invencível: — o vidro da vitrina, o qual, entretanto, era ironicamente límpido, ironicamente transparente...” (*Ibid.*, p. 207). Ao anoitecer, uma ideia domina a mente do apaixonado: “— Que coisa engraçada é o amor! — Que coisa engraçada é o amor! — Que coisa engraçada é o amor!” (*Ibid.*, p. 206)

Um dia, surge – em discurso – o elemento que turbou o paraíso dos amantes: a Barata Preta. Sem que apareça diretamente na história, essa personagem, de acordo com as palavras da Dançarina, mora escondida dentro da vitrine e já teria roído a página de um livro, fato que a deixa temerosa. Por uma noite e um dia, portanto, tempo em que a vitrine não abriu, Nanquinote ficou atormentado, receoso pelo futuro da Dançarina e o que o inseto voraz faria. Durante esse sofrimento, o desenho chora, sente raiva, tem febre, delira, fica saudoso de quando era nada ou, melhor, somente tinta. Voltas e voltas, tudo orbita ao redor da Dançarina:

Pra Nanquinote, a Dançarina de Papelão representava a própria felicidade. O maior sonho do calunga era aproximar-se da Bem-Amada. Engendrava mil planos pra conseguir entrar na vitrina. Ao cabo, convencia-se de que tudo seria inútil.

E suspirava:

— Se ao menos eu pudesse fingir de brinquedo de segunda mão pra entrar ali... (*Ibid.*, p. 209)

Quando a vitrine reabre, Nanquinote, em toda a sua ansiedade, lança muitas perguntas para a Dançarina, que se conserva calada. Para a desventura do exultante homemzinho, o Palhaço explica que a Barata Preta comeu a língua da Dançarina. Análogo a um trem descontrolado, o revés sucede impiedoso com a marcha do tempo. Os olhos, a cabeleira, o pé direito – a tudo a fome da Barata consome. Nas primeiras horas, o choque doeu, porém, progressivamente, transforma-se em uma vontade de viver anestesiada. Tanto que ao andar despreocupado e deparar-se com os restos da Dançarina – dois braços, uma perna e a cabeça – jogados em uma sarjeta, Nanquinote faz um inventário dos defeitos e tira uma conclusão inusitada, no mínimo:

— Não tem mais cabeleira de sol.
— Nem olhos de miçanga azul.
— Nem rostinho de maçã madura.
— Nem pode mais dizer — Uhu!
— É a caveira! Caveira! Caveira!
Concluiu com amargor:
— Por ela chorei, tive febre, sofri, pensei em suicídio. Que coisa engraçada é a vida!
Com uma bicanca de desprezo jogou a cabeça pra longe. E continuou o seu caminho, repetindo:
— Que coisa engraçada é a vida! (*Ibid.*, p. 211)

No último parágrafo de “A volta”, parte final do conto “Nanquinote”, a intuição da evanescência das coisas soa amarga, como lemos: “A cabecinha da Dançarina de Papelão ficou caída na sarjeta, com a parte que tinha sido rosto voltada pra o chão. Do outro lado se lia simplesmente, sobre o branco do papelão, — MADE IN GERMANY” (*Ibid.*, p. 211). Sem embargo, a possibilidade de narrar continua como uma capacidade de significação do mundo a fim de constituí-lo como memória, uma vez que a fugacidade dos objetos não bloqueou a habilidade de Nanquinote em tecer uma narrativa. Em outras palavras: a Boneca de Papelão permanece no nome, nada teve Nanquinote além do nome.

Haja vista os comentários críticos acerca de *Fantoches* efetuados nesta dissertação, figura plausível avaliar que, embora os contos não se prestem ao estudo sociológico amadurecido em obras posteriores de Erico Verissimo, o livro em foco abre páginas cuja ficção flerta com o real por meio da jocosidade e da melancolia de palavras que brincam com os códigos estruturais desses dois territórios, os quais, no âmago, talvez estejam mais próximos do que pensamos. Se ao falar o real fazemos isso baseados em um sistema de discurso arquitetado para esse objetivo, qual seria o parentesco do “real” com o literário (um sistema de discurso arquitetado para explorar e – por que não? – explodir os domínios perceptivos)? Nessa interrogação podemos avistar a sùmula do que é *Fantoches*.

1.2 Quem é você?

Em sua maior parcela, *Fantoches* é composto por textos dramáticos, relacionados ao teatro. Desse modo, cumpre observar mais – nesta subseção do primeiro capítulo – como os aspectos cênicos (caracterização das personagens, constituição do “palco⁷” e perspectiva do ato representativo) percebidos em minha análise conversam com uma determinada proposta

⁷ Dado que o *corpus* da dissertação é um texto escrito e não encenado, entendo palco, neste caso, como o espaço diegético-verbal.

de drama. Para tanto, usarei como estímulo a peça *Seis personagens à procura de um autor* (1978), de Luigi Pirandello⁸, dramaturgo que, aliás, é citado em marginais de *Fantoches*, ainda que fosse apenas conhecido por “ouvir falar” na época em que os contos foram escritos. Se desse alegado desconhecimento por Erico Verissimo alguns críticos podem presumir a ausência de influxo criativo, não descarto que ambos os autores chegaram – cada um em sua senda – a pensamentos similares sobre o artifício representacional nas sociedades humanas.

Tido como um grande renovador do teatro, Pirandello viveu entre 1867 e 1936, um período de forte agitação para a arte dramática. Conforme Jean-Jacques Roubine (1998), no final do século XIX, como parte das primeiras manifestações do teatro moderno, houve a “[...] determinação de assumir e explorar os recursos da teatralidade, a recusa da camisa-de-força da representação ilusionista, da qual o naturalismo é apenas uma ponta levada às últimas consequências [...]” (ROUBINE, 1998, p. 20). Isso se materializou nos principais centros do teatro europeu (Suíça, com Appia; Londres, com Behrens; Alemanha, com Max Reinhardt; Moscou, com Meyerhold). Herdeiro do espetáculo simbolista, o palco moderno, que encontraria nas vanguardas do começo do século XX um esteio⁹, redescobre a teatralidade. Ao romper com a tendência ilusionista, prevalente desde o século XVIII, preocupada em camuflar os instrumentos de confecção da teatralidade, o teatro moderno repensa os laços entre espectador e espetáculo.

Com o teatrólogo russo Vsevolod Emilevitch Meyerhold, um dos expoentes do teatro moderno, por exemplo, surge

[...] uma das grandes interrogações do teatro moderno: qual é a relação do espectador com o espetáculo? Meyerhold gostaria de arrancar o espectador de sua não-existência de *voyeur* à qual foi reduzido pelo naturalismo, para associá-lo ao trabalho do autor, do diretor e do intérprete, fazer dele ‘o quarto criador’ [...]. Por conseguinte, no teatro de Meyerhold as convenções serão explicitamente assumidas como tais, a teatralidade nunca deixará de exhibir-se no palco, de tal modo que o ator não possa nunca identificar-se completamente com o seu personagem, não possa nunca apagar a presença real do espectador da sua consciência de comediante; e de tal modo que, simetricamente, o espectador não deixe de perceber o teatro como teatro, os

⁸ Como desconheço a língua italiana, recorri a uma tradução da peça para o português. Embora nos Estudos Literários seja defendida, com frequência, a ideia de que as obras literárias devem ser estudadas em seus idiomas originais, uma vez que a forma costuma se integrar fortemente ao sentido, em minha situação, julguei que a escolha não traria prejuízos, pois, partindo de dados da história da peça, extrai consequências estéticas e filosóficas elucidativas para o meu estudo. Assim, do chumbo, retirei um pouco de ouro. Em outros termos: a partir da camada vista como mais traduzível, acessei dimensões mais sutis.

⁹ Lembremo-nos de que a Semana de Arte Moderna aconteceu apenas dez anos antes da publicação de *Fantoches*, ou seja, o empreendimento dos vanguardistas estava a pleno vapor ainda. Ademais, a peça de Pirandello foi escrita em 1921.

cenários como objetos de teatro, o ator como um indivíduo que está representando ou atuando [...] (*Ibid.*, p. 39, grifo do autor).

Resultante disso, temos um teatro que muito se assemelha ao hábito infantil de desmontar e remontar – ou tentar remontar – brinquedos a fim de compreender-lhes os mecanismos e princípios por trás de suas manifestações sensíveis. Nessa mania enervante para pais mais preocupados com o dispêndio econômico, as crianças manifestam um singelo e intuitivo senso científico. Não com o propósito de especificar a natureza das coisas, mas de vivenciá-las em um espectro o mais amplo possível. Aos adultos, assim sendo, a decomposição do item lúdico aparece como episódio a ser evitado, censurado e punido; às crianças, quando ainda resistentes à lógica do manutenção da ordem preestabelecida, o desconstruir está incluso na descoberta do objeto. Se todo brinquedo é composto (montado) por várias partes, e um carrinho é um brinquedo, logo o carrinho pode ser desmontado. Eventualmente, as crianças adivinham a artificialidade do que está “acabado”, de um sentido definitivo. Daí, talvez, o poder de transformar uma vassoura em espada ou uma grande caixa de papelão em castelo. Como em *Fantoches*, em *Seis personagens à procura de um autor* o jogo de desmontar e remontar pode levantar problemas maiores do que sonha a nossa “adulta filosofia”. Desse jeito, passo à peça de Pirandello.

Em *Seis personagens à procura de um autor*, há duas listas de personagens: a da comédia por fazer e a da companhia de teatro. Na primeira, constam: o Pai, a Mãe, a Enteada, o Filho, o Rapazinho, a Menina e a Madame Pace (evocada e com uma participação mínima¹⁰); na segunda, o Diretor-Ensaaiador, a Primeira Atriz, o Primeiro Ator, a Segunda Atriz, a Ingênua, o Galã, Outros Atores e Atrizes e Outros Empregados do Palco (dois “personagens coletivos”), o Assistente, o Contra-Regra, o Maquinista, o Secretário do Diretor e o Porteiro do Teatro. A designação das personagens, portanto, segue o mesmo esquema de *Fantoches*, de Erico Verissimo, colocando em relevo a função dramática das personagens (em seus nomes) em detrimento de uma identidade subjetiva, como se dissesse que pouco importam particularidades ou que o âmago do ser é impenetrável, o que está em cena é o concerto de significantes motivados por um fito estético. Todavia, o que está em cena não é perpetuamente tal concerto semiótico? Não seremos todos personagens em um palco? Caminhemos e pensemos.

¹⁰ “Pace”, em italiano, quer dizer “Paz” e isso é o que menos há na peça, sempre movida por conflitos acerca do ofício dramático ou representativo. No final das contas, a parca presença da personagem age como um indicativo do curso diegético.

No começo de *Seis personagens à procura de um autor*, uma rubrica dá o tom vanguardista da peça, ao realçar os mecanismos miméticos do teatro, fingindo um não fingimento:

O público, ao entrar, encontrará o pano levantado e o palco sem bastidores nem cenário, tal qual é durante o dia, quase escuro e vazio, para dar, desde o começo, a impressão de um espetáculo não preparado. Duas escadinhas, uma à direita e outra à esquerda, põem o palco em comunicação com a sala. No palco, a caixa do ponto, colocada ao lado da abertura. Do outro lado, na parte baixa, uma mesinha e uma poltrona, de costas para a plateia, na qual se sentará o Diretor da companhia. Outras duas mesinhas, uma pouco maior do que a outra, com cadeiras em volta, postas na baixa, prontas para serem utilizadas no ensaio, quando necessárias. Outras cadeiras espalhadas à direita e à esquerda, para os Atores. Ao fundo, de um lado, quase escondido, um piano. Apagada a plateia, vê-se o Maquinista entrar pela porta do palco, de macacão azul e com o saco de ferramentas à cintura. Apanha alguns sarrafos, num canto do fundo, levando-os para a baixa e pondo-se a pregá-los, ajoelhado no chão. Ao barulho das marteladas, entra, apressado, pela porta dos camarins, o Assistente de direção (PIRANDELLO, 1978, p. 349-350).

Nessa passagem, similar a trechos de *Fantoches*, Pirandello alicerça, pelo menos, uma potencial dúvida com relação a como a disposição de um cenário condiciona o sentido dele. Como a atividade humana implica alterar a natureza, seja material, seja simbolicamente, podemos propor essa indagação a qualquer disposição de cena. Ruminando bem, conseguimos olhar sem rearranjar o que olhamos? Remastiguemos a rubrica acima. Ao meu exame, quatro termos-chave do recorte são: público, palco, bastidores e cenário. Para entendê-los, o *Dicionário de teatro* (2008), de Patrice Pavis, ajudará.

Por um longo tempo negligenciado, o público/espectador é um objeto de estudo que ganhou ares de importância com a estética da recepção. Entretanto, dadas as muitas abordagens – sociologia, psicologia, semiologia etc. — carece de uma perspectiva homogênea. Inclusive, a difícil separação entre espectador (indivíduo) e público (coletivo) intensifica essa atribuição, uma vez que no espectador-indivíduo se coagulam códigos psicológicos e ideológicos de distintos grupos, enquanto o público, por vezes, reage como um corpo em bloco. Em *Fantoches* e em *Seis personagens à procura de um autor*, diviso o público como um regulador da representação ou “quarto criador”, como defendia Meyerhold. Assim, no livro de Erico Verissimo, não transparece tanto uma investigação da origem sociocultural do público (abordagem sociológica) ou a procura por um leitor implícito ou ideal, o qual recebe e compreende a encenação por ser aquele para quem tudo é agenciado (abordagem da estética da recepção). Com os andaimes do texto expostos, o público é um demiurgo, convidado a

fabricar o sentido contando com os signos da representação. Com essa provocação, o deleite do público fundamenta-se em efetuar escolhas, microações de focalização, exclusão, combinação e comparação, ecoando no firmamento da representação. Como consequência de ser imbuído com o vigor criativo, o público participa da cena.

Ao longo da história, a noção de cena expande-se: cenário, área de atuação, local da ação, segmento temporal e, vulgarmente, acontecimento brutal e espetacular. Consultando um dicionário de língua portuguesa, verifico que cenário designa o grupo de diversos materiais e efeitos cênicos (móveis, telões, luzes, cores...) que se ajustam para gerar a realidade visual ou a atmosfera do local onde se passa a ação dramática. Pelo visto, área de atuação e local da ação – conquanto o primeiro pareça indicar mais um campo extradiegético, em contraste com o segundo – fundem-se. Palco e cenário misturam-se a ponto de a diegese sobrepor esses dois espaços, fazendo-os coexistirem em um mesmo tempo-espço. Em *Fantoches*, o timbre metalinguístico executa a “violação” ao princípio da impenetrabilidade da matéria, segundo o qual “dois corpos distintos não podem ocupar ao mesmo tempo o mesmo lugar no espaço”. A atuação, portanto, acontece em uma simultaneidade espaço-temporal, a linguagem performa uma cena que demonstra o poder de a linguagem performar. Isto é, a linguagem veste-se de transitividade – cena – para falar acerca de sua intransitividade – palco. E ao frisar a qualidade contingente do discurso, como em contos de *Fantoches* em que o ato de escrever é problematizado, insinua-se que tudo é palco ou cena, nunca a coisa-em-si. Como partícipe da cena, o público também é uma ficção, membro de uma “antropologia especulativa” (SAER; MACHADO, 2012).

Enfim, chegamos ao último termo-chave da citada rubrica: bastidor. Essa palavra designa um espaço fora de cena, invisível para o público e para o palco. Dependendo do grau de realidade pretendido pelo ambiente cênico, o estatuto desse substantivo pode variar: existe tanto quanto a cena (naturalismo), sendo truncado e adivinhado como extensão; não é o prolongamento da cena, mas uma realidade outra e distinta, onde começa o nosso mundo real (na cena épica brechtiana e no simbolismo). Sugestiva do fora de cena, a encenação cria, amiúde, dispositivos sonoros que demarcam a ressonância em peças fechadas, sinalizando os ruídos dos bastidores. Em verdade, pode-se iluminar a cena a partir das coxias, dando a impressão de janelas abertas para um espaço omitido, fazendo do bastidor uma porção da cena de que não somos testemunhas.

Como expliquei, por intermédio do engenho composicional, um discurso pode externar a sua propriedade acidental, denegando um ingresso excepcional à substância do ser. Por efeito, se um discurso nunca é absoluto a respeito do que trata, como se o objeto

impusesse os vocábulos com os quais deve ser tratado, toda escolha implica a determinação de uma realidade e aquilo que está fora ou “apagado” diz tanto ou mais do que o patente. *Fantoches* aproxima-se desse tópico ao tematizar a escrita do texto, sujeito a reelaborações ou redimensionamentos; em *Seis personagens à procura de um autor*, o conceito de uma peça de teatro em que pessoas tentam ensaiar uma peça de teatro já é um filigrana, uma autêntica obra-prima de ourivesaria. Dispostos ao norte, ao sul, ao leste e ao oeste, cenário, público, bastidores e palco, com a quintessência da experiência no pilar central, plasmam um drama – tendo em mente a súpula das preocupações do teatro moderno – em que a apreensibilidade da existência é perscrutada ou ensaiada.

Aninhando camadas ficcionais, o motivo da reunião da companhia de teatro em *Seis personagens à procura de um autor* (como referido linhas acima) é o ensaio de uma peça, *A cada qual seu papel*. Em tom farsesco, o encontro começa com a entrada das personagens em direção ao palco, sendo destacadas o Diretor e a Primeira Atriz:

O piano e a dança param repentinamente. Os atores ficam a olhar para a plateia, por cuja porta entra o Diretor que, de chapéu coco na cabeça, bengala debaixo do braço e um charutão na boca, desce pelo corredor entre as poltronas, cumprimentado pelos Atores, sobe ao palco por uma das escadinhas (PIRANDELLO, *op. cit.*, p. 351-352).

e “Vem toda vestida [a Primeira Atriz] com um chapelão petulante na cabeça e um cãozinho no braço. Desce correndo pelo corredor e sobe apressadíssima por uma das escadinhas” (*Ibid.*, p. 353).

Mal começa o ensaio, o Primeiro Ator decide objetar que era ridículo utilizar um gorro de cozinheiro em uma cena em que batia ovos. Em face do protesto, o Diretor responde:

E que quer o senhor que eu faça, se não vos vem mais, da França, uma boa comédia e se estamos reduzidos a pôr em cena peças de Pirandello, que só os ‘iniciados’ entendem, feitas, de propósito, de tal modo que não satisfazem nem aos atores nem aos críticos nem ao público? [...] O gorro de cozinheiro, sim, senhor! E bata os ovos! E pensa que, batendo ovos, não tem nada que fazer? Pois sim, vá esperando. Tem que representar a casca dos ovos que bate! [...] Sim, senhor, a casca; ou, em outras palavras: a forma vazia da razão, sem o recheio do instinto, que é cego. O senhor é a razão e sua mulher, o instinto, num jogo de papéis preestabelecidos, no qual o senhor, que representa o seu papel, é, voluntariamente, o fantoche de si mesmo. Compreendeu?... (*Ibid.*, p. 356)

Nessa fala, tanto o Diretor age como um alter ego do autor – zombando de si mesmo – quanto desenha um paradoxo semiótico ao vincular a personagem e a casca de ovo a um

sentido, o qual é preestabelecido e também um ato de vontade espontâneo. Mas o que é ser “fantoche de si mesmo”? Tendo em vista a transmissibilidade semântica, deduzo que o signo (ou a personagem e o elo com o ovo) se realiza dentro de um sistema compartilhado. Conseqüentemente, aderir a um sentido é fazer parte de um conjunto, cuja lógica de programação, sendo conhecida, abre linhas de comando, latentes rotas de reescrita. À vista disso, ser um “fantoche de si mesmo” é entrar na lógica do programa a fim de adquirir autoconsciência, ciente de que essa iniciação envolve o reconhecimento da impossibilidade de uma identidade isolada do sistema. Em outras palavras: o “fantoche de si mesmo” sabe que o sistema paira sobre ele, porém se move de modo a favorecer-se de seus fluxos, tal como o poeta que se vale da língua para subvertê-la. Em *Fantoches*, de Erico Verissimo, como foi averiguado, as personagens, com recorrência, são esmagadas pelo peso de um mundo que lhes é hostil. Não obstante, realizam um percurso alquímico por via do imaginário, depurando os “programas” que as regem.

Antes que o ensaio seja retomado, chegam as personagens da comédia por fazer, aquelas à procura de um autor. Embora essas surjam mais montadas do que os atores da companhia de teatro, com direito a máscaras fixadas em sentimentos e vestes estatuárias, a sua “realidade” se propõe mais tangível, como preconiza a rubrica que os antecede: “As Personagens não deverão aparecer como ‘fantasmas’, porém como ‘realidades criadas’, construções imutáveis da fantasia e, por conseguinte, mais reais e consistentes do que a volúvel naturalidade dos Atores” (*Ibid.*, p. 358). Nisso, como ao longo de *Fantoches*, ostenta-se o projeto vanguardista que visa quebrar a quarta parede e estimular o senso crítico-semiótico de leitores e espectadores. De espírito agudo, Pirandello e Erico Verissimo conduzem esse estímulo para além do texto literário, avançando muitas léguas no debate, que persiste no século XXI, sobre o domínio da ficção. Uma das primeiras falas do Pai – dita após o Diretor pedir que os recém-chegados se retirem – é exemplo disso: “Oh, senhor, sabe muito bem que a vida é cheia de infinitos absurdos, os quais, descaradamente, nem ao menos têm necessidade de parecer verossímeis. E sabe por que, senhor? Porque esses absurdos são verdadeiros” (*Ibid.*, p. 361-362). A isso, segue-se um embate entre o Diretor e as personagens, em que as partes discutem quem são os mais vivos e verdadeiros.

Em meio ao tumulto, as personagens aos poucos tomam o palco e encenam o seu drama familiar, com a companhia de teatro na plateia. Permeando a contenda das personagens, emerge uma sucessão de dúvidas filosóficas e estéticas, como esta fala do Pai:

Mas, se todo o mal está nisto!... Nas palavras. Todos trazemos dentro de nós um mundo de coisas: cada qual tem o seu mundo de coisas! E como podemos entender-nos, senhor, se, nas palavras que digo, ponho o sentido e o valor das coisas como são dentro de mim, enquanto quem as ouve lhes dá, inevitavelmente, o sentido e o valor que elas têm para ele, no mundo que traz consigo? Pensamos entender-nos... e jamais nos entendemos! (*Ibid.*, p. 377)

A partir desse embaraço linguístico, canalizando-o mediante as indagações literárias de *Fantoches*, invoco um problema: a dialética entre o que chamamos vida e as artes. No dia a dia, o contato com o outro, ainda que não nos diga quem somos por completo, nem o poderia, fornece pistas de atributos que não percebemos por nós mesmos. Inclusive, o outro pode chamar a nossa atenção para minúcias automatizadas de nosso discurso e de nossas ações. Nas artes, dependendo do grau de abertura das obras, os contempladores chegam a níveis de conhecimento em consonância com o seu refino espiritual e, como efeito, inclinam-se a elucidar o que era sombra. Parecido com o “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, o contemplador visualiza o comboio que entretém a razão e sente as linhas de poder a tensionar as narrativas. Logo, esse encontro com o outro – no cotidiano ou na esfera artística – possibilita o despertar de nós mesmos para as dimensões mais sutis de nossas *personas*, vide contos como “Os três magos”, “A aquarela chinesa”, “Chico” e “Nanquinote”, de *Fantoches*, em que os protagonistas, pelo onirismo, acordam ainda mais para as intempéries de suas vidas. Nas ausências sentidas em um abismo, o espírito das personagens se move e diz “Haja fantasia”, e houve fantasia e metamorfoseou-se a miséria em vislumbre de outra realidade.

No itinerário pelos dilemas e pelas potências da representação, “Nanquinote”, de acordo com a análise escrita por mim, é um dos contos de *Fantoches* que mais explora o caráter fugidio do “real”. Sempre mutante, esse substantivo ou adjetivo entre aspas, no entanto, é formulável em sentenças. Sem embargo, dentro das sentenças, existe uma miríade de pontos de vista e alternativas, os quais, em tese, inviabilizam a gênese de uma narrativa total – acerca do que nos cerca ou do que nos habita. Décadas após a publicação da obra de Erico Verissimo e da peça de Luigi Pirandello, Linda Hutcheon (1991) declararia que a História não existe a não ser como texto, borrando as fronteiras entre História e Ficção e fazendo da segunda mais um entre os tipos de discursos que elaboram versões da realidade (categoria não-universal, aberta e polivalente). Em *Seis personagens à procura de um autor*, outra fala do Pai serve de ilustração a isso:

O drama para mim está todo nisto: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, porque é “muitos”; tantos quantas as possibilidades de ser que existem em nós: “um” com este; “um”

com aquele – diversíssimos! E com a ilusão, entretanto, de ser sempre “um para todos”, e sempre “aquele um” que acreditamos ser em cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade! Percebemos bem isso quando, em qualquer de nossos atos, por um acontecimento infeliz, ficamos como que enganchados e suspensos e nos damos conta de não estarmos por inteiro naquele ato e que seria, portanto, uma injustiça atroz julgar-nos só por isso, manter-nos enganchados e suspensos no pelourinho durante uma existência inteira, como se toda ela se resumisse naquele ato! Compreende agora a perfídia desta moça? Surpreendeu-me num lugar, num ato, onde e como não devia conhecer-me, como eu não podia ser, em relação a ela; e quer dar-me uma realidade que eu jamais poderia imaginar que tivesse de assumir para com ela, num momento fugaz e vergonhoso da minha vida! Isto, isto, senhor, é o que eu sinto, acima de tudo. E é isto o que dá ao drama um imenso valor (PIRANDELLO, *op. cit.*, p. 389).

Tendo em mente que tanto Verissimo quanto Pirandello anteciparam (com as suas composições) Hutcheon em algumas décadas, é viável dizer que os dois textos literários pressentiram o enfraquecimento das metanarrativas, fenômeno que ficaria mais claro ao longo do século XX. Além disso, tanto *Fantoches* quanto *Seis personagens à procura de um autor*, renunciaram um *modus operandi* teatral cujos contornos ficariam mais determinados com o início dos anos 1970. De acordo com a hipótese de Hans-Thies Lehmann, em *Teatro pós-dramático* (2007),

[...] a partir dos anos 1970 ocorreu uma profunda ruptura no modo de pensar e fazer teatro. Algo que já estava anunciado pelas vanguardas modernistas do começo do século XX – a valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de “textocentrismo” – se desenvolve mais radicalmente, a ponto de assumir um sentido modelar como contraponto da arte ao processo de totalização da indústria cultural (LEHMANN, 2007, p. 7).

Para o século XXI, Erico Verissimo talvez cheire a mofo, um lugar úmido e escuro, um pão velho que não é mais o nosso de cada dia. A esse posicionamento, depois dos aspectos de *Fantoches* elencados por mim, apresento uma pergunta: a quem deseje compreender o século em que vivemos, estudar como o mundo é arquitetado narrativamente tem alguma importância? Chegando à conclusão deste subcapítulo, retomo *Seis personagens à procura de um autor*.

Decorrido algum tempo no diálogo das personagens da comédia por fazer com o Diretor, chega-se à decisão de ensaiar o drama de pretenso valor. Porém, quando a encenação está prestes a iniciar, volta-se, novamente, ao estorvo da pergunta: os atores podem interpretar pessoas que “existem”? Nessa perturbação, o Primeiro Ator se propõe a interpretar o Pai e segue-se esta breve troca de palavras:

O PAI (humilde e melífluo) Ficaria muito honrado, senhor. (Inclina-se) Mas veja: parece-me que, por mais que se esforce, com toda a sua boa vontade e sua arte, em acolher-me em si... (Hesita, confuso)

O PRIMEIRO ATOR Acabe, acabe.

[...]

O PAI Eh! Quero dizer... a representação que fará, mesmo pondo em prática todos os recursos de caracterização para ficar parecido comigo... acho que, com essa altura... [...] dificilmente poderá ser uma representação de mim, como realmente sou. Será, antes – pondo de parte o aspecto – será, mais exatamente, como lhe parece que sou, como o senhor me sente – se é que me sente – e não como eu me sinto, dentro de mim. E acho que isto deve ser levado em conta por quem for chamado a julgar-nos (PIRANDELLO, *op. cit.*, p. 407).

Operado esse recorte ontológico, a quem leia o texto dramático ou assista à peça, quiçá avulte a dúvida: o que leio/vejo nesse objeto? Por obediência ao postulado, não seria a coisa-em-si. Mas o que seria então? Dado que uma percepção se forma em quem lê/assiste, minimamente é uma configuração intersubjetiva, nem completamente o objeto, nem completamente o observador, uma amálgama. Em uma frase mais poética, diria que o objeto vive em mim, assim como eu alcanço uma vivência nele. Em *Fantoches*, isso se mostra na performance do imaginário como uma das energias responsáveis por moldar o “real” e na quebra da “quarta parede”, quando a instância autoral/narradora não dissimula a presença no texto. Outra conclusão a esse raciocínio seria repetir as seguintes palavras capciosas do Pai ao Diretor:

O PAI (depois de tê-los observado por um momento, com um pálido sorriso) [...] Aquela que é para os senhores uma ilusão por criar, para nós é, no entanto, a nossa única realidade. (Breve pausa. Avança alguns passos para o Diretor e acrescenta) E não somente para nós, acredite! Pense bem! (Olha-o nos olhos) Sabe dizer-nos quem é o senhor? (E permanece com o indicador apontado para ele) (*Ibid.*, p. 443)

Como a Lagarta de Alice, *Fantoches* e *Seis personagens à procura de um autor* interpelam: quem somos nós?

2. OS FANTOCHES NAS MÃOS DOS FANTOCHES

— E como descreverias o ato de redigir estas memórias?

— Foi gostoso, às vezes. Doloroso, outras. Aqui e ali, aborrecido. Em suma, acho mais fácil e agradável fazer ficção.

— Notaste que em nenhum dos teus livros usaste tantas metáforas, símbolos e imagens como neste ensaio?

— Notei. São folhas de parreira. Pedacos de tecido coloridos que cosidos uns aos outros formaram o grande tapete, debaixo do qual procurei esconder muito cisco do tempo e da memória... E isto também é uma metáfora¹¹.

Solo de clarineta: memórias II, de Erico Verissimo (1995, p. 321-322).

2.1. Fantoches: a escuta das mãos

Entre os vários verbetes anexados ao vocábulo *fantoche*, o *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio* (2004) registra os seguintes: “Pessoa incapaz de ação própria, que fala ou procede orientada ou comandada por outrem; boneco, bonifrate, palhaço, títere¹²”. Nesse sentido, além daquele de boneco em cujo corpo – formado pela roupa – o operador esconde a mão que movimenta a cabeça e os braços, vemos, talvez, um dos usos mais recorrentes. Afinal, quantas vezes não escutamos em alguma discussão uma das partes envolvidas na contenda chamar a outra, pejorativamente, de “fantoche”? Todavia, a fim de aumentar a efervescência de nossas mentes e de nossos corpos, podemos perguntar: todos nós não seríamos fantoches? Dado que vivemos, digamos, com base em valores morais e símbolos, os quais nos são ensinados e eventualmente transformados ao longo da vida, a condição de ser orientado ou comandado por outrem apresenta no ser humano um impasse. Até que ponto somos um objeto chamado “eu” – individualidade física e metafísica – e até que ponto, pressupondo a existência de um “eu”, como sucintamente definimos, nesse “eu” habitam “outros”? Sem querer adentrar uma discussão ontológica em profundidade, começo este capítulo da dissertação a partir da ótica de que todos os seres humanos são movimentados por “mãos”, das quais têm mais ou menos consciência.

No primeiro capítulo deste trabalho, demonstrei como nos contos de *Fantoches* o ressurgir de personagens ou circunstâncias que extrapolam a ficção ou suscitam questões acerca da tessitura ficcional é um atributo contumaz. Dito isso, podemos enveredar pela noção de como as “mãos” por dentro dos fantoches sinalizam transformação de matéria. Em se tratando de literatura, de como uma organização de palavras pode gerar o que chamarei de

¹¹ O diálogo, em verdade, é um monólogo, entre Erico Verissimo e o seu reflexo em um espelho.

¹² Por tratar-se de uma versão digital, não há paginação.

“campos perceptivos”, espaços de experiência em que deslocamentos semânticos, sonoros e imagéticos produzem a conjunção sensorial com distintos níveis de conhecimento, expressão e forma (CANDIDO, 2004). A respeito das mãos, *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*, de Kathleen Martin (2012), diz:

Como primeiros instrumentos de criatividade, as mãos do *homo faber* imitam a mítica transformação da matéria num ser distinto por divindades que gravam, esculpem, tecem e forjam a criação. As mãos significam o alcance soberano da criação do mundo da consciência; elas personificam eficácia, diligência, adaptação, invenção, auto-expressão e a posse de uma vontade para fins construtivos e destrutivos. As mãos são pára-raios para a energia psíquica. Os mesmos dedos que concedem uma bênção, acariciam uma criança ou tratam um ferimento, podem esmagar um crânio, introduzir vírus num sistema informático ou acender o fósforo que incendeia uma floresta (MARTIN, 2012, p. 380-381, grifo da autora).

Por conseguinte, a movimentação das personagens em *Fantoches*, de Erico Verissimo, em meu exame, permite também “escutar” as mãos que as conduzem e formular uma proposta de compreensão do que essas mãos dizem ao dar vida e voz às personagens. Ademais, fundamentado nas marginálias¹³, idiosincrasia da edição comemorativa de *Fantoches*, enxergo uma abertura para debater como Erico Verissimo se faz pai e personagem de si mesmo ao existir em, pelo menos, duas temporalidades distintas – 1932, época da primeira edição do livro; 1972, época da edição comemorativa – e como isso se relaciona com o fantástico e a metaficção.

As marginálias, por sua qualidade de descentramento, inclinam-me a visualizar a leitura como um ato que ocorre dentro de um quadro – existencial, social, econômico, histórico – e não como um evento dissociado do entorno, como se fosse tão solitário assim, mesmo quando estamos em solitude. Aliás, a voz do texto – qualquer que seja a distância entre ela e a voz da autoria – não estaria já permeada por diferentes vozes com as quais compartilhamos o momento de leitura? Ao ler e registrar marginálias em um texto, deixamos marcas das sensações provocadas por aquilo que lemos. Caso outra pessoa venha a ler o texto em que constam as nossas marginálias, a sua vivência-leitura implicará um número maior de vozes: aquelas associadas ao texto em “primeira mão” e aquelas associadas ao texto por nós, em “segunda mão”.

Na obra investigada nesta dissertação, tanto os contos quanto as marginálias fornecem subsídios para que, por meio do emaranhado de fios que são as vozes no/do texto,

¹³ Tópico que abordaremos com profundidade no terceiro e último capítulo desta dissertação, relacionando-o com os capítulos anteriores.

materializadas pelos “fantoques”, sigamos pegadas cujo trajeto embaralha as noções de *real* e de *ficcional*, haja vista a análise escrita no primeiro capítulo. Diante disso, as lacunas e mesclas de ambos os domínios conduzem ao problema do *fantástico* e da *metaficção*, zonas limítrofes em que esses códigos se cruzam e, em minha interpretação, revelam uma possível raiz em comum.

Se os “fantoques” podem indicar algo que os excede, o *fantástico*, também indicam algo que os comede, a *metaficção*. Nesse recinto, a codificação da realidade – julgando que as qualidades do real e da ficção se avizinham em maior grau do que cogita o senso comum – dobra-se sobre si mesma e entrega aos nossos olhos o seu endoesqueleto, os seus pilares. Retomando a provocação de que talvez todos nós sejamos fantoques, acrescento: a metaficção, ao descortinar-se, não expõe o máximo e o mínimo de liberdade (paradoxalmente) no trato do ser humano com o mundo? Não seria a metaficção um conceito que nos recorda de uma imperfeição em toda a vida criada ao sermos lançados da barriga de nossas mães ao mundo?

Em nosso trato com o mundo, impõe-se a necessidade de bases a partir das quais levantarmos formas de estar no mundo, além de experienciá-lo e dizê-lo. A quem se ocupe com alguma ciência, arte ou outro labor parece fundamental que tenha uma forma de executar – com princípios e parâmetros – o seu ofício. Em outras palavras, para sermos alguém, devemos escolher ou receber lentes com as quais enxergar o mundo e agir. No plano da metaficção, logo, a estrutura do mundo, que aparentava grande proximidade, apresenta-se distante, escorregadia, quiçá inacessível. Como disse Edgar Allan Poe, “Tudo o que vemos ou parecemos / É apenas um sonho dentro de um sonho¹⁴”.

Se por um lado não somos tão poderosos a ponto de entrarmos no cerne do mundo em si, o “real”, sem interferência de nosso “eu”; por outro lado, somos formas de vida capazes de edificar alternativas de mundo, estados de existência, como um pintor a olhar uma tela em branco. Desse jeito, antes de passarmos às subseções deste capítulo em que discutirei mais profundamente as noções de *metaficção* e de *fantástico*¹⁵, posso sugerir, de antemão, que a *ficção* reflete a ambivalência da aliança *ser humano e mundo* – próxima, porque estamos no mundo, vivenciando-o; distante, porque dependemos de um código construído, que não é a coisa, para torná-la apreensível.

¹⁴ No original: “All that we see or seem / Is but a dream within a dream”. Esses versos são do poema “A dream within a dream”, de Edgar Allan Poe. Fonte: <https://www.poetryfoundation.org/poems/52829/a-dream-within-a-dream>

¹⁵ Para tal tarefa, como complemento a *Fantoques*, selecionei um romance e uma canção, além de mencionar pinturas, dos quais gosto.

De resto, largamente utilizado pelo Realismo, dentro do século XIX, e por escritores realistas, do século XX em diante, o termo “real” é disposto usualmente como a soma dos objetos e seres que compõem o mundo concreto. Com o sentimento substituído pela razão ou pela inteligência, supostamente, o realista convencional cobiça uma visão científica do real, suscetível de ser experimentado, verificado e analisado, sem lugar para o mistério. Em suma, o realista faz coro com a simplória epígrafe de Jorge Amado em *Cacau* (2010, p. 5): “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”. Ora, um máximo de presumível honestidade é incapaz de abarcar o nosso próprio ser, o que dirá o ser do outro. Conforme ensinou Mikhail Bakhtin,

[...] elementos, que podem nos concluir na consciência do outro, ao serem presumidos na nossa própria consciência perdem a sua força concludente e apenas ampliam essa consciência no rumo próprio dela; mesmo que tivéssemos conseguido abranger o todo da nossa consciência concluído no outro, esse todo não poderia nos dominar e nos concluir de fato para nós mesmos, nossa consciência o levaria em conta e o superaria como um dos momentos da sua unidade preestabelecida e essencialmente vindoura; a última palavra caberia à nossa própria consciência e não à consciência do outro, mas nossa consciência nunca dirá a si mesma a palavra concludente. Ao olharmos para nós mesmos com os olhos do outro, na vida sempre tornamos a voltar para nós mesmos, e o último acontecimento, espécie de resumo, realiza-se em nós nas categorias da nossa própria vida (BAKHTIN, 2011, p. 14).

Por esse motivo, longe da correspondência exata entre real e linguagem, singro pela noção de “real” como efeito (BARTHES, 1971), a qual Roland Barthes clarifica, ainda mais, em *Aula* (2004):

Desde os tempos antigos até as tentativas de vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, como Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura (BARTHES, 2004, p. 22-23).

2.2. Mãos que se desenham

Evocando a célebre ilustração “Mãos que se desenham” (1948), de Maurits Cornelis Escher (1898-1972), começo este subcapítulo da dissertação. Como dito antes, em meu ponto de vista, o vínculo entre *ser humano* e *mundo* é um “desacordo acordado”, isto é, uma divergência viva, lembrada. Como divergência viva, somos animais – um entre os muitos viventes – cujas linhas de vida brotam do mundo, dentro do qual desenvolvemos um aparato intelectual e afetivo que nos concede prazeres sublimes e dores excruciantes, mediante a ciência do que podemos experimentar e da medida além da qual somos formigas a querer abarcar a imensidão do mar. O “desacordo acordado” entre nós e o mundo é lembrado na proporção em que revisamos as narrativas que sustentam o nosso mundo e a “personagem” que desempenhamos. Além disso, ao rememorarmos que somos obras com atualizações em virtual emergência, tendemos a ganhar um estado de vigília mais intenso, descristalizar o “eu” e sermos as tais mãos que se desenham.

Recorrendo a outro pintor, René Magritte, com o quadro “A traição das imagens¹⁶”, quero reforçar o fato – nem sempre óbvio – de que a representação de uma coisa nunca será a própria coisa. Nas palavras do poeta Ferreira Gullar: “a pintura, digamos, / é mentira / isto é: / uma pera / pintada / não cheira” (GULLAR, 2010). Como nesses versos do poema “Figura-fundo”, a percepção, semente do ato representativo, acontece com base em um cenário, digamos, simbólico-cultural. O sistema cognitivo, portanto, tende a simplificar uma cena com um objeto principal e tudo o que forma o fundo. Viciados em unificar, nós, humanos, costumamos captar o mundo heterogêneo à nossa volta e agrupar as formas em tocos como semelhança ou proximidade. Logo, quanto mais integrados em uma cultura, em uma classe, em uma camada social e em um meio profissional, como discorre Luiz Costa Lima (2003), mais pendemos a esquecermos o que significa essa inserção e, sem conseguirmos distanciar-nos de nossa ambiência, não atinamos como somos animais simbólicos. Para preservar o laço com a arte pictórica, podemos idealizar-nos como pintores em nossos juízos acerca do “real”. A nosso dispor, estão as tintas, formas e técnicas de nossa cultura, não todas. Assim sendo,

Não sabemos como as coisas são em si, apenas como elas aparecem aos nossos limitados sentidos e à nossa limitada mente em dado momento limitado. Por isso, precisamos representar as coisas e precisamos nos reapresentar às coisas. Ora, as imagens das coisas nos traem antes, quando

¹⁶ Nesse quadro, figura o desenho de um cachimbo e a frase “Ceci n'est une pipe” (Isto não é um cachimbo).

estas nos aparecem e mal as vemos (ou as vemos mal), e nos traem depois, quando as representamos e nos rerepresentamos a elas: elas se tornam outras, jamais aquelas a que na verdade nunca tivemos pleno acesso (BERNARDO, 2010, p. 91).

Nessa aparente desolação epistemológica, pode a metaficção servir a algo? Se sim, a quê? Antes de responder a essas perguntas, vejamos o que Carl Sagan (2008) diz sobre a notação exponencial:

Depois de se dominar a notação exponencial, pode-se lidar sem esforço com números imensos, como o número aproximado de micróbios numa colher de chá cheia de terra (10^8); [...] Isso não significa que se possa *imaginar* 1 bilhão ou 1 quintilhão de objetos – ninguém pode. Mas, com a notação exponencial, podemos *pensar* sobre esses números e calculá-los (SAGAN, 2008, p. 16, grifos do autor).

Em uma pesquisa sobre literatura, não é incomum que se estranhe a referência a um assunto matemático como a notação exponencial. Para mim, o estranhamento é esperado. Contudo, para o presente estudo, há algo muito importante nesse raciocínio de Sagan. De maneira simples, podemos traduzir a notação exponencial como um constructo imaginativo, munido de princípios e parâmetros, com o qual conseguimos lidar com uma esfera de conhecimento que, de outra forma, seria inacessível, porquanto a mente humana não tem tanta capacidade imagética. Muito embora essa restrição exista, essa forma de escrever números que acomodam valores demasiadamente grandes ou pequenos alarga o território cognoscível, ainda que não transporte a coisa-em-si ao nosso “aparelho pensante”. Em síntese, a notação exponencial – em face de uma carência cognitiva – elabora uma paisagem em que experienciamos uma espécie de inatingível.

Ao ler um poema, um conto, uma crônica ou um romance, em suma, ao contato com o que no dia a dia é chamado de ficção, não é raro que coisas conhecidas ou imprecisas sejam admiradas sob novas potencialidades. Em “Órion”¹⁷, de Carlos Drummond de Andrade, o distanciamento da amada – típico dos amores ditos impossíveis – é expresso na dicção do eu-lírico por meio da vogal aberta (“a”) que separa beijo, pescoço e voz e na ambiguidade do substantivo/verbo (“Luzia”) quando relacionado com o título do poema; em “O espelho”, de Machado de Assis, acompanhamos Jacobina – um homem que ascendeu socialmente graças ao posto de alferes da Guarda Nacional – que, certo dia, depois de ganhar um espelho de uma tia, percebe que na falta de outras pessoas a seu redor e sem o fardamento tem o próprio

¹⁷ “A primeira namorada, tão alta / que o beijo não a alcançava, / o pescoço não a alcançava, / nem mesmo a voz a alcançava. / Eram quilômetros de silêncio. // Luzia na janela do sobradão.”

reflexo difuso. Nessa amostra, como em uma notação exponencial, a imprecisão de um fenômeno (a inviabilidade de um desejo amoroso e os conflitos entre a “identidade social” e a “identidade subjetiva”) assume uma forma sensível e inteligível, que não coincide com a coisa, porém a faz analisável ou, no plano da recepção estética, “vivencial”.

Em minha interpretação, tanto a notação exponencial ou outros constructos científicos quanto os textos literários igualam a realidade a letras e números ou, *mutatis mutandis*, reforçam a ideia de que o que conhecemos não é mais do que um discurso sobre a realidade. Caro à filosofia da ciência, o princípio da falseabilidade, desenvolvido pelo filósofo austríaco Karl Popper, aliás, fortalece a minha leitura. Invés de buscar experiências que confirmem uma teoria, busca-se fatos particulares que, após verificação, refutem a hipótese. Em vista disso, a preocupação do filósofo não estava, com intensidade, em provar a verdade de uma teoria, mas em encontrar qualquer calcanhar de Aquiles. O princípio da falseabilidade, ao seu modo, leva a sobressair-se o feitio de leitor de quem quer que diga o “real”. Essa admissão, no que tange aos Estudos Literários, leva-me a consentir com Luiz Costa Lima (2003):

[...] a reflexão sobre a *mimesis* não tem fruto se a confundirmos com o discurso exclusivo à arte, o que nunca foi afirmado pelo pensamento grego, nem mesmo quando Aristóteles o utiliza como chave de sua poética [...]. Deste modo, aceitar a transparência do juízo quanto à experiência significa, paralelamente, acatar uma relação autoritária, de dependência (o ajuizador “esquece” sua qualidade de leitor igual a todos os outros leitores e lhes ensina o que devem apreciar e como fazê-lo) [...]. Esta conclusão torna pois forçoso o desenvolvimento [...] do conceito de ficção e de seu papel nas sociedades humanas como agenciador do imaginário (LIMA, 2003, p. 79-81, grifo do autor).

Outrossim, notamos que as respostas modificam-se em paralelo com as perguntas e a convicção de leis preexistentes soa inconcebível. Também usando “Mãos que se desenham”, de Escher, Gustavo Bernardo (2010) diz:

As leis desenham os fenômenos que então redesenham as leis. As mãos de Escher esboçam arquiteturas e adaptam regras para viver e trabalhar no ambiente. Princípios diferentes e mesmo contraditórios são viáveis. A contradição implica o enigma da autorreferência que implica o enigma da própria consciência. Aquele que crê perceber um objeto não compreende a repercussão do objeto em si mesmo, assim como não compreende que altera o objeto quando o percebe. A dupla incompreensão remete para a dificuldade intrínseca à autodefinição, se aquele que tenta definir a si mesmo não possui a distância mínima para se poder ver. Quando o ser humano tenta definir a si mesmo, ele se deforma como quem morde os próprios dentes ou como quem se suspende pelos próprios cabelos (BERNARDO, *op. cit.*, p. 108-109).

Compreendendo a ficção como um constructo ou discurso sobre a realidade, a metaficção seria uma “epistemologia” da ficção: um modo de analisar as condições e os limites de validade dos procedimentos de investigação e dos instrumentos linguísticos do saber ficcional¹⁸.

Antes de trazer ao baile mais um material que servirá para discutir a ideia de metaficção assumida por mim, convém dar à vista, com maior ênfase, o que seria *ficção*. Para isso, convido Massaud Moisés (1974). Em seu *Dicionário de Termos Literários* (1974), o supracitado teórico diz o seguinte acerca da *ficção*: “Sinônimo de imaginação ou invenção, encerra o próprio núcleo do conceito de Literatura: Literatura é ficção por meio da palavra escrita” (MOISÉS, 1974, p. 229). Nesse fragmento, uma leitura rápida poderia reputar como ficcional somente o texto literário. Todavia, ao sobrepor *ficção*, *imaginação* e *invenção*, posso perguntar: todos os discursos (religioso, jornalístico, científico...) não seriam ficcionais? Todo discurso não surge de um ser imaginativo/inventivo por causa do anseio de tornar legível o que o circunda? Se a palavra é incapaz de atingir a medula das coisas, ganho mais pontos a favor de que todo discurso é ficção, autoconsciente ou não. No caso da literatura, temos, talvez, um espaço privilegiado em que o status ficcional se sobreleva ao passo em que é destacado o campo da produção verbal, o “como” da arquitetura artística.

Conforme ouvimos os passos de um casmurro a aproximar-se, podemos pressentir que os seus passos no assoalho conduzem ao que diz Roberto Sarmiento Lima (2016): “Nunca se pode ser fiel ao que se quer dizer, por mais que se queira. Afinal, a palavra não é a coisa nem pretende simplesmente substituí-la. Palavra e coisa têm realidades ontológicas diversas e não se confundem” (LIMA, 2016, p. 81). Esse entendimento é explicitado por Bentinho no começo do romance *Dom Casmurro* (2016), de Machado de Assis, como lemos a seguir: “O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta” (ASSIS, 2016, p. 444). A compleição incerta do discurso é alargada duplamente em razão de a assertividade de “é” ser intercalada por uma explicação (“mal comparando”) que coloca em um espectro negativo a afirmativa e, na sequência, perturbada pela linguagem aproximativa (“semelhante”), destronando a infalibilidade do juízo. Algumas linhas adiante, Bentinho versa sobre si mesmo, chama a nossa atenção para a condição do que relata:

¹⁸ Para escrever essa definição, consultei o vocábulo “Teoria do conhecimento” no *Dicionário de filosofia* (2007), de, e o adaptei ao meu estudo Nicola Abbagnano.

[...] então [...] os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto* [...] (*Ibid.*, p. 445, grifo do autor)

Em seu solilóquio, Bentinho praticamente define *metaficção* segundo David Lodge (2017, p. 213): “[...] a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escritura”.

No capítulo X, intitulado “Aceito a teoria”, o narrador-personagem de Machado se reconhece como produto e produtor de uma substância lúbrica, sedutora a ponto de fazê-lo obsessivo, a “verdade”. Leiamos: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição” (ASSIS, *op. cit.*, p. 456). Não obstante o matrimônio pretensamente harmonioso entre o “eu” de Bentinho e a teoria do tenor Marcolini, salientamos a ênfase depositada na verossimilhança, que dista da verdade, porém se constitui amiúde como ela. Defronte disso, pulgas atrás de nossas orelhas podem soprar: não somos todos juízes a manusear a verossimilhança?

Em um diálogo trivial, é comum termos a necessidade de explicar o que desejávamos dizer com uma ou outra palavra, entretanto, corremos o risco de cair em um abismo. A palavra, como translação ontológica, estará sempre na vizinhança da metáfora. Por conseguinte, a nomeação, fenômeno humano, é produto de uma transposição da palavra, condição que tolhe a estabilidade de um sentido uno e único. Na metaficção, por ser uma metalinguagem, afigura-nos mais notável o abismo abaixo da corda opaca sobre a qual caminhamos como animais sencientes e autoconscientes, pois “[...] toda metalinguagem não deixa de ser uma linguagem, ainda que sobre outras linguagens; logo, ela padece dos mesmos males da linguagem que comenta ou explica, tornando-se tão pletórica e insuficiente quanto” (BERNARDO, *op. cit.*, p. 11).

Em seu obsessivo empreendimento, Bentinho desliza entre signos, recorre a metáforas e, eventualmente, tropeça em capítulos que mais servem para explicar-se do que acrescentar eventos ao narrado. No capítulo LV, por exemplo, Bentinho conta a história de um soneto que nunca chegou de fato a ver a luz do dia, rascunhado em dois versos¹⁹. Ao hesitar, o Casmurro indaga: “Quem era a flor? Capitu, naturalmente; mas podia ser a virtude, a poesia, a religião, qualquer outro conceito a que coubesse a metáfora da flor, e flor do céu” (ASSIS, *op. cit.*, p.

¹⁹ Eis os dois versos do soneto rascunhado: “Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura! / Ganha-se a vida, perde-se a batalha!”

524). No vacilar semântico, a personagem machadiana escava as raízes suspensas no ar da linguagem, a propriedade arbitrária e translativa do signo na aliança *ser humano e mundo*, como se toda a nossa vida não passasse de um constante jogo de metáforas. Em outras palavras, como Gustavo Bernardo, o meu argumento é o de que “[...] temos acesso ao real apenas através da mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade, portanto, todo discurso funda-se pela ficção; logo, todo discurso é ficcional” (BERNARDO, *op. cit.*, p. 15).

De mesma índole que o supradito pesquisador, recebo a metaficção como conduta cética, desconfiada de dogmas, verdades definitivas e afirmações peremptórias. Em constante estado de incerteza e investigação intelectual, rompo com os dogmáticos do “sim” (filósofos sistemáticos e crentes em geral) e os dogmáticos do “não” (nihilistas e apocalípticos) e opto pela interrogação “quem sabe?”, mais como suspensão de qualquer certeza do que como ironia retórica. Cética(s), a metaficção (e eu) tem(os) como objetivo a *praotes* (a brandura, a suavidade) e não a *apateia* (a apatia). Como ceticismo, não se defende nenhuma posição, não se combate. Em vez disso, enfraquece-se, sem nunca destruir, as posições estabelecidas dos demais, desvelando fraquezas e dogmatismos. O ceticismo não pretende vencer o dogmático, em parte porque seria uma vontade vã e em parte porque, se vencesse, seria justamente o que combate.

Em resumo, em minha orientação, como texto autorreflexivo, a metaficção quer abrir os nossos olhos para a vista de que, como escritores e mesmo como leitores, ou somos mestres dos fantoches ou estamos lado a lado com eles, olhando o palco de papelão por trás e por cima; como atitude filosófica, a metaficção, em primeiro lugar, demonstra que na “realidade” somos apenas fantoches que não veem as mãos que as manipulam, que não têm consciência da existência de um Mestre... em segundo lugar, tende a ser a chave para a porta além da qual está o deserto do real. Embora a paisagem do deserto comumente seja associada à aridez, invoco-a como pentáculo de um plano de existência a ser construído, significado. Assim, a metaficção advoga em prol de um anarquismo ontológico, de enclaves de resistência e esvaziamento de todo poder que intenciona ser absoluto e restrinja a intensidade da vida e da consciência (SENA, 2018). Aos textos da existência humana, a metaficção imputa a “redução fenomenológica”, ótica em que:

[...] desistimos de apreender e de descrever a essência das coisas para tomá-las somente como aparecem a cada um de nós – e não necessariamente a todos nós. Num pensamento kantiano, desistimos do númeno para nos deleitarmos com o fenômeno. No processo, deixamos de dirigir o nosso

olhar para os objetos tomados em si mesmos em seu ser inacessível [...] para dirigir a atenção para os atos da consciência que nos permitem chegar até eles [...]. Chegamos à coisa, então, vivendo-a segundo seu sentido para nós, segundo o valor que lhe atribuímos e sobre o qual não negamos nossa responsabilidade (BERNARDO, *op. cit.*, p. 99-100).

As ficções são necessárias, precisamos de construções mentais que preencham os buracos da vida. Enquanto escrevo esta dissertação, por exemplo, o tempo de minha vida passa. Todavia, vivo enquanto escrevo e viverei neste texto, ainda que ao seu término eu seja um outro. Ao abdicar de momentos diferentes, de outras realidades em que eu não estaria escrevendo, projeto uma realidade vindoura, a qual não tenho acesso irrestrito, pois nem quando ela for presente eu a viverei em um ponto pan-óptico. Enfim, escrevo esta dissertação porque também sou uma ficção.

Em virtude do que foi aludido, interpreto a metaficção como uma matrioska em processo de desmonte, da qual as camadas são as formas de significação que erigem o mundo humano (material, afetivo, intelectual e espiritual). Confessado isso, aparentemente, é lógico deduzir que os estudos acerca da metaficção englobam a pesquisa sobre as artes, mas terminam escoando para a vida cotidiana. Enfim, as ficções vicejam para além das marginais do texto literário e invadem o dia a dia, seja como um arcabouço simbólico-estético que nos ajuda a desenhar o nosso mundo interno/externo, seja como uma ossatura que concede suporte cognitivo (vide as várias ciências e religiões).

2.3. Verso do anverso

À noção de fantástico não é raro ouvirmos atreladas ideias como “existente apenas na imaginação”, “extravagante”, “incrível, prodigioso”, “simulado, inventado”. Em alguns casos, podemos também ouvir “tipo de história em que elementos sobrenaturais – percebidos no mundo diegético – estão integrados à narrativa”. Na presença desses pensamentos, podemos lançar a provocação de que, quiçá, o estado humano no mundo seja um estado de *fantástico*, ao menos em princípio.

Para começar a debater esse cruzamento do *fantástico* com a vida humana, um ponto de largada plausível é a linguagem. Em síntese, a linguagem procura conferir ao mundo contornos, distinguindo objetos. Mas como o significado pode ser definido? Ele é a coisa real, a representação psíquica ou um estágio intermediário? Em seu livro *Elementos de semiologia* (2006), Roland Barthes opta por seguir a análise dos Estóicos, que diferenciavam a representação psíquica, a coisa real e o “dizível”. A partir dessa escolha, Barthes depreende

que “[...] não sendo nem ato de consciência nem realidade, o significado só pode ser definido dentro do processo de significação, de uma maneira praticamente tautológica: é este ‘algo’ que quem emprega o signo entende por ele” (BARTHES, 2006, p. 46).

Como dialoguei no subcapítulo precedente, o contato humano com o mundo acontece por meio de sistemas complexos, confeccionados a fim de abrir rotas para a experienciação e o conhecimento. Dessa maneira, por serem confeccionados e não naturais, já podemos vislumbrar como existimos com um pé no imaginário desde que nos reconhecemos como sujeitos de experiência e conhecimento. Cientes de que o tecer de nossos sistemas não se trata de uma “exatidão com o real”, uma vez que o significado se faz na ação de significar, como o *fantástico* atua em nós e se relaciona com o “real”? Para decifrar esse questionamento, é imprescindível ponderar (primeiro) a conexão entre pensamento e objeto.

Dado que o conhecimento humano age compondo e dividindo, por afirmações e negações, aquilo de que trata, o objeto do pensamento não surge acabado. Se assim fosse, não haveria pensamento. Contudo, aqui se impõe um empecilho: se o pensamento sobre o objeto não preexiste ao objeto, qual é a fagulha dessa “tocha”? Como o pensamento nasce ao mesmo tempo que o objeto, infere-se que todo pensamento tem como base a relação imediata entre sujeito e objeto, efetuada pela intuição. Atributo humano, a intuição afeta o espírito ao estipular uma ponte do sensível ao passível de ser conhecido (ABBAGNANO, 2007). Em *A ficção e poema* (2012), entretanto, Luiz Costa Lima apresenta uma pergunta perspicaz:

[...] se todos os homens têm a mesma constituição psíquica por que não expressamos do mesmo modo aquilo que vemos? [Émile] Durkheim e [Marcel] Mauss respondiam: porque o entendimento não deriva de formas universal e naturalmente implantadas em nós senão que de classificações, que estabelecem, definem e diferenciam as culturas (LIMA, 2012, p. 102).

Se o percurso simbólico de variadas culturas possui uma fórmula representada em rituais similares, as aventuras nessa região obtém “cores” que atendem às demandas de cada povo (CAMPBELL, 1989). Em vista disso, conquanto a intuição seja uma faculdade compartilhada por todos os seres humanos, o sistema operacional que a executa computa os dados a depender do suporte cultural em que vive. Entre o objeto que motiva a criação-pensamento e o pensamento propriamente dito, há a mediação da forma/fôrma que transubstancia o social em obra e vice-versa. Por sua natureza, nenhum objeto esclarece a si mesmo. Ele necessita da mediação crítica, a qual implica julgamento, mas, também, em sentido kantiano, indagação dos limites da razão (LIMA, *op. cit.*). Limitado, qualquer sistema

nunca verá tudo o que pode ser visto. Como disse um príncipe dinamarquês: “Há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a nossa vã filosofia”. Nisso, consta o germen do fantástico.

No primeiro capítulo de *Introdução à literatura fantástica* (2008), Tzvetan Todorov diz: “[...] um texto não é somente o produto de uma combinatória preexistente [...]; é também uma transformação desta combinatória” (TODOROV, 2008, p. 11). Apesar de Todorov considerar o fantástico um gênero, aproprio-me desse pensamento dele a fim de dizer que concebo o fantástico como um modo. Dentro de minha leitura, então, a noção de gênero corresponde à combinação preexistente (narrativa, lírica, dramática) e o modo corresponde ao “tom de voz” dessa combinação (detetivesca, fantástica, parabólica, epistolar...). Com essa postura, assumo que o fantástico não se caracteriza por uma exclusividade de temas ou elementos, mas por um prisma com o qual pende a colocar em crise ontológica e epistemológica os objetos aos quais se volta, a todo tempo pontuando “o que é o real?”. Outrossim, o fantástico é uma categoria situacional, com distintos traços a depender da conjuntura antropológica da narrativa. Com isso, formulações científicas (como o conceito de inconsciente) podem provocar o aparecimento de um fantástico mais “científico” e visões estéticas (como a atração pela morte, presente no Romantismo e em Edgar Allan Poe, entre outros autores) podem servir de estímulo a constructos das ciências (a pulsão de morte).

No intercâmbio ciência e fantástico (ou ciência e artes), aliás, encontro uma conversação entre dois territórios frequentemente apartados: ciência e misticismo. Como misticismo, entendo uma abordagem, filosófica ou religiosa, sobre uma experiência subjetiva em que se procura a conexão com uma “força maior”. Conforme Carlos Dominguez Morano (2004),

Considerada segundo as épocas e as culturas como experiência de santidade nas religiões, de loucura com o advento da psiquiatria, ou de emergência da totalidade de ser na sociedade secularizada e romântica da Nova Era; sempre e qualquer que seja o modo e a caracterização que possamos utilizar, a experiência mística cumpre uma função indicativa fundamental: a de mostrar-nos o limite de nossa experiência, o limite de nosso conhecimento, ao apontar rumo a uma realidade que transcende (no sentido profano ou religioso) os limites de nosso eu. O mistério aparece assim como o indicador de Outro, enquanto expressão do que nos excede. É o testemunho daquilo que nos ultrapassa, a recordação de que vivemos envolto na densidade do mistério e de que o real segue estando além do que se nos dá a conhecer²⁰

²⁰ Considerada según las épocas y las culturas como experiencia de santidad en las religiones, de locura con el advenimiento de la psiquiatría, o de emergencia de la totalidad de ser en la sociedad secularizada y romántica de la Nueva Era; siempre y cualquiera que sea el modo y caracterización que podamos utilizar, la experiencia mística cumple una función indicativa fundamental: la de mostrarnos el límite de nuestra experiencia, el límite de nuestro conocimiento, al señalar hacia una realidad que trasciende (en el sentido profano o religioso) los límites de nuestro yo. El misterio aparece así como el indicador de Otro, en cuanto expresión de lo que nos

(MORANO, 2004, p. 217, tradução livre minha).

Não à toa, a primeira definição de fantástico que Tzvetan Todorov expõe provém do filósofo, teólogo, poeta e crítico literário russo Vladimir Soloviev²¹. Então, alinhando o fantástico a uma experiência mística, julgo que esse modo literário se esforça em dizer o que a linguagem comum ou o conhecimento positivista não diz e não pode dizer. Por esta razão, a crítica empregada em minha dissertação tende a tornar-se ela mesma mística. Com grande probabilidade, por causa de minha idiossincrasia, o Todorov dos anos 1970 – quando foi lançado o livro *Introdução à literatura fantástica* – diria para mim:

A literatura não é representativa, no sentido em que certas frases do discurso cotidiano podem sê-lo, pois ela não se refere (no sentido preciso da palavra) a nada que lhe seja exterior. Os acontecimentos narrados por um texto literário são “acontecimentos” literários, e do mesmo modo que as personagens, interiores ao texto. Mas, recusar por isso à literatura qualquer caráter representativo, é confundir a referência com o referente, a aptidão para denotar os objetos com os próprios objetos (TODOROV, *op. cit.*, p. 66).

Por esse viés, conquanto seja difícil a uma leitura apressada, posso perguntar se a literatura não integra a “realidade” ao conferir-lhe camadas. Afinal, algum discurso denota o próprio objeto em totalidade? Alguma frase do cotidiano consegue fugir à ambiência cultural e adentrar a identidade do observado? Essas perguntas parecem contrariar o célebre crítico e amparar a minha ótica. Acerca do sobrenatural, comumente ligado ao místico, Todorov diz:

[...] nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural. Este torna-se então um símbolo da linguagem, tal como as figuras de retórica, e a figura é, como vimos, a forma mais pura da literalidade (*Ibid.*, p. 90).

Contudo, Todorov, se o sobrenatural existe na linguagem, ele existe e atua. Ele está presente por viver como símbolo, um feixe vital. Ao que tudo indica, podemos problematizar o grau ou plano de existência do sobrenatural, não a existência dele.

Tanto o fantástico pode auxiliar no entendimento do espírito de uma sociedade que, para Irène Bessièrè,

excede. Es el testimonio de lo que nos sobrepasa, el recuerdo de que vivimos envuelto en la densidad del misterio y de que lo real sigue estando más allá de lo que se nos da a conocer.

²¹ “No verdadeiro fantástico, fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna” (SOLOVIEV *apud* TODOROV, 2008, p. 31).

A narração fantástica utiliza quadros sócio-culturais e formas da inteligência que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para fazer surgir qualquer certeza metafísica, mas para organizar o confronto dos elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que fogem à economia do real e do surreal, cujas conexões variam conforme as várias épocas (BESSIÈRE *apud* CESERANI, 2006, p. 63).

Ademais,

O fantástico não deriva de uma simples divisão da psique entre razão e imaginação, liberação de uma e contenção da outra, mas da polivalência dos signos intelectuais e culturais [...]. O fantástico põe em relevo a distância constante do sujeito do real e por isso ele está sempre ligado às teorias sobre o conhecimento e às crenças de uma época (*Ibid.*, p. 65).

Enquanto isso, para David Roas (2014), o *fantástico* é um discurso em intertextualidade com o discurso a que chamamos *realidade*, compreendida como construção cultural, portanto, dependente do modelo de mundo a partir do qual alguém fala. Do mesmo jeito, tanto Roas (2014) quanto Tzvetan Todorov (2008) concordam em que, para que uma história seja classificada como fantástica, é imperioso que haja um espaço similar ao que o leitor habita, o qual será agredido por um fenômeno que transtornará a estabilidade do real. Apesar desse impacto, *espaço familiar versus fenômeno transtornado*, o código de realidade não deixaria de funcionar ao lermos textos fantásticos e permaneceria como contraponto de objetos impossíveis cuja incidência arremessa dúvidas à ordem em que cremos viver.

Obstrução às teses fundamentais do Positivismo²², o fantástico promove, digamos, uma dúvida socrática a respeito de como edificamos os signos de nossas realidades, como desposamos significantes e significados. Analisando a obra *Aurélia*, de Gérard de Nerval, Todorov constata que o fantástico tem como consequência o pandeterminismo, condição em que todos os níveis e elementos do mundo tornam-se altamente significantes, refutando a noção de que “[...] as relações que estabelecemos entre os objetos permanecem puramente mentais e não afetam em nada os próprios objetos” (*Ibid.*, p. 121). Se o fantástico efetua isso, não seria o caso, antes, de agir como uma lente que amplia uma ocorrência do dia a dia? Do mundo (material, mental ou espiritual) e do que está contido nele, temos percepções;

²² 1ª A ciência é o único conhecimento possível e o seu método é o único válido, portanto, causas ou princípios não acessíveis à ciência não dão origem a conhecimentos; 2ª O método da ciência é puramente descritivo, descreve os fatos e as relações constantes expressas por leis, que permitem a previsão dos fatos (dos mais simples aos complexos); 3ª Por ser o único válido, o método da ciência deve ser empregado em todos os domínios de indagação e de atividade humana, individual ou social (ABBAGNANO, *op. cit.*)

metáforas, por exemplo, alteram a nossa percepção. Desse silogismo simples, deduzimos que as metáforas (ou a linguagem em geral) modifica o mundo. Não espero que uma pessoa com “memória de elefante” tenha uma tromba em vez de um nariz, porém o status fenomenológico dela – somado ao paquiderme – intervém no nexu intersubjetivo. Como um indivíduo hábil em ludibriar os mecanismos de segurança de sistemas de informação, o fantástico consegue acessos clandestinos (realizados às sombras da ordem corriqueira) aos recursos da linguagem, gerando uma conexão que viola a presumível objetividade do real.

Assim, em sua anárquica labuta, o fantástico lança mão de uma ampla gama de procedimentos formais. Em *O fantástico* (2006), Remo Ceserani lista os seguintes: posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração²³; a narração em primeira pessoa; um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; envolvimento do leitor – surpresa, terror, humor; passagem de limite e de fronteira; o objeto mediador; as elipses; a teatralidade; a figuratividade; o detalhe. Em *Fantoches*, de Erico Verissimo, todos esses procedimentos podem ser percebidos – em maior ou menor grau, conforme os contos. Entretanto, por todos os contos terem em comum o imaginário como mola propulsora, trago à tona a definição de *objeto mediador*²⁴:

Está fortemente ligada a esse procedimento de passagem de limite a possível presença, nas narrações fantásticas, daquilo que os estudiosos chamaram de um “objeto mediador”, um objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo (*Ibid.*, p. 74).

Em *Fantoches*, o objeto mediador é a literatura²⁵, a fonte da qual as personagens bebem e saem transformadas, vêm ao mundo com o elixir encontrado.

Porquanto o surgimento do *fantástico* na literatura serviu para alargar as zonas da realidade humana (introspectiva e extrovertida) ao contestar as relações que fundam, em cada época histórica, a trindade *paradigma de realidade, linguagem e estratégias representativas/cognitivas* (*Ibid.*, 2006), o *fantástico* avulta como uma tática de estranhamento metafísico/intelectual, como veremos por meio da análise da canção “Memória da Flor”, de Júnior Almeida e Zé Paulo. A despeito de não ser uma narrativa, “Memória da Flor” pode se

²³ Isso reforça a minha perspectiva de que o fantástico e a metaficção são estratégias composicionais afins.

²⁴ Nos demais casos, os termos usados por Ceserani, a meu ver, são autoexplicativos. Inclusive, o teórico, ao esmiuçar os procedimentos, mais se estende a fim de dizer o que outros pensadores disseram sobre o assunto do que acrescenta novas informações, que não possam ser inferidas pelos títulos de cada tópico.

²⁵ Dado o espectro diversificado das experiências das personagens de *Fantoches*, neste ponto, tomo a literatura em sentido amplo, alguma espécie de fabulação (CANDIDO, 2004).

prestar a minha meditação por gerar algumas inquietações dentro do circuito triádico registrado acima. Abaixo, a canção transcrita:

O universo se expande
Infinitamente até o verso
Era uma flor enorme, branca e azul
Sobre a cidade
Não era nem uma flor
Era a memória da flor
Não era nem uma flor

Move-se ou não se move no céu
A abstração antes de significar
Os meus sentidos imprimem que os seus
Sentidos imaginarão e vice-versa
Eu vi que era suave o mergulho
Do universo em direção a minha oração
Feito o amor que é ilusão e prazer
Na superfície do amanhecer
Não era nem uma flor
Era a memória da flor...

Elaborada em duas estrofes de versos assimétricos, esse/a poema/canção pode ser lido/a como uma viagem pelo espírito da linguagem. Em uma aparente contradição, os dois primeiros versos dão ares de associar expansão e contração. O primeiro fluxo é mais explícito; o segundo não chega a dissimular-se, porém carrega um leve grau de sutileza. Se algo se expande até um ponto (o verso), não se expande infinitamente. Contudo, aqui estou tratando de um *corpus* que esquadrinha a linguagem, área por si só labiríntica. O “verso” pode ser a própria canção (metonímia da poesia, *in stricto sensu*; da literatura, *in lato sensu*) ou sinônimo de “contrário, oposto, lado oposto ao da frente”.

Independente da mão eleita na leitura/escuta do/a poema/canção, ambas convertem a pseudocontenção em mais poder efusivo, pois “Memória da Flor” faz crescer a indeterminação do universo das palavras (expande-o) e opera no virar-revirar de sentidos (verso e anverso) no transcorrer de sua matéria. A flor – enorme, branca e azul – que encobre

esse espaço urbano sugerido pelo eu-lírico é transmutada em reminiscência. Na segunda estrofe, as qualidades da flor são subentendidas na imagem do céu, tensionada pela conjunção alternativa “ou” entre duas construções com o verbo “mover”, uma positiva e outra negativa. Dando prosseguimento, o verso seguinte da segunda estrofe incrementa a motricidade do/a poema/canção. Apesar de ser um substantivo, “abstração” evoca mobilidade, pois designa a ação de abstrair. Não por acaso, o eu-lírico coloca em pauta a antecedência da cinestesia da linguagem em relação à cristalização dos significados, notória na forma nominal – em que o traço de temporalidade é eclipsado – do verbo “significar”.

Em um trânsito semântico dual, os versos três e quatro da segunda estrofe se pronunciam em favor de uma ótica em que os sentidos da linguagem acontecem em deslizamentos, por várias direções. Como crítico literário, posso entender que tanto o objeto literário produz ou representa – imprime – aquilo que a comunidade leitora pensará – imaginará – quanto a comunidade leitora sopra no objeto literário uma voz (ou múltiplas vozes). No desfecho, “Memória da Flor” reencena a absorção das coisas em seu discurso, que as transforma em objetos²⁶. Para coroar-se, antes do retorno ao refrão, o/a poema/canção apresenta um nexos entre a alquimia coisa/objeto e o amor, que ao raso da consciência humana – simbolizada no amanhecer, metonímia do Sol²⁷ – faz da aparência uma suposta janela para a interioridade do outro e gera uma pretensa segurança afetiva. Todavia, será que passamos, ao ler o mundo/as pessoas/nós mesmos, além de esforços para puxar as cordas que o/as/nos movem? Não seria mais sensato concluir, como na canção “Provas de Amor”, de Titãs: “Não existe o amor, não existe / O amor / Apenas provas de amor”? E essas provas são os sentidos atribuídos a gestos e fenômenos.

Como disse no décimo terceiro parágrafo deste subtópico, o *fantástico* avulta como uma tática de estranhamento metafísico/intelectual ou medo, que distingo do medo físico/emocional, como o faz David Roas (ROAS, *op. cit.*, p. 155, grifos do autor): “O *medo físico ou emocional* teria a ver com a ameaça física e a morte. [...] Trata-se de uma impressão experimentada pelos personagens que também é transmitida [...] ao leitor ou espectador, e que é produto do que acontece no nível mais superficial, o nível das ações” (*Ibid.*, p. 151). Enquanto isso, o *medo metafísico ou intelectual* se refere à espécie considerada própria e exclusiva do gênero fantástico, e “[...] envolve diretamente o leitor (ou o espectador), ao se

²⁶ Por *coisa*, compreendo aquilo que existe ou pode existir, sem uma relação com o ser humano como foco de análise; enquanto isso, por *objeto*, compreendo o resultado de um projeto, a transformação da matéria-prima, seja em um patamar funcional, seja em um patamar analítico.

²⁷ Vide MARTIN, 2012, p. 22-25.

produzir quando nossas convicções sobre o real deixam de funcionar, quando [...] perdemos o pé diante de um mundo que nos era familiar”.

Trinta e sete anos depois da primeira publicação de *Introdução à literatura fantástica*, com o lançamento de *A literatura em perigo*, em 2007, Todorov revisou o seu enquadramento imanentista da literatura, aclarando a convergência do literário no “real”. Ainda assim, em 1970, o capítulo final daquele estudo pioneiro sobre o fantástico fornece uma pista preciosa – quiçá um tímido ponto de divergência entre o jovem teórico²⁸ e a crítica literária praticada no período – na seguinte passagem:

[...] a literatura contesta qualquer presença de dicotomia. É da própria natureza da linguagem cortar o dizível em pedaços descontínuos; o nome, ao escolher uma ou várias propriedades do conceito que o constitui, exclui todas as outras propriedades e coloca a antítese deste e de seu contrário. Ora, a literatura existe pelas palavras; mas sua vocação dialética é dizer mais do que diz a linguagem, ir além das divisões verbais. Ela é, no interior da linguagem, o que destrói a metafísica inerente a qualquer linguagem. A marca distintiva do discurso literário é ir mais além (senão não teria razão de ser); a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio (TODOROV, *op. cit.*, p. 175-176).

Em resumo, tanto a metaficção quanto o fantástico se mostram como técnicas radicais que tendem a escancarar-nos para a tela em branco da existência e jogar certa luz nos fios de nossas personagens, como se fôssemos fantoches, das quais fazem parte as ciências e as artes.

2.4. O Mago

Dentro do imaginário popular, uma figura que costuma surgir como provocadora de oscilações fantásticas no real é o Mago. Seja como homem velho e sábio, Merlin nas lendas do Rei Arthur ou Mestre dos Magos no desenho *Caverna do Dragão*, ou adolescente prodígio, Timothy Hunter na história em quadrinhos *Livros da Magia*, de Neil Gaiman, o Mago é um indivíduo que submete as forças do cosmo a sua vontade. Por conhecer a lógica por trás do universo, ele consegue manipular das mais densas às mais sutis espécies de energia e favorecer-se de seus fluxos e refluxos. Com uma consciência acima da média humana, a roda da fortuna não o surpreende. Enfim, o Mago é um mestre, capaz de transformar energia em matéria e de alterar o tempo e o espaço por refletir em princípios e ideias superiores. É comumente associado ao deus romano Mercúrio, conhecido na Grécia como Hermes, o

²⁸ Todorov tinha apenas 31 anos quando publicou *Introdução à literatura fantástica*, a mesma idade que eu, agora, em 2020.

mensageiro dos deuses e divindade da comunicação, dos vendedores, dos oradores, dos charlatães e dos ladrões (KENNER, 2019). No tarô Rider-Waite²⁹, o arcano do Mago representa um jovem – andrógino – com um sorriso de confiança e olhos brilhantes, encimado pelo símbolo do infinito e com o ouroboros como cinturão. Na mão direita, levantada, segura uma varinha, enquanto aponta com a mão esquerda para a terra, indicando a canalização de virtudes superiores para manifestações materiais. Na mesa à frente do Mago, estão os símbolos dos quatro naipes do tarô, dispostos como fichas que o adepto move como quer. Em uma leitura, habitualmente, essa carta significa a motivação divina no ser humano, correlato de Deus, o desejo de união com aquilo que está acima (WAITE, 2019).

Muito embora ligar literatura à magia seja uma decisão excêntrica de minha parte, a concepção de literatura a que adiro faz isso ser coerente, haja vista o que foi dito anteriormente nesta dissertação. Se o literato é um estudioso agudo da linguagem e do humano, depreende-se que os seus olhos alcançam além do trivial e, por efeito, semelhante ao Mago, contemplam níveis de existência superiores e mais sutis. Ademais, dado que o literato compreende ou, pelo menos, esforça-se por compreender as dinâmicas energéticas entre discurso e mundo, chego ao juízo de que literatura é uma forma de magia. Para esclarecer o que entendo como magia, utilizo Henrique Cornélio Agrippa:

A Magia é uma faculdade de maravilhosa virtude, cheia dos mais nobres mistérios, contendo a mais profunda contemplação das coisas mais secretas junto à natureza, ao poder, à qualidade, à substância e às virtudes delas, bem como o conhecimento de toda a natureza, e ela nos instrui acerca da diferença e da concordância das coisas entre si, produzindo assim maravilhosos efeitos, unindo as virtudes das coisas pela da aplicação delas uma em relação a outra, unindo-as e tecendo-as bem próximas por meio dos poderes e das virtudes dos corpos superiores (AGRIPPA DE NETTESHEIM, 2008, p. 80).

Sob a tutela de Hermes, a oratória literária é um potencial efervescente da vida magística por agir no imaginário. Afinal, conforme Éliphas Lévi: “[...] a imaginação é como que o olho da alma, e é nela que as formas se desenham e se conservam, é por ela que vemos os reflexos do mundo invisível, ela é o espelho das visões e o aparelho da vida mágica [...]” (LÉVI, 2017, p. 65). Por causa de alguma intimidade com a literatura e certa dose de perseverança em vislumbrar o que não é óbvio, empreendo o esforço de desenhar um “retrato” de Erico Verissimo, cotejando o que alguns críticos de sua obra dizem a respeito dele e o que os meus modestos e principiantes estudos hermetistas permitem abarcar. Assim, o crítico tenta

²⁹ Cujos arcanos foram desenhados pela artista, ilustradora e escritora Pamela Colman Smith.

aprender com o hermetista e vice-versa. De antemão, apresento os sete princípios herméticos, de acordo com William Walker Atkinson, em *O caibalion* (2018), os quais serão mobilizados ao correr deste subcapítulo:

1. Mentalismo, [...] *Tudo é Mente*. Explica que O TODO é ESPÍRITO, que em si mesmo é INCOGNOSCÍVEL e INDEFINÍVEL, mas pode ser considerado como uma MENTE UNIVERSAL, INFINITA e VIVENTE. Também explica que o mundo ou universo fenomenal não passa de uma Criação Mental do TODO, sujeita às Leis das Coisas Criadas, e que o universo, como um todo, em suas partes ou unidades, tem sua existência na mente do TODO, em cuja Mente “vivemos, nos movemos e temos nossa existência” (ATKINSON, 2018, p. 74, grifos do autor);
2. Correspondência, Assim em cima como embaixo, assim embaixo como em cima [...]. Existem planos fora dos nossos conhecimentos, mas, quando lhes aplicamos o Princípio da Correspondência, chegamos a compreender muita coisa que, de outro modo, nos seria impossível compreender (*Ibid.*, p. 75);
3. Vibração, Este princípio explica que as diferenças entre as diversas manifestações de Matéria, Energia, Mente e Espírito resultam, em grande parte, de índices variáveis de Vibração (*Ibid.*, p. 76);
4. Polaridade, [...] explica que em tudo há dois polos ou aspectos opostos, e que os “opostos” são simplesmente os dois extremos da mesma coisa, entre os quais há uma interposição de graus diferentes (*Ibid.*, p. 78);
5. Ritmo, [...] incorpora a verdade de que em tudo se manifesta um movimento mensurado para a frente e para trás, um fluxo e refluxo, um movimento de atração e repulsão, um movimento semelhante ao pêndulo, uma maré enchente e uma maré vazante, uma maré alta e uma maré baixa [...] (*Ibid.*, p. 80);
6. Causa e Efeito, [...] incorpora o fato de que há uma Causa para todo Efeito, e um Efeito a partir de toda Causa [...], embora existam vários planos de Causa e Efeito [...] (*Ibid.*, p. 81);
7. Gênero, Toda coisa e toda pessoa contém em si os dois Elementos ou Princípios, ou este Grande Princípio [...] Todo Princípio Masculino contém o Princípio Feminino; todo Princípio Feminino contém o Princípio Masculino (*Ibid.*, p. 83).

Benquistado pelo público-leitor, Erico Verissimo usufruiu de uma relação economicamente satisfatória – para não dizer muito lucrativa – com o mercado editorial brasileiro e internacional, sendo um dos primeiros escritores do país a conseguir viver com os rendimentos provenientes de seu ofício (BORDINI, 1999)³⁰. *Pari Passu*, a crítica nunca concedeu muita atenção a ele, rotulando-o, em tom pejorativo, como “um contador de histórias”, um autor sem grandes qualidades. Entre gregos e troianos, Erico Verissimo costumava manter um timbre de voz jocoso, quiçá irônico, jamais renegando a alcunha de

³⁰ Embora os seus livros sempre vendessem muito e tenham recebido tradução em diversas línguas, Erico Verissimo também era tradutor. De qualquer forma, desde a década de 1930, empenhou-se exclusivamente em trabalhar com literatura.

“contador de histórias” e pouco se propondo a executar grandes obras e monumentos na história de nossa literatura com vistas a convencer do contrário quem questionava o seu valor artístico. Aveso a formalidades ou solenizações, Erico preferia manter-se com o foco naquilo que parece ter sido a sua Verdadeira Vontade³¹: escrever.

Ironicamente, em 1972, mesmo ano de lançamento da edição comemorativa de *Fantoches*, Flávio Loureiro Chaves organizou o livro *O contador de histórias* (1984), o qual reúne depoimentos e estudos de críticos consagrados a respeito da trajetória de Erico Verissimo. Entre os célebres pensadores convidados, alguns dos nomes são: Antonio Candido, Mario Quintana, Lygia Fagundes Telles, Regina Zilberman, Tristão de Athayde e Otto Maria Carpeaux. Enquanto a maioria dos textos dessa obra se ocupa com elementos particulares (o público, a disseminação, as personagens, o cunho social, o estilo), Antonio Candido é o mais panorâmico. No transcurso de doze páginas, Candido passa a limpo os quarenta anos de trabalho de Erico Verissimo, tomando como eixo de coesão o ajustamento entre a sucessão temporal e a dimensão espacial na diegese. Elogioso, após chegar em *Incidente em Antares*³², o último parágrafo diz: “[...] na atmosfera do insólito, o bisturi finíssimo do Autor vai recortando em molde realista a figura da verdade, com a mesma coragem serena, o mesmo engajamento desencantado e firme, a mesma crença irônica e inabalável dos livros precedentes [...]” (CANDIDO, 1984, p. 51). Como um todo, essa reunião de vozes ilustres atesta o reconhecimento de um literato por leitores especializados; pontualmente, o ensaio de Antonio Candido sinaliza uma marca fulcral em Erico Verissimo: literatura como compromisso.

Como tônica em sua vida, Erico Verissimo dispunha-se a usar sua arma – a literatura – em defesa da dignidade humana e do respeito aos direitos inalienáveis, combatendo incessantemente a tirania e os déspotas, o poder da força e a opressão em diferentes formas de ditadura, muitas das quais vicejaram e ainda vivem em nosso país. Em suma, tudo o que rebaixa o homem a escravo, a liberdade a condicionamento de sobrevivência, os direitos em deveres, as tentativas de subjugar um povo sob uma vontade que se arvora em divina (zeladora de um mandato vitalício dos céus), são forças a serem rechaçadas (FRESNOT, 1977). Os romances de Erico Verissimo – a título de exemplo – são sintomáticos de provocações que visam fomentar no leitor tentativas de respostas intelectuais, respostas da

³¹ Em síntese, a Verdadeira Vontade, para o sistema hermetista da Thelema, desenvolvida pelo ocultista Aleister Crowley, tem a qualidade de nunca se esgotar, sendo uma necessidade permanente de longo prazo. Portanto, exercer a Verdadeira Vontade seria um autoaprimoramento contínuo, o qual “comprimaria” o tempo a ponta de promover uma presença total de mente, corpo e espírito enquanto efetuamos a Verdadeira Vontade.

³² Último romance de Erico Verissimo, que faleceu em 1975.

consciência, a problemas humanos. Em outras palavras, por meio de imagens em nossa consciência, as ficções questionam acerca do humano. Vejamos brevemente como isso se expressa em três romances de Erico Verissimo³³.

Em *O resto é silêncio*³⁴, sete personagens, residentes de Porto Alegre, testemunham o suicídio de uma jovem, que se joga do décimo andar de um edifício. De idades, classes e meios profissionais distintos, em seus próprios termos, cada uma tenta compreender o que viu e lidar com as emoções despertadas. Entre sete perspectivas, o narrador não se filia a nenhuma, o que dá margem ao leitor para vê-lo como uma oitava visão, isso sem contar com o leitor. Embora todas as personagens compartilhem o mesmo espaço e, no desfecho, estejam reunidas em uma ópera, desconhecem-se, tal como desconheciam a jovem suicida. Contornando as aflições íntimas das personagens, está o denominador comum de como apreender a interioridade do outro, sendo que a consciência do discurso não adentra o objeto. Sem qualquer fechamento ou resolução sobre a morte que “une” as personagens, o romance parece indicar que do mundo não temos mais do que aquilo que podemos ver e que, entretanto, isso não é tudo.

Dividido em “O continente”, “O retrato” e “O arquipélago”, *O tempo e o vento*³⁵ narra, com ares de epopeia, duzentos anos do processo de formação do estado do Rio Grande do Sul, de 1745 a 1945. Como em outras publicações, nessa, Erico Verissimo mistura elementos ficcionais e personalidades e fatos históricos. Apesar de tematizar a formação de um estado, a narrativa é metonímica, passa-se em uma cidade chamada Santa Fé. Distante de ser uma mera saga regionalista panfletária, em *O tempo e o vento* o espaço funciona como sintoma social, uma vez que as classes são delimitadas por suas espacialidades e conflitos de propriedade de terra. Mordaz, o narrador turva definições medíocres como “mocinhos” e “bandidos”. Antes, ao passar por gerações de famílias, ratifica a transitoriedade do poder, como um vento que passa, e a mutabilidade e o perspectivismo envolvidos nas narrativas de fundação³⁶.

Em seu último romance, *Incidente em Antares*, Erico Verissimo criou a fictícia cidade gaúcha de Antares, a qual – similar a *O tempo e o vento* – é um território metonímico. Dessa vez, do Brasil. A partir dos já conhecidos conflitos entre oligarquias (nesse caso, os Vacariano e os Campolargo), o romance trata da gênese da cidade de Antares, séculos antes do evento

³³ Não me detenho longamente nesse ponto por ter mais interesse em indicar como problemas humanos avultam na ficção de Erico Verissimo do que em analisar cada romance.

³⁴ Inclusive, o título desse romance é uma parte da fala de Hamlet quando está prestes a morrer: “O violento veneno me domina / O espírito. Eu não vivo até que cheguem / Notícias da Inglaterra. Mas auguro / Que a eleição será de Fortimbrás. / Dou-lhe o meu voto, embora na agonia. / Diz-lhe o que se passou e as ocorrências / Que me envolveram. O resto é silêncio” (SHAKESPEARE, p. 510).

³⁵ A primeira parte de *O tempo e o vento* foi publicada em 1949 e a última em 1962.

³⁶ Mais a frente, comentarei um pouco sobre os enlances entre ficção e história em Erico Verissimo.

principal do livro, e de como esse processo esteve envolvido em violência e autoritarismo. Ao construir as pontes com as transformações do Brasil, o narrador dá a entender que a violência lida é uma fração de uma estrutura agressiva maior e nacional. Publicado em 1971, três anos depois do Ato Institucional número 5 ter sido decretado³⁷, *Incidente em Antares* é um “grupo de páginas” em que sete defuntos insepultos ocupam o coreto da praça central – atraindo todos os moradores – a fim de reivindicarem um enterro digno. O incidente, diferente de um acidente, é uma ocorrência que, sobrevindo no transcurso de um acontecimento central, provoca uma interrupção inconveniente e passageira, a qual não modifica o desenrolar da operação. Conquanto acidente e incidente costumem ser imprevisíveis, o primeiro implica o desmonte de um estado de coisas; o segundo, por sua vez, não dissolve aquilo de que é empecilho, mas, digamos, aponta fragilidades. Como os vivos que detêm o poder na cidade provinciana não chegam a um acordo com os trabalhadores grevistas, que pleitavam nada mais do que o cumprimento de direitos justos, os finados infectam os ouvidos da localidade com toda a sorte de podridão cometida pelos “cidadãos de bem” de Antares. Como microcosmo, essa história, que já começa sarcástica por uma nota do autor³⁸, não poupa as máculas da formação do Brasil, como as tragédias sociais e políticas, a violência institucionalizada e o “jeitinho brasileiro”, que aos amigos entrega tudo e aos inimigos imputa o peso da lei.

No conjunto, ao conceber que tudo é narrativa, Erico Verissimo busca desvendar o ser humano mediante as suas motivações existenciais e o entendimento de que uma palavra pode ser proferida em vão, como máscara, mas em si ela nunca é vã e tem sempre um sentido. Renunciando à neutralidade da linguagem, portanto, a práxis literária resulta em compromisso com o mundo, examinando-o como prenhe de motivações históricas e políticas. Como a palavra semi-apagada no muro³⁹, o signo pode ocultar o designado, porém ainda mantém a sua força de nomeação; similar a um arqueólogo, quem lê com dedicação pode mapear o caminho das letras e encontrar o fundamento de seus poderes. Por conseguinte, a “[...] ficção

³⁷ Também chamado de AI-5, foi o quinto de dezessete decretos emitidos pela ditadura militar nos anos seguintes ao golpe de estado de 1964 no Brasil. Entre outras consequências, esse decreto estabeleceu o fechamento do Congresso Nacional e das Assembleias Legislativas e a censura prévia de obras artísticas e da imprensa.

³⁸ A primeira edição de *Incidente em Antares* já trazia a seguinte nota do autor: “Neste romance as personagens e localidades imaginárias aparecem disfarçadas sob nomes fictícios, ao passo que as pessoas e os lugares que na realidade existem são designados pelos seus nomes verdadeiros” (VERISSIMO, 2006, p. 6). Fica uma pergunta provocadora: se personagens e localidades são imaginárias, por que disfarçá-las? O disfarce (talvez) seria necessário apenas em casos de correspondência com alguém ou algum local existente. Ou será que o que é fictício não quer dizer que não exista? Quanto de Antares há no Brasil?

³⁹ No desfecho de *Incidente em Antares*, o narrador menciona que um muro fora pichado e a palavra escrita se encontra semi-apagada e forma “Liber” (em Latim, “liber” significa “livro”). Assim, singelamente, “liberdade” e “livro” são iguais.

é um compromisso; não só porque registra objetivamente⁴⁰ a sociedade mas, sobretudo, porque o escritor é a sua própria personagem, situando-se voluntariamente no centro da ação narrada” (CHAVES, 1976, p. 155).

Em mão-dupla, a ficção propõe mirar um todo em que as partes ganham propósito em face de uma finalidade estética ou simbólica – o objeto artístico – e atentar para as miudezas que compõem a ossatura do cotidiano. Em outras palavras, a ficção de Erico Verissimo toma como postulado a ideia de que o organismo social em que nos movemos é uma mente interpretante, análoga à instância do enredo em uma narrativa, dentro da qual vivemos e temos existência. Ademais, como mente interpretante, o organismo social não acessa o âmago do todo, embora “crie” o mundo ou universo fenomenal. Nisso, constam os princípios do *mentalismo* e da *correspondência*, uma vez que o “real” ou a “narrativa do organismo” – tal como a divergência ao *status quo* – existe como tessitura coletiva e não-absoluta. Afim a Maria da Glória Bordini, posso afirmar:

O surgimento de uma obra de arte evoca o caos primordial, rompido e plasmado pelo *fiat* de uma vontade que se afirma prazerosa no ato criativo. Como no gênese, a obra se rebela e se emancipa, apenas para cumprir o que seu criador nela imprimira: a plena liberdade. Fruto dessa situação ontológica paradoxal, a obra de arte relembra, para o homem, a sua própria condição de liberdade, que nele se atualiza apenas fragmentariamente e também sob o signo do conflito (BORDINI, 1995, p. 13, grifo da autora).

Em colisão com o mundo positivista, a ficção retira o ser humano do mundo como esse lhe aparece comumente, aventa outra(s) dinâmica(s) de realidade e joga-o de volta no mundo, permitindo o deslocamento de representações e estruturas cognitivas. Por causa dessa consciência estética, em que a permeabilidade da linguagem pelas forças históricas é um dos efeitos, a desconfiança em relação ao signo – como morada do Ser – é uma postura esperada. Em Erico Verissimo,

Existem, pois, o *factum* e o *fictum* na prosa [...]. Ele toma personagens da nossa História, acontecimentos da História e os projeta dentro do processo narrativo. Acontece que essa História não é uma História oficial, não é História para exaltação de uma classe dominante ou para o registro das várias peripécias dos encarregados ou titulares do poder. Na verdade, a História que aparece é uma História crítica porque intromete-se um discurso avaliativo na reflexão sobre o passado (LUCAS, 2006, p. 31, grifos do autor).

⁴⁰ Em minha interpretação, a literatura registra a sociedade “objetivamente” no sentido de torná-la objeto (tema de discurso) e não de vê-la como é em-si.

Entretanto, o flerte entre fato e ficção não para, em Erico Verissimo, em uma simples sobreposição de domínios. Essa vegetação é mais emaranhada. Carregado dos interesses daqueles que os usam, os signos são parcialidades, cujo *ritmo*⁴¹, como dito, afasta e aproxima o ser humano do mundo. Por meio desse projeto de reconciliação de um paradoxo, entre o polo da linguagem e o polo do mundo, defendo que o real – como instância valorativa – é um texto e os “fatos” são leituras cristalizadas. Conforme expliquei acerca do laço ciência e ficção, ambas estão assentadas em atividade imaginativa e, conseqüentemente, “inventam” o mundo ao dizê-lo. Assim, o mundo existe porque é dito e é dito porque existe, *causa e efeito* ocorrem em vários planos, a criação acontece a cada segundo. Conquanto a obra ficcional não seja a história, ela tem a capacidade de mostrar, em sua fisionomia, o que a matéria deixou em suspenso. Disso decorre o poder elucidativo da ficção e o dilema do ficcionista ante um público que não percebe o fator de liberação acionado pelo texto literário, porque persiste imerso somente na fala da História e só a ela dá ouvidos, como se essa fala não fosse igualmente linguagem e tão insuficiente quanto a da literatura (BORDINI, *op. cit.*, p. 249).

Em *Incidentes narrativos: Antares e a cultura de massa* (2000), Eliana Pibernat Antonini diz que, ao buscar a história como força motriz e propulsora de um determinado tipo de composição, Erico Verissimo nega e contradiz a sua condição de ficcionista em sua instância mais imediata. Na interpretação de Antonini, ao posicionar-se como sujeito que não quer excluir o real de seu texto, o escritor pretenderia construir um relato verdadeiro. Dentro da história literária brasileira, atendo-me a um cenário próximo, a questão do realismo, como mimese da natureza e do ser humano, vai além de uma atitude para estar a par da prosa ficcional segundo os moldes em voga na Europa do século XIX. Está enraizada, antes, na literatura colonial, quando cronistas e poetas épicos tentavam introduzir o Novo Mundo na tradição literária, renunciando a ambicionada independência e a luta identitária da Colônia e em parte alimentando a suculência imagética da terra em que se plantando, tudo dá⁴² (BORDINI, 1995). Por esse viés, vejo que a orientação realista – mesmo entre os autores mais servís a esse paradigma e pouco autorreflexivos⁴³, ousou pensar – atende a um programa ideológico, assim como outras estéticas.

Do ponto de vista de Erico Verissimo, sendo a vida constituída por imaginário, o que inclui a narrativa, vivências esquecidas podem irromper na tessitura verbal, quebrando o

⁴¹ Mais um princípio hermetista.

⁴² Vide um poema como “À Ilha de Maré”, de Manuel Botelho de Oliveira.

⁴³ Molde em que, para mim, Erico Verissimo não se enquadra, pois coloca o signo ou a história em dúvida mais do que afirma uma verdade absoluta e objetiva.

esforço de disfarçá-las⁴⁴. Por virem também do inconsciente, essas sugestões não são controláveis por inteiro, o que leva ao regresso na literatura de “impurezas” – como os mortos-vivos de Antares – que perturbam qualquer estado de calma. O escritor, portanto, seria como um mago que chegou à lucidez, comunicando e dirigindo à vontade – posto que entre o expresso e o meio expressivo consta a forma⁴⁵ – as vibrações magnéticas (da linguagem) em toda a massa da luz astral, influenciando o sistema nervoso das pessoas (ou da grande mente interpretante) submetidas à ação. Por conseguinte, o escritor ou o Mago precipita ou suspende as correntes de vida, acalma ou atormenta, cura ou faz adoecer, mata ou ressuscita (LÉVI, 2017). Em Erico Verissimo, depreendemos, agora, a busca pela história ocorre como tentativa de reexaminar as diversas manifestações da matéria histórica, atentando e chamando-nos a notar as distintas vibrações ou campos constitutivos de sua ontogênese (do mais espesso ao mais rarefeito).

Em razão disso, entre o imaginário e o alegadamente concreto, a literatura é caracterizada como uma ferramenta de aferição cética, transitando entre os polos da imaginação e da racionalidade cartesiana a fim de mostrar que entre ambos há uma interposição de graus e nenhum deles é tão afastado do outro a ponto de ser “puro”⁴⁶. Se tanto o discurso científico quanto o discurso artístico ou estético produz e expande o mundo em que vivemos, temos o caso de uma dinâmica entre um princípio restritivo (feminino) e um expansivo (masculino), como preconiza o princípio hermético do gênero⁴⁷. Em outras palavras, servimo-nos de tipos de discursos que: 1) dizem o mundo que habitamos, circunscrevendo-o; 2) outrossim, por deixarem subentendido que o mundo é discursivamente montado, tornam passível o alargamento do que vem a ser o real. Assim, reconheço que a literatura é um espaço privilegiado de dúvida ou de ceticismo por ser um discurso que articula um “real” explicitando que o desenha ao dizê-lo. Não à toa, em Erico Verissimo abundam passagens em que a literatura explica a própria literatura.

Em *Fantoches*, o problema da criação literária – como é visto em minha análise⁴⁸ – ocupa um lugar de destaque, como se o escritor estudasse, por meio do universo diegético,

⁴⁴ O método psicanalítico da cura pela fala seria um interessante suporte para essa proposição.

⁴⁵ Embora a forma linguística seja um sistema que preexiste ao indivíduo, a realização ou performance envolve o ato de escolher entre várias combinações possíveis, ou seja, entre um sentimento e a expressão dele em um discurso há uma filtragem.

⁴⁶ Eis o princípio hermético da polaridade.

⁴⁷ Que não se relaciona, necessariamente, com a contemporânea teorização dos Estudos de Gênero. Neste caso, os termos “feminino” e “masculino” devem ser entendidos como categorias para pensar forças ou fenômenos em que, de algum modo, notamos a oscilação entre dois estados. Inclusive, enfatizo que para o hermetismo em tudo e todos há o feminino e o masculino.

⁴⁸ O primeiro capítulo desta dissertação.

aquilo com que se defrontava como iniciante. De acordo com Erico Verissimo, como uma colcha de retalhos, as histórias escritas são monstros feitos de pedaços de velhas experiências, lembranças de pessoas, influências de leituras e coisas vistas⁴⁹. Tudo isso dá o romance, o conto, a crônica, a novela, o poema etc. Amiúde, como na famosa obra de Mary Shelley⁵⁰, aliás, o monstro⁵¹ acaba dominando e matando o seu criador (VERISSIMO apud BORDINI, *op. cit.*, p. 51). Com palavras mais brandas, diria que o “monstro” confere novas peles ao criador, de modo que, depois de vivo, quiçá tomemos o nome do criador como o nome do monstro. Parafraseando Éliphas Lévi (2017), afirmo que, como operação mágica e “monstruosidade”, a literatura é o exercício de um poder natural (a linguagem), porém superior às forças ordinárias. É o resultado de uma experimentação, que exalta o humano acima de seus limites (mentais, espirituais e físicos) habituais. Igualmente, por ser experimentação do humano, a literatura, por vezes, pode ajudar a tecer um entendimento acerca do outro. Isso é o que sucede com Erico Verissimo.

Na prosa de Erico Verissimo, as personagens-artistas compõem, simultaneamente, atmosferas morais e concepções literárias. Travestidas de escritores, músicos, pintores, enfim, de artistas, essas personagens fornecem perfis éticos, estéticos e políticos. Em *Fantoches*, por exemplo, há uma narratologia⁵², da qual podemos extrair uma exposição da combinação dos processos que dão eficácia ao produto literário (LUCAS, 2006). Com assiduidade, os narradores de *Fantoches* (e de outros livros de Erico Verissimo) suspendem a narrativa para dar espaço a citações de poetas e pensadores, o que concede dimensão lírica ou reflexiva ao texto. Como explana Flávio Loureiro Chaves, “Do ponto de vista duma análise sincrônica da produção literária de Erico Verissimo, o que se faz notável já aqui neste livro de 1932 é a tentativa de refletir sobre a literatura no próprio ato em que é escrita, o texto incluindo a discussão sobre o texto” (CHAVES, *op. cit.*, p. 11). Por meio desse feito, portanto, quem lê convive com um repertório de obras produzidas por outros autores, prováveis memórias de leituras do escritor.

Consequentemente, as personagens, como arautos de um posicionamento estético e político, agem como vozes ideológicas do texto e do autor – tido como ser humano inserido em uma sociedade e partícipe de uma cultura. Afinal, conforme palavras do próprio Erico Verissimo em uma entrevista concedida ao jornalista Celito de Grandi: “Fala-se em literatura

⁴⁹ No próximo capítulo, ao analisar as marginais, isso ficará mais evidente.

⁵⁰ *Frankenstein*.

⁵¹ Em Latim, a palavra “monstro” vem de “monstrvm”, que quer dizer, basicamente: objeto ou ser de caráter sobrenatural que anuncia a vontade dos deuses.

⁵² Eis o que me levou a optar por não trazer referenciais teóricos na primeira seção do primeiro capítulo.

engajada. Ela sempre o é. O autor se engaja na luta política, partidária ou não, na luta religiosa... O escritor se engaja também com o Homem e seus problemas. Acima de tudo o escritor se engaja consigo mesmo” (BORDINI, 1999, p. 81). Assim, desde o começo de sua carreira, a propensão à sátira e ao caricato, ambos visíveis em *Fantoches*, corrobora que a sua labuta mimética, de teor voluntarista⁵³, sustenta um desejo de alterar o mundo por via da arte, atribuindo-lhe o papel de arma contra consciências que se tornam cada vez mais encerradas em si mesmas (BORDINI, 1995).

Por fim, fechando as cortinas deste capítulo, digo que a minha análise levou a perceber que, na medida em que investiga o ser e suas motivações, Erico Verissimo mergulha nos arcanos da arte como formadora das entidades (nós, seres humanos) que a praticam e a buscam. Por conseguinte, ao examinar a ontogênese da imaginação (tablado de representação das vontades, dos temores e das apreensões humanas), além de aferir em que cremos e o que desejamos, quem escreve também dá um diagnóstico das “doenças” de sua época, relacionando-as com o passado e o hipotético futuro, quase como um oráculo. De resto, não lhe compete tanto prescrever um remédio ao organismo social, mas comunicar a quem lê o drama humano, dando elementos para observar a vida e a humanidade de um ângulo diferente.

⁵³ Adepta do voluntarismo, doutrina que se caracteriza por privilegiar a importância ética, psicológica ou metafísica da vontade em relação às disposições intelectuais humanas.

3. A NARRATIVA DA AUTOLEITURA

A Grande Obra é, antes de tudo, a criação do homem por si mesmo, isto é, a conquista plena e total que faz das suas faculdades e do seu futuro [...].

Dogma e ritual da alta magia, de Éliphas Lévi (2017, p. 123).

3.1. Traçando um círculo mágico

Enfim, chego ao último capítulo escrito desta dissertação. Especifico que se trata do “último capítulo escrito” e não do “último capítulo” porque – ainda que finalize o texto lido por uma banca de avaliação – não vivencio esta etapa como o fim. Ao traçar um círculo mágico, o mago prepara-se para executar um trabalho, portanto, o círculo não é em si o objetivo do hermetista, mas uma forma de organizar as energias a fim de consolidar o intento. Da mesma forma, não traço ao meu redor este capítulo com vistas a obter um título acadêmico, mas, sim, conhecer quem sou diante do objeto a que volto os meus olhos e, sendo a fortuna favorável ao que busco, dar a quem queira a visão do que enxergo e aprender com o que outros possam dizer. Assim, embora seja a última divisa antes de minha conclusão, o terceiro capítulo é apenas um recorte de minha jornada, necessária ao cumprimento de exigências burocráticas e institucionais. Dessa maneira, concordo com Giorgio Agamben:

A cesura que põe fim à redação da obra não lhe confere um estatuto privilegiado de completude: significa somente que se diz estar terminada a obra quando, mediante a interrupção ou o abandono, se constitui como que um fragmento de um processo criativo potencialmente infinito [...] (AGAMBEN, 2005, p. 117).

Em minha atividade como crítico e pesquisador, busquei incorporar em mim o objeto, fazê-lo ser ouvido em minha voz. De fora para dentro, em uma atitude mágica, “mimetizei” o outro para incorporar-me a ele e usufruir de seus privilégios como alteridade. Em outras palavras, como disse Benedito Nunes, cheguei ao entendimento de que “[...] o trabalho de interpretação não cessa antes de assinalar a passagem das formas de vida às formas literárias, e inversamente, o reingresso destas naquelas” (NUNES, 2009, p. 122). Como leitor, interessei-me tanto em uma prática prospectiva – delimitando, ao correr da leitura, o sentido que desembocou na forma – quanto em uma retrospectiva – entendendo o processo formativo. Disso, creio florescer a compreensão da abordagem efetuada por mim, em que entrelacei a metaficcção e o fantástico ao magismo.

Nas margens da redação deste estudo, estão símbolos diversos em tons dos mais variados, colunas interligando os planos arquetípicos ao manifesto – a minha dissertação. Conseqüentemente, caso alguém queira entender o meu processo de escrita, precisará olhar para além do que está no centro. Coincidentemente, a obra *Fantoches*, de Erico Verissimo, também carrega essa peculiaridade em sua edição comemorativa. Por isso, como se fosse uma folha de papel, desdobrando o mundo a que se refere esse *corpus*, alargarei as margens e deslocarei o centro. Navegando na modalidade do “como se” da ficção (NUNES, 2009), empreendo (a seguir) um exame das marginálias de *Fantoches*, as quais, por meio da linguagem verbal e da imagética, abrem portais para as estruturas gerais da existência humana – a tonalidade afetiva, a disposição anímica, a apropriação projetiva do mundo e a intersubjetividade.

3.2. Na borda do universo

Ao todo, a edição comemorativa de *Fantoches* conta com quinhentas e cinco marginálias, entre textos e imagens (desenhos). Todas feitas por Erico Verissimo. Com exceção de uma das últimas marginálias⁵⁴, que foi datilografada no papel, essas “observações de leitura” foram escritas de próprio punho, o que confere um caráter mais intimista a elas. Não obstante uma aproximação grafológica desse elemento pudesse elucidá-lo bastante, trazendo à tona conteúdos inconscientes da escritura e dando mais material para comentar, o meu desconhecimento dessa área me impede de realizar tal iniciativa. Ademais, para os fins de minha pesquisa, isso seria mais um curiosidade do que uma necessidade, uma vez que a minha preocupação está em ponderar a respeito de como os pensamentos expressos se relacionam com os contos. De qualquer forma, reconheço a validade de uma investigação que se debruce sobre a caligrafia. Inclusive, não descarto a possibilidade de complementar a minha análise futuramente.

Ao inventariar as marginálias, consegui discriminar uma virtual separação nos seguintes tópicos: literatura; memória; questionamento autobiográfico; apontamento ortográfico; colocação aleatória. Todavia, essa distinção não significa que os assuntos apareçam isoladamente. Em muitas marginálias, eles mesclam-se. Por vezes, textos e imagens mantêm colaboração; por vezes, agem com relativa independência. Haja vista a imensa quantidade e a recorrência de muitas anotações e ilustrações em torno de um ponto temático,

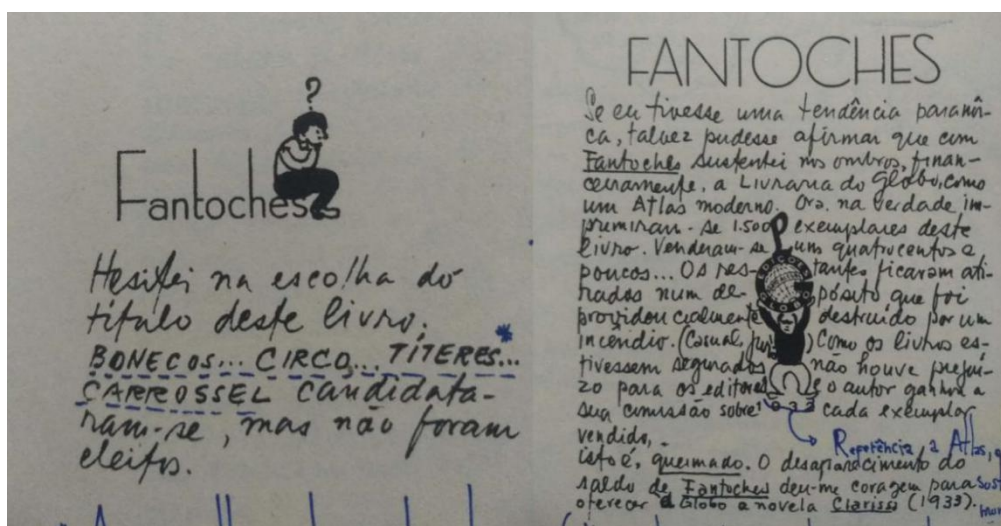
⁵⁴ A qual, mais adiante, apresentarei.

selecionei trinta e três marginais⁵⁵, as quais apresentarei visualmente, a fim de fornecer indícios da teia de sentidos. Se a amostragem é diminuta em comparação com o todo, ao menos atende ao princípio científico de edificar uma visão (falseável e aprimorável) do objeto a partir da colaboração de outros pesquisadores que dialoguem comigo.

Longe de ser passiva, como se o meu trabalho consistisse apenas em chamar a atenção para o que já está nas marginais, a minha compreensão é produtiva, isto é: dentro da dialética da questão e da resposta, em razão de minha historicidade, aplica a interpretação como meio de descobrir o sentido (NUNES, 2009). Assim, interpreto como quem escreve literatura ou vive. Afinal,

[...] cada elemento de uma obra nos é dado na resposta que o autor lhe dá, a qual engloba tanto o objeto quanto a resposta que a personagem lhe dá (uma resposta à resposta); neste sentido, o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam [...] (BAKHTIN, *op. cit.*, p. 3).

Assentado nessa ótica, trago as duas primeiras marginais de *Fantoches*, as quais – como outras – evidenciam um denso senso da literatura como materialidade, atividade em que se empenham corpo e mente e alguma soma de capital⁵⁶.



Imagens 1 e 2: Páginas entre o sumário e o começo dos contos⁵⁷.

⁵⁵ Essa quantidade corresponde a 6,5% das marginais.

⁵⁶ Para as marginais que apresentarem letra cursiva, transcreverei o texto em nota de rodapé.

⁵⁷ Imagem 1: “Hesitei na escolha do título deste livro: BONECOS... CIRCO... TÍTERES... CARROSSEL candidataram-se, mas não foram eleitos.” / Imagem 2: “Se eu tivesse uma tendência paranóica, talvez pudesse afirmar que com *Fantoches* sustentei nos ombros, financeiramente, a Livraria Globo, como um Atlas moderno. Ora, na verdade, mprimiram-se 1.500 exemplares deste livro. Venderam-se uns quatrocentos e poucos... Os

Ambos os desenhos representam (simbolicamente) esforços de distintas naturezas – cognitiva e física – e dizem que a literatura demanda empenho. Particularmente, falam que em literatura nada é natural, tudo é artifício. Não em sentido danoso, mas de que toda experiência ou ação é mediada, digamos, por uma “vontade discursiva”, um sentido que se pretende construir pelo discurso. Na hesitação ao escolher o título do livro, por exemplo, noto a perseguição por uma palavra que fosse capaz de melhor expressar o denominador comum de todas aquelas que passaram pela mente do autor (bonecos, circo, títeres, carrossel...): um espetáculo em que as dinâmicas sejam demarcadas com antecedência ou a instância que exerce o controle esteja mascarada pelo que se vê. Ora, *Fantoches* evoca justamente essa noção, pois o que vemos decorre de movimentos de mãos que se ocultam por baixo das personagens, ou seja, as personagens se locomovem por capricho das mãos e não por uma vontade íntima.

Outrossim, como elucidada Antoine Compagnon em *O demônio da teoria* (2010), ao falar de literatura de uma maneira específica, por meio de uma leitura crítica ou pela escolha do título de um livro, Erico Verissimo e eu fornecemos uma definição de texto literário (em sentido estrito) e de literatura (em sentido lato). Como explicado acima, os fantoches não se movimentam naturalmente, não dispõem de uma força vital autônoma. Por conseguinte, toda locomoção é dependente do que as mãos ditam, abalizadas por intentos de significação. Nisso, vejo que *Fantoches* adere a uma concepção moderna de literatura ao sublinhar – implicitamente – que os seus signos são dirigidos por uma vontade humana, pois, como diz a “voz demoníaca”:

O sentido moderno de literatura (romance, teatro e poesia) é inseparável do romantismo, isto é, da afirmação da relatividade história e geográfica do bom gosto, em oposição à doutrina clássica da eternidade e da universalidade do cânone estético. Restrita à prosa romanesca e dramática, e à poesia lírica, a literatura é concebida, além disso, em suas relações com a nação e com sua história. A literatura, ou melhor, as literaturas são, antes de tudo, nacionais” (COMPAGNON, 2010, p. 32).

Se o sentido moderno – que também poderia ser chamado de sentido romântico – preserva alguma dose de sabor transcendental, deve-se a uma mística que se mantém atuante na arte. Não como endeusamento de um estado de mundo perene ao paladar do clássico, mas

restantes ficaram atirados num depósito, que foi providencialmente destruído por um incêndio (casual, juro). Como os livros estivessem segurados, não houve prejuízo para os editores e o autor ganhou a sua comissão sobre cada exemplar vendido. Isto é, queimado. O desaparecimento do saldo de Fantoches deu-me coragem para oferecer à Globo a novela Clarissa (1933).”

como ritualística individual em que se persegue o êxtase estético, a sobrelevação da consciência e dos sentidos para além do cotidiano e do banal. De acordo com essa cosmovisão, logo, a linguagem literária se opõe ao uso corriqueiro da linguagem. A primeira (intransitiva, perceptível) cultiva a opacidade, enquanto a segunda (transitiva, imperceptível) busca ser esquecida assim que se faz compreender. Se essa separação nem sempre é tão rígida⁵⁸, ao menos parece cabível julgar que a linguagem literária, ou a arte em geral, apura – através de métodos que desarranjam as organizações costumeiras e automatizadas da percepção – a sensibilidade linguística/semiótica daqueles que a exercitam ou a contemplam. Em *Fantoches*, a metaficção e o fantástico – dadas as reflexões do primeiro e do segundo capítulos desta dissertação – fortalecem esse ponto de vista.

No caso de “Atlas” (ver imagem 2), a literatura como negócio escancara as relações monetárias que subjazem o fazer literário, ao que tudo indica, desde que se formou o que conhecemos hodiernamente como “mercado editorial”. Contudo, isso já pode ser percebido – séculos atrás – na relação entre escritores e mecenas, aos quais se louvava com o objetivo de obter o subsídio cobiçado. Intelectual ou materialmente, enfim, a literatura respira os ares da sociedade em que germina, explicitando, como dizem Alain de Botton e John Armstrong, que “[...] a experiência é moldada e estruturada pela percepção e imaginação de um intelecto criativo” (BOTTON; ARMSTRONG, 2014, p. 158). O humano criou a literatura e a literatura criou o humano. A realidade é prole da criatividade tanto quanto uma peça de teatro, um poema ou uma prosa.

Inclusive, conforme ilustra a marginália mais abaixo, essa criação paradoxal em mão dupla floresce em como o autor se enxerga, como se ele mesmo também fosse uma personagem de narrativa. Ficção vivendo entre ficções, o escritor recebe o sopro de vida de suas leituras e de quem o lê. Se ele consegue existir, então, é porque nós, como pessoas que leem, creditamos sentidos à obra e submetemo-nos a seus efeitos estéticos. Como postula Gabriel Perissé em *Elogio da leitura* (2005): “O texto tem de ser ligado para ‘funcionar’. Ele precisa ser ligado em nossa sensibilidade, receber uma descarga elétrica de sentimentos, de experiências existenciais acumuladas, de ideias, de conceitos, de categorias mentais de um leitor concreto” (PERISSÉ, 2005, p. 12).

⁵⁸ No dia a dia, podemos, eventualmente, passar por embaraços comunicativos que detenham a nossa atenção na materialidade linguística.

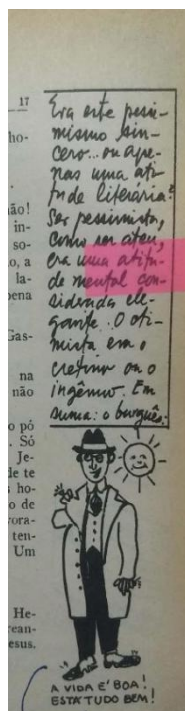
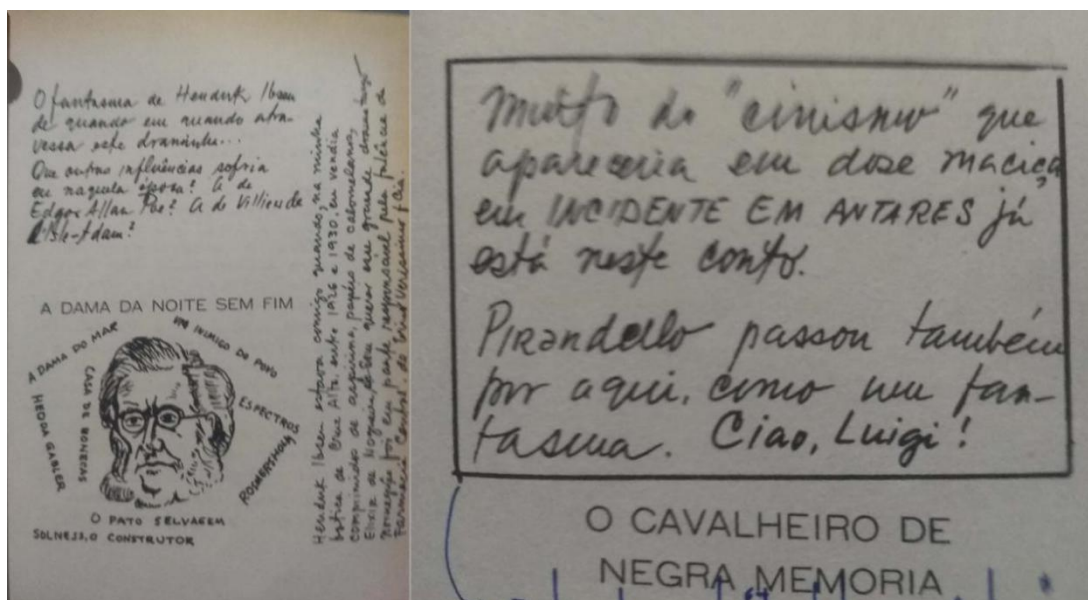


Imagem 3: Marginália do conto “Os três magos”⁵⁹.

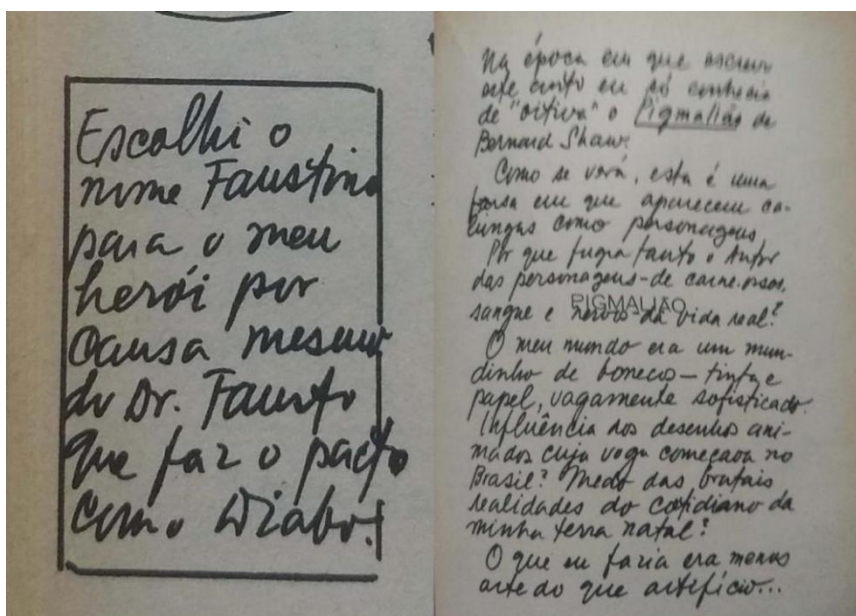
Aliás, como dito, o escritor constitui-se não só pela escrita, mas, em grande parte, por suas leituras, ainda que em segunda mão, “de ouvir falar”, como dão testemunho estas marginálias:



Imagens 4 e 5: Marginálias das páginas-título dos contos “A dama da noite sem fim” e “O cavaleiro de negra memória”, respectivamente⁶⁰.

⁵⁹ “Era este pessimismo sincero... ou apenas uma atitude literária? Ser pessimista, como ser ateu, era uma atitude mental considerada elegante. O otimista era o cretino ou o ingênuo. Em suma: o burguês.”

⁶⁰ Imagem 4: “O fantasma de Hendrik Ibsen de quando eu quando atravessa este draminha... Que outras influências sofria eu naquela época? A de Edgar Allan Poe? A de Villiers de L’Isle-Adam?” e “Hendrik Ibsen



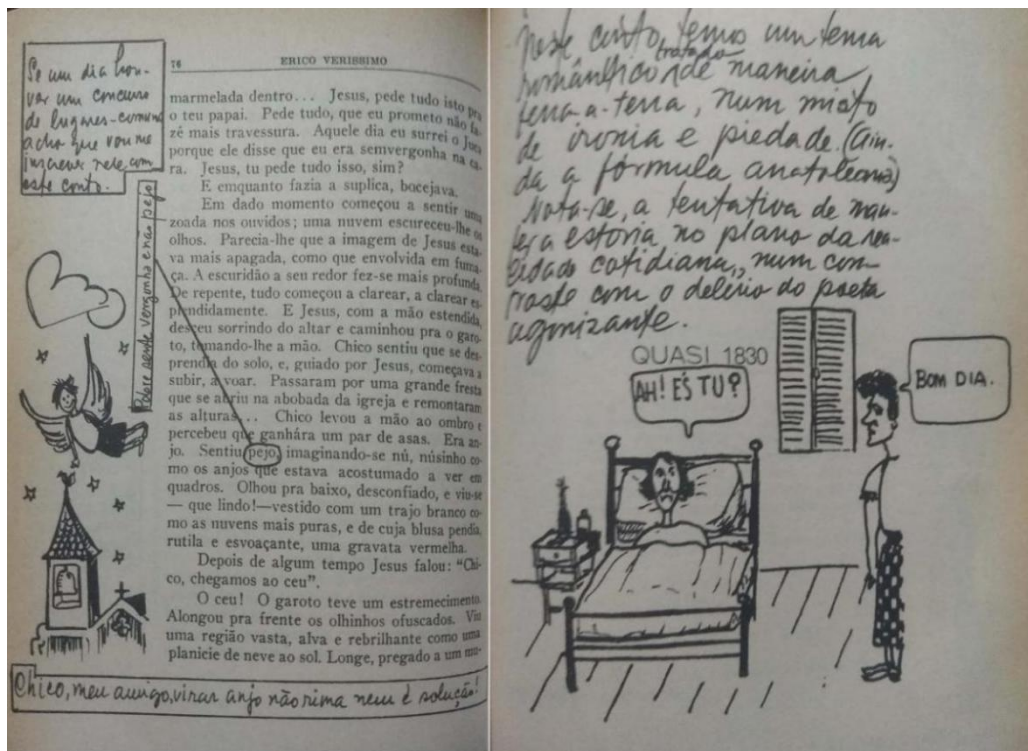
Imagens 6 e 7: Marginalia do conto “Faustino” / Marginalia da página-título do conto “Pigmalião”⁶¹.

Mais do que erudito, voraz leitor ou sujeito autossuficiente, o escritor aparenta ser a culminância ou a encarnação de um patrimônio cultural coletivo, quase como um ser divino, ainda que mortal. O escritor é uma composição de outros escritores, o que faz da leitura de uma obra a entrada para outros mundos e universos. Entre fantasmas e oitivas, a palavra plasma o imaginário e fermenta tato, audição, visão, paladar e olfato, formulando sinapses e engendrando visões de mundo. Ao morder uma madeleine ou distrair-se do trabalho por causa de peças de Hendrik Ibsen, nós viramos aquilo que lemos. Tornamo-nos um texto vivo, repercussão da confluência de tudo o que é lido e vivido. A cada leitura, reformamo-nos, como se cada leitura viesse ocupar – graças à alteridade em que se converte o objeto-livro – um espaço que antes não existia em nosso espírito. Assim, somos um pouco Machado,

estava comigo quando, na minha botica de Cruz Alta, entre 1926 e 1930, eu vendia comprimidos de aspirina, papéis de calomelanos, ELIXIR de Nogueira, etc... Sem querer esse grande dramaturgo norueguês foi em parte responsável pela falência da Farmácia Central, de Erico Verissimo & Cia.” / Imagem 5: “Muito de ‘cinismo’ que apareceria em dose maciça em INCIDENTE EM ANTARES já está neste conto. Pirandello passou também por aqui, como um fantasma. Ciao, Luigi!”

⁶¹ Imagem 6: “Escolhi o nome Faustino para o meu herói por causa mesmo do Dr. Fausto que faz o pacto com o Diabo.” Curiosamente, entre 1786 e abril de 1788, Goethe esteve em Roma, onde encontrou uma amante, chamada Faustina, nos primeiros meses de 1788 (GUIMARÃES, 2017). De acordo com Botton e Armstrong (2014, p. 135), os amantes “[...] passavam tardes ardentes na cama”. Mais um caso de “intromissão” da ficção naquilo a que nomeamos realidade. / Imagem 7: “Na época em que escrevi este conto eu só conhecia de “oitiva” o Pigmalião de Bernard Shaw. Como se verá, esta é uma farsa em que aparecem calungas como personagens. Por que fugia tanto o Autor das personagens – de carne, ossos, sangue e nervos – da vida real? O meu mundo era um mundinho de bonecos – tinta e papel, vagamente sofisticado. Influência dos desenhos animados cuja voga começava no Brasil? Medo das brutais realidades do cotidiano da minha terra natal? O que eu fazia era menos arte do que artifício...”

Drummond, Cervantes, Poe, Clarice, Verissimo, enfim, um pouco de todas as pessoas que lemos e das personagens – tão vivas quanto nós – com que convivemos.



Imagens 8 e 9: Marginalia do conto “Chico” / Marginalia da página-título “Quase 1830”⁶².

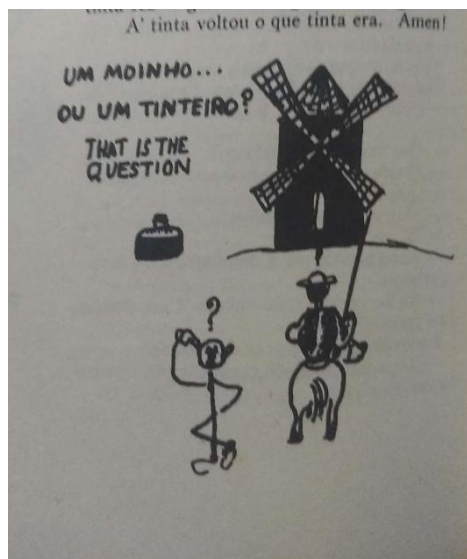
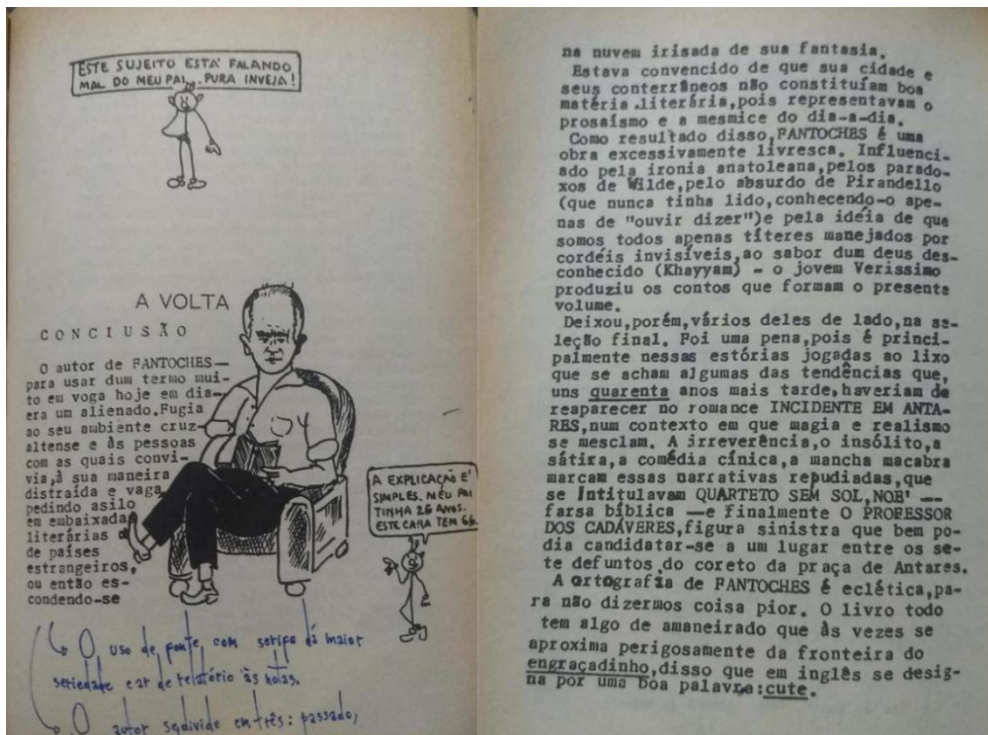


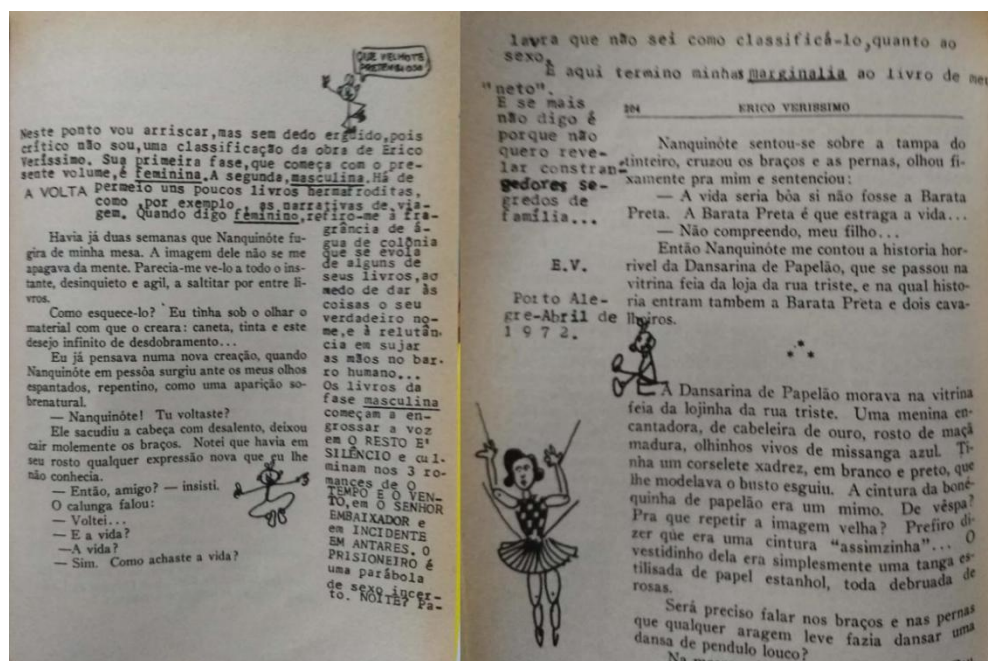
Imagem 10: Marginalia do conto “Nanquinote”.

⁶² Imagem 8: “Se um dia houver um concurso de lugares-comuns, acho que vou me inscrever nele com este conto.”, “Pobre sente vergonha e não pejo” e “Chico, meu amigo, virar anjo não rima nem é solução!” / “Neste conto, temos um tema romântico tratado de maneira terra-a-terra, num misto de ironia e piedade (ainda a fórmula anatoleana). Nota-se a tentativa de manter a estória no plano da realidade cotidiana, num contraste com o delírio do poeta agonizante”.

Se o consagrado Erico Verissimo é impiedoso com alguns aspectos de seu “neto” (ver marginálias abaixo), ousa afirmar que seja por não mais entender as motivações da juventude e ter suplantado as inseguranças da mocidade.



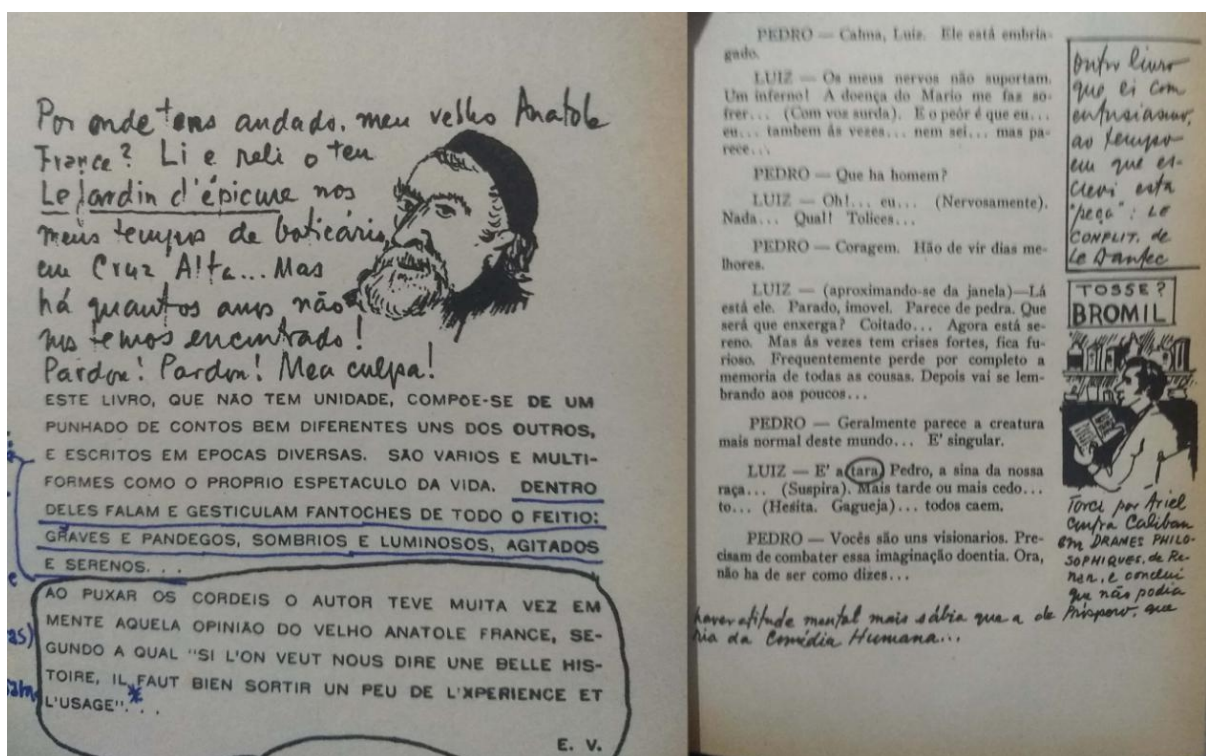
Imagens 11 e 12: Marginálias da última parte do conto “Nanquinote”.



Imagens 13 e 14: Marginálias da última parte do conto “Nanquinote”⁶³.

⁶³ No geral, Erico Verissimo parece concordar com a divisão de suas obras em fases. Em uma entrevista concedida à revista Banas, um ano antes de sua morte, embora não confesse um plano consciente, concorda com

Extremamente lúdico, como vimos na página anterior, o jovem Erico é resgatado por meio de Nanquinote, que age como porta-voz e zomba das reclamações do velho Erico. Na troca de farpas entre o vigor da juventude e a maturidade da consagração, há a discussão acerca de parâmetros para a criação literária e podemos pensar como o tempo rege a nossa identidade. Não como uma linha reta, mas, talvez, uma espiral. Não custa comentar, aliás, que a edição comemorativa de *Fantoches* serve como abrigo para, pelo menos, três “Ericos”: o autor de 1932, residente nos contos; o escritor de 1932 e interlocutor de um “eu” quarenta anos mais velho, emulado por sua versão célebre em uma ou outra marginália; o literato de 1972, que ora se aproxima do saudosismo e ora debocha do ficcionista principiante. Ademais, essa distorção temporal também acontece quando as marginálias transformam-se em espaço de resgate memorialístico, seja das circunstâncias em que um conto foi escrito, seja de um evento aleatório, cuja releitura dos contos ajudou a retirar o pó e as teias de aranha.



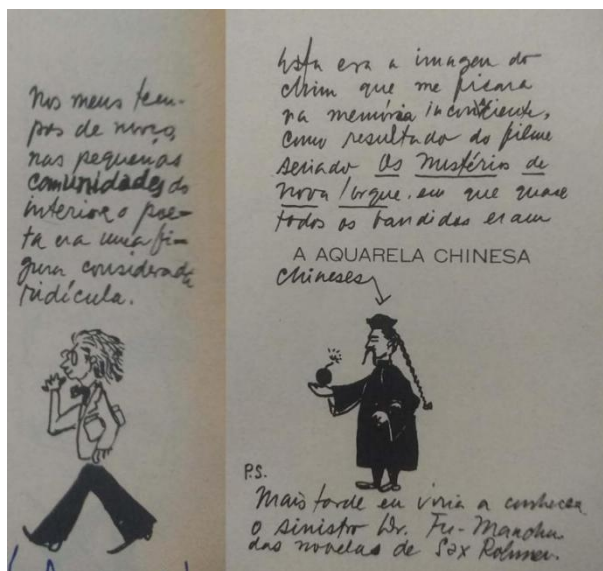
Imagens 15 e 16: Marginália entre o sumário e o começo dos contos / Marginália do conto “A dama da noite sem fim”⁶⁴.

uma divisão em três fases: primeira, crônica de costumes e certo intimismo (de *Fantoches* a *Saga*); segunda, destacam-se conotações histórico-sociais do Rio Grande do Sul e do Brasil (a trilogia *O tempo e o vento*); terceira, preocupações sociopolíticas implícitas (*O senhor embaixador*, *O prisioneiro* e *Incidente em Antares*) (FRESNOT, *op. cit.*, p. 12-13).

⁶⁴ Imagem 15: “Por onde tens andado, meu velho Anatole France? Li e reli o teu Le jardin d'épicure nos meus tempos de boticário em Cruz Alta... Mas há quantos anos não nos temos encontrado! Pardon! Pardon! Mea culpa!” e Imagem 16: “Outro livro que li com entusiasmo, ao tempo em que escrevi esta “peça”: LE CONFLIT,

Nessas marginálias, volta a estar sob os holofotes o fato de que o escritor é como um campo arado e semeado por outros ficcionistas, o que reforça a minha ideia do autor como uma entidade coletiva ou o comunicador de uma egrégora⁶⁵. Em outras palavras: o escritor, com a linguagem como instrumento mágico, molda um invólucro que salienta medos, desejos e crenças de uma sociedade ou grupo social. Posto que o expresso não decorre somente de conteúdos do consciente, a literatura pode dizer, ainda, o que a fala rotineira teme dizer.

Em uma vivência corriqueira, o trabalho de Erico Verissimo como boticário em Cruz Alta, a literatura aparece, diga-se a propósito, como uma força de deslocamento perceptivo. Inclusive, isso é o que defendem as palavras de Anatole France na Imagem 15: “Se você quiser nos contar uma boa história, precisa sair um pouco da experiência e do usual⁶⁶”. Assim, ao frescor da idade⁶⁷, a arte já soa como uma maneira de refinar os nossos juízos ou de plantar a salutar dúvida filosófica a respeito da vida e dos sistemas que a regem. Nesse ponto, verifico que o escritor iniciante já sustentava – nas entrelinhas – uma incerteza sobre o que ou quem norteia as correntes da história e, em paralelo, do propósito humano como integrante de uma comunidade. Dessa história cheia de som e fúria, interessa indagar: quem a conta?



de Le Dantec.” e “Torci por Ariel contra Caliban em DRAMES PHILOSOPHIQUES, de Renan, e concluí que não podia haver atitude mental mais sábia que a de Próspero, que ria da comédia humana...”.

⁶⁵ Egrégora é como se denomina a força espiritual criada a partir da soma de energias coletivas (mentais, emocionais), fruto da congregação de duas ou mais pessoas em torno de uma finalidade. Todavia, tal força espiritual não é apenas uma entidade passiva, dependente de quem a “alimenta”. Uma egrégora também atua auxiliando os seus membros em ações relacionadas à energia que a criou (DEL DEBBIO, 2016).

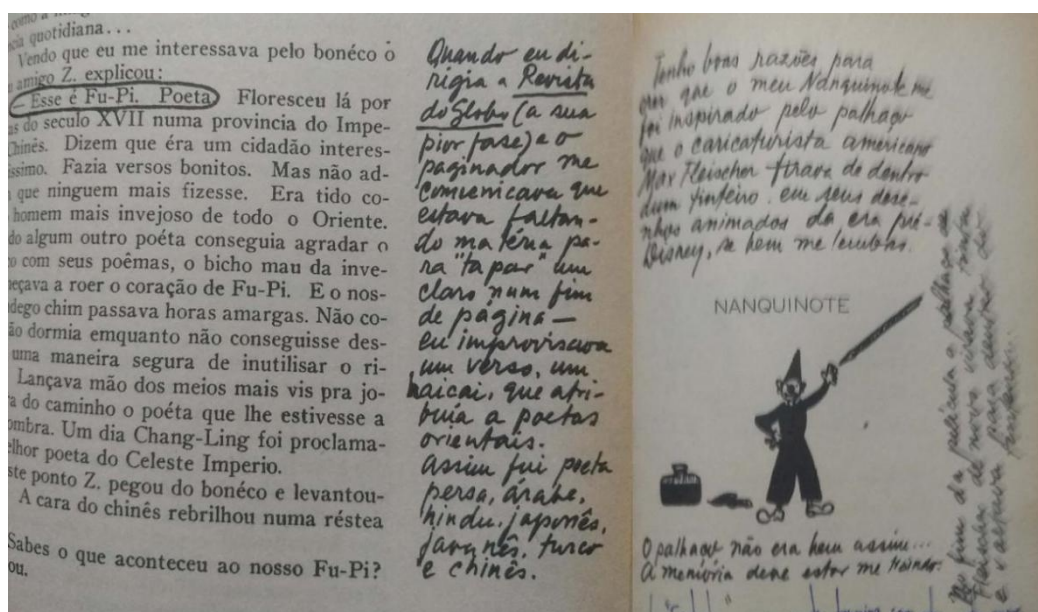
⁶⁶ Tradução livre minha.

⁶⁷ Quando publicou *Fantoches*, em 1932, Erico Verissimo tinha apenas 27 anos.

Imagens 17 e 18: Marginalia do conto “Os três magos” / Marginalia da página-título do conto “A aquarela chinesa”⁶⁸.

Outro efeito da arte⁶⁹ é fecundar a visão, doar-lhe significantes e significados com os quais pensar e sentir o mundo, tornando-o vivenciável. Desse jeito, a ficção é assumida como uma paleta de cores usada (como a ciência) na elaboração de nossos quadros externos e internos. Como qualquer linguagem, a ficção, portanto, brota de uma necessidade imperiosa por significar o que nos rodeia e abarcá-lo com uma linguagem, mesmo que seja para, ao fim, apontar a insuficiência de nossos recursos cognitivos ou a limitação de nosso arbítrio. Em marginalias (imagens 17 e 18, por exemplo), isso surge quando Erico comenta acerca das imagens que o acompanharam durante a escrita dos contos. Por conseguinte, deduzimos, como Gabriel Perissé, que:

Se os personagens de um livro passam a habitar a nossa mente, se os versos de um poema continuam ecoando em nossa memória [...], certamente há uma vida própria naqueles personagens, há uma voz imortal naqueles versos, há algo de terrivelmente verdadeiro naquelas paisagens (PERISSÉ, *op. cit.*, p. 137).



Imagens 19 e 20: Marginalia do conto “Uma história da vaquinha Vitória” / Marginalia da página-título do conto “Nanquinote”⁷⁰.

⁶⁸ Imagem 17: “Nos meus tempos de moço, nas pequenas comunidades do interior o poeta era uma figura considerada ridícula.” e Imagem 18: Esta era a imagem do chim que me ficara na memória inconsciente, como resultado do filme seriado *Os mistérios de Nova Iorque*, em que quase todos os bandidos eram chineses” e “P.S.: mais tarde eu viria a conhecer o sinistro Dr. Fu-Machu das novelas de Sax Palmer.”

⁶⁹ Embora a minha dissertação se ocupe da literatura, especificamente, entendo que alguns de seus efeitos prováveis não lhe são exclusivos.

⁷⁰ Imagem 19: “Quando eu dirigia a *Revista do Globo* (a sua pior fase) e o paginador me comunicava que estava faltando matéria para ‘tampar’ um claro num fim de página – eu improvisava um verso, um haicai, que atribuía a

Dando vida ao texto literário, também recebemos vida, uma vez que o texto soma à nossa sensibilidade outras camadas. Como discorre Proust:

Aquilo de que nos lembramos, aquilo que marcou nossas leituras da infância, [...] não é o próprio livro, mas o cenário no qual nós o lemos, as impressões que acompanharam nossa leitura. A leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação (PROUST *apud* COMPAGNON, *op. cit.*, p. 141)

Em virtude de que lemos e construímos um repertório sensível, por assim dizer, a expectativa de qualquer leitura é função do que já foi lido – no que lemos agora e em outras fontes – e o que encontramos de surpreendente no caminho obriga-nos a reinterpretar tudo o já lemos, no presente e no passado. Semelhante à redução fenomenológica⁷¹, aparecemos ao texto e vice-versa como fenômenos. Dissolvidos em sistemas discursivos e atos de consciência, chegamos ao texto e o texto chega até nós, em uma vivência cujo valor atribuímos e a realidade está sob a nossa responsabilidade.

Consequentemente, avento a hipótese de que somos, mesmo em nossas ações triviais e que julgamos o máximo da objetividade, tão ficcionais quanto Bento Santiago, Jon Snow, Bilbo Bolseiro, Jack Torrance, Arthur Gordon Pym ou Macbeth, em razão de que, ao editar as nossas personalidades, “escrevemos” uma linha narrativa em que o esquecimento – como na criação de Nanquinote, por Erico Verissimo – desempenha um papel de igual importância quando o comparamos com o que guardamos em nossas “lembranças”. O que guardamos em nossas mentes, logo, se trata de recortes efetuados ao sabor do enredo a que aderimos, seja um enredo mais egóico, seja um enredo mais gregário. Sendo desse modo, qual é a garantia de ser quem nós alegamos ser? Podemos ter alguma certeza de quem somos? Se o cerne do ser não é tão estável assim, podemos ser muitos, de alguma forma, como Erico foi poeta de várias nações do Oriente ou podemos ter contato com distintos paradigmas de realidade. Em síntese, cindidos entre prazeres e dores, compreensões e amores, liberdades e imposições, atenção ao outro e preocupação consigo, somos autores e personagens de nós mesmos e uns dos outros em uma imensa ficção.

poetas orientais. Assim fui poeta persa, árabe, hindu, japonês, javanês, turco e chinês.” e Imagem 20: “Tenho boas razões para crer que o meu Nanquinote me foi inspirado pelo palhaço que o caricaturista americano Max Fleischer tirava de dentro dum tinteiro em seus desenhos animados da era pré-Disney, se bem me lembro.”, “O palhaço não era bem assim... A memória deve estar me traindo.” e “No fim da película o palhaço de Fleischer de novo virava tinta e voltava para dentro do tinteiro.”

⁷¹ Para recapitular o que é isso, volte à página 53 desta dissertação, onde apresento o conceito.

Conto escrito em Porto Alegre em dezembro de 1931. Publicado nesse mesmo mês no Diário de notícias.

Nesse tempo – canhestro primo da roça – eu frequentava à noite a “roda de chope” de Augusto Meyer e Theodemiro Tostes, no Bar Antonello (Rua da Praia). Aug e Theo me toleravam... Eu era um conviva chatíssimo: não falava, não fumava... e não bebia.

Outros membros da “roda”, uns efetivos, outros ocasionais:

OS TRES MAGOS

Athos Damasceno Ferreira, fino de corpo e de espírito, mestre do epigrama... Paulo Corrêa Lopes, poeta místico... Às vezes aportava à nossa mesa remando na sua gôndola, Ernani Fornari, misto de poeta e prosador, espadachim e tenor de opereta... Reynaldo Moura, jeito manso, entre irônico e encabulado de estar vivo, amante de símbolos e palavras, e achando que fora da língua e da literatura francesas não havia salvação... Paulo Gouvêa, poeta com talento de ator... Fernando Corong, escultor e arquiteto que começava

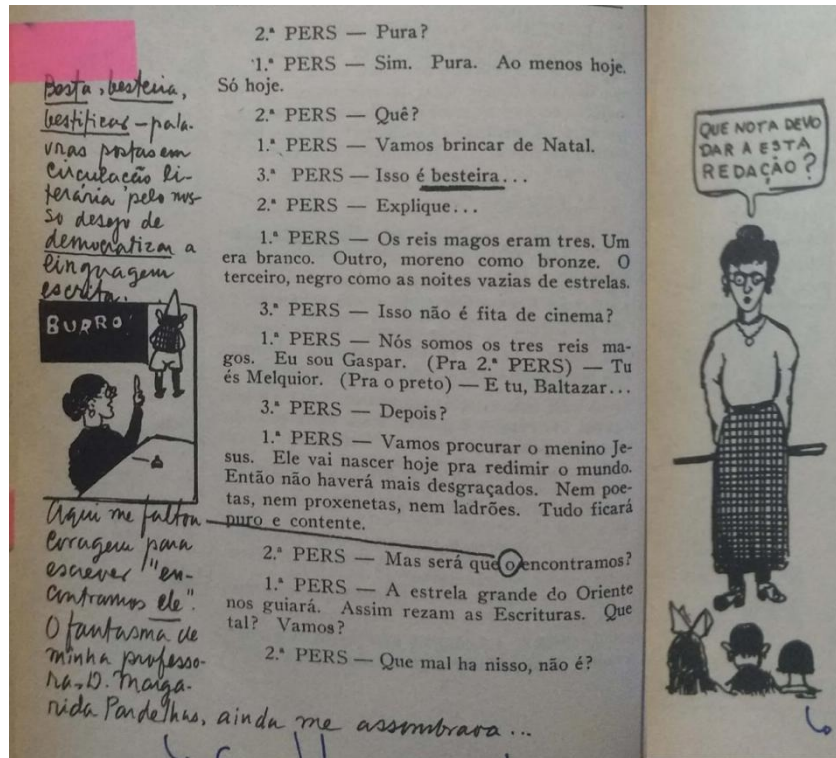
a imprimir sua marca na cidade... João Santana, homem de muito saber e muito calar, íntimo de filósofos gregos – e sempre ausente em espírito do lugar onde seu corpo se encontrava. [Por esse tempo Mário Quintana morava ainda na estrela Aldebarã, companheiro de quarto do Anjo Malaquias.] Sotero Cosme, o esquisito desenhista, já havia levantado voo para outras paragens... E uma que outra noite contávamos com os simpáticos silêncios do “major” guerreiro ou com a presença irreverente do Aluizio Franco.

Nesse tempo em Porto Alegre alguns rapazes sofisticados tomavam cocaína. Serrando com inclinações espartanas, nunca tive a menor curiosidade de provar desse alcalóide. Com relação a entorpecentes, meu único pecado foi o de ter escrito o conto que segue.

Imagens 21 e 22: Marginálias da página-título do conto “Os três magos”⁷².

Em meio à imensa ficção a que chamados vida, desenvolvemos – cientes ou não disso – o que podemos nomear como “estilo”, atributos que avaliamos como constitutivos de quem somos, de nossa personagem. Ao escritor, o problema do estilo, aparentemente, fica mais ressaltado, pois – dentro do circuito literário – as aproximações e os distanciamentos deste ou daquele escritor acontecem quase que naturalmente, por parte do público leitor ou dos críticos especializados ou até do próprio autor.

⁷² Imagem 21 e 22 (integram o mesmo texto): “Conto escrito em Porto Alegre em dezembro de 1931. Publicado nesse mesmo mês no Diário de notícias. Nesse tempo – canhestro primo da roça – eu frequentava à noite a “roda de chope” de Augusto Meyer e Theodemiro Tostes, no Bar Antonello (Rua da Praia). Aug e Theo me toleravam... Eu era um conviva chatíssimo: não falava, não fumava... e não bebia. Outro membro da “roda”, uns efetivos, outros ocasionais: Athos Damasceno Ferreira, fino de corpo e de espírito, mestre do epigrama... Paulo Corrêa Lopes, poeta místico... Às vezes aportava à nossa mesa remando na sua gôndola, Ernani Fornari, misto de poeta e prosador, espadachim e tenor de opereta... Reynaldo Moura, jeito manso, entre irônico e encabulado de estar vivo, amante de símbolos e palavras, e achando que fora da língua e da literatura francesas não havia salvação... Paulo Gouvêa, poeta com talento de ator... Fernando Corong, escultor e arquiteto que começava a imprimir sua marca na cidade... João Santana, homem de muito saber e muito calar, íntimo de filósofos gregos – e sempre ausente em espírito do lugar onde seu corpo se encontrava. [Por esse tempo Mário Quintana morava ainda na estrela Aldebarã, companheiro de quarto do Anjo Malaquias.] Sotero Cosme, o esquisito desenhista, já havia levantado voo para outras paragens... E uma que outra noite contávamos com os simpáticos silêncios do “major” guerreiro ou com a presença irreverente do Aluizio Franco. Nesse tempo em Porto Alegre alguns rapazes sofisticados tomavam cocaína. Serrando com inclinações espartanas, nunca tive a menor curiosidade de provar desse alcalóide. Com relação a entorpecentes, meu único pecado foi o de ter escrito o conto que segue.”

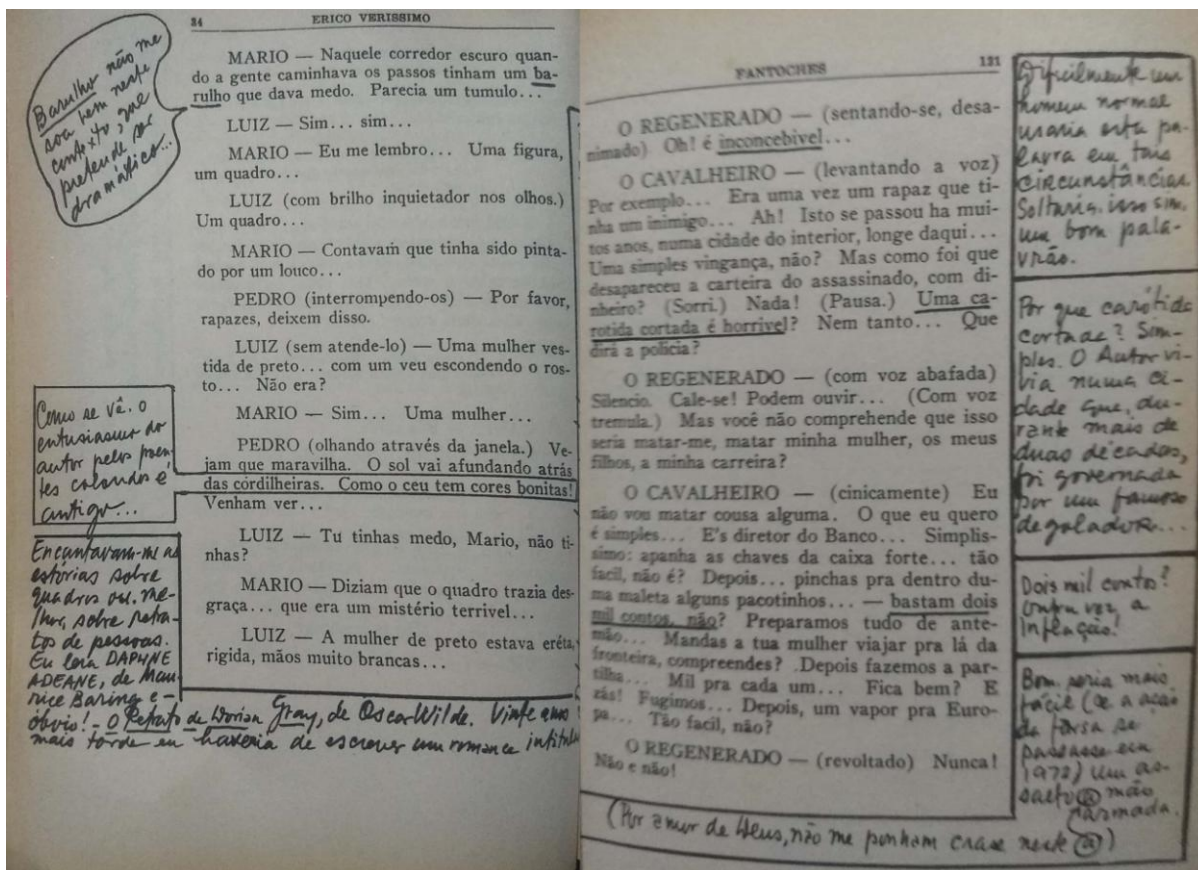


Imagens 23 e 24: Marginália do conto “Os três magos” / Marginália do conto “Chico”⁷³.

Em *Fantoches*, como ilustram as duas imagens acima e outras quatro abaixo, o autor se vê cercado pela tensão entre o estilo como norma (necessidade) e o estilo como ornamento (liberdade), uma questão que aparece com a *Poética*, de Aristóteles, e reaparece de tempos em tempos e redimensiona o fazer ficcional⁷⁴. Como norma, o valor está atrelado ao ideal do “bom estilo”, um modelo canônico a ser imitado no sentido mais rasteiro dessa palavra; como ornamento, mais claro na retórica, o estilo é uma variação em contraponto com um fundo comum, ou seja, um desvio do que é corrente. Como um pêndulo, o escritor – conforme demonstram as marginálias a seguir – procura um tom íntimo, características afins ao ânimo que pretende infundir na escritura. Embora figuras alheias povoem a esfera imagético-conceitual do escritor principiante, esse expressa o anseio por definir a sua própria visão de mundo, dizer o que compreende – a seu modo – daquilo com que travou contato. Análogo a um cartógrafo, o escritor ambiciona confeccionar o mapa de sua alma, o conjunto de índices que permitam responder: quem é você? De quando você é? De onde você é?

⁷³ Imagem 23: “Besta, besteira, bestificar – palavras postas em circulação literária pelo nosso desejo de democratizar a linguagem escrita” e “Aqui me faltou coragem para escrever “encontramos ele””. O fantasma de minha professora, D. Margarida Pandelhas, ainda me assombrava...”.

⁷⁴ Creio que possa dizer que o problema do estilo – atualmente – está sendo muito abordado a partir da questão da representatividade de gênero e étnica.



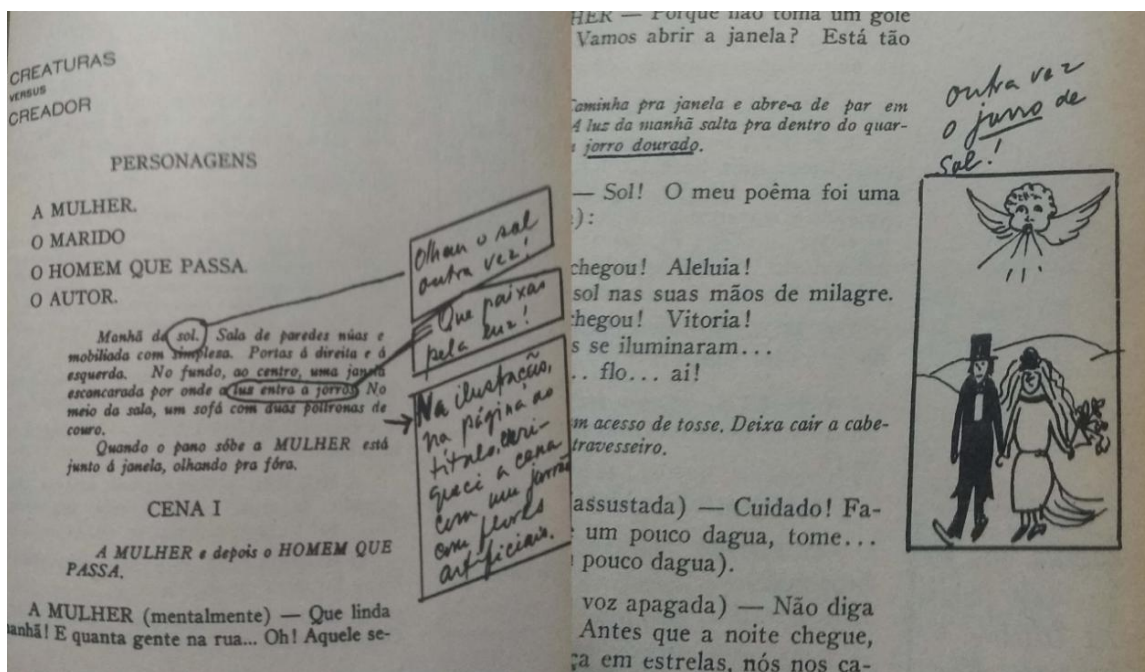
Imagens 25 e 26: Marginalia do conto “A dama da noite sem fim” / Marginalia do conto “O cavalheiro de negra memória”⁷⁵.

Na nomeação das ações, dos pensamentos, dos sentimentos e das emoções, o autor estreante compreende o poder de a palavra delinear o campo de sentidos dos fenômenos, imputando ao sujeito do conhecimento a responsabilidade pelo rumo em que seguem os acontecimentos. Tal como nos contos “A dama da noite sem fim” e “O cavalheiro de negra memória”, apenas para ficar com dois exemplos, os passos do que ocorre são prenunciados pelo timbre da narração – o nefasto e o clichê, no caso dos contos –, isto é, pela disposição geral da matéria linguística, a qual institui uma lógica não-absoluta⁷⁶. Por isso, em *Fantoches*, “Tomar o nome”, nomear a si mesmo e às coisas, significa poder conhecer e dominar a si

⁷⁵ Imagem 25: “Barulho não me soa bem neste contexto, que pretende ser dramático...”, “Como se vê, o entusiasmo do autor pelos poentes calondos é antigo” e “Encantavam-me as estórias sobre quadros ou, melhor, sobre retratos de pessoas. Eu lera DAPHNE ADEANE, de Maurice Baring e – óbvio! – O Retrato de Dorian Grey, de Oscar Wilde. Vinte anos mais tarde eu haveria de escrever um romance intitulado O Retrato, segundo tomo da trilogia O TEMPO E O VENTO.” e Imagem 26: “Dificilmente um homem normal usaria esta palavra em tais circunstâncias. Soltaria, isso sim, um bom palavrão”, “Por que carótida cortada? Simples. O Autor vivia numa cidade que, durante mais de duas décadas, foi governada por um famoso degolador...”, “Dois mil contos? Outra vez a inflação!” e “Bom, seria mais fácil (se a ação da farsa se passasse em 1972) um assalto a mão armada. (Por amor de Deus, não me ponham crase neste a)”.

⁷⁶ Haja vista a revolta das personagens – ao não aceitarem a direção de suas histórias – em alguns dos contos de *Fantoches*.

mesmo e às coisas; mas também significa submeter-se às potências da culpa e do direito” (AGAMBEN, *op. cit.*, p. 42).



Imagens 27 e 28: Marginalia do conto “Criaturas versus criador” / Marginalia do conto “Quase 1830”⁷⁷.

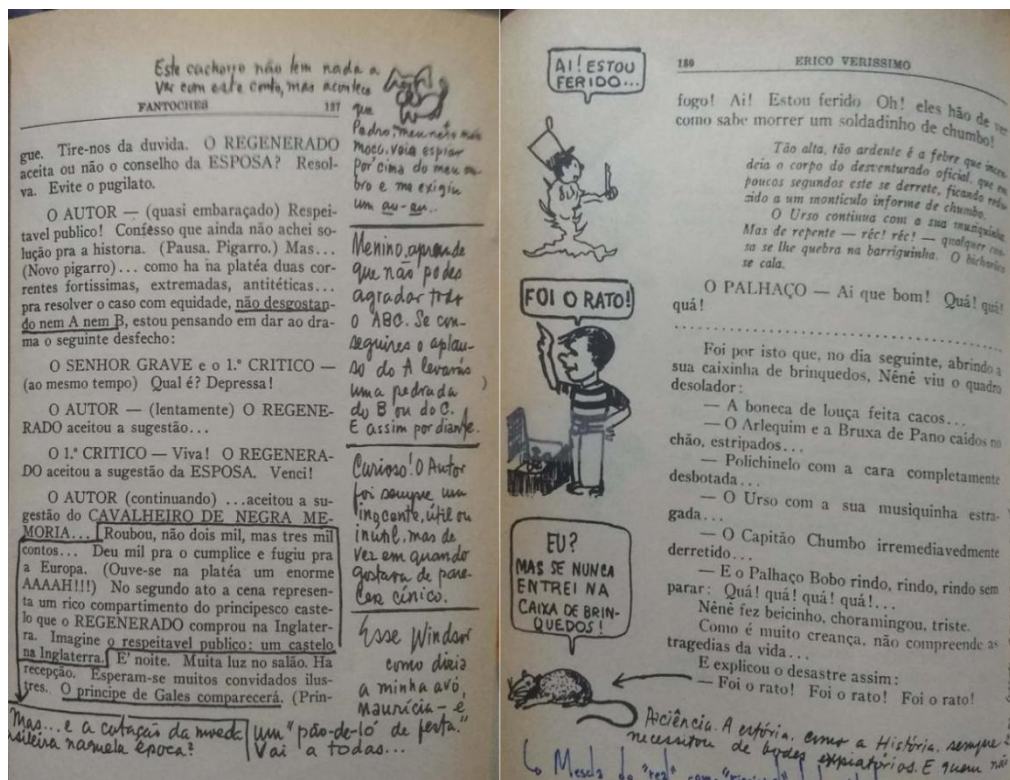
Laudatórios da imaginação como força motriz da vida humana e de seus engenhos e suas agruras, os contos de *Fantoches*, como é reforçado em várias marginalias⁷⁸, persistem – como Éliphas Lévi, hermetista do século XIX⁷⁹ – na seguinte afirmativa:

Um dos poderes mais estranhos da imaginação humana é o da realização dos desejos da vontade ou até dos seus temores e apreensões. A pessoa crê facilmente no que teme ou no que deseja, diz o provérbio, e tem razão, porque o desejo e o temor dão à imaginação uma força realizadora, cujos efeitos são incalculáveis (LÉVI, *op. cit.*, p. 243).

⁷⁷ Imagem 27: “Olhem o sol outra vez!”, “Que paixão pela luz!” e “Na ilustração, na página ao título, escriquei a cena com um jorção com flores artificiais.” e Imagem 28: “Outra vez o jorro de sol!”.

⁷⁸ A título de amostra, ver as marginalias da página seguinte.

⁷⁹ Menciono o século em que viveu e a orientação mística de Éliphas Lévi como uma forma de dizer que a imaginação, como faculdade encantatória, se mantém firme e forte em nosso século, mesmo com um pessimismo exacerbado pairando sobre nós. Afinal, veja só, ainda há quem pesquise sobre artes.



Imagens 29 e 30: Marginalia do conto “O cavaleiro de negra memória” / Marginalia do conto “Tragédia numa caixa de brinquedos”⁸⁰.

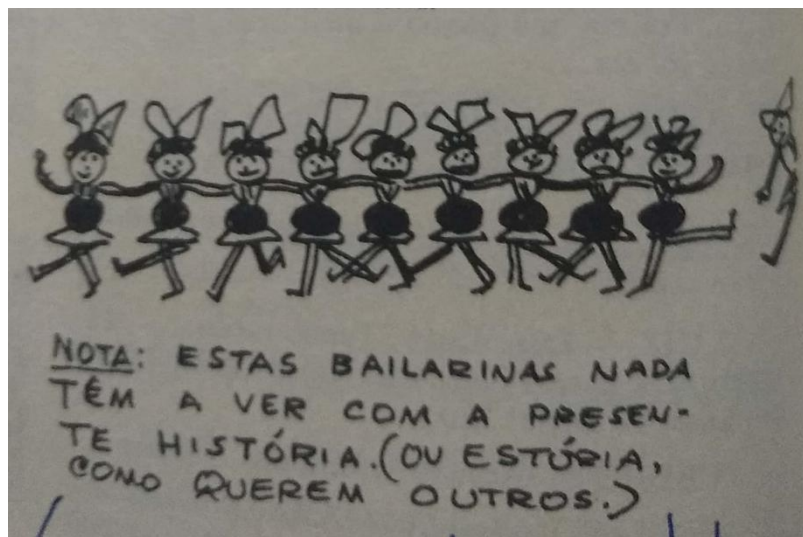


Imagem 31: Marginalia do conto “A dama da noite sem fim”.

⁸⁰ Imagem 29: “Este cachorro não tem nada a ver com este conto, mas aconteceu que Pedro, meu neto mais moço, veio espiar por cima do meu ombro e me exigiu um au-au.”, “Menino, aprende que não podes agradar todo o ABC. Se conseguires o aplauso do A levarás uma pedrada do B ou do C. E assim por diante.”, “Curioso! O Autor foi sempre um inocente, útil ou inútil, mas de vez em quando gostava de parecer cínico.”, “Esse Windsor, como dizia a minha avó, Maurícia – é um “pão-de-ló de festa”. Vai a todas...” e “Mas... e a cotação da moeda brasileira naquela época?” e Imagem 30: “Paciência. A estória, como a História, sempre necessitou de bodes expiatórios. E quem não tem bode caça com rato.”.

Demiúrgica, a atividade estética forja o cosmo. Para Botton e Armstrong (2014), aliás, a arte cumpre sete funções: 1) preservar experiências, muitas das quais são fugidias; 2) sustentar o ânimo; 3) enxergar honra em experiências dolorosas, dando uma expressão social a isso; 4) compensar as nossas fragilidades internas, esculpindo uma “completude interior”; 5) tomar os pensamentos experienciados como incompletos e dar-lhes expressão; 6) apresentar exemplo de materiais que acionem as nossas defesas e medos e nos conceder tempo e privacidade para aprendermos a lidar com isso; 7) convidar a redimensionar o que amamos ou admiramos. Em *Fantoches*, tudo isso pode ser resumido em uma analogia, também pensada pelos supracitados pesquisadores: o amante e o artista. De acordo com essa comparação,

O amante e o artista se erguem contra o mesmo defeito humano: a tendência universal de se entediar e de declarar que tudo e todos que são conhecidos são desinteressantes. Uma grande característica de algumas obras-primas é que elas reacendem o entusiasmo por coisas que ficaram insípidas; despertam os encantos ocultos de experiências que a familiaridade nos faz desdenhar (BOTTON; ARMSTRONG, *op. cit.*, p. 124).

Enfim, imbuídos de vida, os livros se escrevem em nós. Assim, inspirado em Carl Sagan, digo – nesta dissertação, que também é uma autonarrativa – a *Fantoches* e a todas as pessoas que me levaram aos livros: Na imensidão do tempo e na vastidão do espaço, é uma alegria compartilhar um planeta e uma época com vocês (SAGAN, 2017).

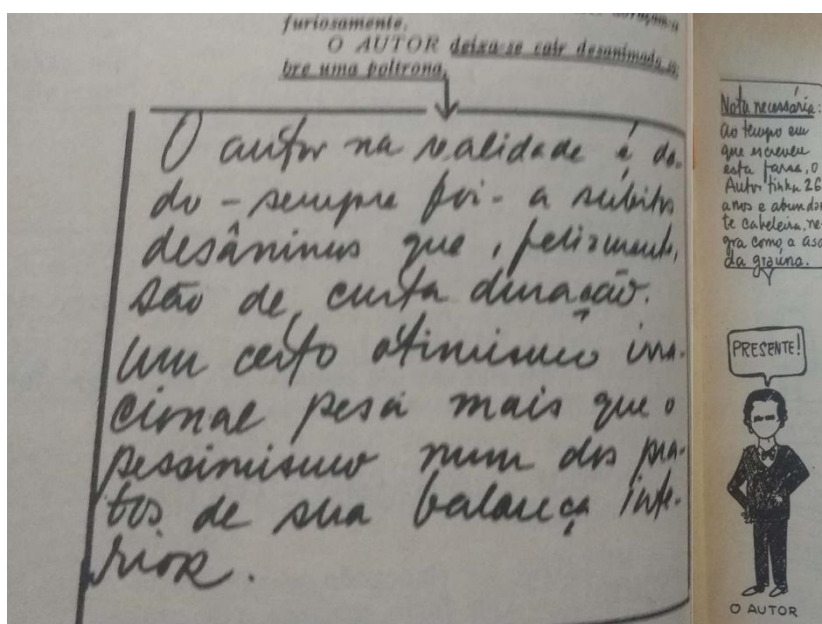


Imagem 32 e 33: Marginalias do conto “Criaturas versus criador”⁸¹.

⁸¹ Imagem 32: “O autor na realidade é dado – sempre foi – a súbitos desânimos que, felizmente, são de curta duração. Um certo otimismo irracional pesa mais que o pessimismo num dos pratos de sua balança interior” e

CONCLUSÃO

De maneira geral, dialogando com os teóricos convidados a comparecer em minha dissertação e dando a conhecer a minha própria voz como crítico e pesquisador, foi possível perceber que os contos de *Fantoches*, de Erico Verissimo, se caracterizam como uma corrente de pensamento que culmina em um enaltecimento da arte literária por meio da metaficção e do fantástico. Ao distoar da atmosfera regionalista da década de 1930, com ambientes diegéticos de temporalidades e espacialidades imprecisas, as narrativas – ora farsescas, ora oníricas – não se restringem a uma feição autotélica, a uma proposta de retratar uma conjuntura socio-histórica ou a um engajamento panfletário reducionista. Por conseguinte, não obstante as histórias do primeiro livro de Erico Verissimo não sejam muito ousadas em suas experimentações linguísticas, o frescor da juventude e da vontade impetuosa – manifesta em uma visagem estética – em diferenciar-se do entorno abre uma clareira em meio à floresta

Imagem 33: “Nota necessária: ao tempo em que escreveu esta farsa, o Autor tinha 26 anos e abundante cabeleira, negra como a asa da graúna.”.

do “real”. Mediante a jocosidade e a melancolia, *Fantoches* brinca com os códigos estruturantes da ficção e do real, os quais se avizinham mais do que habitualmente pensamos.

Com uma parcela significativa de contos dotados de uma formatação dramática, *Fantoches* relaciona-se com um projeto de teatro vanguardista. Conforme escrito em minha análise, os aspectos cênicos – caracterização das personagens, constituição do palco e perspectiva do ato representativo – chegam a formular um panorama sobre o artifício representacional nas sociedades humanas. Ademais, incidindo no recorte ontológico entre sujeito e objeto, a quem lê o texto dramático ou assiste à peça, avultam dúvidas acerca do que vemos, lemos e vivenciamos do mundo. Portanto, quem lê/assiste, amalgama-se com o observado em uma configuração intersubjetiva. O objeto vive em quem o contempla e o contemplador alcança uma vivência no objeto, performando o imaginário como uma das energias responsáveis por moldar o “real” e a identidade humana.

Adiante, tendo feito a incursão pelo ideário da metaficção e do fantástico (problema, ao senso comum, exclusivo do domínio artístico), percebi que essa díade revela a constituição discursiva dos fenômenos e, conseqüentemente, do mundo e do que está contido nele. Dado que vivemos com base em valores morais e símbolos, os quais nos são ensinados e eventualmente transformados no decurso da vida, a condição de sermos arquitetados discursivamente apresentou-se – em minha ponderação – como desfecho lógico. Outrossim, por não sermos em totalidade criadores de nós mesmos, dos valores e símbolos que nos norteiam, existimos como um “eu” habitado por “outros” – “mãos”, das quais temos mais ou menos consciência.

Em face do “desacordo acordado”, a inconsistência do vínculo objeto e discurso, a metaficção ajuda-nos a escavar as raízes dessa divergência, pois estimula a atenção ao aparato intelectual e afetivo que nos sustenta. Ao revisar as narrativas de nosso mundo, logo, reformulamos a personagem desempenhada e descristalizamos o “eu”. Como criaturas que costumam captar e reunir os elementos do mundo heterogêneo ao redor em termos de semelhança, tendemos a esquecermo-nos do que significa a inserção em nossa ambiência cultural e do que nos torna animais simbólicos. Em meu julgamento, como contraponto, entendi que o texto metaficcional pretende abrir os nossos olhos para a vista de que – como escritores ou leitores – somos mestres dos fantoches ou estamos lado a lado com eles; como atitude filosófica, a metaficção demonstra que somos fantoches e, decorrente disso, pode ser a chave para a porta além da qual está o deserto do real. Em virtude disso, os estudos sobre a metaficção englobam as artes, porém terminam escoando para a vida cotidiana e transcendem as marginais do texto literário.

Similarmente, ao fantástico, constatei que orbitam ideias como “existente apenas na imaginação” e “simulado, inventado”. Na presença dessa mentalidade, lancei a hipótese de que o estado humano no mundo é um estado de fantástico. A fim de suportar essa perspectiva, utilizei a concepção da linguagem como um dos sistemas complexos confeccionados para abrir rotas de experiência e conhecimento. Por efeito, não sendo os “sistemas complexos” naturais, vislumbramos como existimos com um pé no imaginário desde que emergimos como sujeitos de conhecimento e experiência. Por esse viés, a literatura integra a “realidade” ao conferir-lhe camadas simbólicas. Inclusive, o sobrenatural, ainda que esteja somente na linguagem, vive e atua como um feixe vital. Disso, averigui que o fantástico é uma categoria em intertextualidade com o que denominamos realidade, tida como construção cultural. Em resumo, o fantástico é uma obstrução ao Positivismo, uma vez que promove a dúvida a respeito de como edificamos os signos de nosso real, como alinhamos significantes e significados. Em aliança, então, a metaficção e o fantástico são táticas que nos escancaram a tela em branco do universo e os fios de nossas personagens, das quais fazem parte as ciências e as artes.

Dada a descrição do Mago efetuada por mim e o enlace dela com o entendimento do código do cosmo (metaficção) e a transformação de seu fluxo (fantástico)⁸², aproximei-a do que enxergo em Erico Verissimo, elevando a labuta do literato acima de uma mera escrita ou um entretenimento e equiparando-a a um caminho hermético. Por conhecer a lógica por trás do universo, tal como o escritor empenha-se em estudar a linguagem e o humano com afinco, o Mago é um mestre em sua arte por refletir em ideias e princípios superiores. Também sob a tutela de Hermes, a oratória literária é um efervescente da vida magística por agir no imaginário. Nisso, Erico Verissimo demonstra sintonia ao dispor a literatura como arma de “alquimia” humana e, em paralelo, metamorfose social e histórica. Ao colidir com o mundo positivista, o ficcional inclina-se a levar o ser humano a aventar outras performances de realidade, representações e estruturas cognitivas. Além do mais, a ficção e o fantástico mostram que entre os polos da imaginação e da racionalidade cartesiana há uma interposição de graus em que não cabe o conceito de pureza.

Por fim, incorporando o objeto em minha voz, naveguei na modalidade do “como se” da literatura e empreendi uma análise das marginais de *Fantoches*. Segundo o meu exame, elas, recorrendo à linguagem verbal e à imagética, são portais para estruturas gerais da

⁸² Para clarificar essa justaposição entre *o entendimento do código do cosmo e a metaficção e a transformação do fluxo cósmico e o fantástico*, vide os tópicos do segundo capítulo desta dissertação em que discuto a metaficção e o fantástico.

existência humana – tonalidade afetiva, disposição anímica, o caráter projetivo do mundo e a intersubjetividade. Permeando as notas de (re)leitura de Erico Verissimo, acrescento, constam discussões com relação a literatura, memória, questionamentos autobiográficos, apontamentos ortográficos e devaneios. Mesclando-se com os jogos do imaginário envolvido em um ofício artístico, esses tópicos delineam uma definição de literatura arraigada na condição humana – em sentido material, mental e espiritual – e fazem da composição mimética uma das linhas de força que nos formam. Como patrimônio cultural coletivamente construído, Erico Verissimo assume o feitiço de uma “personagem” tão ficcional quanto os seus “bonecos”. Em síntese: após avaliar as relações entre as marginais (palavras e imagens), o fantástico e a metaficção em *Fantoches*, de Erico Verissimo, cheguei ao remate de que – mesmo nas ações que julgamos o máximo da objetividade – somos autores e personagens de nós mesmos e uns dos outros em uma grande ficção, cujos rumos estão sob a nossa tutela.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi; Ivone Castilho Benedetti. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano; Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGRIPPA DE NETTESHEIM, Henrique Cornélio. *Três livros de filosofia oculta*. Trad. Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2008.
- ALMEIDA, Júnior; PAULO, Zé. *Memória da Flor*. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/junior-almeida/memoria-da-flor/>>. Acesso em: 17 set. 2020.
- AMADO, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.
- ANTONINI, Eliana Pibernat. *Incidentes narrativos: Antares e a cultura de massa*. Porto Alegre: EDIUPCRS, 2000.

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In: _____. *Todos os romances e contos consagrados*: volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ATKINSON, William Walker. *O caibalion*. Trad. Rosabis Camaysar; Jeferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Pensamento, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. Efeito de real. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia*. Trad. Mário Laranjeira. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 11ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

_____. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM/EDIPUCRS, 1995.

_____. (Org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. São Paulo: Globo, 1999.

BOTTON, Alain de; ARMSTRONG, John. *Arte como terapia*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 1989.

CANDIDO, Antonio. Erico Verissimo de trinta a setenta. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias*. Porto Alegre: Editora Globo, 1984.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2004.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, 1976.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CROWLEY, Aleister. *Os livros sagrados de Thelema*. Trad Vitor Cei. São Paulo: Madras, 2018.

DEL DEBBIO, Marcelo. *O grande computador celeste*. São Paulo: Textos para Reflexão, 2016.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*. 3ª ed. [S.l.]: Positivo, 2004.
- FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.
- GUIMARAES, Gabriel Alonso. “Am sausenden Webstuhl der Zeit”: As tramas extemporâneas na Viagem à Itália de Goethe. *Pandaemonium ger.*, São Paulo, v. 20, n. 32, p. 84-113, Dec. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372017000300084&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 8 set. 2020. <https://doi.org/10.11606/1982-8837203284>.
- GULLAR, Ferreira. *Em alguma parte alguma*. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- KENNER, Corrine. *Tarô dos magos*. São Paulo: Editora Isis, 2019.
- LÉVI, Éliphas. *Dogma e ritual da alta magia*. Trad. Rosabis Camaysar. 21ª ed. São Paulo: Pensamento, 2017.
- _____. *História da magia*. Trad. Rosabis Camaysar. 3ª ed. rev. São Paulo: Pensamento, 2019.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2003.
- _____. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LIMA, Roberto Sarmento. *Ler narrativas literárias não é um bicho-de-sete-cabeças*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2016.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- LUCAS, Fábio. *Ética e estética de Erico Verissimo*. Porto Alegre: AGE, 2006.
- MARTIN, Kathleen. *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. Trad. Colônia: Taschen, 2012.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MORANO, Carlos Dominguez. La experiência mística desde la Psicología a la Psiquiatria. In: _____. *La experiencia mistica: estudio interdisciplinar*. Madri: Editorial Trotta, 2004.
- NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar/Mercado de Letras, 1996.

- PERISSÉ, Gabriel. *Elogio da leitura*. Barueri: Manole, 2005.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Mário da Silva. São Paulo: Abril, 1978.
- ROAS, David. A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROUBINE, Jean-Jacques. O nascimento do teatro moderno. In: _____. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 19-44.
- SAER, Juan José; MACHADO, Luís Eduardo Wexell (Trad.). O conceito de ficção. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, [S.l.], n. 9, p. 320-325, dez. 2012. ISSN 1983-4373. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12992>>. Acesso em: 14 set. 2020.
- SAGAN, Carl. *Bilhões e bilhões*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Cosmos*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SENA, Glaucia Carvalho. *Clube da Luta: princípios anarquistas na obra de Chuck Palahniuk*. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Relações Internacionais) – Faculdade de Direito e Relações Internacionais, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, MS, 2018.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. In: _____. Teatro completo, volume 1 – Tragédias e comédias sombrias. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016. p. 349-512.
- SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3ª ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VERISSIMO, Erico. *O resto é silêncio*. 21ª ed. São Paulo: Globo, 1995.
- _____. *Fantoches*. 13ª ed. São Paulo: Globo, 1996.
- _____. *O tempo e o vento*, parte I – O continente. 3ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 1 e 2.
- _____. *O tempo e o vento*, parte II – O retrato. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 1 e 2.
- _____. *O tempo e o vento*, parte III – O arquipélago. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 1, 2 e 3.
- _____. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WAITE, Arthur Edward. *A chave ilustrada do tarot: fragmentos de uma tradição secreta sob o véu da divinação*. Trad. Hugo Roberto Lima Ramírez. Rio de Janeiro: Arcanum, 2019.