

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Beatriz Badim de Campos

**O depósito dos fundos:
por uma arqueologia da obra de Erico Verissimo**

DOUTORADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2021

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Beatriz Badim de Campos

**O depósito dos fundos:
por uma arqueologia da obra de Erico Verissimo**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTORA em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

São Paulo

2021

Beatriz Badim de Campos

**O depósito dos fundos:
por uma arqueologia da obra de Erico Verissimo**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de doutora em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira – PUC-SP

Prof. Dra. Maria José Gordo Palo – PUC-SP

Prof. Dra. Elisabeth Alfeld Rodrigues – PUC-SP

Prof. Dra. Maria da Glória Bordini – UFRGS

Prof. Dr. Carlos Alberto Cortez Minchillo – Dartmouth College (USA)

*À minha mãe, que hoje é estrela
de uma constelação chamada Saudade.*

Agradecimento

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES),
pela concessão da bolsa que permitiu a realização desta pesquisa.

Código de Financiamento 88887.148292/2017-00.

Agradecimentos

Aos meus pais, Marilena (*in memoriam*) e João Alfredo, e à minha irmã, Isadora, pelo amor, apoio e incentivo incondicionais em todos os momentos.

Ao meu companheiro, Tabajara, cujo empenho e virtuosismo estão presentes em *Miniatura para um novo tempo*, pelo amor, pela força e parceria, sendo inspiração e luz na minha vida.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira, pela generosa e afetuosa orientação, por ser farol que guiou meu caminho e acreditou em mim quando eu mesma não mais acreditava.

À Profa. Dra. Maria José Palo, pelos conhecimentos compartilhados sempre com tanto acolhimento e afeto.

À Profa. Dra. Elisabete Alfeld, pelo privilégio de partilhar, de forma leve e humana, saberes sobre Literatura e vida.

À Profa. Dra. Maria da Glória Bordini, cujo apoio foi fundamental, pelo trabalho inigualável com a obra de Erico Verissimo, que é meu norte e referência principal.

Ao Prof. Dr. Carlos Minchillo, cuja disponibilidade foi muito importante, pelas experiências de pesquisa divididas sobre a literatura de Erico Verissimo no IMS.

À Suellen Ciccotti, designer gráfica e amiga, por ter tornado possível a nossa “Constelação de Creatus”.

À Valéria Ignácio, parceira de jornada acadêmica, pela revisão amorosa desta tese.

À Ana Albertina, pela ajuda e carinho sempre presentes ao longo dessa caminhada acadêmica.

Ao Instituto Moreira Salles, onde está localizado o Acervo Literário Erico Verissimo, pelo apoio à minha pesquisa e possibilidades para compartilhá-la em eventos promovidos pela instituição.

Aos professores do Programa de Estudo Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pela forma generosa com que acolhem os pesquisadores e pelos conhecimentos divididos com tanto amor.

A todos os pesquisadores e amigos do Grupo de Pesquisa “O Narrador e as Fronteiras do Relato”, da PUC-SP, pelo instigante mergulho na pesquisa acadêmica realizada com dedicação e inventividade.

A hora do sétimo anjo

*A pena antes tão firme, que doce, na folha branca
A mão que lhe sustentava estava agora tão fria
Final de vida com jeito de romance inacabado
Um solo de clarineta tomando a noite vazia*

*Se calam tantos fantoches quando o vento é rebeldia
O tempo mostrando as garras vem ceifar outra existência
Mais um contador de história seguindo pra eternidade
Deixando suas pegadas pelo tempo e pelo vento*

*Uma música ao longe ecoou na imensidão
Talvez seja essa passagem, mais um livro a começar
A vida pode ser poeira a escorrer por entre as mãos
Mas a alma nessa hora é raiz de Cambará*

*O rumo da liberdade não tem caminhos cruzados
Os lírios não se desbotam quando a terra é sentimento
Mais um contador de história seguindo pra eternidade
Deixando suas pegadas pelo tempo e pelo vento*

*Então em vez da trombeta tocou, o Sétimo Anjo,
Um solo de clarineta no seu tom de despedida
A voz de Deus sussurrando, aos poucos, foi lhe mostrando
Que os sonhos que plantamos são maiores que essa vida.*

(Pirisca Grecco)

CAMPOS, Beatriz Badim de. **O depósito dos fundos**: por uma arqueologia da obra de Erico Verissimo. 2021. 192f. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2021.

Esta tese tem por objetivo escavar as raízes ou o “depósitos dos fundos” da obra de Erico Verissimo a partir de seu romance de estreia – *Fantoches* (1932/1972) – e do último – o prototexto de “A hora do sétimo anjo” (1966-1975) –, que ficou inacabado. Questionávamos se o *leitmotiv* da criação literária, entendida como reflexão sobre o ato de escrever, poderia gerar uma fratura no *continuum* da história das obras de Verissimo, traçando uma rede de interconexões sem a dependência de uma cronologia já estabelecida. Assim, elaboramos as hipóteses: o “depósito dos fundos” como essa contingência no lugar de cisão entre a abordagem linear-histórica e sua fratura, possibilitando, sob perspectiva arqueológica, a leitura das ruínas do narrar por meio de um núcleo criativo-descriativo; e o de personagens-escritores, dobras do autor, que migram entre narrativas como “formas sobreviventes”, tendo a saga como procedimento escritural. Os fundamentos teóricos vão da crítica literária a estudos filosóficos voltados à poética. Sobre o ato de criação-descriação e os conceitos de arqueologia, história e formas sobreviventes, as contribuições vieram de Agamben, Deleuze, Benjamin e Didi-Huberman. Da fortuna crítica da obra verissiana, foram relevantes *Criação literária em Erico Verissimo*, de Maria da Glória Bordini, *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*, organizado por Flávio Loureiro Chaves, e materiais do Acervo Literário Erico Verissimo. Quanto à metodologia, cada capítulo se dissemina a partir de um centro em deslocamento ao redor de um conceito-chave e suas derivações, em busca de ressonâncias vindas de cada livro do projeto verissiano. Concluimos que *Fantoches* e “A hora do sétimo anjo”, lidos na tessitura da obra de Verissimo, revelam o *kairós* de criação-descriação por meio das formas sobreviventes que emergem do anacronismo de sua história. Manifesta-se, de modo intempestivo, a contemporaneidade dessa obra, que não cessa de nos anunciar novas possibilidades de significações.

Palavras-chave: Erico Verissimo; *Fantoches*; “A hora do sétimo anjo”; Arqueologia; Formas sobreviventes.

CAMPOS, Beatriz Badim de. **O depósito dos fundos**: por uma arqueologia da obra de Erico Verissimo. 2021. 192f Thesis (Doctorate degree) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, Brazil. 2021.

This thesis aims to excavate the roots or the "warehouse" of the work of Erico Verissimo from his debut novel - *Fantoches* (1932/1972) and the last one - the prototext of "A hora do sétimo anjo" (1966 -1975) – which was unfinished. We questioned whether the leitmotiv of literary creation, understood as a reflection on the act of writing, could generate a fracture in the continuum of the history of Verissimo's works, tracing a network of interconnections without depending on an already established chronology. Thus, we elaborate the hypotheses: the "warehouse" as this contingency in place of a split between the linear-historical approach and its fracture, enabling, from an archaeological perspective, the reading of the ruins of narrating through a creative-decreative nucleus; and that of characters-writers, folds of the author, who migrate between narratives as "surviving forms", with the saga as a scriptural procedure. The theoretical foundations range from literary criticism to philosophical studies focused on poetics. On the act of creation-decreation and the concepts of archeology, history and surviving forms, contributions came from Agamben, Deleuze, Benjamin and Didi-Huberman. Of the critical fortune of the Verissian work were relevant *Criação literária em Erico Verissimo*, by Maria da Glória Bordini, *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*, organized by Flávio Loureiro Chaves, and materials from the Erico Verissimo Literary Collection. As for methodology, each chapter spreads from a shifting center around a key concept and its derivations, in search of resonances coming from each book of the Verissian project. We conclude that *Fantoches* and "A hora do sétimo anjo", read in the fabric of Verissimo's work, reveal the *kairós* of creation-decreation through the surviving forms that emerge from the anachronism of its history. The contemporaneity of this work is untimely manifested, which does not cease to announce to us new possibilities of meanings.

Keywords: Erico Verissimo; *Fantoches*; "A hora do sétimo anjo"; Archeology; Surviving forms.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Marginalia no conto “Creaturas versus Creador”, do livro <i>Fantoches</i>	15
Figura 2 – Marginalia no título do livro <i>Fantoches</i>	31
Figura 3 – Marginalia sobre o contexto de publicação do livro <i>Fantoches</i>	33
Figura 4 – Marginalia sobre Mary Lee, do livro <i>Fantoches</i>	35
Figura 5 – Marginalia sobre a influência de Anatole France, do livro <i>Fantoches</i>	37
Figura 6 – Capa e quarta capa do livro <i>As aventuras do avião vermelho</i>	39
Figura 7 – Esboço arquitetônico com uso de calungas	40
Figura 8 – Marginalia sobre a criação de Nanquinote	44
Figura 9 – Marginalia do conto “Genesis”, do livro <i>Fantoches</i>	46
Figura 10 – Marginalia do conto “A volta”, do livro <i>Fantoches</i>	50
Figura 11 – Marginalia do conto “Uma história da vaquinha Vitória”, do livro <i>Fantoches</i>	63
Figura 12 – Marginalia do conto “Um dia a sombra desceu”, do livro <i>Fantoches</i>	65
Figura 13 – Esboço de criação de personagens de “A hora do sétimo anjo”	81
Figura 14 – Esboço da cidade ficcional de Antares	90
Figura 15 – Esboço de primeiro segmento de diálogo, de “A hora do sétimo anjo”. 93	
Figura 16 – Esboço de segundo segmento de diálogo, de “A hora do sétimo anjo” 94	
Figura 17 – Esboço de diálogo entre Caio Mafra-Pomar e Frei Pio, de “A hora do sétimo anjo”	99
Figura 18 – Esboço do anjo distraído em caderno de Verissimo	112
Figura 19 – Reprodução do <i>Angelus Novus</i> , de Paul Klee	115
Figura 20 – Desenho pertencente aos esboços do livro <i>Solo de clarineta</i>	130

SUMÁRIO

E A SAGA CONTINUA...	12
1 FANTOCHES: LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO	25
1.1 <i>Fantoches</i> na mão que treme do artista	29
1.2 Nanqu沿海 contra os moinhos de vento	38
1.3 Entre a pena e a espada	51
1.3.1 Criador x criaturas	56
1.3.2 No universo dos fantoches: apropriações e desvios	66
2 A HORA DO SÉTIMO ANJO: O ANÚNCIO DA PRIVAÇÃO	80
2.1 O sétimo anjo anuncia seu mistério	88
2.2 Anjos em perspectiva	105
2.3 As ruínas de uma história	114
3 FIAT LUX: A CONSTELAÇÃO DE CREATUS	123
3.1 Por dentro do depósito dos fundos	129
3.2 O inventário	154
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ESCAVAÇÕES INTEMPESTIVAS PARA UM NOVO TEMPO	164
4.1 O projeto literário de Erico Verissimo e a intempestividade do contemporâneo	167
REFERÊNCIAS	178
ANEXO - LEVANTAMENTO DA FORTUNA CRÍTICA DE ERICO VERISSIMO	186

E A SAGA CONTINUA...

[...] continuo a afirmar que o processo de criação literária se opera no plano do inconsciente, repositório insondável de vivências, intuições, experiências... O consciente (que os psicólogos e os analistas me perdoem estas heresias) é apenas a frente da loja, em cujas prateleiras se expõem algumas 'mercadorias' e em cujo balcão monta guarda um sujeito meio atarantado, que olha para a rua e espera a 'freguesia' com a qual terá de se acostumar e transacionar. A parte mais importante da casa é o 'depósito dos fundos', cujo inventário é impossível fazer e cujas riquezas ninguém consegue sondar.

Erico Verissimo
1971

Nesse trecho da entrevista concedida ao *Jornal Correio da Manhã*, por Erico Verissimo (1905-1975), de sugestivo título “Somos todos uns mentirosos”, o autor nos coloca diante de um problema: quem somos nós no mundo? Verissimo delinea as expressões de um sujeito atrás de um balcão, à espera do outro, da possibilidade (sempre imprecisa) de relações que o inserem na sua realidade externa, no mundo que se coloca fora dele. Um mentiroso? Talvez, se entendermos que esse sujeito atrás do balcão não corresponde, diretamente, ao que se encontra no “depósito dos fundos”.

O que o autor problematiza como sendo o cerne do sujeito é justamente esse “depósito dos fundos”, isto é, aquele não-lugar no mundo exterior, espaço que constitui a possibilidade de criação de mundos e de atualização de outros que se mostram enquanto potência de existir, que estão em profunda conexão e movimento porque guardam um inacabamento latente e precioso. Segundo o próprio Verissimo: “Está claro que não temos dentro de nós dois eus, mas uma legião deles. E ninguém como o escritor de ficção [...] exerce com mais frequência esta faculdade de multiplicar-se.” (VERISSIMO *apud* CASTRO, 1977, p. 2).

Refletindo, pois, sobre o que Erico Verissimo denomina como “depósito dos fundos”, é pertinente pensar que a criação literária nasce das relações possíveis dentro desse “depósito”, ou seja, ela traz, em sua gênese, a essência do inconcluso, do inacabado. Pensar nessas questões é pensar também em um ineditismo quase perene, em um sem-número de significações para uma obra literária, mas também na problemática que implica estabelecer conexões dentro desse “depósito dos fundos” para a possibilidade de uma leitura de seus mistérios.

O termo “depósito” traz uma carga semântica ambivalente. Ao mesmo tempo em que alude à questão do colocar em confiança algo valioso para que seja conservado, ele relaciona-se ao que se acumula no fundo, que se sedimenta, se assenta, encontrando-se nas camadas mais profundas de determinado recipiente ou lugar. Quando Verissimo agrega a palavra “fundos” a “depósito”, construindo a expressão “depósito dos fundos”, alude àqueles espaços que comumente temos em casa, seja na configuração de um depósito mesmo fora de uma casa, por exemplo, ou um cômodo no lado de dentro que assume a função de um lugar para depositarmos objetos ou outros artigos que não têm um lugar estabelecido no cenário aparente. Independentemente da configuração, ele se encontra ali, apartado do tempo presente, deslocado da história oficial de quem vive ali, em silêncio entre as vozes que, aparentemente, fazem viva a casa. Não será, portanto, esse depósito dos fundos que guarda e, ao mesmo tempo, revela, em sua presentidade, os restos de um tempo fraturado dessa casa? E ainda, será esse depósito dos fundos o olhar para a heterogeneidade da história dessa casa?

Essas perguntas nos lançam ao nosso *corpus* de estudo, pois ambos os textos, *Fantoches* e “A hora do sétimo anjo”¹, se inscrevem nesse “depósito dos fundos”. *Fantoches*, quando do seu lançamento em 1932, vendeu pouco mais de 400 exemplares. A baixa vendagem não ocorreu por falta de interesse dos leitores que recebiam Erico Verissimo no cenário literário brasileiro, mas, sim, devido a um incêndio no depósito da Editora Globo em Porto Alegre, que incinerou os demais exemplares; incêndio este que Verissimo afirma ter sido “causal, juro!”.

O livro teve seu relançamento em 1972, passando por um período de silêncio. Esse silêncio, porém, não carrega uma conotação que desvalorize a obra e, ao contrário, durante esse hiato de tempo, passou por outras relações dentro do “depósito dos fundos” do autor, transformou-se, colocou-se em um processo interno de (re)escrita.

Em 1972, Erico Verissimo, comemorando seus quarenta anos de vida literária, lança um olhar crítico sobre seu primeiro livro, o que resultou em uma edição especial, também publicada pela Editora Globo, que traz o texto original de 1932 acrescido de intervenções autorais sobre os textos, sobre ele mesmo e seu

¹ Grafaremos o título desse projeto literário sempre entre aspas, e não em itálico como consta nas normas da ABNT, uma vez que ele não chegou a ser publicado e, portanto, não se configura como um livro em si.

processo de escrita, como anotações, a maioria feita a mão, e algumas datilografadas, além de desenhos feitos pelo próprio autor, que evidenciam uma escrita criativa no que tange a sua aproximação íntima com a linguagem não verbal, com uma escrita que experimenta o que é anterior a ela, a sua infância de criador. Essa é a edição escolhida para a nossa investigação nesta tese por justamente ser a primeira a trazer as inscrições de um autor que, nos seus 66 anos de idade, olha para o jovem escritor de 26 anos, fazendo um balanço dessa trajetória humana e literária, revisando a sua História dentro de cada história que compõe o livro.

Nesse processo (re)escritural, *Fantoches* ganhou edições diversas da de 1972. Em 1960, uma edição de colecionador foi lançada pela mesma Editora Globo, que reeditava a obra de Verissimo na ocasião, sob o título de *Fantoches e outros contos e artigos*. Nela, somados aos contos que fazem parte originalmente da edição de 1932, porém com uma organização diferente dos textos, estão contos da maturidade autoral, artigos sobre criação literária, sobre o Rio de Janeiro num momento em que Verissimo encontrava-se nostálgico da pátria por residir nos Estados Unidos, além de contos que compõem o livro *As mãos de meu filho* (1942).

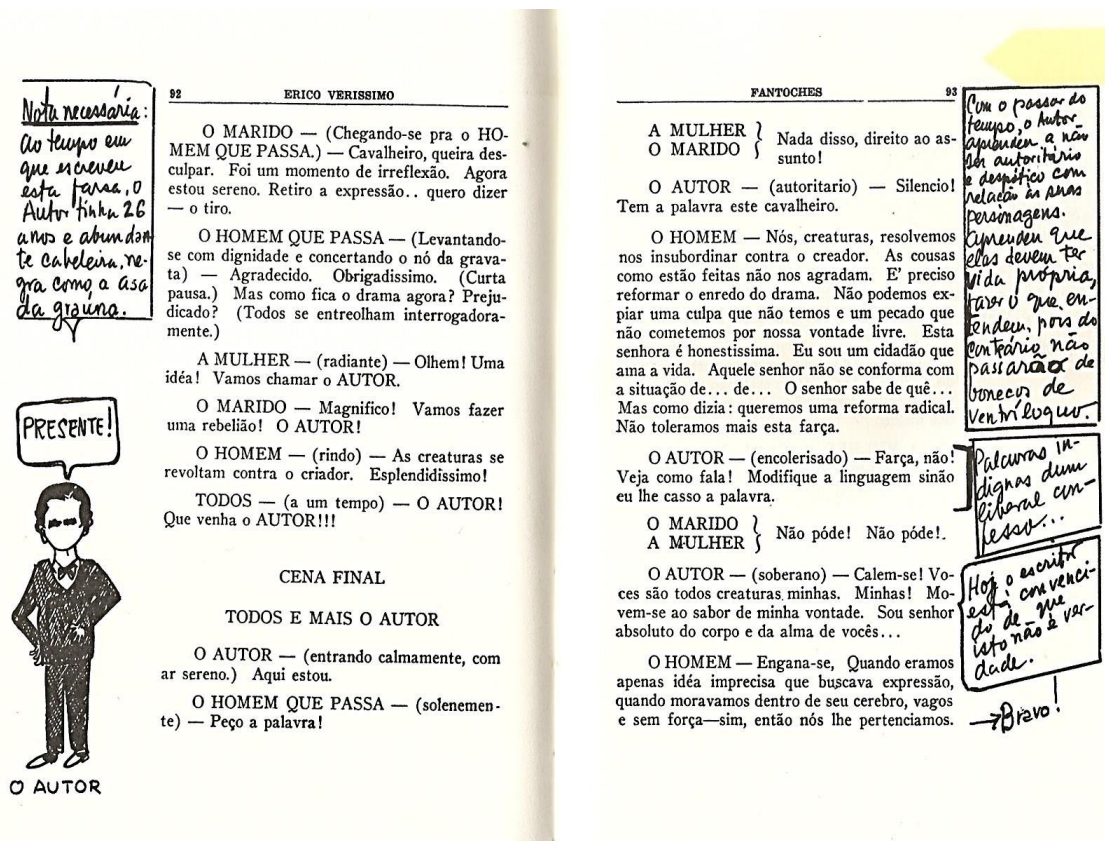
Em 2007, por sua vez, a Editora Companhia das Letras reeditou a obra de Verissimo em comemoração ao centenário de nascimento do autor e publicou *Fantoches e outros contos*. Neste, constam os 17 contos que fazem parte dos originais de *Fantoches* (1932), mais seis contos da maturidade autoral. É uma edição que recupera a de 1972, por trazer as inscrições autorais dentro do texto literário ao mesmo tempo em que traz a concepção dos “outros contos” da edição de 1960.

Independentemente da edição, os textos que compõem *Fantoches*, em qualquer uma das edições, têm em seu “depósito dos fundos” a criação literária como *leitmotiv*. É a criação que aparece e reaparece com insistência no argumento de cada texto, nas tramas dos fios que vão trançando os movimentos de cada “fantoche” e fazem todos eles atuarem em performance no corpo-textual das páginas do livro. Para citarmos um exemplo, no conto “Creaturas versus creador” [sic], temos essa problematização na voz de uma personagem chamada O Autor, que discute com suas personagens – A Mulher, O Marido, O Homem que passa – qual será o destino delas dentro do texto, ao que as referidas personagens se rebelam e argumentam, afirmando possuírem o direito de escolher seus próprios caminhos dentro da narrativa: “– Senhores, grande confusão! Nada de lógica! Nada

de coerência! Anarquia geral! [...] Vingança! Vingemo-nos do AUTOR! Não há mais lei! As criaturas [sic] não obedecem mais ao creador [sic]!” (VERISSIMO, 1972a, p. 97).

Essa temática desenvolvida nos contos sobre a problematização do processo criativo de uma obra literária também é realizada pelo próprio Verissimo enquanto autor empírico. Na mesma edição a que nos referimos, esse questionamento é realizado na marginalia, anotações, desenhos e notas que o escritor gaúcho registrou em todos os textos, como podemos ver a seguir:

Figura 1 – Marginalia no conto “Creaturas versus Creador”, do livro *Fantoches*



Fonte: VERISSIMO, 1972a, p. 92-93

Não podemos deixar de observar a caricatura que Verissimo faz de si mesmo por meio dessa figura de autor, que é personagem dentro do texto, mas que também habita esse lugar de passagem nos limites entre autor-criador e autor-biográfico, entre presença e ausência, entre criação e crítica. O Autor, personagem do texto, possui uma voz bastante incisiva, que dita as regras do jogo narrativo às

personagens que se rebelam contra ele. Em contrapartida, a caricatura do autor, feita quarenta anos depois, não tem boca, portanto a sua fala se mostra potencial, sugerida pelo balão de fala acima dele. Sua voz não se articula como a do Autor, manipulador dos fantoches, no texto. São os muitos “eus” que habitam esse autor, relembrando a fala anterior de Verissimo. Evidentemente, Verissimo, ao fazer esse registro imagético do autor que é ele mesmo (comprova-se pelas sobrancelhas espessas, sua marca registrada), escolhendo suprimir sua boca – em uma mensagem cifrada como “calaram a nossa voz, mas ainda temos as palavras” –, traz toda uma carga que também remonta à opressão sofrida pelos escritores e artistas em geral no período de ditadura militar, cuja pauta era o cerceamento das manifestações artísticas e da liberdade de expressão; não nos esqueçamos de que essas intervenções no texto de *Fantoches* foram feitas em 1972, década auge da ditadura com o “milagre econômico” brasileiro.

Fantoches se configura, então, como criação narrativa enquanto discurso literário num “vir-a-ser”, ou seja, a criação se faz não pelo produto final, o ato-livro, mas por um processo (re)criativo em potência, em uma negatividade intrínseca da própria obra. *Fantoches* desafia a sua própria história ao estabelecer com ela uma ruptura por meio de seu “escrever sem fim”, fazendo desse livro “um trabalho constantemente recomeçado, o lugar da volta [...]” (BLANCHOT, 2013, p. 33), nesse “livro por vir”.

Essa dinâmica criacional que se desenvolve em *Fantoches* assume lugar também na metodologia de composição de “A hora do sétimo anjo”, prototexto² do romance inconcluso elaborado entre 1966 e 1975. Ele guarda uma potência criativa em essência, isto é, o inacabamento próprio da literatura acrescido ao do próprio ato criativo de um romance inconcluso, pois Verissimo faleceu antes de finalizar o livro. Este, porém, era um projeto que ele pretendia retomar e nele investir, expressando “[...] sua vontade imensa de continuar vivendo para poder renovar sua obra”, além de “completar o ‘ciclo iniciado com *Caminhos cruzados*, focalizando Porto Alegre nos anos 30’ [...]” (BORDINI, 1995, p. 163).

² Utilizaremos esse termo para nos referir a “A hora do sétimo anjo” por se tratar de escritos de vários gêneros, não constituindo uma unidade textual organizada, além do seu caráter de inacabamento próprio. O termo “prototexto” tem origem na Crítica Genética e a acepção da palavra está relacionada ao “[...] conjunto de documentos que precedem o texto (notas de leitura, cópias impressas, rascunhos, provas corrigidas, projetos, cópias passadas a limpo, testemunhos da obra) [...]” (SANTOS; REGINA, 2015, p. 10). O termo, referindo-se aos escritos de “A hora do sétimo anjo”, foi utilizado por Maria da Glória Bordini em *Criação Literária em Erico Verissimo* (1995), mais precisamente na página 187.

O prototexto do romance “A hora do sétimo anjo” (1966-1975) nos revela exatamente o mesmo procedimento criativo de *Fantoches*. O projeto de romance está disponibilizado em pasta-arquivo e cadernos de rascunho sob os códigos 04a0006-69, 04a0021-70, 04a0028-72, 04f0082-43/75 no Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro, e é composto por folhas avulsas, roteiros, esquemas, lembretes, cronologias, estudos de capa, de personagens e diálogos, desenhos, esboços manuscritos e datilografados em inglês e português.

Esse romance teria como enredo narrar, ao longo de três dias, a vida de núcleos de personagens que se relacionavam direta ou indiretamente com o protagonista do romance, Caio Mafra-Pomar. Pomar era membro da Academia Brasileira de Letras, portanto, um renomado escritor, o qual iniciaria a obra escrevendo as suas memórias e sofrendo com sintomas de um iminente derrame cerebral que o deixaria em coma ou causaria a sua morte (questão que Verissimo não conseguiu decidir). Após o afastamento físico da personagem em relação às outras, um narrador, que seria denominado Olho, assumiria a consciência onipresente de Pomar e escreveria o romance a partir de suas impressões sobre as ações das outras personagens que esperavam a chegada do homem à lua (ou “alunissagem”, como Erico Verissimo utilizava originalmente em seus cadernos), em 1969.

Além do enredo, que coloca em pauta a discussão sobre o papel autoral na construção de sua obra, evidenciando a problematização do processo criativo, os procedimentos utilizados por Verissimo para a composição de “A hora do sétimo anjo” se assemelham aos de *Fantoches*. Utilizando-se de desenhos, esboços, marginalia, anotações referenciais sobre personagens, espaços, bilhetes endereçados a si mesmo e demais elementos narrativos, o autor delineia o seu fazer estético, o qual se lança para o enredo da própria obra como discussão que se encontra no cerne do texto literário. Para seus projetos, inclusive o de “A hora do sétimo anjo”, Verissimo utilizava cadernos quadriculados ou de pauta simples como “depósito dos fundos” de seu processo criativo.

A necessidade de investigação desse *corpus*, portanto, surge da abordagem apenas referencial de *Fantoches* em trabalhos acadêmicos e da quase inexistência de trabalhos críticos sobre “A hora do sétimo anjo”, conferindo um ineditismo ao tratamento desse material, costurando-o de modo a estabelecer relações de

consonância e evidenciar singularidades de uma obra em vias de escrita por meio da sua potência criativa e revisão histórica pelo olhar do contemporâneo.

Ademais, a urgência para ampliar olhares sobre a obra de Verissimo foi pontuada no encontro “Tempo de Erico Verissimo I”, realizado em janeiro de 2017 e outro em janeiro de 2018, em sua segunda edição, no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, que reuniu pesquisadores convidados do Brasil e do exterior. Como uma das pesquisadoras convidadas, propus o questionamento sobre a investigação da obra verissiana por meio dos textos do escritor gaúcho que seguem pouco contemplados pela crítica, dentre os quais os que fazem parte de nosso *corpus*.

Desses encontros, também surgiu o convite da Editora Companhia das Letras para que eu escrevesse um artigo³, que foi intitulado “‘A hora do sétimo anjo’, de Erico Verissimo: o livro em Apocalipse”, publicado em setembro de 2017 no blog da Editora, sobre o material de “A hora do sétimo anjo”, tamanha a necessidade de se conhecer esse texto e abrir perspectivas de estudo sobre esse e demais materiais de pouco conhecimento da crítica e do grande público.

Como referenciado anteriormente, são quase inexistentes os estudos sobre o prototexto do romance “A hora do sétimo anjo”. O único estudo que cita esse projeto de livro é a tese de doutorado de Maria da Glória Bordini, intitulada *Criação literária em Erico Verissimo* (1995), com publicação em livro pela Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nele, Bordini analisa alguns romances de Verissimo sob a perspectiva de uma teoria da criação da obra do escritor gaúcho. A pesquisadora levanta dados sobre como se dá a criação dos romances *Caminhos Cruzados*, *O resto é silêncio*, *O tempo e o vento* (com ênfase no terceiro tomo – *O Arquipélago*) e *Incidente em Antares*. O que propomos em nossa investigação é ampliar o olhar que Bordini lança, percebendo não apenas os traços característicos do processo de criação verissiano, mas os efeitos e múltiplas significações que eles causam em sua obra como conjunto; de que forma esse inacabamento e potência de não-escrita se revelam como construtores de uma genealogia estético-literária.

Em relação a *Fantoches*, tampouco há um número considerável de investigações científicas sobre a obra, sejam elas em nível *lato sensu* ou *stricto*

³ O referido artigo foi publicado em duas partes, que se encontram disponíveis no Blog da Companhia. Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/A-hora-do-setimo-anjo-de-Erico-Verissimo-o-livro-em-apocalipse-parte-18> (parte 1) e <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/A-hora-do-setimo-anjo-de-Erico-Verissimo-o-livro-em-apocalipse-parte-2> (parte 2). Acesso em: 14 set. 2021.

sensu. O artigo “O projeto literário de Erico Verissimo” (2014), de Donizeth Santos, publicado na *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, da Universidade de Brasília, estabelece um itinerário narrativo desde a edição de 1932 de *Fantoches* até *Incidente em Antares* sob a perspectiva da construção da engrenagem social e seus mecanismos.

Tendo em vista o estado da questão sobre o *corpus* escolhido, ampliamos a nossa percepção sobre os estudos críticos da obra de Verissimo e a abordagem que teremos como norteadora. Os objetos de pesquisa de teses e dissertações sobre a obra verissiana, bem como de artigos científicos e ensaios, é o mais vasto e abrangente possível. No anexo desta tese, fazemos um levantamento dos textos acadêmicos, em nível de mestrado e doutorado, mais recentes, a respeito da obra de Verissimo, constituindo a nova fortuna crítica do autor, que aborda questões sobre o feminino, o espaço, a realidade e a sociedade, a política, entre tantas outras abordagens de investigação.

Dos trabalhos acadêmicos referenciados, destacam-se como fonte de interlocução com a nossa pesquisa os trabalhos de José Antonio Klaes Roig, na perspectiva de estudo das memórias de Verissimo tendo como cerne de discussão a questão do espelho entre escritor criador e biográfico, assim como o estudo de Ana Lucia Macedo Novroth sobre a construção de duplos em *O tempo e o vento*, estabelecendo pontos de contato entre personagens e autor. Outro estudo significativo é *A ética do escritor*. Noel, Tônio e Floriano: trajetórias distintas na obra de Erico Verissimo (2011), de Anita de Moraes, que focaliza personagens escritores que compartilham com o Verissimo escritor-criador o compromisso com a escrita.

Percebemos, com esse levantamento de dados, que as questões que concernem ao ato da escrita, à criação literária e à problematização da literatura enquanto reflexão não são comumente foco de estudo da obra do escritor gaúcho. Segundo Flávio Loureiro Chaves, em *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo* (2001), “As personagens buscam dizer o que são e o que é o seu mundo porque esta vem a ser a luta do escritor no ato da criação.” (p. 165) e acrescenta: “A ficção é um compromisso; não só porque registra a sociedade, mas, sobretudo, porque o escritor é a sua própria personagem, situando-se voluntariamente no centro da ação narrada.” (p. 166). Se o escritor está no centro da ação narrada, o que se narra é a sua criação em constante inacabamento e organicidade.

Desse modo, o que apreendemos do autor, que é uma função dentro do texto, “função-autor”, conforme Foucault (2001) propõe, é um gesto, segundo conceito de Agamben (2007), que se dilui por toda a sua obra; é presença-ausência deste que se revela e se esconde nas linhas da sua criação, “[...] o que continua inexpresso em cada ato de expressão [...]” (AGAMBEN, 2007, p. 59).

Sendo assim, toda obra literária é “acabada-inacabada” (BLANCHOT, 2016, p. 33), isto é, “a obra é a espera da obra”, pois “[...] somente nessa espera se concentra a atenção impessoal que tem por vias e por lugar o espaço próprio da linguagem.” (BLANCHOT, 2016, p. 352). Nessa espera a que Blanchot se refere está contida uma resistência interna à própria obra, que Deleuze designa como uma “luta ativa” na relação entre a obra de arte e seu ato de criação. O que se perpetua, segundo ele, é essa luta interna de resistência da obra com ela mesma em seu processo orgânico de escrita e reescrita que está sempre por vir.

Agamben, como interlocutor de Deleuze, amplia essa perspectiva sobre o ato da criação e em seu texto homônimo ao do filósofo francês, *O que é o ato de criação?* (2018), afirma que essa resistência interna a toda obra se justifica, pois o ato de criar “[...] não pode ser compreendido como a transposição da potência ao ato, pois um artista não é a figura que possuindo uma potência de criar, em certo momento decide passar a ato e realizar uma obra de arte.” (AGAMBEN, 2018, p. 65).

Assim, o ato da criação, em sua essência, é um campo de forças em tensão entre potência e impotência, entre poder e poder-não (agir). Veríssimo, ao criar personagens que são escritoras e compartilham com ele o processo de escrita, exerce essa resistência interna, trabalhada no limiar entre potência e impotência do próprio ato de criar que é ficcionalizado e, ao mesmo tempo, realidade autoral empírica. Ele aponta para a construção de uma obra que se faz não da passagem da potência ao ato, mas de uma resistência que serve como força motriz de seu projeto. Quando decide por não seguir com a escrita de “A hora do sétimo anjo”, mas não o descarta e trabalha em sua produção até o seu último ano de vida, é seu processo criativo que eclode, que se sobrepõe ao ato de escrita, que resiste. A negatividade da criação literária opera, portanto, nesse lugar da contingência de “[...] um ser que pode ser e, ao mesmo tempo, não ser [...]” (AGAMBEN, 2015, p. 38).

Nessa perspectiva, o “depósito dos fundos” aparece como essa contingência na obra verissiana, o lugar de cisão entre o que é, sua abordagem linear e histórica,

e o que reside na fratura dessa linha, ou seja, a própria criação que está em toda sua obra como gesto. Esse movimento apresenta a possibilidade de uma leitura das ruínas do narrar da obra verissiana em que se revela o trabalho de criação em seu processo e problematização, conectando quase a totalidade dos livros de ficção da obra de Verissimo (excetuando os dedicados às crianças e jovens). Dessa maneira, articulam-se nossos objetivos nesta jornada: investigar a criação literária como resistência interna dentro da obra de Verissimo e analisar como essa resistência gera uma fratura ao integrar todos os romances, em uma rede narrativa, rompendo, de forma intempestiva, com a linearidade temporal e histórica do projeto literário verissiano.

Partimos do pressuposto, então, de que os romances verissianos oferecem uma cocriação entre narradores, personagens e criador-autor no desempenho de um narrar testemunhal e literário de autoria compartilhada. Dessa forma, o processo de criação é revelado no tecido conjuntivo de toda a sua obra, em seu “depósito dos fundos”, que se constitui como resistência interna, refletida e reavaliada na dinâmica de composição de cada texto que compõe *Fantoches*, situada no ponto inicial de sua produção, até o processo de construção de “A hora do sétimo anjo”, em seu ponto terminal.

Nossa abordagem da obra verissiana busca, portanto, uma lógica não-linear de leitura, que é a lógica da própria criação e que se desenvolve nessa rede tecida entre narrativas de forma constelar. Lançamos luz ao conceito de história que se coloca como força contrária a essa concepção progressista e homogênea do termo. Essa é a perspectiva de história cara a Walter Benjamin que, ao longo de seus estudos, compreendeu “[...] o desaparecimento, não apenas da homogeneidade do ‘fio’ da história, como a dissipação da ideia de continuidade [...]” (CANTINHO, 2011, p. 180).

Dessa forma, os estudos de Benjamin assumem que

A ideia de um progresso do gênero humano na história não se pode separar da ideia de sua progressão ao longo de um tempo homogêneo e vazio. A crítica da ideia dessa progressão tem de ser a base da crítica da própria ideia de progresso. A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora [...].
(BENJAMIN, 2016, p. 17-18).

O movimento de desvendar as camadas de um projeto literário, nessa abordagem contingente e fraturada da história, escavando seus diferentes níveis de complexidade e significações, aponta para o conceito de “arqueologia como método”:

Trata-se, diante das dicotomias que estruturam nossa cultura, de ir além das exceções que as têm produzido, porém não para encontrar um estado cronologicamente originário, mas, ao contrário, para poder compreender a situação na qual nos encontramos. A arqueologia é, nesse sentido, a única via de acesso ao presente. Porém, superar a lógica binária significa, sobretudo, ser capaz de transformar cada vez as dicotomias em bipolaridades, as oposições substanciais num campo de forças percorrido por tensões polares que estão presentes em cada um dos pontos sem que exista alguma possibilidade de traçar linhas claras de demarcação. Lógica do campo contra lógica da substância. Significa, entre outras coisas, que entre A e A se dá um terceiro elemento que não pode ser, entretanto, um novo elemento homogêneo e similar aos anteriores: ele não é outra coisa que a neutralização e a transformação dos dois primeiros. (AGAMBEN, 2006, n. p.)⁴.

Em *Signatura rerum: sobre o método* (2019), Agamben traça um percurso do conceito de arqueologia desde Kant, passando por Nietzsche, Overbeck, Benjamin, Foucault. A este último, Agamben outorga a acepção do termo “arqueologia” que pretende seguir, como ligado às pesquisas do autor francês. Nos estudos de Foucault, o conceito aparece “de forma discreta”, como salienta Agamben, porém, traz à luz uma leitura de “arqueologia” em sua contraposição à história percebida como um fluxo linear em direção ao progresso: “[...] a arqueologia é [...] uma ciência das ruínas, uma ‘ruinologia’, cujo objetivo, mesmo sem constituir um princípio transcendental em sentido próprio, nunca pode realmente se realizar como um todo empiricamente presente.” (AGAMBEN, 2019, p.117).

O que perseguimos como tese é, justamente, a concepção de arqueologia que pode ser percebida no “depósito dos fundos” da obra de Verissimo, ao não ser tratada como uma origem definida no tempo e no espaço, mas como história da criação verissiana, que se faz legível no aqui e agora de cada texto, resistente ao tempo “homogêneo e vazio”, como diria Benjamin. Esse movimento acontece em

⁴ COSTA, Flávia. Entrevista com Giorgio Agamben. Trad. Susana Scramin. Revista do Departamento de Psicologia, Niterói, v. 18, n. 1, Jun 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-80232006000100011&script=sci_arttext. Acesso em: 14 set. 2021.

praticamente toda a obra de Verissimo, fazendo com que cada livro se torça, como o anjo de Paul Klee (1879-1940), no instante presente, criando uma fratura no contínuo de todos os textos.

Assim, os livros que compõem a obra de Verissimo guardam, em seu “depósito dos fundos”, marcas de seu tempo e de seu espaço, mas sem instaurar um núcleo de origem imutável. Esse movimento, ao contrário, se lança para o outro, o presente, que atualiza a sua natureza plurissignificativa, em que o artista não cumpre sozinho o ato da criação. É um gesto inacabado que necessita de uma leitura em camadas, de forma arqueológica para, de fato, ser compreendido no processo de sua escrita.

Organizamos o percurso desta tese em quatro movimentos de escavação, que irão contemplar as etapas da nossa investigação arqueológica. No capítulo “Fantoques: laboratório de criação”, trataremos do conceito de resistência interna da obra de arte investigando a “potência-de-não” do ato de criação, conforme Deleuze e Agamben. *Fantoques* será alvo de análise tendo a criação como fio condutor dos textos.

No capítulo seguinte, “‘A hora do sétimo anjo’: o anúncio da privação”, trataremos dos conceitos de História como *continuum* e “fratura do tempo”, conforme Walter Benjamin, em correlação com o projeto de “A hora do sétimo anjo”, que desafia o tempo cronológico e se instaura no “agora” de *kairós*.

Na sequência, em “*Fiat lux*: a constelação de Creatus”, articularemos as análises feitas nos capítulos precedentes com outros romances de Verissimo, tendo como fio condutor as imagens sobreviventes, conforme Didi-Huberman, que transitam entre os textos a fim de problematizar o processo de criação da obra verissiana. Finalmente, em nosso último movimento de escavação, intitulado “Considerações finais: escavações intempestivas para um novo tempo”, articularemos as análises realizadas durante todo o percurso com o intuito de discutir a respeito da contemporaneidade da obra de Verissimo, evidenciando seu caráter experimental de uma concepção de saga em termos da composição de romances que saem uns dos outros, como uma partitura musical, cujo *leitmotiv* é a criação.

Por isso, a saga continua. A saga que principiámos em *Caminhos cruzados e Um Lugar ao Sol*: o projeto literário de Erico Verissimo (Educ, 2016), movido por uma inquietante curiosidade nas coisas do homem e do mundo. A saga que Vasco

Bruno, no livro *Saga* (2006b), publicado em 1940, revela como “[...] um prazer de largar os pincéis ou fechar um livro e ir, por exemplo, enterrar os pés no lodo do chiqueiro, pegar uma enxada, sujar as mãos de terra do pomar ou então empunhar o machado para rachar lenha.” (VERISSIMO, 2006b, p. 307-308) ou a que a prima Clarissa inicia, no livro que recebe seu nome, publicado em 1933, sem ter muita consciência ainda, mas com olhos que examinam tudo, até o céu estrelado: “Será este mesmo vento que faz tremer, que quase apaga o fogo das estrelas? Os poetas falam nas estrelas pequeninas. Pequeninas? [...] Enormes, imensas, muito maiores que a Terra. Os livros explicam. As estrelas são mundos [...]” (VERISSIMO, 2005d, p. 53).

Sigamos a nossa saga. Adentremos ao depósito dos fundos e a ele lancemos um pouco de luz. Quem sabe, reposicionando caixas, tirando o pó acumulado pelo tempo, desemperrando as dobradiças das janelas, enxerguemos no escuro. Quem sabe vejamos o escritor diante do espelho. Quem sabe... O que sabemos, neste momento, é que a porta está aberta. Entremos.

1 FANTOCHES: LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO

Há vinte anos, relendo os contos que formam o presente volume, tive a sensação de ser pai de mim mesmo. Tornando a lê-los agora, vinte anos mais tarde, sinto-me como se eu fosse meu próprio avô.

*Fantoches*¹
Erico Verissimo
1972a

O célebre verso do poema “Eu sinto o coração bater mais forte”² (“My heart leaps up”), escrito pelo poeta romântico inglês William Wordsworth (1770-1850) e popularizado por Machado de Assis em suas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) – “o menino é pai do homem” (2011, p. 39) – é recuperado por Erico Verissimo quando este, já em sua maturidade humana e autoral, relê as histórias que pertencem a *Fantoches*. O ano é 1972, e Verissimo, escritor com uma carreira internacionalmente difundida e escrevendo o prefácio para a nova edição do seu primeiro livro, divide as páginas deste com o duplo dele mesmo: um jovem escritor tímido residente da pacata Cruz Alta, cidade do interior do Rio Grande do Sul, onde nascera. Os dois se colocam frente a frente, como a se reconhecer, menino e homem, um no outro, um pelo outro.

O que Verissimo lê, não são apenas seus primeiros textos, mas suas pegadas, o que já não recorda, o inenarrável, as ruínas de uma narrativa incinerada pela ação do tempo cronológico. Esse autor-criador assume a figura do trapeiro, do catador de sucatas, “[...] esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder [...]” (GAGNEBIN, 2006, p. 53-54). Jeanne Marie Gagnebin utiliza essa imagem quando se refere à instância do narrador no texto literário, mas o movimento que Verissimo faz, enquanto autor-criador em *Fantoches*, é similar a esse, pois ele não tem “[...] por alvo recolher grandes feitos. Deve muito mais apanhar aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter importância nem sentido [...]”

¹ Quanto o texto da epígrafe tratar-se de trecho de algum livro de Verissimo, será mencionado logo abaixo do fim da citação para que o leitor possa seguir o trajeto constelar que também faz parte da escolha desses textos. Quando não houver indicação de referência logo abaixo da epígrafe, quer dizer que o texto foi retirado de alguma entrevista, artigo de periódico ou outra fonte de publicação.

² “Eu sinto o coração bater mais forte./ Quando o arco-íris posso ver./ Assim foi quando a vida começou./ Assim é agora quando adulto sou./ E assim será quando eu envelhecer... / Senão, melhor a morte!/ O menino é pai do homem;/ E eu hei de atar meus dias, cada qual,/ Com elos da piedade natural.” (WORDSWORTH, 1988, p. 49).

(GAGNEBIN, 2006, p. 54). Assim, Verissimo considerava *Fantoches*, um livro “[...] de pouca ou nenhuma importância literária, mas [que] não deixará de ter um certo interesse histórico para quem quer que (há gente para tudo nesse mundo!) venha um dia estudar em conjunto a obra do abaixo assinado” (VERISSIMO, 1972a, p. 2), ou ainda “a quem quer que se abalance à pouco recomendável tarefa de estudar a obra deste escritor.” (1960, p. 8).

Os próprios editores da publicação de 1972 escrevem, em nota introdutória ao volume, que o livro

[...] tem seu valor histórico, ao reproduzir o passo inicial de um homem que se fez celebridade na literatura de sua língua; depois, por vir enriquecido das impressões, tantas vezes irônicas, que causam no sessentão de hoje as estórias do moço estreante. (VERISSIMO, 1972a, p. 1).

Compreendemos, porém, que o “valor histórico” mencionado pelos editores ou o “interesse histórico” sugerido por Verissimo vão muito além desse lugar histórico cronológico, fora do livro. Esse valor histórico interno de *Fantoches*, que pertence a sua criação, atualizando-o no tempo, é que fez com que esse texto chegasse aos dias atuais, resistisse à linha histórico-temporal e continuasse a abrir possibilidades de leitura significativas na contemporaneidade.

Considerando essa perspectiva e “já que há gente para tudo neste mundo!”, percebemos que Verissimo deixa essa pista de o menino ser o pai do homem logo no prefácio de *Fantoches* (1972), como uma forma de cochichar ao ouvido do leitor um segredo: o de que este terá que enfrentar a História e a história que está dentro e fora do livro para manter-se vivo e para que possa compreender uma narrativa muito maior – a de seu projeto literário e a da própria vida.

Verissimo sente-se pai, ou até mesmo avô de si mesmo, o que poderia sugerir o contrário da máxima de Wordsworth. Se pensarmos sobre essa colocação com atenção, verificaremos que não é bem assim. O menino, sendo pai do homem, apresenta-se como um ideal: “[...] a permanência do espírito infantil, entendido como seiva vital, capaz de proporcionar a comunhão anímica do indivíduo com o cosmos.” (COUTINHO, 2011, p. 81). Se lermos os versos anteriores a esse que nos referimos do poema de Wordsworth, teremos: “[...] Assim é agora quando adulto sou,/ E assim será quando eu envelhecer.../ Senão, melhor a morte!/ O menino é pai do homem; [...]” (1988, p. 49). Em outras palavras, só é possível existir e seguir existindo quando

nos voltamos para dentro, para onde mora esse menino que nos habita e nos coloca em contato com a nossa *anima*, a nossa potência de existir, só assim resiste-se à morte. Ora, o que faz Verissimo em *Fantoches* se não dar vazão ao menino que habita esse pai/avô pelas sendas da sua própria trajetória como escritor?

O menino segura as mãos desse pai que escolhe entrar em contato com o pequeno por meio de desenhos, inscrições imagéticas, recados a mão espalhados pelos espaços em branco que margeiam cada texto do livro:

Concluí que seria de algum interesse fazer, de meu próprio punho, algumas notas críticas ou simplesmente informativas às margens destas páginas. Quanto às ilustrações, reconheço que são absolutamente desnecessárias. Se as fiz, foi somente para me divertir. (VERISSIMO, 1972a, p. 2).

A possibilidade da ludicidade, do jogo narrativo, da escrita de cada história com a tinta que dá vida a uma caixa de brinquedos, ou à vaquinha Vitória, por exemplo, é a mesma que o autor utiliza para reescrever o livro e inserir-se nele. Esse é o espaço que *Fantoches* ocupa desde o seu lançamento em 1932 e o lugar que assume no projeto literário verissiano. *Fantoches* é a contemplação da infância de uma escrita em desenvolvimento, com as suas imprecisões, tropeços, e que conserva um escritor-menino, que segundo Augusto Meyer, em crítica publicada em 1932 no *Jornal Correio do Povo*, de Porto Alegre, sob o título “Erico e os Fantoches”, “É um escritor que tenteia porque está na fase das aproximações, dos fragmentos, nele a sedução da variedade entrava ainda o poder e o gosto da concentração” (MEYER *apud* BORDINI, 2005, p. 17).

O crítico ainda atenta ao fato de que há em *Fantoches* “qualidades finas”, pois na aparente simplicidade dos textos que o compõem, revela

[...] o espírito destruidor da época [anos 1930] manifestado, na literatura de ficção, pela impotência de criar sem destruir a própria obra com a perversidade analítica, com a interferência flageladora do autor em um mundo que devia estar desligado dele e vivendo por si mesmo. (MEYER *apud* BORDINI, 2005, p. 17).

O que Augusto Meyer quer dizer, em outras palavras, é que *Fantoches* apresenta um trabalho escritural que se volta à própria escritura, ao seu processo de montagem, à dinâmica da criação; volta-se para dentro de si, evidenciando a “[...] luta do autor com os seus fantasmas; parece que a voz dele abafa as outras vozes

ou então que, não podendo ficar muito tempo com os fantoches, dá mais importância ao jogo de cordões.” (MEYER *apud* BORDINI, 2005, p. 17).

Essa discussão se intensifica quando nos damos conta de que os textos que compõem o livro não têm um gênero literário definido, são, de certa maneira, inclassificáveis. Transitam entre cenas teatrais, contos, pequenas crônicas; o que prevalece não é a categorização do gênero, mas o jogo de cordões, a própria criação. As histórias de *Fantoches* brincam de esconde-esconde com os gêneros, em uma dinâmica de se esconderem, revelando-se em cada página, em uma contínua presença-ausência do corpo-texto.

O próprio Verissimo não sabia como classificar o gênero desses textos, ora se referia a eles como “contos”, ora como “crônicas”, “peças” ou, ainda, como “as histórias que compõem *Fantoches*.” (VERISSIMO, 1960, p. 8). Não nos caberá, portanto, classificar esses textos, ou nos determos a discorrer sobre os gêneros literários, seus limiares e diferenças, no intuito de definir um gênero para essas histórias; se o fizéssemos, iríamos no sentido oposto ao que pretende o próprio livro. São narrativas que se constroem pelas mãos, mente e coração de um “contador de histórias”, único título que Verissimo aceitou receber por seu ofício de escritor, outorgado a ele por ele mesmo, portanto, consideraremos esses textos como “histórias”, respeitando a natureza mesma do gérmen criativo deles.

“*Fantoches* é um caderno de exercícios, bem como um mostruário de possibilidade e tendências, onde talvez possamos até encontrar a semente de alguns dos romances que mais tarde vim a escrever.” (VERISSIMO, 1960, p. 8). Verissimo, no prefácio de *Fantoches outros contos e artigos*, edição de colecionador publicada em 1960 pela Editora Globo, deixa a seu leitor a chave para desvendar essa obra que abre caminhos, não por ser a primeira publicação na linha cronológica do tempo de sua obra, mas por resistir em muitos outros romances escritos pelo autor durante sua carreira. Ela pulsa, a guiá-lo no escuro de seu tempo, como o menino que guia o pai pela imensidão estrelada do presente.

1.1 Fantoques na mão que treme do artista

- *E como te sentes à porta da velhice?*
- *Envelhecer, meu caro, é o preço que todos temos de pagar se quisermos continuar vivos. Não há por onde escapar.*
- *Em suma o que te faz falta é fazer as pazes com a ideia de tua própria morte.*
- *Pazes? Vou lutar contra ela com todas as forças do corpo e do espírito, mesmo sabendo que fatalmente terei de um dia render-me incondicionalmente.*
- *Vai ser uma batalha dura, em que tuas armas serão apenas palavras, palavras, palavras...*

Solo de clarineta
Erico Verissimo
2005b

Quando Verissimo diz em suas memórias, em diálogo consigo próprio, que irá procurar lutar com corpo e espírito contra a morte, apesar de saber que uma hora ela o vencerá, e que a única arma que possui para vencer essa batalha são as palavras, ele revela o que Gilles Deleuze (1925-1995) considera resistência da obra de arte. O filósofo francês, em sua conferência, apresentada em 1987, intitulada *O ato de criação*, investiga essa resistência do ato criativo, que é interna à obra de arte, partindo do princípio de que só a obra de arte resiste à morte: “O ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte. Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens.” (DELEUZE, 1999, p. 14). Alguns anos mais tarde, Deleuze, em seu último livro *Crítica e Clínica* (1997), aprofunda essas discussões no ensaio intitulado “A literatura e a vida”, quando pondera:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está do lado do informe, ou do inacabamento [...]. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vívido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever estamos em um devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir molécula, até um devir imperceptível. [...] Esses devires encadeiam-se uns aos outros [...] ou então coexistem em todos os níveis, segundo portas, limiares e zonas que compõem o universo inteiro [...]. O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda a matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização. [...] Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a

zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação [...]. (DELEUZE, 1997, p. 11).

Assim, é possível conectar esses dois conceitos, o da resistência da obra de arte e o de devir, uma vez que a obra de arte resiste nela mesma já que nela está contido o inacabamento da própria escrita, no que tange ao impalpável, ao informe, próximo a um vir-a-ser inatingível, que foge das fôrmas, desafia a formalização e se coloca na passagem entre a Vida e o vivível. Segundo Giorgio Agamben, no ensaio “O que é o ato de criação?” (2018), que retoma vários aspectos do texto homônimo de Deleuze, no texto do filósofo francês “[...] falta uma verdadeira definição do ato de criação como ato de resistência.” (AGAMBEN, 2018, p. 60).

Podemos agora compreender de uma nova maneira a relação entre criação e resistência da qual falava Deleuze. Há, em cada ato de criação, algo que resiste e se opõe à expressão. Resistir, do latim *sisto*, significa etimologicamente ‘deter, manter parado’, ou ‘deter-se’. Esse poder que retém e detém a potência no seu movimento em direção ao ato é a impotência, a potência-de-não. A potência é, portanto, um ser ambíguo, que não só pode tanto uma coisa quando o seu contrário, mas também contém em si uma resistência íntima e irreduzível. (AGAMBEN, 2018, p. 66).

Em outras palavras, o que Agamben busca dizer é que o ato de criação só pode acontecer “[...] transportando-se para ato a própria potência-de-não.” (2018, p. 67). Por meio desse pensamento, entendemos que a conservação dessa potência como “presença privativa” (p. 64) implica o ato de criação da “imperfeição na forma perfeita” (p. 68); é a resistência da potência-de-não (passar a ato), ou ainda, aquele “tremor leve” que Agamben recupera dos versos de Dante Alighieri (1265 d.C.-1321 d.C.): “o artista/ alguém, no hábito d’arte, treme a mão.” (p. 69).

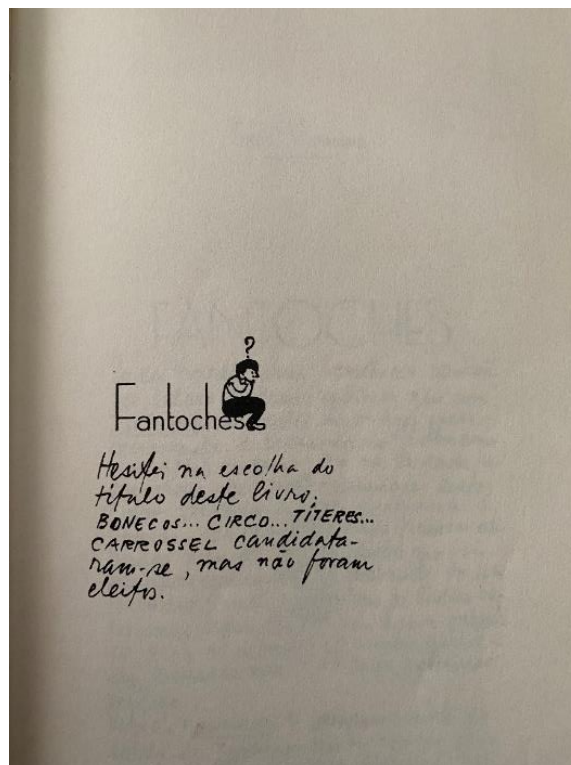
Emergem desse pensamento, portanto, dois impulsos contraditórios: “[...] ímpeto e resistência, inspiração e crítica”. (AGAMBEN, 2018, p. 69). A obra de arte, portanto, é a resultante dessa dialética em que a resistência da potência-de-não acaba por desativar o hábito, permanecendo fiel à inspiração, num quase impedimento de reificar-se na obra. Por isso, “o artista inspirado é sem obra” (p. 69).

Fantoches performa nesse lugar, o lugar/não-lugar do ato de criação, da potência-de-não contingencial que constitui um devir-livro que está em vias de fazer-se e estabelece conexões com o tremor da mão, que manipula os fantoches, buscando dar-lhes vida e controlá-los. A resultante disso, porém, é uma apocalíptica

revolta, uma experimentação artística em que autor-personagens-narrador-editor-crítico vão alternando de posição em uma migração de papéis que determina a própria estrutura do livro, criando um espaço potencial onde o devir-livro emerge.

Sendo assim, é importante fazer uma colocação quanto a esse “autor real”, que se manifesta por meio das anotações, comentários e marginalias em *Fantoches*. Essa voz autoral, como nos referiremos a ela, que se inscreve nesses textos marginais, não corresponde diretamente a Verissimo biográfico, mas a uma figura de papel, ou seja a um leitor crítico de si mesmo que lê, de forma distanciada, o que escreveu. Estamos diante de um jogo de alteridades em que não é possível demarcar com exatidão autor-personagem, criador-autor, autor-biográfico. Essa instância autoral está em um espaço de limiar, uma interface potencial dessa instância narrativa. Por isso, dessa voz emergem comentários sobre a criação, discussões com os personagens, consigo próprio enquanto crítico-leitor/ leitor-crítico do que escreve mas, ao mesmo tempo, enquanto criação. Essa voz revela os bastidores da criação, o depósito dos fundos do ato criador, o documento em processo que é todo texto literário, que aponta para um fazer-se (des)contínuo conservando o seu valor de inacabamento artístico.

Figura 2 – Marginalia no título do livro *Fantoches*



Fonte: VERISSIMO, 1972a, p. 1

Fantoches se inicia com um ponto de interrogação acima da cabeça de uma figura humana pensante, sentada sobre as duas últimas letras do título do livro, curvada sobre sua mão, que está fechada abaixo do queixo.

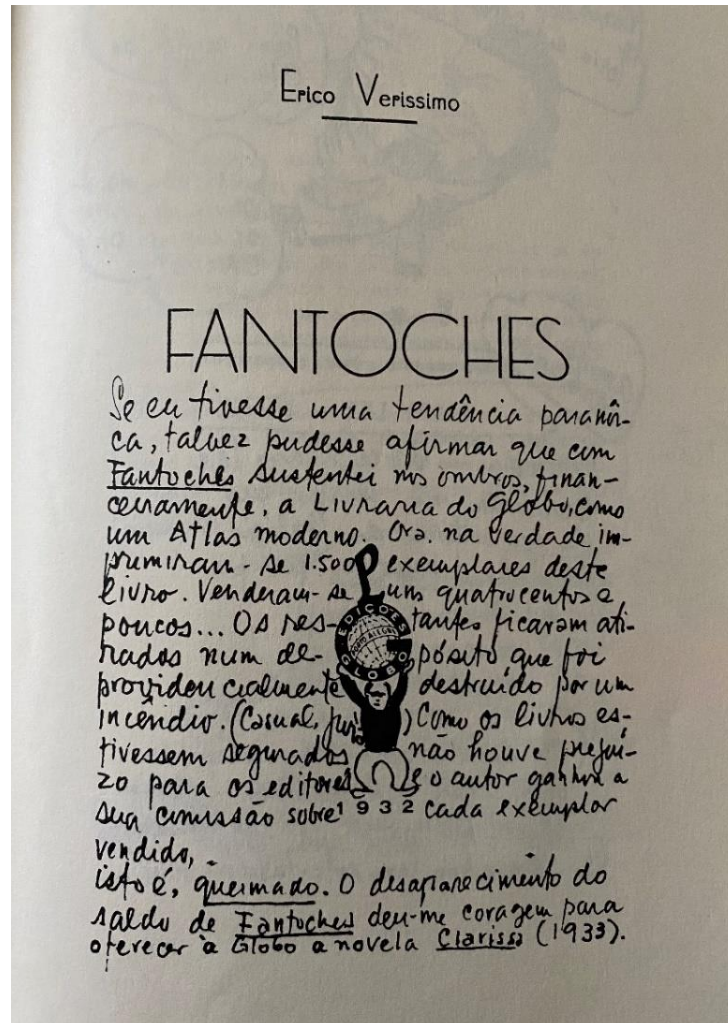
A imagem que vemos faz alusão a *O Pensador* (1902), de Auguste Rodin (1840-1917). Rodin faz uma homenagem a Dante Alighieri, por meio da escultura, tamanha a fascinação que sentiu ao ler *A divina comédia* (1304-1321). Originalmente intitulada *O Poeta*, a escultura de Rodin representa a meditação do poeta italiano sobre sua própria obra, a observar os círculos do Inferno.

Essa imagem, ao ser recriada em *Fantoches*, sem a expressão facial grave da escultura de Rodin, a aproxima da hesitação humana que habita o escritor iniciante, que contempla a sua primeira obra. Essa humanização do escritor se manifesta também no comentário abaixo do título-imagem: “Hesitei na escolha do título deste livro.” (VERISSIMO, 1972a, p. 1).

A imagem, em atitude questionadora, olha no sentido da página seguinte, ou seja, para o livro que se inicia ali, ou que se pensa iniciar ali. Nele há latente a hesitação autoral não apenas relacionada à escolha do título do livro, mas ao livro em si, hesitação de suas escolhas artísticas. O leitor é convidado, também, a compartilhar dessa indagação, ao se deparar com a figura que inaugura o livro, nesse espaço de soleira e de limiar entre o fora e o dentro do livro, entre a mão que treme do artista e a sua criação.

O jovem pensador, na folha seguinte, troca de lugar com a representação bem-humorada do deus Atlas da mitologia grega: uma imagem caricatural de Verissimo em sua maturidade – calvície aparente e sobrancelhas espessas – sustentando, com braços erguidos, um globo terrestre peculiar, o logotipo da Editora Globo.

Figura 3 – Marginalia sobre o contexto de publicação do livro *Fantoches*



Fonte: VERISSIMO, 1972a, p. 3

Compondo a página, há, nesta ordem, o nome do escritor e o título, *Fantoches*, em maiúsculas, centralizado, seguido de comentários da voz autoral sobre a primeira publicação, em 1932. Quase em tom de anedota, o autor conta sobre o incidente com os exemplares do livro que foram incinerados casualmente no depósito da editora. Foi desse fato terrível que nasceu a oportunidade de o escritor apresentar à Editora do Globo seu primeiro romance ou novela – *Clarissa* (1933) – e, assim, iniciar sua carreira como escritor.

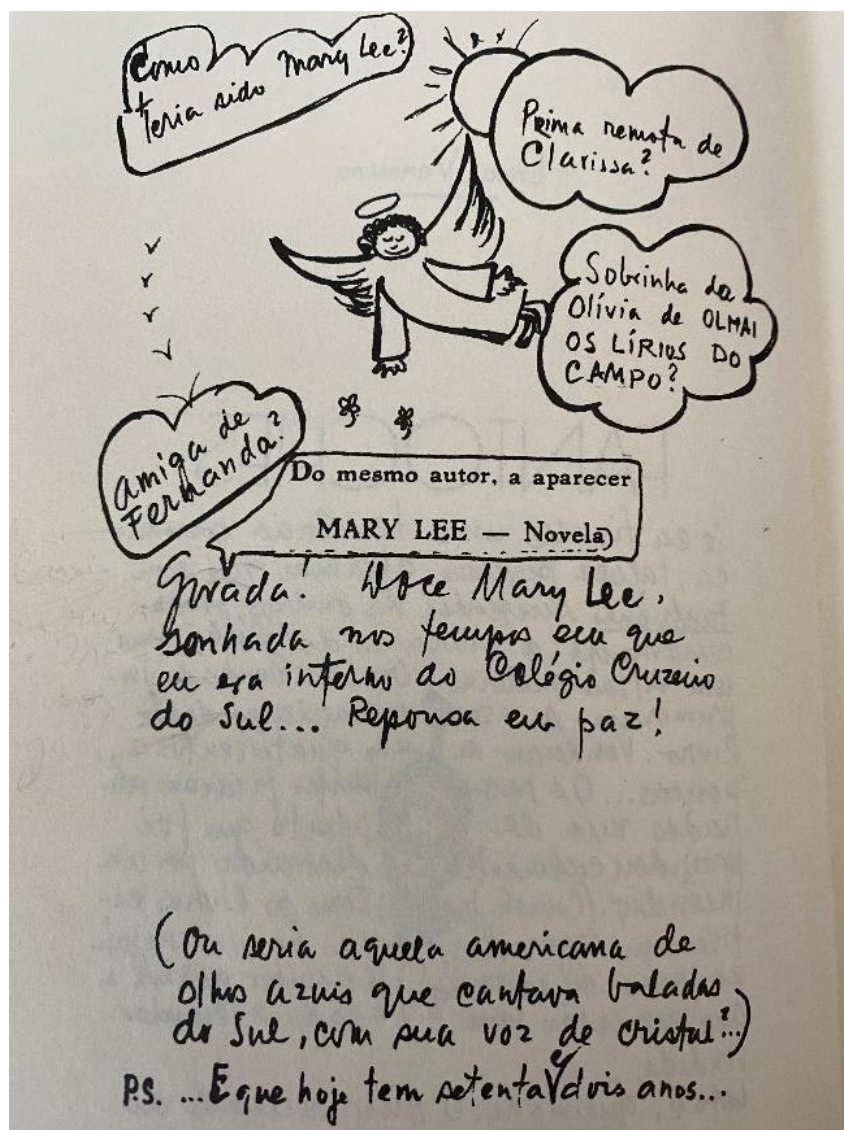
Analogamente, a máxima “o menino é o pai do homem” está representada aqui na iconografia desses dois seres, pensador e deus, ambas inseridas na imagem do escritor que indaga sobre sua própria obra, manipulando os cordéis dos fantoches-textos que irão compor o livro. Desde essas páginas iniciais, o livro apresenta o aspecto de um caderno de rascunhos, ou de uma caderneta de

anotações ou, ainda, de originais de um livro em processo, em vias de ser escrito. Todo o livro é envolvido por essa atmosfera, como se o menino escrevesse junto com o escritor maduro esse livro que chega às mãos do leitor-crítico 40 anos depois de sua primeira publicação. O processo de criação emerge da publicação de 1932, configurando, um duplo do livro com a marca do menino que habita o homem e rabisca, desenha, infere e interfere no texto original, profanando o texto literário e rompendo com a perspectiva aurática do livro.

Um devir-livro se apresenta e se afirma em cada página, desterritorializa o livro publicado em 1932 e o coloca em um lugar potencial de criação, de livro-rascunho, de livro-inacabamento, pois o que emana de suas páginas é o processo de criação, na passagem entre o vivido e o vivível, este não-lugar entre cada história de *Fantoches* e a mão do artista. “Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor.” (DELEUZE, 1997, p. 16). Essa “outra coisa” a que Deleuze se refere, se aproxima do que chamaremos de um devir-escritor, uma vez que o escritor “bem sabe que está longe de ter atingido o limite que se propõe e que não para de furtar-se, longe de ter concluído seu devir.” (idem, p. 16). Um escritor, portanto, nunca é um escritor, mas um viar-a-ser escritor, um escritor potencial que se lança em direção à sua escrita, numa busca inalcançável, potencial e que resiste no próprio livro. Por isso há em *Fantoches* um desdobramento dessa voz autoral que se estilhaça no texto literário como personagem, crítico, gesto neste lugar potencial da própria escrita.

Esses conjuntos de devires – devir-livro, devir-escritor, devir-escrita – manifestam-se ainda nas duas páginas seguintes de *Fantoches*. Ainda como soleira do livro, limiar entre suas páginas inaugurais e os textos que o compõem, encontramos Mary Lee.

Figura 4 – Marginalia sobre Mary Lee, do livro *Fantoches*



Fonte: VERISSIMO, 1972a, p. 4

Nesse ponto, o leitor deve se perguntar: quem é Mary Lee? A Mary Lee (1924-1996) – a quem Verissimo se refere no final da página como “aquela americana de olhos azuis que cantava baladas” – conhecida cantora norte-americana e atriz de filmes “westerns” (faroestes) entre os anos 1930 e 1940. Lembramo-nos também, para além desse comentário de Verissimo, da Mary Lee (1821-1909), sufragista e reformadora social irlandesa, cujo legado está em seu ativismo em prol dos direitos das mulheres. No capítulo 3, veremos uma imagem sobrevivente de Mary Lee em *O tempo e o vento*.

Mary Lee, porém, enquanto anjo-musa que abre *Fantoches*, nos coloca dentro de seu depósito dos fundos, nesse espaço potencial de criação e nos

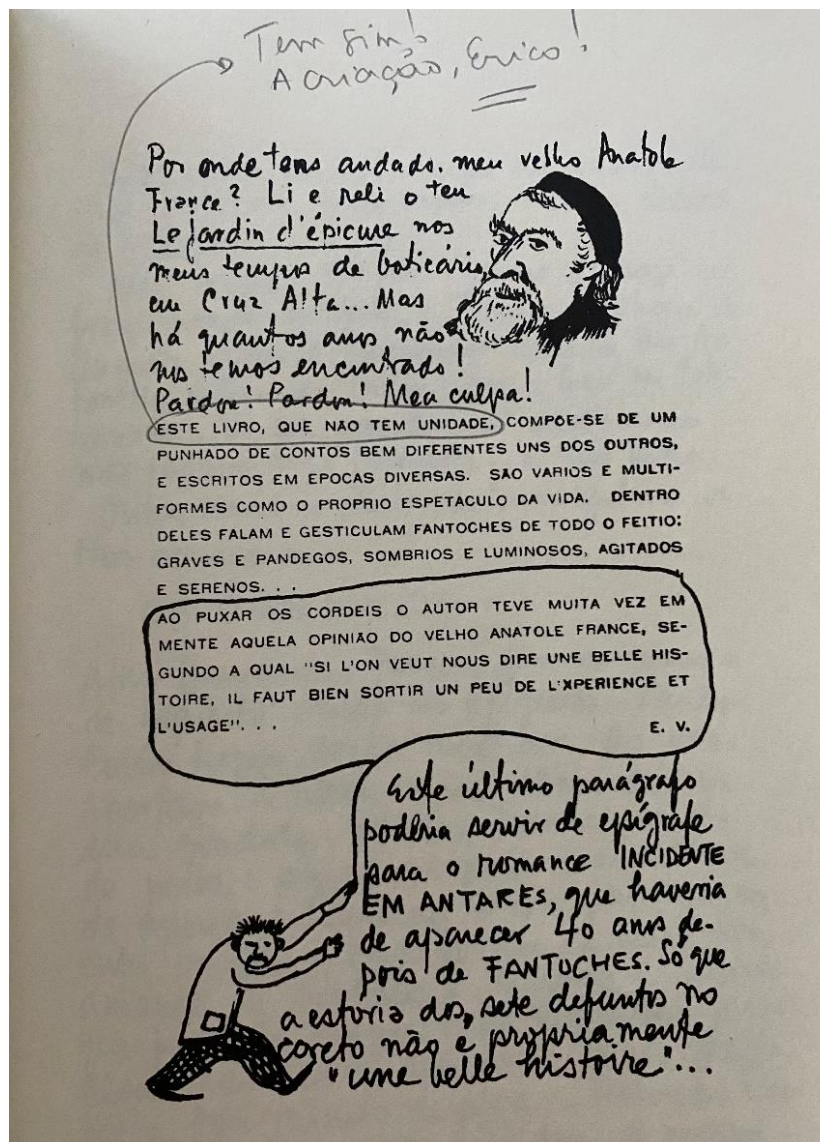
apresenta um devir-personagem, um devir-romance que não ganhou mundo no sentido de ter sua construção concluída em uma persona inserida numa trama ficcional, mas ganhou espaço no universo experimental de *Fantoches*. Mary Lee é a pura criação, uma musa inoperante já que não cumpre seu papel de inspirar o artista para a produção de uma obra de arte. Ao contrário, Mary Lee se mantém na matéria do sonho, do fantoche que não teve seus cordéis comandados pelo criador e nem chegou a ser criada. Mary Lee é uma ideia que resiste em um caderno de rascunhos, uma forma fantasmática que abre *Fantoches* e se materializa na potência-de-não do livro: ela poderia ser prima remota de Clarissa, personagem do livro homônimo de 1933, e de *Música ao longe* (1935), *Um lugar ao sol* (1936) e *Saga* (1940), ou uma americana de olhos azuis, amiga de Fernanda, personagem de *Caminhos Cruzados* (1935), *Um lugar ao sol* (1936) e *Saga* (1940), ou ainda sobrinha de Olivia, personagem de *Olhai os lírios do campo* (1938). Mary Lee, une potencialmente os principais romances da primeira fase da obra de Verissimo, é ponte entre potência-ato de criação. O autor-criador não sabe como teria sido Mary Lee, sabe apenas que ela nasceu dos sonhos de um menino, seu devir-menino, nos tempos de escola. Mary Lee “repousa em paz”, como diz a anotação da voz autoral. Repousa, como um anjo sorridente, na página de seu primeiro livro, como a encorajar o escritor iniciante a cumprir o seu caminho.

Na página seguinte, quando a voz autoral afirma que o livro não tem unidade, ele recupera a figura do Pensador das páginas anteriores nas quais se questiona sobre a obra criada. Verissimo faz referência ao escritor francês Anatole France (1844-1924), representado em desenho caricatural. Referenciando a leitura e releitura de *O jardim de Epicuro*, publicado originalmente em 1895, Verissimo destaca um pensamento de France que diz, em tradução feita por nós de forma livre: “[...] se querem nos contar uma bela história, é necessário fugir um pouco da experiência e do uso”. Talvez essa seja a chave de entrada em *Fantoches*, livro que traz um gênero, estrutura e composição não usuais. Esse contar não usual possibilita contar essa bela história: a história de uma criação, ou a história de um laboratório experimental de criação. Sendo o primeiro livro de Verissimo, as páginas de *Fantoches* ganham um ar de exercício literário para uma obra em vias de gestação. Por isso, a significativa contribuição de France nesse pensamento que Verissimo resgata, deixando, nas entrelinhas, a possibilidade da experimentação, da criação como saber e sabor do texto. Em outro momento do livro de France, ele diz

que a arte não visa à verdade como objetivo, pois a verdade é do campo da ciência. Isso potencializa o espaço literário como esse que foge às experiências fatuais ou ao uso para fora da história. Há a necessidade de voltar-se para dentro da história como força potencial de criação, de possibilidades que abrem caminhos para a expressão artística.

Apesar do livro ser composto por textos heterogêneos e escritos em épocas distintas, revela unidade ao trazer, em maior ou menor grau, o princípio da criação – o que causa certa indignação na leitora em seu comentário exclamativo – “Tem sim! A criação, Erico!”.

Figura 5 – Marginalia sobre a influência de Anatole France, do livro *Fantoches*



Fonte: VERISSIMO, 1972a, p. 5

É como se, por meio das inscrições da voz autoral e de sua personalidade impressa em sua letra manuscrita e suas intervenções na página, estabelecesse um canal de trocas com seu leitor, convidando-o a escrever junto com ele, a ser co-autor, interferindo graficamente nas páginas do livro. É importante entender, porém, que essas inscrições são construções literárias a partir do momento que se configuram como registros de um criador-autor projetado no corpo-texto. Por isso, a criação literária é aquela que assume a função de articular os muitos fios que conectam cada “fantoche” aos dedos de seu autor. Talvez, por causa dessa escolha estética de composição do livro, os textos escorregam entre um gênero e outro e seus personagens são pouco densos, quase caricaturais ou esboços de personagens, porque “[...] o autor não cortou os fios para dar vida individual e, portanto, trágica às personagens, ficou com as cordinhas na mão só pelo prazer de atucanar os pobres bonecos.” (MEYER, 2005, p. 17).

1.2 Nanquinote contra os moinhos de vento

Uma vez certo homem rabiscou num papel um bonequinho e disse assim para ele: 'Foste feito com tinta Nanquim; tu te chamarás Nanquinote!'. Disse e foi dormir. O bonequinho fugiu do papel e caiu no mundo. Hoje Nanquinote é um grande aventureiro.

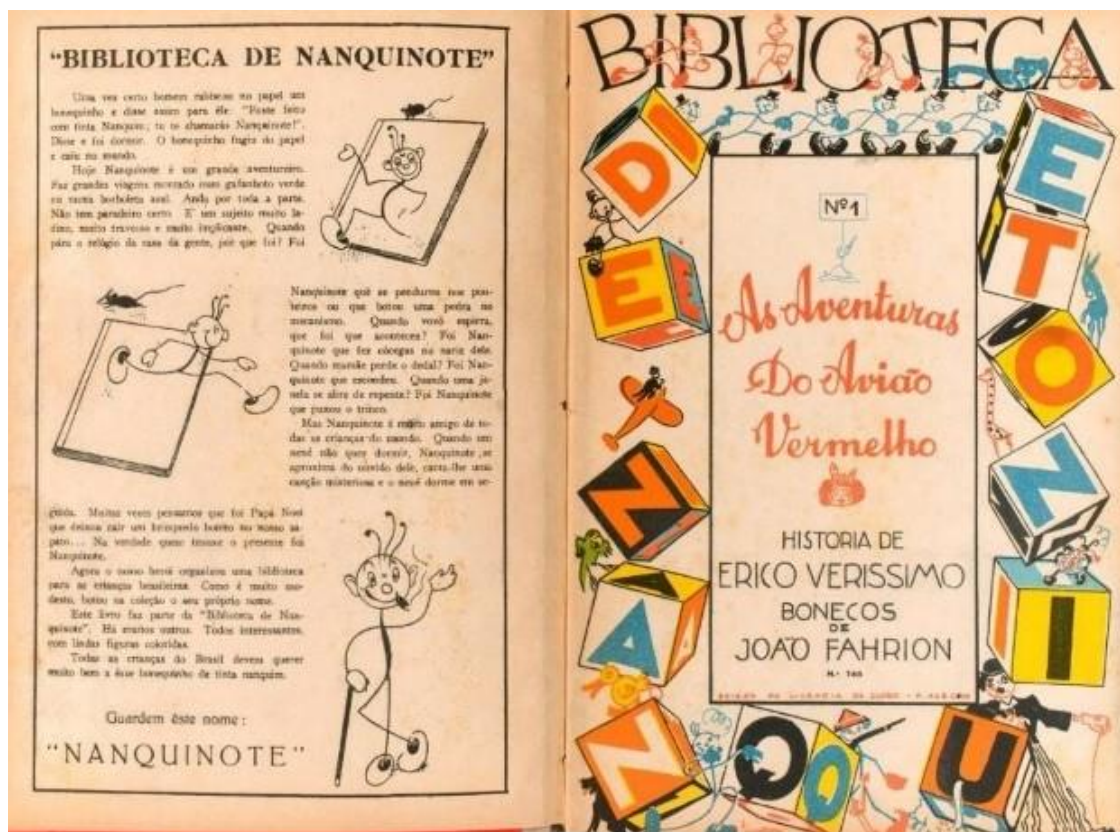
As aventuras do avião vermelho
Erico Verissimo
1936

A epígrafe traz parte do trecho inicial do texto da capa de rosto do livro *As aventuras do avião vermelho* (1936), escrito por Verissimo para o público infantil. Esse título, como outros destinados às crianças e jovens, compõe o que o autor, na figura de Nanquinote, batizou como “Biblioteca de Nanquinote”, segmento com publicações dessa natureza da Editora do Globo, criado por Verissimo quando lá trabalhava.

Ladeando o texto da capa e contracapa do livro, encontramos três expressões de uma figura saltitante, que ora aparece fora do livro saudando o leitor, ora saltando do livro e, ainda, emergindo dele. Esse Nanquinote é um “calunga”, como o chamava Verissimo. Nanquinote é um personagem esquemático, um esboço, rascunho, um devir-personagem que não possui uma forma definida; é ainda um projeto, uma

espécie de protótipo vazio e que pode ou não ser preenchido em estado de potência, como um fantoche.

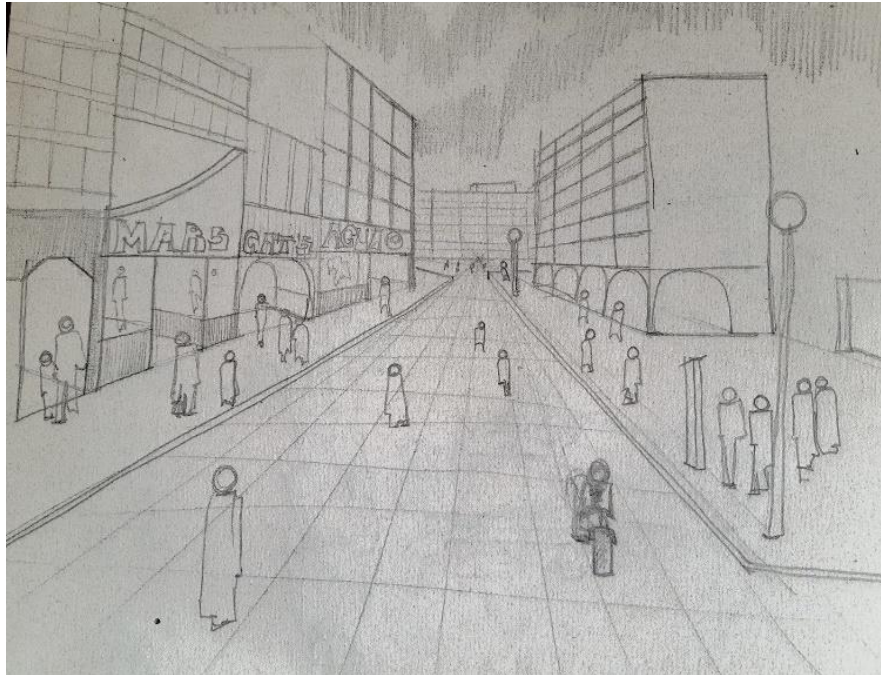
Figura 6 – Capa e quarta capa do livro *As aventuras do avião vermelho*



Fonte: VERISSIMO, 1936

Dessa forma, o termo “calunga” tem uma gênese curiosa que dialoga com o estado de potência que representa Nanquinote: na arquitetura, os calungas são representações esquemáticas que têm por objetivo dar a noção de tamanho/escala, movimento e equilíbrio para projetos da área, como na imagem a seguir.

Figura 7 – Esboço arquitetônico com uso de calungas



Fonte: LEITÃO, 2019³

Além dessa acepção do termo via conceito arquitetônico, o termo “calunga” tem significação também no seio das culturas de matriz africana, em especial a do povo africano *kongo* ou *bakongo*⁴. *Kalunga*, a partir dessa raiz cosmológica da cultura africana, pode ser interpretada como uma força matricial originária que une presente-passado-futuro, garantindo a movência entre espaços e tempos, numa configuração interativa. É nesse espaço de movência que se encontra “kalunga” e, por isso, é representado pelo pensamento *kongo/bakongo* em estado líquido, em contínuo movimento capaz de resistir a quaisquer limites.

Essa é a metáfora inscrita no termo *kalunga* para designar o “[...] lugar nuclear da interação enquanto manifestação de um modo de se colocar no mundo.”

³ Blog Elenara Leitão. Arquitetando Ideias. Disponível em:

<https://www.elenaraleitao.com.br/2019/05/calungas-representacao-da-escala-nos.html>. Acesso em: 15 set. 2021.

⁴ Segundo Tiganá Santana (2019), “[...] civilização de tronco linguístico bantu que muito influenciou culturalmente países como o Brasil e Cuba” (p. 67). Para eles, “kalunga” é “a força ontológica primeira, kalunga, é um conjunto de criações que transbordou o vazio (kalunga walunga mbungi); conjunto a partir do qual as coisas passaram a ser.” (p. 67). Dentro da cultura bakongo há um grande número de acepções para o termo “kalunga”, entre eles “energia originária que reúne tudo o que existe, surgida a partir de si mesma; energia que completa a si; quintessência da vida (moyo) e do universo (luyalungunu).” (p. 67). Sendo assim, a acepção de “kalunga” está diretamente ligada à criação da vida, à força motriz que gera a vida e nela significa enquanto energia originária; “Kalunga é, portanto, a dimensão integral de ser (kala).” (p. 68).

(SANTANA, 2019, p. 68). Implica, ainda, “desembrulhar os presentes no presente”, mostrando-nos a “estética do ser” (p. 72-73).

Entendendo a gênese do termo “kalunga”, tanto em sua acepção na arquitetura quanto em sua manifestação nas culturas africanas mencionadas, podemos compreender o porquê de Verissimo conceber esse personagem dessa forma. Nanquinote, esse calunga que recupera a liquidez de sua origem, escorre entre os dedos de seu criador, é a pura interação e criação a partir da tinta que é potência criativa, dando origem a seu corpo que é discurso ainda informe, experimental, potencial como também é a sua imagem.

Nanquinote vive nas estrelinhas das histórias das quais é protagonista, porém as extrapola e aparece como desenho, ilustração e cocriador da série de livros infantis da Editora do Globo. Na contracapa de *As aventuras do avião vermelho*, no trecho que segue o da epígrafe desta seção, encontraremos um dado importante sobre Nanquinote: “Anda por toda a parte. Não tem paradeiro certo.” (VERISSIMO, 1936, n.p.). Isso quer dizer que Nanquinote desafia a sua própria condição de personagem, porque não é apenas um personagem que interage nas tramas que habita, é sobretudo movência e interação entre autor e criação, entre criação e leitores, entre criação e a própria criação nela mesma. É um personagem-devir que recupera o processo de criação por meio do esboço, maquete, protótipo sem um corpo definido.

Enquanto personagem-discurso, Nanquinote protagoniza as três histórias finais de *Fantoches*: “Gênesis”, “A fuga” e “A volta”, que compreendem uma seção do livro chamada “Nanquinote”.

“Gênesis” apresenta o nascimento do personagem, parto difícil entre a crítica sobre a incredulidade humana nas coisas que os olhos não veem e a infância do olhar aliada à solidão do escritor trancado em seu gabinete:

Os homens estão cada vez mais incrédulos e prosaicos. Já não creem em milagres, aparições ou sortilégios. Demarcam arbitrariamente os domínios do verossímil, esquecendo as lições que a vida a todo instante lhes está dando. Mas eu não perdi ainda a credulidade fácil e colorida da infância. (VERISSIMO, 1972a, p. 183).

[...] o termo – realidade – encerra um sentido muitas mil vezes menos limitado do que para os que têm pouca ou nenhuma imaginação. Porque nem toda a realidade pode ser palpada, cheirada, saboreada, ouvida e propriamente vista. (p. 185).

Eu estava no meu gabinete. E a solidão me enervava. Tinha diante dos meus olhos pequenas pilhas de livros. [...] Foram, pois, os meus próprios livros que me ofereceram esse entretenimento, mas de uma maneira diversa da de costume.

Estava eu a pensar em personagens de romances. Recordava livros lidos. Diálogos. Situações. Cenas de amor e de ódio. As imagens passavam-se 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... (p. 185).

A gênese de Nanquinote se encontra na interação entre os personagens que saltam dos livros que compõem a pilha diante do criador-autor: *Hamlet*, *D. Quixote*, *Os três mosqueteiros*, *Salomé*, entre outros. Leituras feitas pelo criador solitário, figuras que habitam a mente criativa desse sujeito que busca respostas no universo do não-palpável, potencial da “credulidade fácil e colorida da infância”. É dessa forma que Nanquinote é gestado, mas um aspecto de sua criação é importante: “Eu ia criar [sic] naquele mesmo momento o ‘meu homem’. Seria um desdobramento miniatural do meu eu. Uma projeção da minha personalidade naquele outro mundo...” (VERISSIMO, 1972a, p. 187).

Há aqui uma contradição importante que será problematizada em *Fantoches*: se de um lado temos um autor manipulador de fantoches, do outro temos Nanquinote saltando de um ponto a outro do livro. Isso revela não apenas a criação em sua materialização por meio de um personagem-devir como Nanquinote, mas também de um autor-devir, que é um ser desejante, um calunga também a se transformar a cada novo texto e livro. Entendemos, pois, que reside nesse ponto a potência-de-não passar a ato como resistência, pois não apenas a personagem é potencial, não possui uma forma delimitada e, tal qual um esboço, não está plenamente concebida ainda, como também o próprio autor é um “rascunho de si mesmo”, “um morto no jogo da escrita”, como diria Foucault, e, ao mesmo tempo, um escritor que tenta controlar os cordéis dos personagens, enquanto estes estão sempre a escapar de seu controle.

A gênese de Nanquinote se traduz na gênese do próprio autor ficcional: a personagem nasce com o nascimento do autor e vice-versa, assim como se dá sua ausência no texto. Como no jogo de pique-esconde, as vozes desses autores-personagens interagem, trocam de lugar, se afastam, fogem e regressam.

Nanquinote atinge as visões de um criador-autor em seu processo de criação, isto é, podemos considerar o personagem não como uma projeção do eu-autoral, mas como a imagem da fabulação autoral no ato criativo e que luta contra a mão imperativa do criador. Isso justifica a fabulação do momento de criação do personagem ainda em “Gênesis”:

Onde o material pra obra da criação [sic]? Vi papel, caneta e nanquim. Peguei a caneta. Molhei-a na tinta e – zás! – comecei a riscar... A minha criatura [sic] seria o homem sintético. Uma circunferência, a cabeça. Uma fisionomia agora: dois olhos oblongos, um nariz lustroso e abatado, uma boca rasgada... Mais dois complementos característicos: orelhas grandes e um penacho simbólico no alto da cabeça. Uma linha ondulada: o tronco. Depois, as varetas flexíveis dos braços e das pernas. Pronto! O calunga nasceu.

Saltou do papel. Com vida. Com alma. Fez meia dúzia de piruetas e, depois, uma reverência. Perguntou-me:

– Como é o meu nome?

Respondi:

– Nasceste do nanquim. Tu te chamarás Nanquinote!

O calunga abriu a bocarra num sorriso satisfeito.

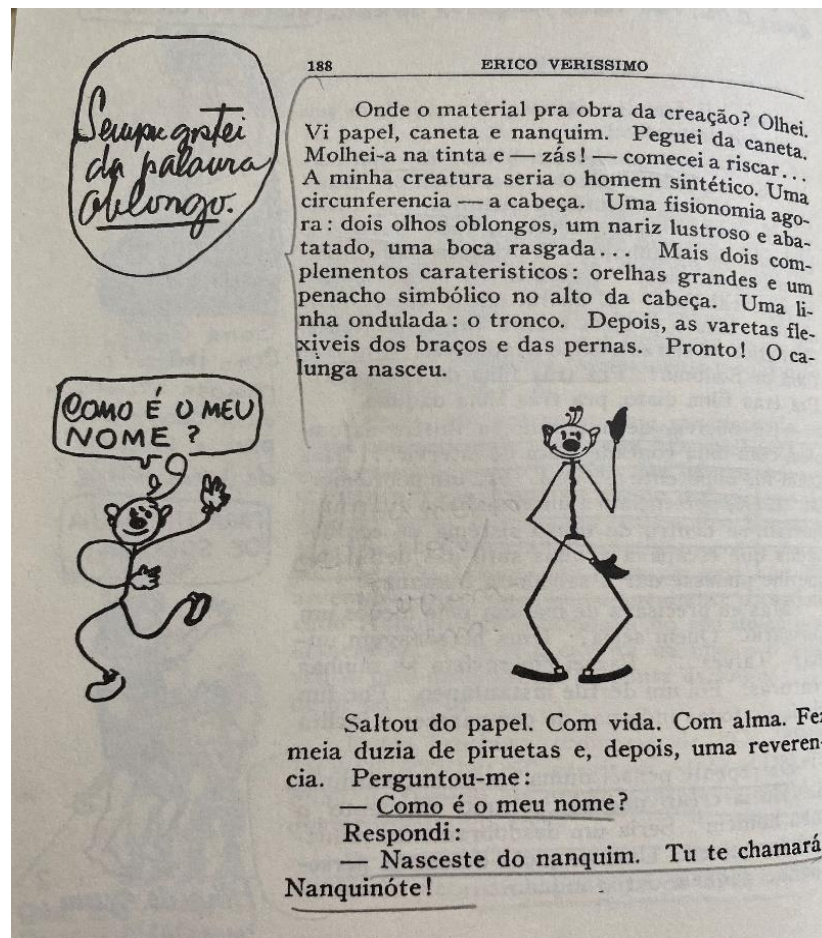
– Esplendido! Dom Nanquinote!

– E serás meu enviado especial junto a essa gente, – acrescentei.

[...]

– Acabo de ser creado [sic] [...]. 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 o Batista. (VERISSIMO, 1972a, p. 188-189).

Figura 8 – Marginalia sobre a criação de Nanquinote



Fonte: VERISSIMO, 1972a, p. 188

Nanquinote como representação da fabulação, como ser potencial do ato de criação, manifesta-se nos personagens aos quais ele se compara e com os quais irá interagir em “Gênesis”. O personagem pede uma espada ao seu “pai”, como se refere ao criador, e sai lutando contra os três mosqueteiros dos livros que estão empilhados no escritório, decepa a cabeça de Salomé, levando-a no chapéu de D’Artangnan, que havia caído no momento da luta. Hamlet vê a luta, profere, desesperado, a máxima “*To be or not to be*” e não consegue se decidir, enquanto D. Quixote, pensando que o tinteiro do qual nascera Nanquinote era um moinho, tenta derrotá-lo.

Nanquinote move-se ao sabor da construção paródica, provocado pelo riso de uma cosmovisão carnavalesca, uma vez que há o rebaixamento de personagens clássicos, do panteão literário. Há a ruptura com a hierarquia que está na própria riqueza do carnaval que se opõe ao dogmático, ao austero, ao individual:

[...] revoga-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (BAKHTIN, 1981, p. 105).

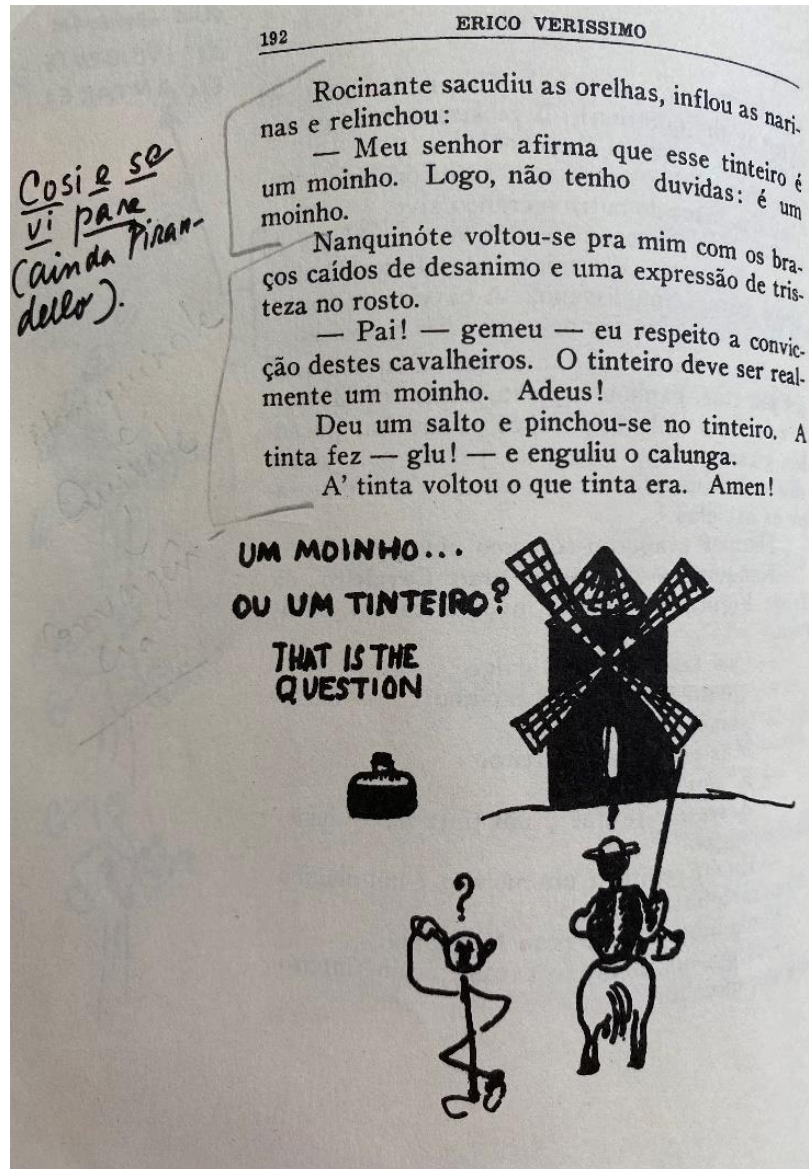
Nesta cena quase *nonsense* da história, verificamos em Nanquinote o devir-criação que não opera por uma lógica estritamente metódica e racional, mas com aquela própria, do jogo da infância: “o menino é pai do homem”, conforme dissemos na abertura deste capítulo. Nanquinote resolve os problemas existenciais de Hamlet e simpatiza com os devaneios de D. Quixote, porque percebe que esse é o caminho para encontrar algumas respostas pessoais. A Hamlet ele diz:

– Vais ver como se resolve o problema da vida e da morte. É a minha filosofia: nanquinotismo puro. Simplíssimo. A caveira te apavora, te inquieta, te faz pensar? Eis a solução.
Pôs o crânio sobre a mesa. Deu dois passos pra trás, ganhou impulso, numa corrida curta e desferiu violento pontapé na caveira, que subiu, girando como uma bola, passou pela janela aberta do quarto, varou o espaço e sumiu-se entre as estrelas... (VERISSIMO, 1972a, p. 191).

Com D. Quixote, Nanquinote conversa sobre o devaneio ou visão sobre o tinteiro/moinho de vento e conclui, dirigindo-se ao criador:

– Que fazes, nobre fidalgo?
– Quero abater este moinho... – declarou D. Quixote.
– Mas isso é um tinteiro.
– É um moinho.
– Asseguro-te que é um tinteiro, – insistiu o calunga.
– Eu lhe repito: é um moinho, é um moinho e é um moinho!
Nanquinote apelou prao [sic] Rocinante.
– Diga-me, honrado cavalo, é um tinteiro ou é um moinho?
Rocinante sacudiu as orelhas, inflou as narinas e relinchou:
– Meu senhor afirma que esse tinteiro é um moinho. Logo, não tenho dúvidas: é um moinho.
Nanquinote voltou-se pra mim com os braços caídos de desânimo e uma expressão de tristeza no rosto.
– Pai! – gemeu – eu respeito a convicção destes cavalheiros. O tinteiro deve ser realmente um moinho. Adeus!
Deu um salto e pinchou-se no tinteiro. A tinta fez – glu! – e engoliu o calunga.
A tinta voltou o que tinta era. Amén [sic]! (VERISSIMO, 1972a, p. 191-192).

Figura 9 – Marginalia do conto “Genesis”, do livro *Fantoches*



Fonte: VERISSIMO, 1972a, p. 192

“Genesis”, em sua cena final, traz, portanto, a decisão do personagem-esboço que é Nanquinote (ecoando o seu outro, Dom Quixote) de voltar para dentro do tinteiro, para sua essência líquida de calunga capaz de deslocar e resistir tanto à máxima de Hamlet quanto à de Quixote com o seu reverso paródico “moinho ou tinteiro *that is the question*”.

O tinteiro, por sua vez, simboliza concomitantemente a luta e a origem, a batalha e a criação, o que deve ser combatido e o lugar de retorno. Ele é esse lugar potencial da criação, da potência privativa do gesto escritural que parte dele para se

transformar em linha, em palavra, em discurso e ganhar vida. Isso serve de mote para as duas próximas histórias que têm Nanquinote como protagonista.

“Fuga” e “A volta” apresentam ao leitor a trajetória de Nanquinote que, como D. Quixote, sonhava em desbravar o mundo e ir ao encontro de sua donzela. Nanquinote, porém, mantinha-se resguardado em seu tinteiro, como o gênio mágico da lâmpada, que só quando lhe dão polimento pode se libertar e, em agradecimento, realizar os pedidos de seu amo.

Nessas novas etapas do percurso de Nanquinote, o autor, tomado por um sentimento de solidão, ao observar que todas as suas criaturas já haviam ganhado mundo e não lhe pertenciam mais, percebe que “ainda gozei a sua posse no ato divino e misterioso da criação [sic]. Mas depois elas saíram para a luz.”; “Nanquinote era a minha última criatura [sic]. Inda não saíra do retângulo polido da mesa. Morava no tinteiro de nanquim.” (VERISSIMO, 1972a, p. 196). O criador-autor dá ao calunga, então, uma série de motivos para que ele não vá: “é perigoso”, “o sol é mau”, há bondes, automóveis”, “pés gigantes que podem te pisar”, “aqui és rei” e, a mais significativa, “eu ficarei sozinho”. Nanquinote, por sua vez, revela porque quer conhecer a vida: “– Pai, eu quero conhecer a mulher, eu quero conhecer o amor!” (VERISSIMO, 1972a, p. 198).

É nesse ponto que as histórias de Nanquinote e de D. Quixote convergem, justificando o título “Fuga”. Antes da fuga, porém, Nanquinote, num desdobramento da consciência de seu criador, critica a decisão do “pai” e de seu ofício de autor:

– [...] Pois os teus impagáveis livros não falam de outra coisa. As mulheres andam por todos eles; todos eles são impregnados de amor. Abro a História. Que vejo?
Os séculos rolam e por toda a parte está a mulher, influenciando inspirando, dominando. Os poetas não fazem duas rimas sem falar no amor. Os teus romancistas, desde o mais pulha até o mais respeitável, não fogem ao assunto: mulher e amor; amor e mulher...
Ou a mulher é um ente interessante mesmo ou toda esta cambada é de uma falta de imaginação deplorável... (VERISSIMO, 1972a, p. 198-199).

Como para sustentar a sua tese, o calunga passeia entre os livros do criador, abre um volume e mostra-lhe os versos: “*In the village churchyard she lies/ Dust in*

*her beautiful eyes,/ no more she breathes, nor feels, no stirs...*⁵ (VERISSIMO, 1972a, p. 200). O personagem recupera parte do poema “*In the churchyard at Cambridge*”⁶, de Henry Wadsworth Longfellow, publicado em 1858. Nele, a voz poética simboliza a luta existencial do ser humano contra a escravidão que aprisiona a todos. Não por acaso, Nanquinote acessa esses versos, porque ele também se vê preso pelos cordões do criador que o acessa quando se sente solitário, exercendo poder sobre sua vida e tolhendo-lhe a liberdade de conhecer o mundo. Assim, o calunga se vai, despedindo-se de seu criador: “– Adeus, pai! Vou ver o mundo, vou ver a vida! Adeus!” (VERISSIMO, 1972a, p. 200). Nanquinote consegue escapar “ágil como um demônio”, ganhando a rua e correndo sem rumo.

Em “A volta”, a história se inicia com duas semanas sem notícias de Nanquinote e uma luta do criador entre tentar esquecê-lo e a preocupação de “pai” à espera do filho. Como na parábola bíblica do filho pródigo, Nanquinote volta à casa contando as suas peripécias de descoberta da vida, pois, “assim como há um destino para os homens, há um destino para os bonecos.” (VERISSIMO, 1972a, p. 205).

Nanquinote encontrou, de fato, a sua donzela: uma boneca que morava na vitrine de uma loja. A Dançarina de Papelão, como a chamou, nascera na Alemanha, tinha cabeleira de sol, olhos de missanga azul, rosto de maçã madura e esperava um comprador. Um palhaço e um pirata faziam companhia à boneca na vitrine da loja. Nanquinote se apaixonou, “platonicamente, de longe. Entre Nanquinote e a Dançarina de Papelão, a muralha intransponível: – o vidro da vitrina, o qual, entretanto era ironicamente límpido e transparente...” (VERISSIMO, 1972a, p. 207).

Assim como o arquétipo das novelas de cavalaria é recriado e parodiado por Cervantes em D. Quixote, aqui, as aventuras de Nanquinote fazem o mesmo, porém, em relação a sua matriz clássica que é o Quixote. Em vez de cavaleiro, um calunga

⁵ No cemitério da igreja da vila ela chora/ poeira em seus olhos/ não mais ela respira, não sente, não se mexe... (tradução nossa).

⁶ “In the village churchyard she lies,/ Dust is in her beautiful eyes,/ No more she breathes, nor feels, nor stirs;/ At her feet and at her head/ Lies a slave to attend the dead,/ But their dust is white as hers.// Was she a lady of high degree,/ So much in love with the vanity/ And foolish pomp of this world of ours?/ Or was it Christian charity,/ And lowliness and humility,/ The richest and rarest of all dowers?// Who shall tell us? No one speaks;/ No color shoots into those cheeks,/ Either of anger or of pride,/ At the rude question we have asked;/ Nor will the mystery be unmasked/ By those who are sleeping at her side. Hereafter? – And do you think to look. On the terrible pages of that Book/ To find her failings, faults, and errors?/ Ah, you will then have other cares,/ In your own short-comings and despairs,/ In your own secret sins and terrors!” (LONGFELLOW, 1869, p. 370).

do imaginário de um autor; no lugar da donzela, uma boneca de papelão e, além disso, em comentário da voz autoral à margem do texto, uma confissão:

A estória do amor de Nanquinote pela Dançarina de Papelão lembra a do soldado de chumbo apaixonado pela dançarina de papel dum dos contos dos irmãos Grimm ou de Andersen, não me lembro. Esse conto fazia parte dum livro de leitura escolar dos meus nove anos. (VERISSIMO, 1972a, p. 206).

Logo abaixo desse comentário, Nanquinote lança um outro: “Mas juro que não foi plágio!”, apontando para essa série de apropriações que põem em questão tanto o conceito de originalidade quanto o de gênio-criador, porque em cada criação ressoa a presença de outras, de modo que a autoridade autoral, responsável pela manipulação dos cordéis de personagens-fantoches, se dissolve.

Nanquinote, ao assumir a duplicidade autoral com seu criador e com o próprio Cervantes, elabora um outro desvio inesperado que o leva a arruinar o arquétipo do cavaleiro, que vê sua donzela-boneca feita de papelão ser destruída por uma simples barata. Diante das ruínas da boneca, com o crânio dela a sua frente, dá-se nova apropriação da cena de Hamlet:

O crâneo da infeliz menina se deslocou do resto do corpo. O calunga examinou-o com impiedoso interesse. [...] – É caveira! Caveira! Caveira! Concluiu com amargor: – Por ela chorei, tive febre, sofri, pensei em suicídio. Que cousa [sic] engraçada é a vida! (VERISSIMO, 1972a, p. 211).

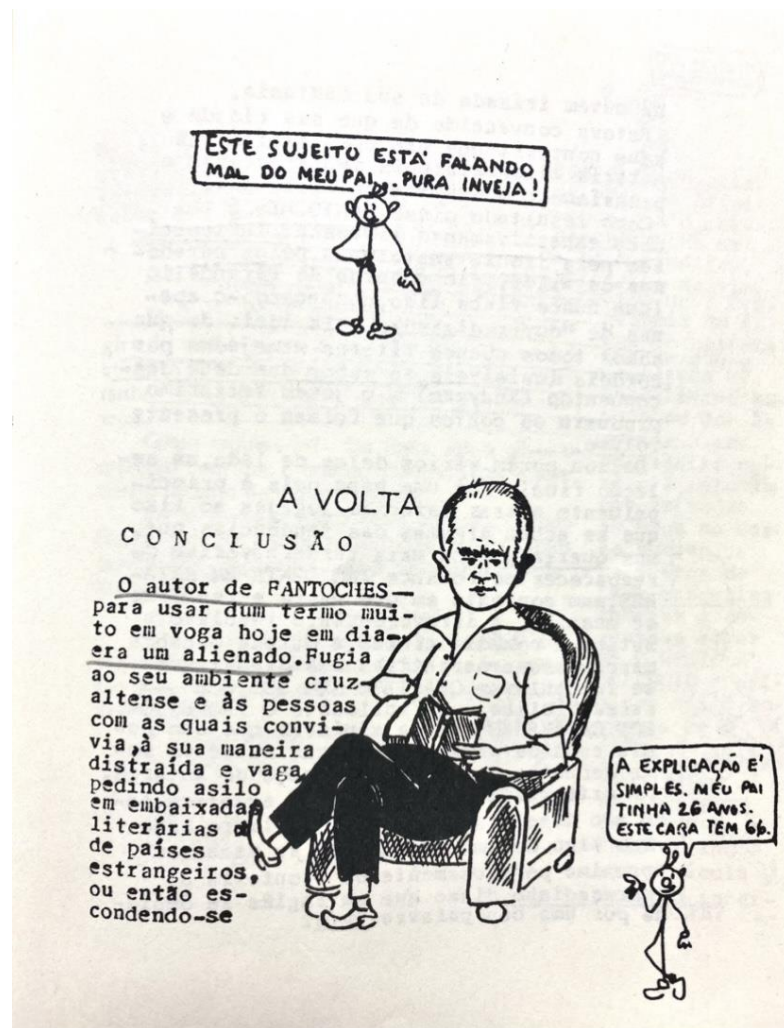
Depois de proferir essas últimas palavras, Nanquinote mergulhou de volta ao tinteiro e nunca mais foi visto, encerrando *Fantoches* e, ao mesmo tempo, abrindo para uma possível ressonância: a analogia com o gérmen originário da criação e não apenas de *Fantoches*, ou da obra de Verissimo, mas da literatura mundial. Ao entrelaçar as linhas que saem do tinteiro por meio desse constante vir-a-ser, Nanquinote nos leva de uma obra a outra, numa série infinita que se expande e extrapola o ato-livro, ressignificando-o como um livro potencial aberto à contingência do que poderá ou não vir.

Nanquinote como representação da fabulação ou da criação literária se assemelha a um vórtice, um redemoinho sem início e sem fim:

[...] precede o devir e permanece separado dele na cronologia. [...] a origem é contemporânea ao devir dos fenômenos, dos quais extrai sua matéria e nos quais, todavia, permanece, de algum modo autônoma e parada. E, dado que ela acompanha o devir histórico, procurar entender este último significará não reconduzi-lo a uma origem separada no tempo, mas confrontá-lo e mantê-lo com algo que, tal como um vórtice, ainda está presente nele. (AGAMBEN, 2018, p. 85).

Nanquinote pula, salta, dá piruetas entre livros que representam a história da literatura canônica. Assoma-lhe à porta da imaginação, faz companhia para esse ser solitário e o desafia, fazendo-o pensar sobre a sua função de autor bem como a de sua obra. Como gesto de criação, Nanquinote ocupou o trono vazio da criação e nele propôs outro tipo de autor-em-devir, no jogo lúdico da escrita.

Figura 10 – Marginalia do conto “A volta”, do livro *Fantoches*



Fonte: VERISSIMO, 1972a, p. 201

Nanquinote sai da página da trama na qual existe enquanto personagem, e se lança às margens do texto. Nesse movimento, Nanquinote rompe com a temporalidade da própria narrativa e do livro, de 1932 e 1972, e as coloca lado a lado quando tece comentários a respeito da caricatura de Erico Verissimo em sua maturidade. Nanquinote e a imagem do autor habitam um limiar de criação já que os dois articulam quase em dinâmica única a marginalia desse conto. Enquanto a voz de Verissimo criador afirma que o autor de Fantoches era um alienado, a de Nanquinote corrobora essa ideia, inserindo uma explicação para esse fato: “A explicação é simples. Meu pai tinha 26 anos. Este cara tem 66.” Dessa forma, como gesto de criação, Nanquinote ocupou o “trono vazio” do criador e nele propôs outro tipo de autor-em-devir, no jogo lúdico da escrita.

1.3 Entre a pena e a espada

*Estou de novo diante do espelho. O meu reflexo sorri.
[...]*

Contemplamo-nos com certo afeto. O outro pergunta:

– Olhando o passado... alguma queixa?

– Nenhuma.

– Mágoas? Remorsos?

– As mágoas a borracha do tempo apagou. Com alguns dos remorsos habituei-me a viver.

[...]

– Afinal de contas, quem é você? Quem sou eu?

– Palavra de honra, não sei e acho que tenho medo de saber...

Solo de Clarineta

Erico Verissimo

2005b

Talvez o ser do outro lado do espelho fosse Nanquinote. Ou, quem sabe, quem está diante do espelho é o calunga em movência simbiótica com seu criador. A voz autoral em comentário na história “A volta”, diz: “somos todos apenas títeres manejados por cordéis invisíveis, ao sabor dum deus desconhecido.” (VERISSIMO, 1972a, p. 202). De certa maneira, o escritor responde, consciente ou inconscientemente, aos questionamentos que faz a si mesmo na epígrafe, trecho do segundo volume de suas memórias, *Solo de Clarineta* (2005b), em que se coloca diante do espelho e olha para si na tentativa de desvendar o mistério da própria existência.

Nanquinote sai em busca de descobrir o que é a vida, movimento analogamente similar ao que faz o autor a se encontrar consigo mesmo. Essa

dinâmica apresenta-se como estrutura fundante em *Fantoches*, o olhar-se para si à busca de uma experimentação da existência da escrita, do processo de criação de mundos, da construção de um corpo narrativo que não se contenta com o sistema no qual está inserido e se lança para fora, esgarça as linhas e mergulha dentro de si, estende os tentáculos para outras direções possíveis, estabelecendo conexões que subvertem a linha tempo-espço.

Silviano Santiago, em *Fisiologia da composição* (2020), recriando os bastidores da criação literária em alguns autores, especialmente Graciliano Ramos e Machado de Assis, pondera:

Para alguns *romancistas*, [...] a composição é o ato de capturar a ficção na própria imaginação e para outros o ato de elaborar a ficção numa prosa. Capturar e elaborar. O ato de compor é para os primeiros o momento inexplicável e sublime em que um produto inesperado da imaginação é *capturado* pelo ficcionista, enquanto para os outros são ‘as horas enormes de uma procura’. No primeiro caso, a ficção cai dos céus, como que por milagre, enquanto no outro caso, ela é trabalhada na terra, minuto após minuto, palavra após palavra, página após página. (SANTIAGO, 2020, p. 61; grifos do autor).

O que podemos apreender da fala de Santiago, considerando a segunda classe de romancistas estabelecida por ele, isto é, aquela dos que percebem a composição como um “trabalho de arte” e um conjunto de práticas em estado de criação permanente, sugere que há nessa perspectiva uma experiência de “Corpo sem Órgãos” (CsO):

Ele [o CsO] é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto – o CsO – mas já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 8-9).

A ideia de um CsO foi sugerida pelo poeta francês Antonin Artaud (1896-1948). Ligado ao Surrealismo, Artaud, em transmissão radiofônica intitulada “Para acabar com o juízo de Deus”, veiculada em 28 de novembro de 1947, declara um combate ao corpo controlado pelo sistema, que se curva à manipulação, e defende o corpo ingovernável e livre para a reinvenção do homem:

Quero dizer que descobri a maneira de acabar com esse macaco de uma vez por todas
 e já que ninguém acredita mais em deus, todos acreditam cada vez mais no homem.
 Assim, agora é preciso emascular o homem.
 Como?
 Como assim?
 Sob qualquer ângulo o Sr. não passa de um maluco, de um doido varrido. Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer a sua anatomia.
 O homem é enfermo e mal construído.
 Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente,
 deus
 e juntamente com deus
 os seus órgãos.
 Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força mas não existe coisa mais inútil que um órgão.
 Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado de seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade.
 Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar. (ARTAUD *apud* LINS, 1999, p. 44-45).

Criar para si um corpo sem órgãos é libertar o homem da “criação imperfeita de um Criador, inventor de um corpo impossível e inútil; o corpo do começo, o corpo sem história, nem cronologia, nem tempo humano ou divino, o corpo da terra. Um corpo possível, um corpo contra o Juízo.” (LINS, 1999, p. 44). Dessa maneira,

Artaud apresenta esse ‘corpo sem órgãos’ que Deus nos roubou para introduzir o corpo organizado sem o qual o juízo não se poderia exercer. O corpo sem órgãos é um corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta polos, zonas, limiares e gradientes. Uma poderosa vitalidade não-orgânica o atravessa. (DELEUZE, 1997, p. 148).

Sendo assim, “criar para si um corpo sem órgãos, encontrar seu corpo sem órgãos, é a maneira de escapar ao juízo. Já era esse o projeto de Nietzsche: definir o corpo em devir, em intensidade, como poder de afetar e ser afetado, isto é, *Vontade de potência*.” (DELEUZE, 1997, p. 149; grifo do autor).

O que é cada texto de *Fantoches* se não a luta para combater o juízo de um criador que procura exercer a sua autoridade manipulando os cordéis de seus personagens, tramas e enredos, em busca de um Corpo sem Órgãos? O mesmo

acontece com a própria estrutura do livro, que rompe com um paradigma de leitura sequencial esquerda/direita, cima/baixo e desloca o corpo do leitor para outros sentidos: os olhos devem ler em todas as direções ao mesmo tempo, gerando incômodo, estranhamento, deslocamento, e desterritorialização em uma performance do corpo por meio da leitura. O livro precisa ser movido em várias direções para poder criar um movimento outro de leitura. Além disso, o que ler primeiro? Texto literário, anotações da voz autoral, imagens desenhadas em cada página em disposições diferentes? Não há resposta, há uma busca. Rebelião do organismo-livro para construir um Corpo sem Órgãos, corpo que é afetividade, experiência e potência de vida.

[...] o corpo pleno sem órgãos é improdutivo, o estéril, o inegendrado, o inconsumível... [...] O corpo pleno sem órgãos é antiprodução, mas é ainda uma característica da síntese conectiva, ou produtiva, acoplar a produção à antiprodução, a um elemento de antiprodução. (ARTAUD *apud* LINS, 1999, p. 51-52).

Por isso percebemos que, em cada texto de *Fantoches*, há um movimento de rebelião das criaturas contra seu criador, uma busca entre o corpo texto e a experiência do Corpo sem Órgãos. Em alguns textos essa busca se mostra de forma mais direta, enquanto em outros se apresenta como recriações de tramas ou enredos da literatura mundial, como forma de subvertê-las em outras, ainda, como a experiência primeira de escrita que se expressa em potencialidades de criação.

Dessa forma, para além das histórias que têm Nanquinote como protagonista, dividiremos os outros textos-fantoches em dois blocos. O primeiro deles, compreende: “Creaturas [sic] versus creador [sic]”, “Quase 1830”, “Uma história da vaquinha Vitória”, “Aquarela chinesa”, “Como um raio de sol”, “Um dia a sombra desceu”, pois se interligam por essa rebelião do corpo narrativo contra seu criador.

O segundo bloco, que compreende “A tragédia numa caixa de brinquedos”, “Os três magos”, “A dama da noite sem fim”, “Malazarte”, “O cavalheiro da negra memória”, “Faustino” e “Pigmalião” [sic] se afinam ao mote da apropriação de clássicos da literatura universal para subvertê-los de alguma forma.

O único texto que não entrará em nenhum dos dois blocos é “Chico”. “Chico” é o primeiro texto de Verissimo “publicado numa revista surgida em Cruz Alta em 1929” (VERISSIMO, 1972a, p. 68). Nele, narra-se a história de um menino em situação de rua, vendedor de jornais, com a mãe doente e o pai morto. Muito além

da história comovente do garoto pobre, sem sobrenome, pois “– Gente pobre não tem nome...” (VERISSIMO, 1972a, p. 69), era também o descortinar “de doenças terríveis de nosso organismo social”, como comenta a voz em gesto autoral que se inscreve em anotação à margem da primeira página do texto: “considero este Chico a primeira criatura de carne e osso que aparece neste livro de títeres.” (VERISSIMO, 1972a, p. 68).

Relevante pensarmos ao que essa voz autoral se refere quando confere a Chico a característica de ser um personagem de “carne e osso” nesse livro de títeres. Chico se distancia dos calungas apresentados em *Fantoches* – corpo que possui uma não-forma ou uma forma em experimentação, em condição de esboço, dominados por um autor que possui a sensação de dominá-los. Chico não pertence a esse mundo. Pertence a um mundo em que o realismo social de Erico Verissimo se constrói, denunciando as mazelas vividas pelos marginalizados, que buscam lugar de representatividade. Quem sabe, nesse ponto, Chico possa ser a imagem de um fantoche social, que sofre as manipulações das instâncias de poder que governam a sociedade, vivendo enredado pelos cordéis invisíveis desse poder que o oprime. Esse texto nos revela, ainda, as diferentes formas de resistência nos textos de *Fantoches*: resistência do ato de criação, resistência da obra de arte enquanto (re)criação/experimentação, resistência de uma voz social que emerge desses seres de papel.

Chico não salta nas páginas como Nanquinote, não aparece/desaparece como a vaquinha Vitória, não cria sua própria tragédia como os personagens da caixa de brinquedos. Chico questiona o nascimento de Cristo, a origem de um deus-homem que veio ao mundo para nos salvar; na verdade “tinha uma ideia vaga do que fosse natal. Sabia que era um dia notável, em que as crianças ricas ganhavam presentes de um velhinho de barbas longas e brancas.” (VERISSIMO, 1972a, p. 71). Para Chico, o Natal era uma espécie de nascimento para a possibilidade de usufruir do trono divino, ocupar esse lugar da criação de um mundo na esperança de um vir-a-ser, libertar-se da dura realidade que o manipulava.

– Jesus é filho de Deus... – pensou Chico. Filho de Deus! Isso devia ser uma coisa [sic] extraordinária. Filho do homem que governa todas as criaturas. Ser filho de Deus significava para o garoto ter todos os desejos e caprichos satisfeitos, possuir todos os bens da terra. (VERISSIMO, 1972a, p. 74).

Chico, em busca de seu Natal possível, de seu nascimento em uma outra realidade, vai à Igreja, casa divina, e lá, aos pés da cruz, pede pela saúde da mãe, para ter comida na mesa, roupas novas, a possibilidade de um Natal. Chico adormece embalado em suas orações, e é por meio do sonho, da imaginação que é criação, que ele estabelece contato com a criação divina por meio de um anjo que aparece para ele e o leva para um “banquete de Natal”. Torna-se anjo também, dá-se conta de que ganhou asas e deliciou-se com o baquete. Abruptamente, Chico acorda e percebe que seu único presente de Natal fora o sonho com o qual ele se alimenta, apesar da “dor aguda no estômago”.

Chico apresenta ao leitor o que Deleuze manifesta enquanto relação entre o escritor e o que se escreve: “[...] o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo e o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem.” (1997, p. 13). Chico é uma doença humana, social, da criação. Por isso é considerado de carne e osso, por isso é chacoalhado do sonho-presente para uma realidade que corta a carne nas misérias humanas, que mata sem piedade a possibilidade do sonho, que confisca a salvação divina que nos foi dada como presente e mantém cristalizada a imagem de um Cristo crucificado. Chico é a criatura diante de seu criador cobrando o que nos foi prometido por um deus com feição de homem, a nossa imagem e semelhança, que sofreu sua paixão, como Chico peregrino por sua *via crucis* humana, atado às “calçadas poeirentas” calçando “os pobres sapatos cambaios que comprara na semana passada num ferro velho [...]” (VERISSIMO, 1972a, p. 79).

1.3.1 Criador x criaturas

Tento escrever, mas faltam-me motivações. Surpreendo-me vazio, inclusive de passado. Sou um fugitivo do tempo. Transparente e bidimensional, não passo duma projeção do meu eu verdadeiro, feita por uma lanterna mágica da infância nesta luminosa tela sul-californiana. E isso me angustia. Começo a desconfiar de que me tornei prisioneiro da minha própria liberdade. Que no fim de contas não é uma liberdade autêntica, mas uma fútil paródia.

O arquipélago
Erico Verissimo
2018

Destacamos, como abre-alas deste bloco, o texto “Criaturas versus criador”, que estabelece esse conflito de forma direta: as personagens a Mulher, o Marido e o

Homem Que Passa se rebelam contra o Autor diante de um impasse da história: o Marido flagra a Mulher e o Homem que Passa “[...] colados um ao outro num beijo interminável” (VERISSIMO, 1972a, p. 89). Dentro do paradigma literário do triângulo amoroso, o Marido entra em cena exclamando: “Céus! Mas que é isso?” (p. 88) ao que depois ele completa: “Esta cena foi mal jogada. Não deu efeito. Sou um péssimo artista. Vou repetir... (Com entonação teatral.) Maldição! Horror! Adúlteros! Morte!” (p. 89).

O que acontece na sequência da história é uma subversão do paradigma do triângulo amoroso que termina em tragédia: o Marido confessa não ter tino para cometer o assassinato, não tem vontade de colocar em prática tal ação, ao que a Mulher completa: “O drama estava escrito antes que nascêssemos. Aí está. Somos como bonecos. Era inevitável...” (VERISSIMO, 1972a, p. 91). É nesse ponto que as três personagens se unem contra a imposição da história pelo criador e o chamam para dentro da cena:

A MULHER – (radiante) – Olhem! Uma ideia! Vamos chamar o Autor.
O MARIDO – Magnífico! Vamos fazer uma rebelião! O AUTOR!
O HOMEM – As criaturas se rebelam contra o criador.
Esplendidíssimo! [sic]
TODOS – (a um tempo) – O AUTOR! Que venha o AUTOR!!!
(VERISSIMO, 1972a, p. 92).

Interessante perceber que os personagens se rebelam contra um sistema preestabelecido e investem contra o autor, que comanda os fantoches:

O AUTOR – (com gravidade) – Sou onipotente e infalível. Quando criei esta mulher ficou determinado que ela haveria de prevaricar. Quando imaginei e dei forma a este cavalheiro reservei-lhe o papel de sedutor pra esta peça. [...] E pra este homem, reservei a parte mais triste. Tudo estava determinado. (VERISSIMO, 1972a, p. 96).

Afinados com a luta de Artaud pela recriação do homem e só por meio dela a conquista da liberdade, os personagens, percebendo que o Autor não lhes cederia a pena para que escrevessem a sua própria jornada, estabelecem para si um Corpo sem Órgãos, assumindo a espada, de forma anárquica, na cruzada por seus destinos:

O MARIDO – (levanta-se) – Vingança! Vinguemo-nos do AUTOR! Não há mais lei! As criaturas [sic] não obedecem mais ao creador [sic]! (Para o HOMEM.) Amigo velho, beija esta mulher. (Pra a MULHER.) Querida, beija esse homem. Eu vou cair no mundo. Vi esta manhã uma menina que vale todas as filosofias do universo.
 O HOMEM – (interessado) – Olé! Conta-me lá isso depois...
 A MULHER – (lançando-se aos braços do HOMEM) – Que lindo romance pra uma manhã de sol!
 O MARIDO – Adeus! (VERISSIMO, 1972a, p. 97).

O Autor apenas observa a cena e finaliza a história com um conselho para o Marido: “Mas cuidado, homem, cuidado. [...] Olha que lá fora as outras criaturas [sic] ainda não se revoltaram contra seu creador [sic]...” (VERISSIMO, 1972a, p. 98). Deixando-se cair desanimado sobre uma poltrona, o Autor vivencia a recriação das criaturas, que derrubam a sua mão onipotente para experimentar as potencialidades de sua própria narrativa, enquanto o criador-autor vive a impotência de sua mão criadora, a sua inoperosidade.

É importante percebermos como a construção de *Fantoches* se aproxima da construção dos textos teatrais de Luigi Pirandello (1867-1936). A certa altura do conto, há uma notação do Verissimo crítico à margem do texto que diz “Alô, Luigi Pirandello!” (VERISSIMO, 1972a, p. 91). Em comentário à edição de 1960 de *Fantoches e outros contos e artigos*, Verissimo afirma que “o conto tem um sabor pirandelliano.” (p. 16). Do teatro de Pirandello o texto de Verissimo herda o argumento desenvolvido no conto “Creador versos Criaturas”, em que as personagens reivindicam o seu lugar de liberdade dentro da trama. Em *Seis personagens à procura de um autor* (1977), originalmente escrito em 1921, Pirandello apresenta o ensaio para uma peça na qual seis personagens, rejeitadas por seu criador, invadem a cena e pedem um lugar ao diretor da peça. Ao longo do livro, as discussões entre os personagens e o diretor estabelecem uma reflexão sobre o próprio teatro, assim como ocorre, no texto de Verissimo, entre a figura do autor e a de suas criaturas, ao se questionarem sobre a criação literária.

Além disso, as rubricas presentes na marcação cênica de ambos os textos, acaba por aproximá-los ainda mais:

O DIRETOR (Furioso outra vez) – Mas estou ensaiando. E você bem sabe que, quando ensaio, não deve entrar ninguém. (Olhando para o fundo da plateia.) Quem são os senhores? Que desejam?...
 O PAI (Adiantando-se até uma das escadinhas, seguido pelos outros) – Estamos aqui à procura de um autor.

O DIRETOR (Entre espantado e irritado) – De um autor? Que autor?
 O PAI – Qualquer um, senhor.
 O DIRETOR – Mas aqui não há nenhum autor. Não estamos ensaiando nenhuma peça nova.
 A ENTEADA (Com alegre vivacidade, subindo de corrida a escadinha) – Tanto melhor! Tanto melhor, então, meu senhor. Poderemos ser nós a sua nova peça!... (PIRANDELLO, 1977, p. 12).

A todo o momento, o leitor é conscientizado da encenação do texto, seja por meio da ação narrativa, seja por meio da marginalia, que o impele a um movimento de leitura da encenação metalinguística entre criador-autor.

Em “Quasi 1830”, há novamente a imagem do criador, agora um poeta tuberculoso residente em uma “pensão pobre de subúrbio” que recria o paradigma poeta-musa, típico do século XIX, porém, em outra direção. Primeiramente, porque a “musa” é caracterizada na história como “a mulher feia”, mais velha que o poeta – ela com 36 anos e ele com 28 –, além disso, ela não age como as musas, servindo de inspiração para seu poeta e nem mesmo acreditando em sua potência inspiradora:

O POETA – Sol! O meu poema foi uma profecia. (Recita):
 A minha amada chegou! Aleluia!
 Ela me trouxe o sol nas suas mãos de milagre.
 A minha amada chegou! Vitória!
 Todos os caminhos se iluminaram...
 A minha vida flo... flo... flo... ar!
 [...]
 A MULHER – Coitadinho, está variando... Tem febre... (VERISSIMO, 1972a, p. 143).

Depois da morte do poeta, a Mulher feia indaga a si mesma:

E se ele não estivesse variando? Se tudo fosse verdade? Se fosse?
 Que bom! Oh! Mas ele não sabia o que estava dizendo... Um dia, nem sei, até parece que ele me olhou... [...] E se tudo fosse verdade?
 Mesmo para morrer depois... Era só ouvir uma declaração de amor...
 Declaração de amor dum defunto... Uma vez só na vida, a única, a última... (VERISSIMO, 1972a, p. 149-150).

A musa inoperante, como Mary Lee, que não sabe se de fato foi inspiração para o poeta, evidencia a subversão de padrões da própria história da Literatura e suas marcas temporais.

Já em “Aquarela chinesa”, há também um autor, caracterizado na história como “desconhecido”, que contempla uma tela em seu quarto:

A chinesinha vestida de amarelo, com cabelos lustrosos e negros, olhos rasgados, está debruçada tristemente a um balcão florido. [...] Debaixo do balcão, um jovem chim. Tem os braços estendidos pra o alto, como quem suplica. (VERISSIMO, 1972a, p. 22).

A magia do quadro, porém, não está nas figuras e na paisagem, mas no fato de o autor, ao observá-la, inserir-se na tela e inventar a cena:

Eu tenho a intuição de toda a história. Ling ama Liu. Liu ama Wang-Fu. Wang-Fu é marinheiro. Um dia se foi para terras estranhas e nunca mais voltou. A pobre chinesinha vive em seu balcão florido a olhar o mar, a buscar no longe das águas, perto do céu, alguma vela branca... Quem sabe? [...] Um dia Wang-Fu pode regressar. Trará de volta o coração de Liu. E Liu ficará contente outra vez. (VERISSIMO, 1972a, p. 23).

A história tem uma ruptura quando, o autor regressa ao momento presente da narrativa e, chamando seu criado, faz-lhe perguntas a respeito do quadro e ele garante ao autor: “– O senhor está equivocado. Nunca vi ali o chinesinho de braços levantados. Só a chinesinha tristonha. Olhando para o mar...” (VERISSIMO, 1972a, p. 25). Nesse ponto, criador e criatura entram em conflito e a pergunta pulsa na história. Qual é a tela verdadeira: a que o autor vê ou a que o criado vê? É desse confronto que avulta a sugestão sobre o poder da faculdade imaginativa no ato criador, cuja matéria-prima está naquilo que fica entre ausência-presença, ou ainda, em “potência como presença privativa”, como diz Agamben à luz de Aristóteles.

“Uma história da vaquinha Vitória” apresenta um mecanismo parecido com o de “Aquarela chinesa” no que tange à construção de presenças-ausências no texto. O título da história impulsiona a curiosidade do leitor para conhecer a potencial protagonista – a vaquinha Vitória. No entanto, a história se inicia com as aventuras de um personagem chamado Z., um viajante que “não escreveu impressões de viagem. Não tem, diário. Detesta livros. Entretanto ama relíquias e raridades.” (VERISSIMO, 1972a, p. 164). Z. é amigo do eu-narrador que compartilha o relato com o escritor-criador da história.

Certa tarde, o narrador, visitando o amigo, encanta-se por um bonequinho de argila: “representava ele um chinês cabeçudo, de olhar oblíquo e rabicho longo. [...]

Tinha o rosto amarelo e uma tal expressão de desconfiança e ódio [...]” (VERISSIMO, 1972a, p. 164). Z. explica ser a representação de Fu-Pi, poeta chinês que viveu por volta do século XVII e que era tido como o homem mais invejoso de todo o oriente, pois “quando algum outro poeta conseguia agradar o público com seus poemas, o bicho mau da inveja começava a roer o coração de Fu-Pi.” (p. 165). Fu-Pi passou para a História como o “deus da inveja”, alcunha que os vendedores de ídolos lhe deram para comercializar a sua imagem. Encantado com o boneco de argila, o narrador-autor o leva para casa:

Fu-Pi veio morar na minha mesa de trabalho.
Agora está aqui, diante dos meus olhos. [...] Poeta respeitável! Devo acreditar na lenda? Não será mais uma injustiça da história? [...] Mas Fu-Pi não me responde. [...] Parece que tem inveja de mim. (VERISSIMO, 1972a, p. 166).

Exatamente nesse trecho da narração, há uma anotação da voz autoral à margem do texto que diz: “Não acredite. É invenção do autor. (E invenção de quem será o autor?)” (VERISSIMO, 1972a, p. 166). O comentário potencializa a busca da figura esgarçada do autor que se manifesta de forma quase anônima, porque põe em dúvida a autoria da história e, ao mesmo tempo, desterritorializa a própria figura do escritor frente aos cordéis dos fantoches que manipula. Isso se comprova, quando o narrador-autor, arrebatado por uma vontade avassaladora de escrever, estabelece uma escrita dupla: planeja as imagens para a composição de um poema e, ao mesmo tempo, escreve, de forma indireta, a fala de Fu-Pi como leitor-crítico do poema.

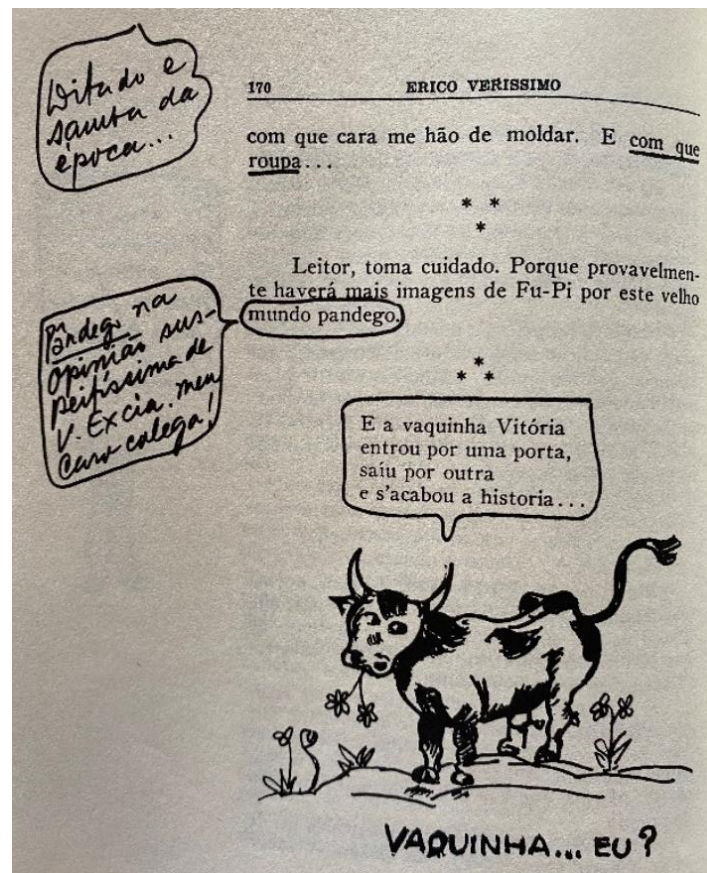
Falo baixinho: – Fu-Pi! Meu imponente amigo, agora tu vais ver como escreve um ocidental. No meu poema não haverá cerejeiras em flor, nem pagodes, nem montanhas de jade, nem lagos de vidro, nem figurinhas de nanquim... (Parece que o rosto de Fu-Pi fica mais sombrio.) Verá um poema maravilhoso como jamais chim nenhum conseguiu fazer. [...] Tenho a impressão de que Fu-Pi, adivinhando meu pensamento, fala:
– A imagem é dum passadismo atrás [sic]. Há trezentos anos, na Mongólia, já se escrevia isso. (VERISSIMO, 1972a, p. 167).

Somente Fu-Pi lê o poema do narrador-autor que, inebriado pelo seu processo de criação, tem a certeza de que está escrevendo um “poema luminoso”,

que será a sua glória, já que ele busca “prender o mistério da vida e do ser” em seus versos. Sentindo-se ameaçado, Fu-Pi derruba, com um pontapé, o tinteiro sobre a folha de papel, arruinando o poema. O deus da inveja cumpriu a sua missão e o narrador, em um rompante de raiva, joga a imagem pela janela. O que ele não contava, porém, é que o boneco de argila iria cair sobre a cabeça de Paulo Musa (o amigo de Verissimo, Paulo Corrêa Lopes), que se tornou personagem da história. Por causa de Fu-Pi, o narrador perdeu o poema e o amigo e ficou conhecido como o homem mais invejoso do mundo, assim como Fu-Pi, e projeta, depois de sua morte, tornar-se um boneco como o poeta chinês.

No jogo lúdico da escrita, autor, narrador e personagem trocam de lugar como em um tabuleiro de xadrez. Não nos esqueçamos, porém, do título: “Uma história da vaquinha Vitória”. O leitor, que esperou algumas páginas para conhecer a protagonista, terminou a narrativa sem conhecê-la, pois está ausente no texto. No entanto, a vaquinha Vitória assume a voz da contadora de história, fato que nos é revelado no final do texto, recuperando a tradição das histórias transmitidas pela oralidade por meio dos contadores de histórias: “E a vaquinha Vitória/ entrou por uma porta,/ saiu por outra/ e se acabou a história...” (VERISSIMO, 1972a, p. 170). Essa possibilidade se fortalece a partir das observações da voz autoral que margeiam a imagem da vaquinha.

Figura 11 – Marginalia do conto “Uma história da vaquinha Vitória”, do livro *Fantoches*



Fonte: VERISSIMO, 1972a, p.170

É Interessante observar a pergunta: “vaquinha... eu?”. A quem será que pertence esse eu? A ela própria, à voz do narrador-autor? À do Verissimo biográfico? De todos eles ou de nenhum deles? Perguntas que não aceitam uma resposta única, pois se desdobram em si mesmas, se estilhaçam como experimentação de um religar entre a tradição oral e a escrita, entre o menino e o homem, entre criador e criaturas.

“Como um raio de sol” e “Um dia a sombra desceu” são outras histórias-fantoches que se lançam também a trabalhar o questionamento criador-criatura numa outra dimensão: a do paradigma pai-filho/filha, recuperando os vocativos usados por Nanquinote e o criador.

A primeira história, cujos personagens são o Pai, a Filha e o Homem Triste (professor de matemática), traz um enredo que leva o leitor a um lugar de familiaridade com a trama do homem que observa uma moça pela janela, apaixona-se por ela e vai até o pai para pedir a mão da moça em casamento. Há um fato,

porém, que coloca o leitor em um lugar de questionamento sobre a história que lê: seria ela parte do livro que aparece na cena: “O HOMEM — “COMO UM RAIOS DE SOL”. Romance. (Elevando a voz). O senhor me desculpe, mas a sua filha entrou na minha vida como um raio de sol... Veja o título deste livro... É de uma coincidência: bem como um raio de sol...” (VERISSIMO, 1972a, p. 47). Há, portanto, a criação da criação potencial que é a história que se lê. No desdobramento de uma narrativa em outra há a desconstrução do espaço narrativo descortinando um processo de criação que culmina na recriação da fala do Homem Triste nas linhas do romance homônimo que o pai lê para a filha. A filha, impossibilitada de ler o livro, já que é cega, escuta a voz do pai: “[...] 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!’” (p. 52).

Em “Um dia a sombra desceu”, o paradigma pai-filho, criador-criatura se dá em uma “sala discretamente mobiliada” entre João, Paulo e o Médico. João, assombrado pelas recordações de seu pai, que era acometido por uma espécie de perturbação mental que o levou ao hospício, vê-se no lugar do pai, enquanto aguarda o momento do nascimento de seu filho. Como herança do pai, João também é acometido pela mesma comorbidade, o que leva o ciclo a se repetir quando ele próprio é levado para o hospício:

JOÃO – Mas um dia a sombra tornou a descer... Era a tara da minha raça, a herança da família... A sombra desceu. Tudo ficou escuro... A razão me fugiu... E me levaram mais uma vez pra [sic] hospício. (VERISSIMO, 1972a, p. 60).

Como ecos da voz do defunto-autor Brás Cubas, de Machado de Assis, João complementa:

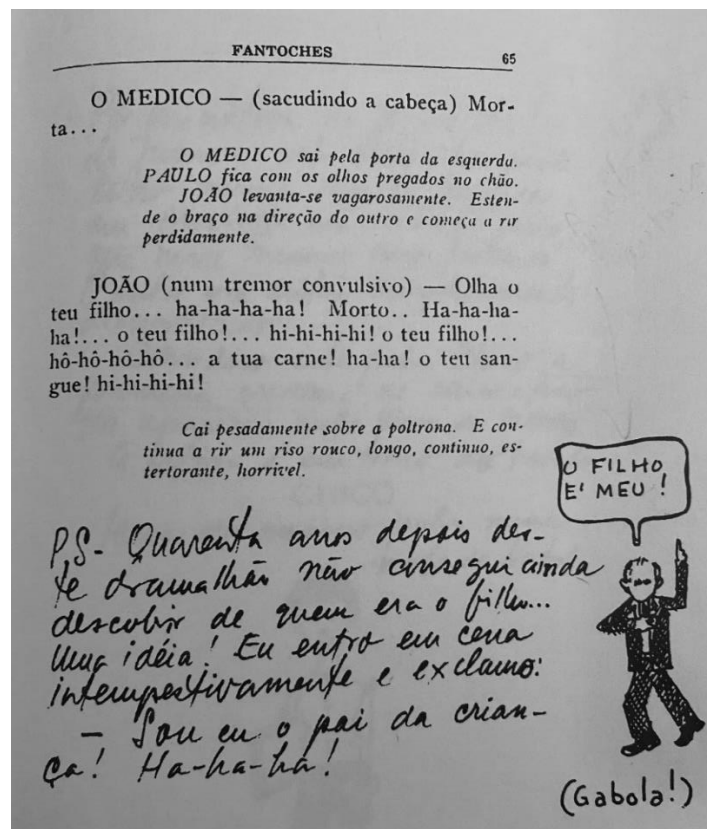
JOÃO – Pai... pai... eu... um filho... Meu! (Ri nervosamente) Uma criaturinha [sic] que vai carregar sem culpa a minha miséria. Será talvez um idiota... E amanhã, quando começar a amar a vida, a sombra [...] também descerá sobre ele. E meu filho há de sofrer o que eu estou sofrendo. Será um pobre louco de quem todos fugirão. O meu filho! (VERISSIMO, 1972a, p. 61).

Criador e criaturas, em três gerações, a sombra que atormenta o passado-presente-futuro do personagem. O que acontece, porém, é que apesar de João

querer livrar-se do filho e não transmitir o legado de sua miséria a ele – “Eu tenho de matá-lo, de matá-lo por amor dele mesmo...” (VERISSIMO, 1972a, p. 62) –, a história se encarrega de matá-lo duplamente: João descobre que o filho é de Pedro e não dele, depois de um envolvimento com Maria na época em que João esteve no hospício, além do fato de que a criança nasceu morta.

O legado machadiano se cumpre, porém, quem assume diretamente a paternidade da criação não é o pai biológico, Pedro, ou o hipotético pai, João. O criador-autor cogita a entrada na história para exclamar “– Sou eu o pai da criança!”, como vemos pelo *post scriptum* deixado pela voz autoral, na última página do texto.

Figura 12 – Marginalia do conto “Um dia a sombra desceu”, do livro *Fantoches*



Fonte: VERISSIMO, 1972a, p. 65

Nesse primeiro bloco de textos de *Fantoches* entramos em contato com um cenário de contradições, de construção latente, de apresentação das engrenagens de textos em processo de escritura. Entendemos que esses textos pertencem a um espaço de limiar entre criadores (no plural), já que o autor se multiplica em vários e criaturas que, a todo o momento, trocam de lugar, experimentam versões de si

mesmas, que se (re)inventam na potencialidade criadora dessas histórias. O tremular da mão do artista se manifesta em cada gesto nessa relação entre os criadores e criaturas que bailam entre as linhas e nas entrelinhas de cada texto.

1.3.2 No universo dos fantoches: apropriações e desvios

Sempre a fuga para o mundo dos fantoches! Medo da vida? Tédio municipal?

Fantoches
Erico Verissimo
1972a

O posicionamento da voz autoral que é confessado na epígrafe emerge de “Tragédia numa caixa de brinquedos”, em comentário à margem do texto. Nela percebemos uma quase reprovação da voz autoral por se voltar aos fantoches como fuga da realidade, talvez a realidade social em que Chico se encontra, e, ao mesmo tempo, questionamentos sem resposta. Seria uma forma de manifestar medo da vida ou mesmo tédio? O que se depreende dessa fala é que o mundo dos fantoches gera certo fascínio ou mesmo sedução a essa voz autoral que se entrega a ela, que resiste dentro desse criador.

“Tragédia numa caixa de brinquedos” é um mergulho profundo no mundo potencial dos brinquedos, na experiência do existir em outras existências possíveis, em outras vidas potenciais. Todos os personagens que compõem essa história são brinquedos arquetípicos da infância: bruxa, boneca, polichinelo, palhaço, capitão, arlequim, balão, urso. Este último “viria a ser ‘o herói’ duma história que escrevi para crianças em 1936 intitulada ‘O urso com música na barriga’”, destaca Verissimo em comentário que aparece na apresentação das personagens.

Em uma recriação da *Comédia dell’Arte* e seu clássico triângulo amoroso de Pierrot, Colombina e Arlequim, combinada com seres do imaginário infanto-juvenil, o jogo narrativo da tragédia da caixa de brinquedos se estabelece.

Segundo Walter Benjamin em *Reflexões*; a criança, o brinquedo e a educação (2004), “não há dúvida que brincar significa sempre libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si um pequeno mundo próprio [...]” (2004, p. 85) e ainda, segundo ele, o adulto “que se vê acossado por uma realidade ameaçadora, sem perspectivas de solução, liberta-se dos horrores do real mediante a sua reprodução miniaturizada.” (p. 85). Reflexões muito apropriadas para a

narrativa, “Tragédia numa caixa de brinquedos” transforma ludicamente o triângulo amoroso Pierrot-Colombina-Arlequim, em Bruxa-Arlequim-Boneca.

Na história, Polichinelo assume a voz narrativa por meio do “era uma vez”, expressão liminar entre a realidade e o imaginário na contação de histórias: “– Era uma vez uma bruxa de pano que morreu de amor...” (VERISSIMO, 1972a, p. 175). O “era uma vez”, no entanto, aparece após a história já ter se iniciado, estabelecendo uma nova regra para o jogo lúdico da narrativa ao desestabilizar o cânone da tradição oral.

O triângulo amoroso constituído por Bruxa-Arlequim-Boneca acrescenta outro grau de subversão ao modelo da *Comédia dell’Arte* quando a Bruxa, preterida pelo Arlequim, que está apaixonado pela Boneca, destrói a tragédia anunciada por meio da voz de Polichinelo: “o amor é frágil como aquele balão... Ao menor golpe estoura e murcha... Querem ver?” (VERISSIMO, 1972a, p.177) e, pegando emprestada a espada do Capitão, estoura o balão dourado.

Cabe à Bruxa o desenlace desastroso e trágico: “– Pois eu vou mostrar como o amor é mais forte do que aquele balão.” (VERISSIMO, 1972a, p. 178). E, com um golpe furioso, “investe contra a Boneca, cuja cabeça parte em cacos [...]” (p. 178). A catástrofe se intensifica com a fúria de Arlequim contra a Bruxa, ele a golpeia e mata.

Nenê, o menino dono da caixa de brinquedos, depara-se com essa destruição quando abre a caixa na manhã seguinte, mas, como “[...] é muito criança, não compreende as tragédias da vida...” e choraminga, colocando a culpa do ocorrido num rato, que passava por ali.

O interessante do texto, porém, é que quem brinca não é Nenê, a criança, mas o criador-autor que joga com a tradição, subverte os significados do que se espera de uma caixa de brinquedos, como espaço de lazer, jogo e diversão, e, ao invés disso, transforma-a numa caixa de brinquedos em ruínas e inoperante, porque não poderá mais acessar o “era uma vez”.

Em “Os três magos”, a noite de Natal é palco de dois quadros nos quais a história é dividida. No primeiro, que se passa em uma praça deserta na noite de Natal, a voz do narrador se dá por meio de um sujeito triste, sem nome e que se nomeia como “poeta” – “pois eu sou poeta” (VERISSIMO, 1972a, p. 11) –, designado apenas por 1ª Personagem, seguida das vozes que se articulam com ela, das 2ª e 3ª Personagens. A segunda personagem é um proxeneta, isto é, um rufião, e a terceira

é um ladrão. Essas três figuras marginais, que compartilham da miséria numa praça deserta, assumem às avessas o papel dos Reis Magos bíblicos:

1ª PERS. – Nós somos os três reis magos. Eu sou o Gaspar. (Pra 2ª PERS.) – Tu és Melquior. (Pra o preto) – E tu, Baltazar...

3ª PERS. – Depois?

1ª PERS. – Vamos procurar o menino Jesus. Ele vai nascer hoje pra redimir o mundo. Então não haverá mais desgraçados. Nem poetas, nem proxenetas, nem ladrões. Tudo ficará puro e contente.

2ª PERS. – Mas será que o encontramos?

1ª PERS. – A estrela grande do Oriente nos guiará. Assim rezam as Escrituras. Que tal? Vamos?

[...]

3ª PERS. – Mas a gente continua com fome...

1ª PERS. – Somos os três magos.

2ª PERS. – Somos os três magos.

1ª PERS. – Olhem lá... [...] A estrela grande, brilhando... Vai acontecer o mistério do Natal. Vamos, Melquior, vamos, Baltazar. Aceleremos o passo dos nossos camelos. Vamos levar nossos presentes ao Filho do Homem. (VERISSIMO, 1972a, p. 14-15).

O segundo quadro se inicia com as três personagens assumindo os papéis dos reis magos. Não são mais anônimos, entraram na trama da história bíblica e são agora protagonistas dela. Como impõe o destino dos magos, seguem a estrela e encontram o recém-nascido no colo de uma mulher no banco da praça. Ela recua, pede piedade, mas eles dão os presentes que trouxeram ao salvador, como manda o *script*: Gaspar e Melquior tiram o pouco dinheiro que têm nos bolsos e Baltazar, envergonhado, não presenteia a criança com nada. Gaspar, então, em um rompante de lucidez, dispara:

– Não, Jesus, não! Não te sacrifiqueis pela humanidade. Ela é ingrata. Sempre haverá desgraçados. O teu sofrimento será em vão. Continuará a existir o ódio, a dor. Haverá sempre poetas, proxenetas e ladrões; (Grita) Não! Não! Eu tenho pena de ti, inocente! Não! (VERISSIMO, 1972a, p. 17).

Por rebelar-se diante da sina humana, o personagem, em ato desesperado, propõe uma nova escrita para a história: e se Jesus não morresse na cruz para nos salvar? Ou, será que valeu à pena a sua morte em vista de tantas atrocidades que ainda existem no mundo? Deslocar o sacrifício do Filho do Homem do centro da narrativa bíblica seria desconstruir toda uma crença ancestral.

Os reis magos da nossa história foram presos por um guarda que por ali passava, enquanto a mulher se retirou com o filho no colo. E o que resta é apenas um sonho de terem sido, apenas uma vez, “reis magros”.

“Dama da noite sem fim” é uma recriação possível de *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, que, como diz a voz autoral em marginalia na história:

Encantavam-me as histórias sobre quadros ou melhor, sobre retratos de pessoas. Eu lera [...] óbvio! – O retrato de Dorian Gray, 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*. (VERISSIMO, 1972a, p. 34).

A narrativa traz a atmosfera lúgubre e misteriosa do romance de Wilde. A apropriação, nesse conto, instaura-se no que tange ao estilo, à experimentação da forma como possibilidade de reflexão sobre a morte, à dama de negro que se esconde na figura de uma mulher vestida de preto e cujo rosto está coberto por um véu. As diferenças, porém, avultam: enquanto no texto de Wilde, o jovem Gray esconde seu rosto marcado pelo tempo no quadro, como fonte de resguardar a sua beleza e seus atributos juvenis para sempre, em “Dama da noite sem fim” temos a discussão da loucura como herança familiar, como anúncio que leva à morte, encaminhada pela figura da dama pintada no quadro, que dá título ao texto, e se projeta nos delírios dos personagens acometidos pela perda da razão:

MARIO – Diziam que o quadro trazia desgraça... que era um mistério terrível...

LUIZ – A mulher de preto estará ereta, rígida, mãos muito brancas... [...]

MARIO – Ninguém sabia o que havia por trás do véu preto. No fundo da figura, só escuridão... E uma noite... uma noite... era criança... vi no meu quarto um vulto. Era a mulher de preto, eu juro... (VERISSIMO, 1972a, p. 34-35).

A atmosfera wildiana vai sendo construída na criação da dinâmica do conto, como uma dobra da narrativa do escritor inglês. As personagens recontam a história do quadro e do pai como num espelho do que eles próprios veem em suas lembranças. Seus destinos estão traçados, não adianta fugir da dama da noite sem fim, pois, antes de tudo, ela é uma tela pendurada em uma casa perdida na lembrança. Essa questão nos faz lembrar da relação faustiana, que também propõe o texto e que nos lança para outra história de *Fantoches*: “Faustino”.

Em “Faustino”, Verissimo recria a história do Dr. Fausto, personagem mitológico e literário baseado na figura histórica de Georg Johann Faust (1480-1540), que viveu na transição da Idade Média para a Idade Moderna. Goethe popularizou a história de Fausto, do mito do homem que, fazendo um pacto com Mefistófeles, vende sua alma ao diabo com a condição de que

[...] o demônio fará tudo o que Fausto quiser enquanto estiver na terra e em contrapartida Fausto servirá ao demônio na outra vida. O contrato ainda incluiria: Se durante o tempo em que Mefistófeles estiver servindo Fausto, ele em razão de algo recebido quiser viver eternamente, Fausto morrerá instantaneamente. Ao pedir-lhe o demônio que assine o pacto com sangue, Fausto compreende que este não confia na sua palavra de honra. Ao final, Mefistófeles ganha a disputa e Fausto assina o contrato com uma gota de sangue. (REDYSON, 2011, p. 7).

A partir do mito fáustico, o poeta Faustino da história homônima é criado. Nas páginas iniciais da história, a voz autoral, por meio de um comentário às margens do texto, diz: “Escolhi o nome Faustino para o meu herói por causa mesmo do Dr. Fausto que faz o pacto com o Diabo.” (VERISSIMO, 1972a, p. 134).

No texto, o protagonista é um poeta que vive com “os olhos pregados no papel” e que, na verdade, “só olha para dentro de si mesmo.” (VERISSIMO, 1972a, p. 131). Faustino transita entre a escritura de um poema erótico e um poema infantil. Movido pela ação da memória, volta 20 anos e revê cenas de sua infância, com Viriato, seu amigo, e Pitoco, seu cachorro. Sai-lhe um poema sem força, e, arremessando o lápis para 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.” (p. 134). O excerto nos revela a voz autoral por meio de comentário que se debruça em análise sobre o protagonista.

Tendo o mito como mote e as recriações do mito que antecedem a história, Mefistófeles aparece na cena, fazendo uma oferta a Faustino:

– Vou encurtar o caso. Ouvi as suas queixas. Pois venho oferecer-lhe a infância.
Faustino pula:
– A infância? Com o Viriato, o Pitoco, os seis anos?
– Tudíssimo.
– E eu lhe vendo a alma, como o velho Fausto?
Mefisto sacode a cabeça negativamente.

– Não. Mudei de orientação nos meus negócios. Já hoje não acredito mais na imortalidade da alma. Aderi ao materialismo. E, de resto, de que serviria a sua alma?
 – Que quer, então?
 – Quero que você renuncie à poesia. Que deixe positivamente de fazer versos.
 – Senhor! Isto é uma ofensa, uma indignidade, uma indecência. Não aceito! Não aceito!
 [...]
 Faustino o detém com um gesto.
 – Bem... Vá lá... Aceito.
 Mefistófeles pega duma caneta e duma folha de papel e começa a escrever: ‘Contrato que fazem Mefistófeles e o poeta Faustino...’ (VERISSIMO, 1972a, p. 135-136).

Na cena seguinte, Faustino encontra-se com seis anos de idade. Vendo Viriato debruçado sobre o poço, num ímpeto de travessura, empurra o amigo que cai e desaparece no fundo do poço. Moral da história: Mefistófeles atende ao pedido de Faustino de voltar no tempo, mas não consegue recobrar o encantamento da infância e, desse modo, está condenado a ser adulto para sempre.

No entanto, a tragédia se transforma quando o poeta, no meio da madrugada, acorda de relance e percebe que estava sonhando. Por via das dúvidas, “Faustino deixou de escrever poemas...” (VERISSIMO, 1972a, p. 138) e decidiu escrever uma peça de teatro, em dois atos, chamada “O cavalheiro de negra memória” que se constitui como um dos textos de *Fantoches*.

O “Cavalheiro da negra memória” se organiza em dois planos: a ação que acontece no palco e as que acontecem na plateia, havendo uma quebra da quarta parede. No plano da ação da peça, temos o Regenerado, a Esposa e o Cavalheiro da negra memória. O regenerado e a Esposa vivem uma vida de êxitos: família constituída com filhos, um lar confortável, emprego de sucesso, uma “felicidade quase me mata...” (VERISSIMO, 1972a, p. 118). Há, porém, a ruptura dessa atmosfera quando o Cavalheiro da negra memória visita o Regenerado somente para “lembrar-te de que tens um passado.” (p. 119). E como já era de se suspeitar, o Regenerado tem um passado que compromete a felicidade que goza em seu presente: está envolvido em uma cena de vingança em que assassinou um sujeito e desapareceu com a carteira do morto.

O Cavalheiro da negra memória pede, em troca de seu silêncio, a chave da caixa-forte do Banco no qual o Regenerado trabalha. Concede a ele um dia para que

pense a respeito da proposta, o que a Esposa refuta, dizendo sigilosamente ao marido:

– O passado é uma sombra que se espicha sobre a vida do homem. Enche-lhe de inquietude as melhores horas. Maneia-o. Impede-lhe os voos largos. É uma sombra, amor, é apenas uma sombra! Ora, o passado... Precisamos matar o passado... (VERISSIMO, 1972a, p. 123-124).

A Esposa se agarra à materialidade do presente do casal, “a nossa felicidade! A tua carreira triunfante! A vida! A vida!” (VERISSIMO, 1972a, p. 124). Cai o pano. A quarta parede é quebrada. O leitor é atirado para a plateia, em que figuram Faustino, o Autor (que passa a ser chamado por sua função e não mais por seu nome de personagem), o Senhor grave, o 1º Crítico, o 2º Crítico e o Respeitável público.

A primeira voz que emerge da plateia é a do Autor, que diz: “Respeitável público! Obrigado pela atenção. Peço quinze minutos de intervalo pra pensar e escrever o segundo ato.” (VERISSIMO, 1972a, p. 124). Assim que ele profere essas palavras, o Respeitável público começa a dar palpites sobre o que deve acontecer na história dali em diante. O Senhor acredita que o Regenerado não deve aceitar o conselho da Esposa, ideia que o 1º Crítico refuta, defendendo o posicionamento da Esposa, o que o 2º crítico rejeita como opção, já que, em sua opinião,

[...] o público não deve interferir, influenciando no ato de criação, em que o AUTOR é e precisa de ser soberano. Que ele mova os bonecos como entende... Pra cá ou pra lá, assim ou assado... O essencial é que mova... O público quer agitação, enredo, vida... E depois, que a Crítica pronuncie o seu veredictum [...] (VERISSIMO, 1972a, p. 125).

Em virtude da discordância da plateia, o Autor é chamado de volta, para “dizer alguma coisa”. O Autor, “quase embaraçado”, pigarreando, retorna ao palco do texto dizendo:

Respeitável público! Confesso que ainda não achei solução para a história... [...] como há na plateia duas correntes fortíssimas, extremadas, antitéticas... pra resolver o caso com equidade, não desgostamos nem A nem B, estou pensando em dar ao drama o seguinte desfecho:

[...]

O Regenerado [...]

Aceitou a sugestão do Cavalheiro de negra memória... Roubou, não dois mil, mas três mil contos... Deu mil pra o cúmplice e fugiu pra a

Europa. (Ouve-se na plateia um enorme AAAAH!!!). No segundo ato a cena representa um rico compartimento do principesco castelo que o Regenerado comprou na Inglaterra. Imagine o respeitável público: um castelo na Inglaterra [...] Esperam-se muitos convidados ilustres. O príncipe de Gales comparecerá. (Princípio de vaia na plateia.) A Esposa está ricamente vestida. Quando o pano sobe, a virtuosa dama está na janela, esperando por alguém ansiosamente. Esse alguém, meus senhores, é o amante. E sabem que é o amante?

[...]

Pois o amante é o Cavaleiro da negra memória, que passa a chamar-se Cavaleiro da durada lembrança. (VERISSIMO, 1972a, p. 127-128).

A plateia vaia, se posiciona negativamente sobre as ideias do Autor e a situação fica insustentável, pois “a vaia que neste ponto irrompe de todos os pontos do teatro é tão grande que motiva a suspensão do espetáculo.” (VERISSIMO, 1972a, p. 128). A história se encerra, com seu inacabamento latente, como um lugar potencial, já que não se sabe se essa possibilidade será a que de fato triunfará nos palcos.

“O cavaleiro da negra memória” é a encenação de uma linguagem encenada, ou seja, é a encenação da própria criação em que o Autor, movendo os cordéis dos fantoches em flagrante do seu processo criativo, coloca em cena os bastidores de sua criação. Essa criação, porém, leva em consideração ou é atingida pelos pontos de vistas que lhe chegam por meio da crítica e do público, excluindo a sua onisciência enquanto ser soberano sobre sua criação, como pondera Michel Zérafra:

A impossibilidade da onisciência total (queira o escritor fazer-se Deus, ou ao contrário, recuse tal soberania) impõe ao romancista a escolha de um ponto de vista que, adotado, exclui qualquer outro, mas o escritor pode ‘jogar’ com esta exclusividade, e precisamente mudar de ponto de vista para mostrar ao leitor que a verdade não tem apenas uma única face. (ZÉRAFFA, 2010, p. 40).

A reconstrução de personagens da tradição, como Fausto/Faustino, para problematizar o processo de criação literária, também acontece em “Malazarte”. A história recupera essa figura popular que surgiu na Península Ibérica medieval no *Cancioneiro da Vaticana*, compilado de cantigas e realizado entre os séculos XV e XVI, e que traz à tona o sujeito “preguiçoso, inteligente, sensual imprevidente, generoso... e imaginoso a ponto de tornar-se um mitômano.” (VERISSIMO, 1972a, p. 100). Vale registrar que essa história é um fragmento de uma novela que, segundo a

voz autoral em comentário no texto, “gorou”. Interessante evidenciar que a história se passa em Jacarecanga, cidade ficcional, palco de alguns romances e contos do autor, como, por exemplo, *Clarissa* (1933), *Música ao longe* (1935), “Os devaneios do general” (1935). Em “Malazarte”, o protagonista a define como “a cidade mais triste do mundo.” (p. 101).

A história de Malazarte se desenvolve em algumas cenas, fragmentando a ação do protagonista, que é muitos: engana, seduz e, ao mesmo tempo, auxilia os demais. Malazarte é contador de histórias, dentre tantos que há em *Fantoches*. A história que conta é um fragmento de sua vida, de seu amor por Clara, e de como ela o abandonou, comprometendo-se com outro pretendente. Em linhas gerais, essa dinâmica narrativa poderia se aproximar das cantigas de amor medievais nas quais o eu lírico canta seu amor não correspondido pela amada.

Malazarte, porém, distancia-se das cantigas quando decide se vingar de Clara ao saber que está comprometida com outro. Aqui encontramos a ruptura com a figura tradicional de Malazarte, conhecido por ludibriar os outros, por seu perfil sedutor e atraente. Em *Fantoches*, Malazarte é traído, é ele quem é enganado por Clara. É como se as atitudes do Malazarte da tradição se rebelassem contra ele no texto de *Fantoches* e propusessem novo rumo ao personagem. Quem se vinga, em uma vingança delirante, porém, é Malazarte: vai a um baile popular e, embriagado, tem em seus braços outra moça, triunfando apenas em seu delírio ébrio:

E aperta mais a mulata contra o peito. E o par ginha, bambo, toca o chão com os joelhos, rodopia, pula. É o delírio.
Tudo em redor dança... Mesas, cadeiras, lampiões, criaturas.
Torvelinho. Tudo gira, rebrilha, freme, treme, palpita, grita e goza. A tasca é um mundo. A vida lá fora não existe.
E Malazarte, tonto, transfigurado, esplêndido, sorri como um triunfador... (VERISSIMO, 1972a, p. 113).

Malazarte vive entre mundos, na soleira que divide sua vida e as histórias que conta, como numa farsa, em termos teatrais: trivial, burlesca, beirando o risível. Em *Fantoches*, ele é um *flâneur* que se desloca entre a experiência de uma tradição e a vivência da modernidade, instaurando uma outra forma de se relacionar com o espaço e o tempo.

Instaura-se, no centro dessa história, a reflexão sobre o lugar do artista no contexto urbano, uma vez que Malazarte é, também, poeta e seus passeios não têm

uma finalidade laborativa, mas, sim, a de experimentar a vivência do tempo de forma despreocupada, à semelhança da figura do *flâneur*, nos estudos de Walter Benjamin, que é aquele que “capta as coisas em pleno voo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista.” (BENJAMIN, 2010, p. 38).

Em “Pigmalião” [sic], reconta-se o mito grego de Pigmaleão, rei da Ilha de Chipre, que era também escultor e se apaixonou pela estátua que esculpiu ao tentar reproduzir a mulher ideal, chamada Galateia. A voz autoral inscrita em marginalia na página inicial da história nos conta que “[...] na época em que escrevi este conto eu só conhecia de oitiva o “Pigmalião” de Bernard Shaw.” (VERISSIMO, 1972a, p. 151). A peça a que se refere o comentário foi escrita em 1913 e o mote é uma aposta feita por um professor de fonética de que transformaria uma simples florista em uma dama da alta classe inglesa graças ao aprendizado do inglês formal.

No texto de Verissimo, quem protagoniza os papéis de Pigmaleão e de Galateia são calungas, assim como Nanquinote (ou será que Nanquinote se transformou nos personagens?), o que faz a voz autoral indagar-se em comentário às margens do texto:

Como se verá, esta é uma farsa em que aparecem calungas como personagens. Por que fugia tanto o Autor das personagens de carne e 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... (VERISSIMO, 1972a, p. 151).

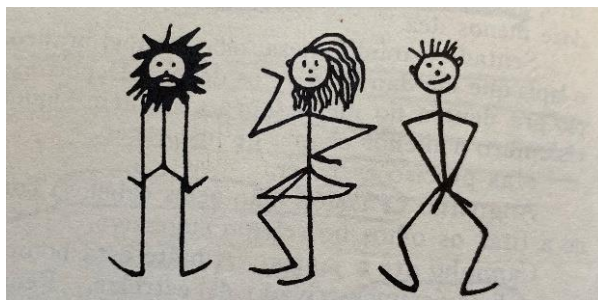
Importante analisarmos que a função desta e de outras intervenções do gesto autoral guardam em si qualidades diferentes. Aqui, temos uma espécie de exposição dos bastidores da construção de “Pigmalião”, como se fosse um diário ou caderneta de anotações que revelam as angústias do criador-autor, problematizando o processo de ato da criação ou mesmo negando-o.

Essa problematização que concluímos ser o grande questionamento de *Fantoches*, tanto por meio dos textos literários que o compõe, quanto pelo gesto autoral dessa voz que se inscreve às margens dos textos, em “Pigmalião” há novamente a figura de um escritor em seu processo de criação. Nessa história, o escritor encontra-se em seu quarto, olhando para o papel em branco, sem inspiração, com um lápis dançando nos dedos. A cena nos relembra o autor criador

de Nanquinate que, solitário em seu escritório, faz emergir de sua criação um calunga de tinta que o desafia, entre a pena e a espada, à criação literária.

De forma quase imperceptível para o autor, bonecos começam a dançar dentro de seu cérebro e ele decide libertar os calungas:

Comecemos. Upa! O primeiro boneco salta; salta o segundo; salta o terceiro. Descem-me ao longo do corpo, libertos da prisão complicada do corpo [...] Deslizam pela superfície do meu lápis e caem perfiladinhos sobre o papel.



7

Sentido! [...]

Vou dar nome às criaturas. A primeira se chamará.... se chamará Pigmalião [sic]. Muito bem. A segunda, que é mulher, naturalmente deverá ter o nome de Galatéia [sic]. E a terceira? Essa será o Elegante Desconhecido.

Agora vou dar vida aos calungas. Mas crio primeiramente a plateia. Mil bonecos me saltam do crânio e se aquietam sobre o papel, feitos auditório atento. (VERISSIMO, 1972a, p. 154-155).

Após esse primeiro movimento do autor de conceber os personagens, a farsa, dividida em dois atos, se inicia. No primeiro, Pigmaleão está em seu estúdio, admirando a sua obra acabada e pedindo a Vênus, “madrinha dos amantes”, que dê o fogo sagrado da vida a sua escultura. A estátua de Galateia, mudando de cor, levanta os braços e “[...] artista e obra prima se abraçam apaixonadamente” (VERISSIMO, 1972a, p. 156). Cai o pano do primeiro ato.

No segundo ato, Galateia aparece nos braços do Elegante Desconhecido, o que gera estranhamento à musa: “É esquisito. Meu marido é barbudo. Tu tens o rosto liso. Que coisa engraçada é o homem! Eu antes não sabia nada, não via nada.” (VERISSIMO, 1972a, p. 156). Ela complementa: “É curioso. Tu fazes em mim o que Pigmalião [sic] faz. Tu dizes pra mim o que Pigmalião [sic] diz! Todos os homens são assim? Que engraçada é a vida!” (p. 157). Galateia repete a máxima de

⁷ A imagem faz parte da referida citação do livro *Fantoches*. Ela não fará parte da lista de figuras organizada desta tese por entendermos que ela pertence ao trecho citado do livro e não a uma figura que utilizamos de forma isolada.

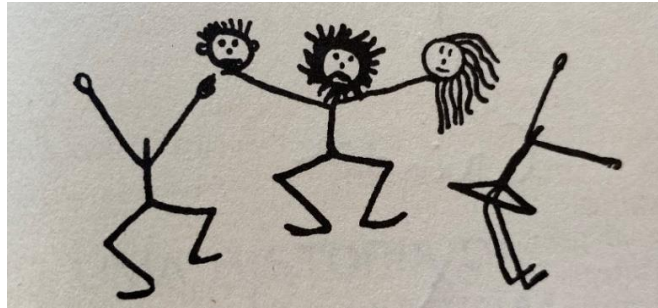
Nanquinote que, ao querer descobrir a vida e depois de se apaixonar pela Dançarina de papelão, conclui que o enredo da vida é imprevisível, é uma farsa teatral.

Encontrando Galateia nos braços do Elegante Desconhecido, Pigmalião [sic] a chama de adúltera e blasfema: “Antes fosse estátua, antes fosses marfim, matéria bruta, imóvel, fria, morta...” (VERISSIMO, 1972a, p. 57). Ele expõe justamente a preocupação do autor, ao perceber que, depois dos personagens se libertarem de sua tutela não pertencem mais a ele e, sim, à vida que escolheram. É por isso que entra na história, como um corte na trama, o Critiquinho, que já aparecia nas muitas intervenções ao longo do texto:

Ouçam a crítica! Pra Pigmalião [sic], Galatea [sic] devia ter permanecido estátua. Porque assim pertenceria tão somente ao escultor. Senão, vejamos: Quando um poeta faz um poema e o guarda para si, continua na posse integral desse poema, que se conservará puro e 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 Galatea [sic]. Como estátua de marfim, era de Pigmalião [sic]. Como mulher viva, é do mundo. São leis naturais e tenho dito! (VERISSIMO, 1972a, p. 158).

Na mesma página em que o Critiquinho expõe a sua análise, a voz autoral deixa um comentário à margem do texto: “[...] os livros que um escritor põe no mundo principalmente os de ficção não terão o mesmo destino de Galateia?” (VERISSIMO, 1972a, p. 158). O mundo de Pigmaleão ruiu com a mudança do *script* encenado por Galateia. Ruiu, assim, a história que protagonizam, com a entrada do Cidadão Conspícuo, de cuja existência ninguém sabia e que faz jus a seu nome, por se destacar no texto como aquele que incentiva Pigmaleão a matar “os adúlteros”:

[...] [Pigmalião] Pega do camartelo e caminha pra os amantes. Com golpes tremendos decepa-lhes as cabeças. Levanta-as triunfante no ar. Os corpos das vítimas têm atitudes horripilantes. Contorcem-se, esguicham sangue, rolam...



(VERISSIMO, 1972a, p. 159).

Importante analisarmos que tanto a figura do Critiquinho quanto a do Cidadão Conspícuo trazem em si uma conotação pejorativa que reduz o lugar da voz da crítica, coloca-a sob suspeita. Essa suspeita, por sua vez, volta-se contra o Verissimo biográfico, em termos desse retorno a *Fantoches*, em 1972, para inserir nele adendos, comentários, marginalias daquele que analisa, coloca-se à distância em um jogo de alteridade entre várias perspectivas autorais que se manifestam na materialidade do corpo-texto.

Catarticamente, o público de calungas que povoa a plateia reprova a escolha do autor de destinar às suas personagens um final tão trágico, vaiando-o fortemente. A história foge do controle do autor. Este, numa última tentativa, assobia fortemente:

[...] como um anjo que vem trombetear ao Universo, anunciando a hora do Juízo Final.
Os bonecos gritam ainda, rebelados.
Pego do papel, crispo fortemente os dedos, e amasso aquele mundo cheio de alvoroço. (VERISSIMO, 1972a, p. 159).

Destruindo as suas criaturas, lembra-se de que ele também é uma criação do mundo em que vive: “[...] sinto que sou um calunga mui pequenino deste outro mundo maior” e pergunta-se, sem obter resposta: “E se um dia, [...] o outro Criador, enfarado das nossas badernas e revoltas, se resolve a destruir mundos e intermúndios como eu destruí aquele meu mundinho de papel?...” (VERISSIMO, 1972a, p. 160). O autor lança a sua inquietação a nós, leitores, quando utiliza o pronome “nossas”, ou seja, nos atribui a responsabilidade de pertencer a este mundo caótico.

Não apenas em “Pigmalião”, mas de todo o livro, podemos concluir que os fantoches-textos que aqui se apresentam adquirem mesmo o sentido de calunga, na

⁸ Ver explicações da nota anterior.

sua acepção de um boneco esquemático, esboço feito por um desenho de traços infantis, uma garatuja sem corpo definido, não-representativo, não-mimético, igual apenas a si mesmo como um traçado esquemático de tinta sobre o papel (Nanquinote) e manipulado pela mão daquele que escreve – o Autor. Este se multiplica em tantos outros pelo livro, inclusive no Critiquinho, com suas intervenções marginais, intrometidas de persona-calunga, duplo do Veríssimo biográfico.

Nessa perspectiva, esgarçam-se os limites entre criador-criatura, rompendo a dissociação entre a obra e quem a cria. Por isso, em *Fantoches*, as criaturas se rebelam, reescrevem as suas histórias, mergulham e emergem do tinteiro sem pedir licença ao criador, lutam com a pena e a espada dos autores, estes também, criaturas que desafiam a própria escrita quando aceitam o enfrentamento de seu corpo-texto. Como profetizava Artaud, para responder à pergunta “quem sou eu?” é preciso estilhaçar o corpo atual em pedaços “[...] e se juntar sob dez mil aspectos notórios/ um novo corpo/ no qual nunca mais poderão me esquecer.” (ARTAUD *apud* ARÊAS, 2016, p. 116).

Fantoches é esse corpo novo, essa implosão do corpo narrativo que é conto, teatro, comédia, tragédia, farsa, que se move na criação-recriação de personas, que não se exaure nas páginas do livro publicado. Esse é o mundo dos calungas-fantoches que questionam o Autor, que também é um calunga nesse universo de papel da ficção. Mundo de fantoches ficcionais que afetam o autor Veríssimo, à escuta dessas ressonâncias que o levam a pôr em questão a sua própria função de escritor à volta com personas imaginadas para fugir daquelas de carne e osso do mundo real. Dúvidas que ressoam em outros personagens de sua obra, que trazem o ofício da escrita como força motriz de suas existências.

2 A HORA DO SÉTIMO ANJO: O ANÚNCIO DA PRIVAÇÃO

Planos literários? [...] “A hora do sétimo anjo” está metido numa gaveta lá em casa, estruturado, com diálogos em parte escritos. [...] Mas o que eu tinha vontade mesmo de fazer era recomeçar tudo de novo, do princípio. Continuo numa auto-náusea literária.

Erico Verissimo
1972b

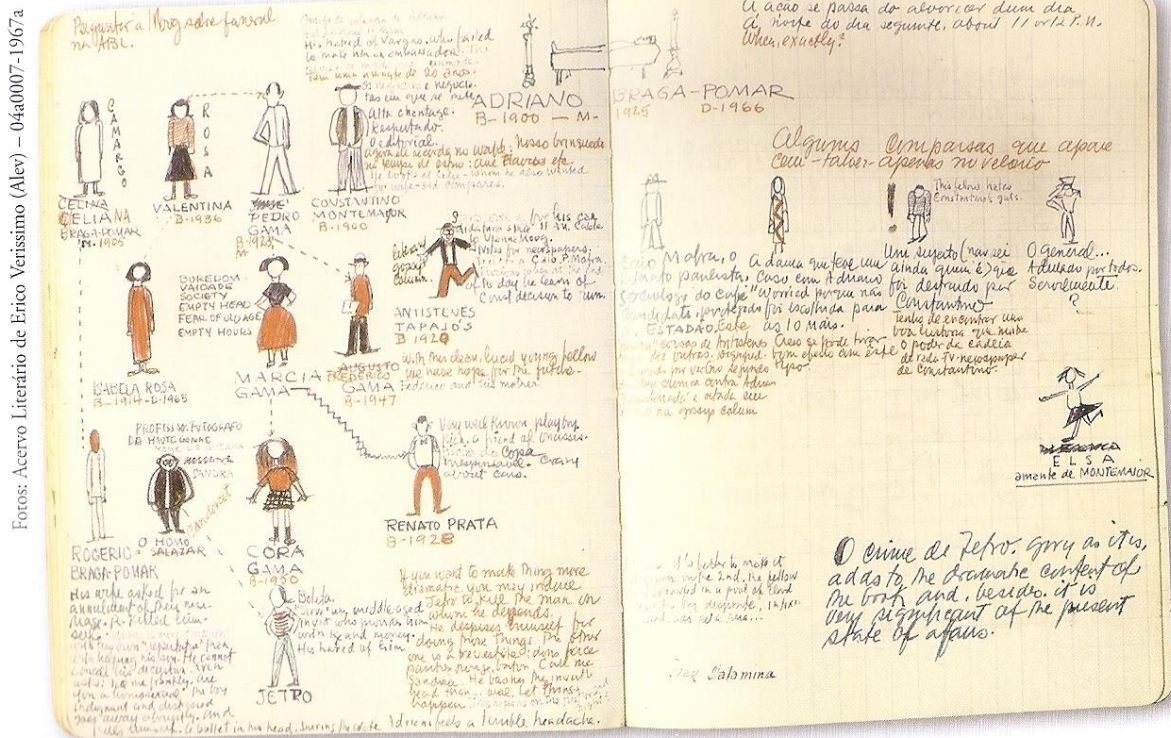
Nessa confissão em carta ao amigo e diretor da sucursal da Editora Globo no Rio de Janeiro, Mauricio Roseblatt, Verissimo revela o incômodo com sua produção literária, trajetória que na época completava 40 anos. O que fica claro em sua fala, apesar do aparente desânimo com sua escrita, é que algo em si resistia, uma vontade de ser outros, como diz o eu lírico de um poema de Manoel de Barros: “Perdoai. Mas eu/ Preciso ser Outros./ Eu penso/ renovar o homem/ usando borboletas” (BARROS, 1988, p. 60). Nessa necessidade de transformação que sentia Verissimo em relação a sua obra, havia o texto em metamorfose dentro de um casulo-gaveta, latente de escrita, pulsando seu processo de criação: “A hora do sétimo anjo”. Nele e com ele, Verissimo buscava a sua renovação, refrescar a sua escrita dando vazão a uma reflexão mais existencialista, aberta para a social-democracia, reafirmando, de modo novo, o seu compromisso tanto com a denúncia dos males sociais no Brasil quanto com a criação literária.

Não houve tempo, porém, para a conclusão dessa metamorfose tão desejante. Em 1975, Verissimo faleceu, deixando “na gaveta” alguns projetos interrompidos, como “Sol e mel”, uma novela em que seria narrado um incidente em Atenas envolvendo estudantes e policiais que o escritor gaúcho havia testemunhado *in loco*; “Quem matou Joana Zero”, ou apenas “Joana Zero” (como consta o título em um de seus cadernos), que seria outra novela sobre as experiências dos jovens e a relação com o mundo das drogas; como também um caminho de volta à literatura infanto-juvenil com uma série de histórias intitulada “D. Pitoco, o vira-lata”, contando as aventuras de um cão e seu mundo das ruas; e “As aventuras de Marco e Paulo”, narrativa que recriaria as viagens de Marco Polo.

“A hora do sétimo anjo”, entretanto, foi um dos projetos mais cuidados por Verissimo, com diversos esquemas, esboços e outros materiais em processo de criação, totalizando três cadernos e um dossiê, dividido em duas seções, com 175

folhas que fazem parte do Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV), conservado no Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro.

Figura 13 – Esboço de criação de personagens de “A hora do sétimo anjo”



Fonte: FRANCESCHI et al, 2003, p. 75

Esse romance seria a conclusão do “[...] ciclo iniciado com *Caminhos cruzados*, focalizando Porto Alegre nos anos 30” (VERISSIMO apud BORDINI, 1995, p. 163) ou ainda “[...] talvez fosse o texto-coroamento de sua carreira” (BORDINI, 1995, p. 187). A expectativa era tamanha para esse livro que, em nota para a edição de 7 de dezembro de 1972, do *Jornal Última Hora*, do Rio de Janeiro, na Coluna “Expressas”, a Editora do Globo divulgou o lançamento do livro, mesmo que longe de ser concluído: “A Editora do Globo vai lançar ‘A hora do sétimo anjo’, de Erico Verissimo, romance que encerra o ciclo urbano de Porto Alegre.”

Em linhas gerais, o romance iria se passar em Porto Alegre (apesar de que, em um dos primeiros esboços do projeto, ele seria ambientado no Rio de Janeiro – opção que não se sustentou), em 1969, ano de chegada do homem à Lua, fazendo uma reavaliação do passado em apenas um dia e meio, desde a República Nova até o acontecimento da “alunissagem”, como registrado em um de seus cadernos. O romance pretendia, assim, observar a falência da burguesia local e o enredo se

organizaria em torno do protagonista que, temente à velhice e à consequente morte, viveria apenas alguns dias da ação narrativa. Depois de sua morte,

[...] a narrativa passa a ser vista do ângulo privilegiado, onipresente e onisciente do morto. Fantástico, não? [...] O tema é ainda – um pouco, pelo menos – o baile de máscaras, a mitologia cotidiana e, como sempre, poético. Creio, porém, que o projeto ficou definitivamente cancelado. (VERISSIMO *apud* TOTTI, 1971, p. 92).

Apesar da “auto-náusea” que enfrentava em sua literatura, Verissimo não abandonou o projeto de “A hora do sétimo anjo”. Gestou-o de 1966/1967 até 1975. Em um de seus cadernos [04a0007-67]¹, datado de 1967, consta o que seria o gérmen da nova narrativa: aproveitaria uma versão da novela *Noite* (1954), cuja ação se passa em uma única noite na qual o protagonista se encontra desmemoriado a vagar pela cidade, combinada com “Dança com máscaras” (não publicado), que trazia como mote a visão crítica do mundo industrial moderno. Essas ideias foram sendo buriladas e aproveitadas para a concepção de “A hora do sétimo anjo”, que teria o foco narrativo em um defunto-autor, uma espécie de “deformação do autor-cadáver de Machado de Assis, indicando uma tentativa de reviravolta dos hábitos novelísticos do autor em direção, talvez, ao modelo do absurdo existencialista.” (BORDINI, 1995, p. 165). No caderno de 1967, Verissimo apresenta sua concepção do personagem Lúcio Pomar, nome inicial do protagonista de “A hora do sétimo anjo”, que seria o autor-defunto do livro. Verissimo, na época

[...] procura uma história para uma personagem com o nome de Valentina P. Veio-lhe à mente o sobrenome “Pomar” e sua condição de filha natural de Adriano [Lúcio] Braga-Pomar. [...] a história continuava indefinida. No dia 5 de dezembro de 1966, o que era vago se tornou lógico e ele, ao descer a av. Protásio Alves vindo do alto de Petrópolis, percebe quem é Adriano Pomar, depois Braga-Pomar. (BORDINI, 1995, p. 165).

O personagem, por estar em processo de composição, foi renomeado algumas vezes, até ser nomeado nos últimos esboços do projeto como Caio Mafra-Pomar, nome que consideraremos para nos referirmos a ele.

¹ Utilizaremos os códigos de referência do Acervo Literário Erico Verissimo para nos referirmos aos cadernos e materiais dos dossiês em que se encontram os registros sobre “A hora do sétimo anjo” e outros originais. Assim, constarão registrados também nas referências da tese. Os cadernos em que se encontram especificamente o projeto de “A hora do sétimo anjo” aparecem sob os códigos 04a0006-1969, 04a0021-70, 04a0028-72.

No caderno 04a0006-1969, datado de 1969, Verissimo se encontra em dúvida a respeito do título inicial “Dança com máscaras” (escolhido para outro projeto), considerando que seria melhor intitular o futuro livro apenas com “Incidente”, devido à brevidade da palavra e sua relação com a morte incidental do protagonista. Além disso, vai construindo a personagem central, Caio Mafra-Pomar (nessa altura ainda Braga-Pomar), cuja anotação única na página 88 diz: “[...] descobri que Braga Pomar andou metido com a Semana de Arte Moderna. Amigo de Malfatti, Villa-Lobos, os Andrades...”. Disso Verissimo não tinha dúvidas. Mafra-Pomar, porém, não seria qualquer escritor: graduado em Medicina, membro da Academia Brasileira de Letras, com uma bibliografia consolidada, estando em vias de escrever suas memórias (Verissimo também o fazia à época da composição do personagem), que aparece assim esboçada em caderno posterior [04a0028-72], datado de 1972, além de características determinantes do personagem quanto à sua vida literária:

About A. Mafra-Pomar²

You mustn't forget that the man is terribly vain [...]

As medalhas, os diplomas honorários. Sua glória: Lecture on S. Juan de Cruz at the University of Salamanca.

Very disturbed by the idea of getting old. And of dying.

SOME REALLY UGLY DEEDS OF HIM.

Acting: Pedantically literary.

Memórias for be published after his death? No. He wants Glory now.

He is very concerned with what probably is going to think and say of him.

“I am a Renaissance man.”

[...] ³

Medical degree: 1925, in Rio.

Comes to P.A. in 1930. Becomes famous as a Society doctor – 1930-1945 – his most glorious Years.

[...]

Não esquecer do vaso grego [phony]

VIDA LITERÁRIA

Poemas em 1925.

Crônicas em 1930.

Ode a um vaso grego – 1935.

Entra na Academia em 1940. Grande ocasião. Retrato com a farda. Now...

Espanha em Ouro e Sépia – 1948.

Problemas da nossa época (?) – 1950 (título pretensioso)

Novo – His memórias (Really?)

Repousa nos louros. (VERISSIMO, 1972b, p. 31-35).

² À altura, o protagonista era nomeado como Adriano Mafra-Pomar.

³ Este símbolo representa edição nossa no texto de Verissimo, buscando um aproveitamento dos registros de seus cadernos nos trechos essenciais para esta tese.

O excerto do caderno de Verissimo aponta para algumas questões importantes dentro do projeto de “A hora do sétimo anjo” e de seu processo de criação. Primeiramente, fazia parte de seu processo o uso da língua portuguesa e da língua inglesa, ao mesmo tempo, para registrar as suas ideias, sejam elas anotações críticas, trechos do texto literário propriamente dito, esquemas e esboços de ações narrativas, enfim, toda a sorte de registros se utiliza dessa metodologia. Isso porque a língua inglesa, para Verissimo, era um espaço de liberdade quanto às estruturas linguísticas e com a qual ele tinha intimidade, já que morou nos Estados Unidos durante vários anos e se aproximou desse registro linguístico de maneira estética e afetiva. Compreendendo esse aspecto, vamos manter os registros originais em inglês de seus cadernos, quando eles aparecerem, sem tradução porque entendemos que eles fazem parte de um processo criativo e estético desse material em processo que são seus cadernos pessoais e porque Verissimo utiliza uma linguagem simples e de compreensão acessível. Traduzir esses fragmentos seria como apagar uma identidade criadora, uma escolha dentro desse processo criativo que possui uma significação consistente.

Outro ponto importante que apreendemos é no que diz respeito à construção do protagonista de “A hora do sétimo anjo”, Caio Mafra-Pomar. Sabemos, logo de início, que o personagem é um médico e escritor, no final da vida, com uma vida literária consolidada pelos títulos que recebe e pela bibliografia que o representa. Essa bibliografia, porém, é potencial, isto é, nós, leitores, não temos acesso a esses textos, ou mesmo a fragmentos deles. Isso nos traz um questionamento quanto aos graus de ausência dessa figura do escritor que contamina todo o projeto de “A hora do sétimo anjo” e que está presente na modulação presença-ausência autoral na obra verissiana, como vimos em *Fantoches*, no capítulo anterior.

Esses graus de ausência autoral revelam, ainda, outro aspecto importante a se considerar em “A hora do sétimo anjo”. Nesse registro do caderno, Verissimo coloca uma problemática basilar na construção do personagem: “Very disturbed by the idea of getting old. And of dying.” Mafra-Pomar está nesse lugar de passagem, entre a consciência do corpo que perece, perecendo também tudo o que conquistou materialmente em vida, e a morte. A literatura para o personagem é mais um bem acumulado em sua vida, a construção de sua glória, “He wants Glory now.”, o que justificaria não termos acesso aos textos desses livros potenciais ou não-livros escritos por Mafra-Pomar. O que importa para o protagonista é a fama que deles

usufruiu, o seu *status* social enquanto escritor, as possibilidades que eles proporcionaram, como seu ingresso na Academia Brasileira de Letras, por exemplo. Constatamos essa característica do personagem quando Verissimo comenta consigo mesmo: “You mustn’t forget that the man is terribly vain.” Entre as diversas acepções do termo “vain”, em inglês, está a de “ vaidade”, “futilidade”, o que revela um traço da conduta do personagem.

O espaço narrativo de “A hora do sétimo anjo” também é um espaço potencial, assim como a obra literária de Mafra-Pomar, uma vez que as ações centrais do livro seriam narradas depois da morte de Mafra-Pomar, mas que não chegaram a ser esboçadas. Um narrativa potencial, que se dá pela potência-de-não do projeto de livro, pois em nenhum de seus cadernos há registros de como seria essa narrativa de Mafra-Pomar depois da morte, quais os procedimentos que o escritor iria usar para compor a voz narrativa, quais recursos e escolhas seriam feitas nesse sentido. Há apenas a ideia da criação de uma voz onisciente e onipresente que se chamaria Olho (da qual trataremos de forma mais específica na próxima seção), e que seria uma espécie de supraconsciência desse criador-autor observando a sociedade em sua decadência pelo descortinar dos atos escusos dos outros personagens. Teríamos, portanto, duas perspectivas da vida de Mafra-Pomar, ou dois Mafra-Pomar convivendo nesse texto: um vivo e um morto. Nessa perspectiva há um questionamento possível que o livro traria no sentido de evidenciar uma sociedade em decomposição por seus atos e condutas, por seus jogos de interesses, por uma inversão de valores em que prioriza o acúmulo de capital e de bens materiais em detrimento do humano. Essa é uma espécie de mote que “A hora do sétimo anjo” problematizaria.

Como estamos diante de um material em processo de concepção, tivemos que fazer algumas escolhas de leitura que contemplam o nosso objetivo neste capítulo. Como esse prototexto se encontra em fase esquemática de composição, não há um projeto de livro em vias de quase publicação, mas um projeto em esboço, um calunga de livro, podemos dizer assim, disperso enquanto variedade de materiais que o compõe.

Nos três cadernos que investigamos e nos dois dossiês, entramos em contato com esquemas, alguns aproveitados parcialmente, outros totalmente inutilizados e outros ainda sem indicação do que seria mantido. Temos também construções de diálogos, que serão importantes para nossa tese, já que apresentam o texto literário

sendo desenvolvido e a articulação dos personagens em fragmentos de cenas. Esses diálogos, porém, não compõem uma linearidade em capítulos ou partes determinadas do livro, mas em cenas isoladas que apontam para algumas problemáticas que seriam discutidas, como a questão da significação da existência humana, da morte, da reavaliação da vida. Além desses registros, há também, como vimos no excerto do caderno referido anteriormente, registros críticos do criador Verissimo em um flagrante no ato/processo de criação. Esses registros serão também valiosos para este capítulo, pois eles serão os articuladores entre as potencialidade desse prototexto. Em cada seção deste capítulo, portanto, será observado um núcleo do prototexto de “A hora do sétimo anjo” ou dos cadernos e folhas avulsas enquanto potência de escrita.

Ainda sobre nosso procedimento de recorte no *corpus* em análise, é importante esclarecermos a escolha que fizemos em relação aos personagens que serão contemplados em nossa leitura. Neste capítulo, privilegiamos o estudo da composição dos personagens: o protagonista Mafra-Pomar, já que ele traz os questionamentos principais do prototexto do livro, especialmente no que diz respeito à figura do escritor; Freio Pio, interlocutor de Mafra-Pomar, que articula com ele as discussões acerca dessa problematização; Martim Santana, que seria amigo de Rogério, filho de Mafra-Pomar, e que guardaria um segredo sobre o suicídio de Rogério, além de ter sido aproveitado como personagem para outro livro; o “sétimo anjo” que aparece no título do livro de forma referencial como uma recuperação da imagem do anjo do texto bíblico do *Apocalipse*, de São João. É importante esclarecer que o “sétimo anjo” não aparece enquanto personagem efetivo no livro, mas como uma imagem ausente-presente, espectral no texto por sua simbologia e significações possíveis. Segundo Maria da Glória Bordini, “[...] é de lamentar que a articulação entre o título final e o romance tenha ficado pouco definida.” (1995, p. 187). Esse será outro ponto de problematização deste capítulo: refletir a respeito dessa figura do “sétimo anjo” como articulador do projeto. Que anjo é este? O que ele anuncia? Por que a recuperação da imagem desse anjo apocalíptico especificamente?

Nos serão caros no capítulo 3, as interrelações entre a Família Kepler, núcleo de personagens que se desenvolveria em “A hora do sétimo anjo”, e Anna Terra, personagem apenas citada em fragmento de diálogo entre o protagonista, Frei Pio e o próprio protagonista. Esses personagens serão importantes, assim como Martim,

citado anteriormente, para tecermos a rede de significações que sustentarão a nossa leitura constelar da obra de Verissimo, conectando “A hora do sétimo anjo” com outros romances do autor.

Apesar de Bordini ter proposto uma organização desse material de “A hora do sétimo anjo” em roteiros de leitura, ela mesmo destaca que, nesse processo de criação de Verissimo, é arriscado ordenar uma sequência dos estágios de seu processo criativo, pois

[...] os esboços de sua obra, não tendo sido deixados pelo escritor num arranjo intencional qualquer [...] e tendo sido reunidos ao sabor das circunstâncias depois de sua morte, não podem ser vistos como testemunhos confiáveis dessa sucessão de etapas.” (BORDINI, 1995, p. 190-191).

Dessa forma, por meio dos vestígios dentro da dinâmica interna de sua obra, “[...] pode-se tentar uma disposição lógica” (BORDINI, 1995, p. 191). A leitura que propomos neste capítulo, portanto, está nesse lugar da hipótese, tentando articular uma proposição lógica dentro dos nossos objetivos principais que têm como objeto de investigação a criação literária.

Nesse ponto, o leitor pode estar se perguntando: mas, então, por que escolher um material que se encontra no limiar entre existir e não existir, nessa fase potencial de escrita em que tudo pode ser ou não ser dentro desse processo de criação? Esse foi nosso questionamento inicial. O material nos apresenta indefinições, nos coloca em um lugar de dúvidas, incertezas mas, ao mesmo tempo, de potencialidades. Vimos nesse material a materialização da mão que treme do artista, conforme ideia de Agamben recuperada do texto de Alighieri que vimos no capítulo anterior, desse artista que falha (tanto Verissimo quanto Mafra-Pomar), desse depósito dos fundos que se apresenta por meio dos restos que são esse projeto de livro. Isso aponta para o processo de criação, não apenas desse livro de forma específica, mas da construção de uma história da criação literária de Erico Verissimo.

2.1 O sétimo anjo anuncia seu mistério

– *Por que atuamos? Por que queremos parecer (ou ser) galantes, bravos, belos?*

– *Atuamos uns para os outros. Atuamos para o espectador que está dentro de nós. Em última análise, atuamos para Deus.*

A hora do sétimo anjo
Erico Verissimo
1994

Comprovando que o projeto do livro não fora cancelado, em uma das folhas que compõe o dossiê de “A hora do sétimo anjo” [05b0029-1975], com registro datado de 1975, Verissimo afirma: “Agora me fascina o ângulo da narrativa segundo o projeto inicial do Sétimo Anjo. Muita latitude, economia, facilidade. Só resta saber se não é abuso tratar de novo de defunto.” (VERISSIMO, 1975, p. 5). A dúvida de Verissimo não recai sobre o defunto-autor machadiano que escreve sua “obra de finado”, com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”, mas nesse procedimento como alternativa para a composição de “A hora do sétimo anjo”, já que *Incidente em Antares* (1971) já trazia personagens defuntos que narram depois da morte.

Verissimo faz anotações nos três cadernos, que conservam muitas interrogações a respeito do foco narrativo nesse lugar do morto que seria materializado no livro e que deveria resolver a questão da ação narrativa se passar em apenas um dia e meio. Inicialmente, o foco seria representado por um Olho que poderia se mover livremente no tempo-espço da narrativa, por meio de *flashbacks*, apreendendo os diversos “mundos” de cada personagem que está diante de seu cadáver e que seriam observados ou até mesmo julgados por esse morto. Inúmeras eram as dúvidas de Verissimo acerca de como esse Olho iria transitar pela história, de que maneira iria estabelecer as conexões entre os personagens e a relação com o tempo, porém, uma certeza havia: a busca por inovar a forma de sua estética narrativa. A ideia do Olho, porém, foi abandonada por volta de 1972, mas o ponto de vista do morto continuou como uma escolha do autor, agora mais voltada para uma consciência que teria voz e teceria a narrativa. Há uma dificuldade de precisar exatamente quando essa mudança ocorreu, pois, como aponta Bordini:

[...] como os esboços não trazem indicação de data e frequentemente apresentam observações sobre a impossibilidade de aproveitar certo trecho porque já foi utilizado em *Incidente em Antares* [...] é possível demarcar que a época desses esboços é

posterior a 1971, data de publicação de *Incidente em Antares* [...]. (1995, p. 187).

Não foi apenas a dificuldade de encontrar um procedimento de narrar que deixou Verissimo com muitos questionamentos a respeito de como construiria essa narrativa. Por que, então, “A hora do sétimo anjo” ficou condenado à gaveta escura, ao depósito dos fundos de Verissimo? Em carta à amiga Lygia Fagundes Telles, de 1970, Verissimo confessa:

Como lhe contei, estava trabalhando em A hora do sétimo anjo, todo estruturado já, com vários trechos de diálogos escritos, e eis que fico grávido dum livro doido que tomou conta de mim a ponto de me causar uma impressão de febre. Não tem nada a ver com o que eu tenha escrito antes. Entreguei-me a ele e já está todo projetado. [...] O negócio todo é tão louco (loucura metódica do Hamlet) que esta noite tive um sonho perturbador motivado, creio, por essa estória. (VERISSIMO, 2005b, n.p.).

Importantes articuladores de “A hora do sétimo anjo” foram, além do protagonista Caio Mafra-Pomar, Martim Palma Santana (primeiramente nomeado como Pedro Gama) e Frei Pio. Na estrutura pensada por Verissimo, tanto Martim quanto Frei Pio seriam antagonistas importantes para a concepção da trama, uma vez que seria por meio da dissonância das vozes desses personagens e do conflito que Mafra-Pomar tinha consigo próprio, que o enredo iria construir argumentos fortes.

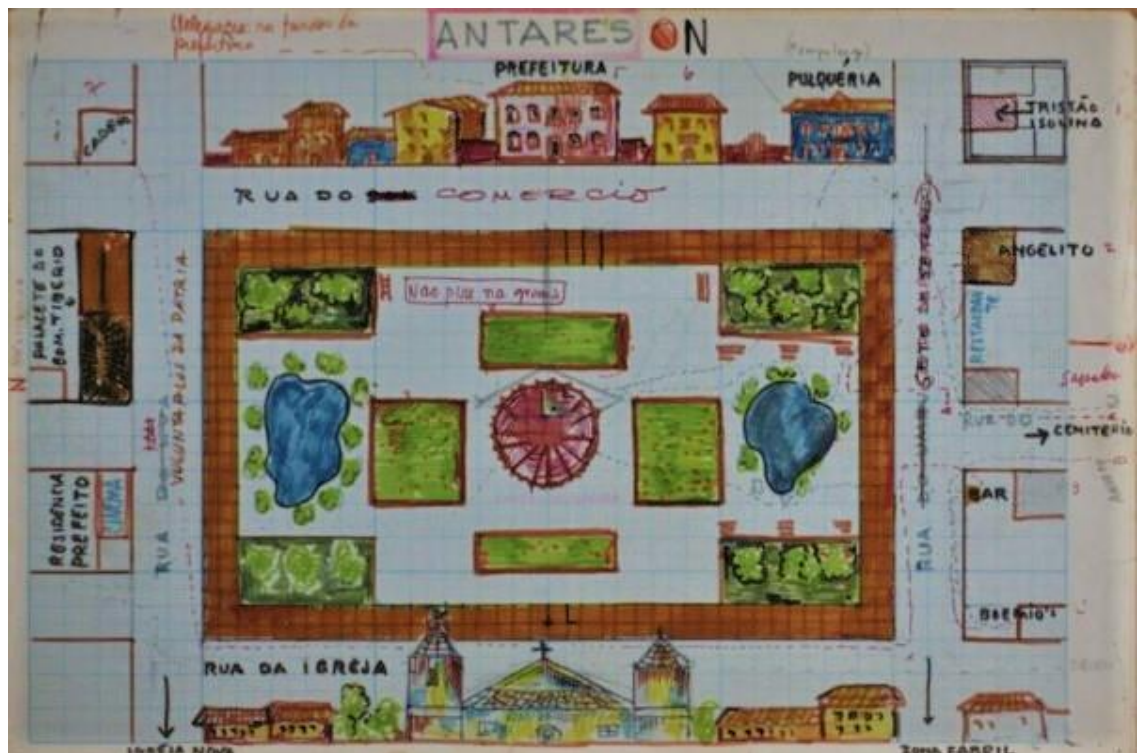
Lendo com atenção o caderno 04a0021-70, datado de 1970, intitulado “O dia/hora do sétimo anjo”, observamos a primeira versão, ainda em forma esquemática, do projeto e nela a importância que esses três personagens teriam na trama, o que podemos verificar pelo espaço que Verissimo dedica a eles e, em especial, para a composição do personagem Martim. Este seria um professor de Literatura e escritor. Sobre sua biografia lemos: “1945 – entered the University as a “auxiliar de cadeira” [...] When was the Faculty of Philosophy and Letters created.” (VERISSIMO, 1970, p. 106). Além disso, outras anotações acerca desse personagem, que constituiria a base da estrutura narrativa, estavam em preparação. Uma das escolhas de Verissimo era a de parte do enredo ser conhecido por meio do diário de Martim. Nesse diário, ele iria esclarecer pontos importantes sobre os outros personagens, além de confessar seus problemas existenciais e discorrer sobre a morte do protagonista Mafra-Pomar.

Algo, porém, interrompeu esse planejamento. Sobre isso, Verissimo se pronunciou em uma entrevista, no ano de lançamento de *Incidente em Antares*:

Estava bem adiantado no plano do livro quando vi um dia, numa revista estrangeira, uma fotografia que me impressionou pelo que continha de simbólico. [...] Acontece porém que o sujeito sensato que mora dentro de mim e que tem me impedido de fazer certas coisas [...] me disse: “Deixa disso. Concentra-se no plano do Sétimo Anjo.” Obedeci [...].

Dia oito de maio de mil novecentos e setenta. Andava caminhando com minha mulher pelas colinas do Alto Petrópolis quando a ideia me voltou com tanta força que comecei a trabalhar ela mentalmente. Mandeí meu ‘conselheiro’ pro diabo e, peripateticamente, fui esboçando a estória. [...] Meia hora depois, em casa, enfiei no fundo duma gaveta toda a papelada de “A hora do sétimo anjo” e comecei a trabalhar no ‘Incidente’ (ou acidente?). A primeira coisa que fiz foi um desenho em cores da praça central da cidade, onde a parte mais dramática do romance se desenrola. Depois, atendi as personagens, ou melhor, os candidatos a personagens que batiam a minha porta e pediam um lugarzinho no novo romance. A resposta era: ‘Entra e senta!’ ou então ‘Não tem vaga!’.” (VERISSIMO *apud* GASTAL; PRZYBYLSKI, 1971, n.p.).

Figura 14 – Esboço da cidade ficcional de Antares



Fonte: VERISSIMO *apud* JUNKES, 1978, n.p.

A imagem que Verissimo viu publicada na *Revista Life*, a “revista estrangeira” que ele menciona, dizia respeito ao que se tornou a chave de criação da segunda parte de *Incidente em Antares*:

[...] um cemitério tendo à frente uns dez ou doze caixões enfileirados por ocasião de uma greve de coveiros. Pensei assim: “E se esses mortos resolvem erguer-se e fazer greve contra os vivos?” Achei que era um bom ponto de partida para um conto ou uma novelinha. Brinquei com a ideia por algumas horas, mas depois esqueci dela, dedicando-me inteiramente ao romance que então escrevia, “*A hora do sétimo anjo*”. [...] O tempo passou e, meses depois, a ideia me voltou com tanta força que eu me entreguei a ela. (VERISSIMO *apud* TOTTI, 1971, p. 91).

Um dos personagens que Verissimo convidou a entrar e acomodar-se foi Martim Santana, além de Valentina, que seria filha de Caio Mafra-Pomar. Martim, porém, tinha um papel decisivo na trama, criando, então, o que Verissimo chamou de “buraco” em “*A hora do sétimo anjo*”, constituindo o impasse na continuidade do romance.

Em *Incidente em Antares*, Martim Santana foi transformado em Martim Francisco Terra, tornando-se personagem importante da primeira parte do livro. Nela, um narrador onisciente em terceira pessoa, apresenta um panorama com documentos, depoimentos, a construção de uma linha histórica e, ao mesmo tempo, memorialística, que comprova a fundação de Antares, a formação de seu povo com a rivalidade entre os Vacariano e os Campolargo e as inúmeras disputas políticas entre as duas famílias, ao longo de muitos anos. Essa primeira parte do livro busca legitimar a cidade como parte da História oficial da região. Entre esses documentos, uma obra intitulada *Anatomia duma Cidade Gaúcha de Fronteira* é mencionada:

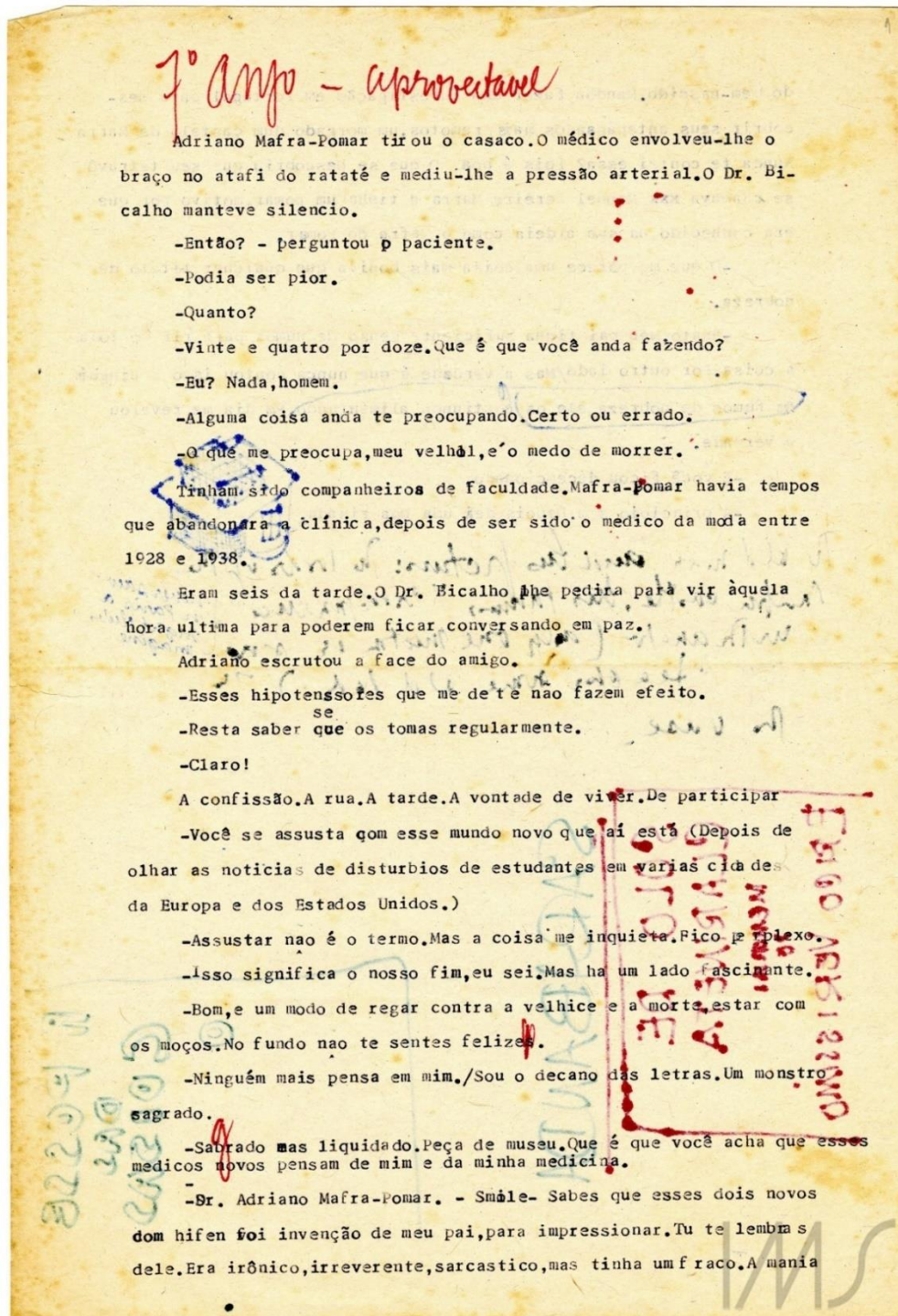
[...] da autoria dum grupo de professores e alunos do Centro de Pesquisas Sociais, da Universidade do Rio Grande do Sul, publicado em forma de livro em 1965 mas baseado, todo ele, em dados colhidos entre a segunda semana de fevereiro e meados de março de 1963. É que, embora a comunidade estudada apareça na monografia sob o nome imaginário de Ribeira, trata-se na realidade de Antares. Esse trabalho, que foi financiado pela *Ford Foundation*, teve como diretor e orientador o professor de Sociologia Martim Francisco Terra, da U.R.G.S. [...]. (VERISSIMO, 1971, p. 125).

O livro de Martim dentro do livro de Verissimo tem papel fundamental na construção de uma consciência histórica, política e social sobre a cidade de Antares

e, ao mesmo tempo, problematiza a dificuldade de desenvolver pesquisa acadêmica e ciência no país. Isso porque o livro do Professor Martim Francisco Terra não é bem aceito pela elite antarense, pela Igreja e pelos habitantes mais conservadores, uma vez que ele revela as ações, comportamentos e passagens históricas não tão nobres quanto a voz oficial propaga sobre a fundação da região. O livro denuncia a violência, as ilegalidades das oligarquias que comandam a cidade, a falta de compromisso com a cultura, enfim, descortina uma Antares idealizada na memória de uma História em que a voz dos vencedores prevalece. Esse foi o motivo pelo qual Martim Francisco Terra apartou-se do projeto de “A hora do sétimo anjo”. No referido projeto, Martim Palma Santana seria um amigo próximo de Rogério, filho de Caio Mafra-Pomar, testemunha do suicídio do rapaz, e que guardaria o segredo sobre o envolvimento dos dois, pois Mafra-Pomar desconfiava da homossexualidade do filho e de um possível relacionamento amoroso entre ambos, o que seria motivo de vergonha para ele, figura ilustre das Letras.

As relações de Mafra-Pomar com o mundo em que vivia e a dissolução de sua representatividade nesse mundo seriam outro tema de grande importância para a constituição do protagonista. Esse foi, por exemplo, o ponto de discussão entre Mafra-Pomar e o Dr. Bicalho, médico de sua confiança e amigo, como fica evidente em um dos esboços de diálogo que integra o dossiê 04f0082-43/75:

Figura 15 – Esboço de primeiro segmento de diálogo, de “A hora do sétimo anjo”

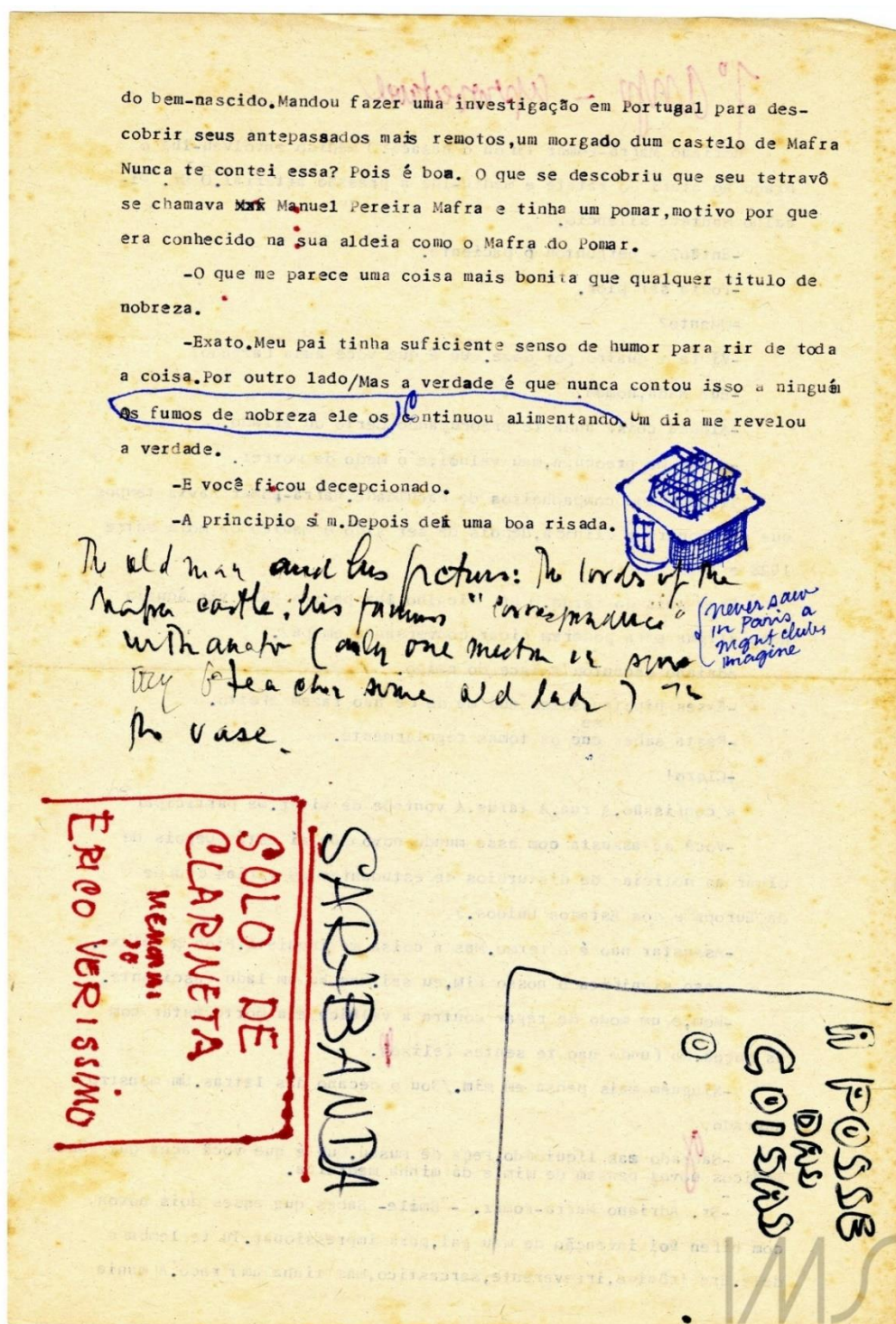


4

Fonte: VERISSIMO, dossiê 04f0082-43/75, n.p.

⁴ As duas folhas avulsas que compõem este segmento de diálogo fazem parte do dossiê 04f0082-43/75, de “A hora do sétimo anjo”, mas não trazem indicação de data sobre quando foram escritas. Presumimos, porém, que se trata de esboços escritos entre 1971 e 1973, uma vez que Verissimo publicou o primeiro volume de suas memórias, *Solo de clarineta*, em 1973, cuja inscrição de título se encontra registrada na segunda folha, assim como outros títulos de possíveis projetos.

Figura 16 – Esboço de segundo segmento de diálogo,
de “A hora do sétimo anjo”



5

Fonte: VERISSIMO, dossiê 04f0082-43/75, n.p.

⁵ Idem às explicações da nota anterior.

Interessante analisar a conversa do Dr. Bicalho e de Mafra-Pomar no sentido de perceber as perspectivas da morte que estariam presentes no texto. Ao mesmo tempo em que o protagonista se encontra enfermo, hipertenso, o que vai construindo argumentos para a sua morte física, há também uma morte simbólica anunciada: a sua morte social. Percebemos que o Dr. Bicalho provoca Mafra-Pomar perguntando se ele “se assusta com o novo mundo” que revela a conexão dos jovens com as drogas, por exemplo. Ele afirma não se assustar, mas que fica perplexo e se inquieta. Dr. Bicalho decreta o fim dos dois, em termos sociais, classificando-os como “peça de museu”, não pela idade que têm, mas pela forma conversadora como percebem o mundo. É como se fossem eles que não se encaixassem mais nesse mundo, como se este os aniquilasse.

Nessa perspectiva, o símbolo do vaso grego para Mafra-Pomar era bastante representativo. Em anotação abaixo do texto datilografado, o autor registra, à mão, essa referência: “the old man and his picture. The words of the Mafra castle. ***⁶ The vase”. Vaso grego é o título de um de seus livros e, ao mesmo tempo, era a imagem cristalizada dos valores corrompidos que ele rechaça, porém necessita guardar para não abandonar seu *status* social e como escritor. Por isso Mafra-Pomar teme a morte, teme o silêncio que se faria em torno de si após sua morte, teme, sobretudo, abandonar os bens conquistados em vida e a imagem que construiu sobre si, inclusive a origem familiar portuguesa respaldada em uma pseudo-nobreza. Em registro de Erico Verissimo no caderno 04a0006-1969: “The story of the “Greek vase” as a symbol of the false values in which B. Pomar no longer believes but to which the sticks of fear of losing own his state and his status.” (VERISSIMO, 1969, p. 13).

No que diz respeito a sua tradição familiar, Mafra-Pomar alude à figura do pai e à história de seu sobrenome nessa cristalização de uma nobreza que é inventada, a materialização da simbologia do vaso grego em sua árvore genealógica. Como vemos pelo diálogo entre Dr. Bicalho e Adriano/Caio Mafra-Pomar, a gênese do nome era simples: o tetravô de Mafra-Pomar tinha um pomar e ficou conhecido popularmente como Manuel Pereira Mafra “do pomar”, que, popularmente, ficou reduzido a apenas “Mafra do Pomar”. Insatisfeito com a origem simples do nome e tentando buscar uma origem mais nobre, pensou que poderia ter descendência dos

⁶ Por se tratar da transcrição direto dos originais, algumas palavras ou trechos tornam-se ilegíveis. Os asteriscos ocupam o espaço dos termos não identificados.

Mafras, proprietários de um castelo em Lamego, em Portugal, encomendando uma pesquisa com especialistas no assunto. Como o resultado comprovou a sua origem humilde, guardou para si a história e acrescentou um hífen para conferir um ar mais formal ao sobrenome da família.

Essa característica de Mafra-Pomar de valorização das aparências para sustentar seu *status* social reforça o comportamento de seu pai, uma espécie de duplo seu na sustentação de um discurso que marca uma tradição familiar. Isso se revela, também, em sua produção e vida literária. O *status* de ser um escritor consagrado, membro da ABL, participante da Semana de Arte Moderna, suplantavam o seu trabalho artístico e estético do qual não temos acesso enquanto leitores. Acessamos, apenas, o usufruto dessa glória social que é ser escritor. Participar da Semana de Arte Moderna, por exemplo, era uma forma de ruptura com a “velha literatura”, que pertencia ao mundo de seu pai, além de ser uma possibilidade de romper com ele: “Enquanto estudante, aderi à Semana de Arte Moderna, que visava à destruição da velha literatura... Bem, tão bem representada pelo meu pai, seus atores, seus amigos, seu mundo.” (VERISSIMO, 1994, p. 81).

Não foi capaz, porém, de se distanciar do discurso conservador do pai e confessa: “– [...] Eu me recuso [a escrever] de acordo com os princípios do Modernismo.” (VERISSIMO, 1994, p. 81). O caráter inovador da Semana de Arte Moderna e, em especial, da primeira fase do Modernismo, contrariam a aura da figura do escritor e de sua notoriedade enquanto imagem de fama prezadas por Mafra-Pomar.

Negar o pai e matá-lo simbolicamente, rompendo com o seu mundo, foi o primeiro momento de enfrentar a morte em sua trajetória. No final da vida, Caio Mafra-Pomar lida com a face da morte e a sua voz narraria a partir dela. É como se esse contato entre o menino, que queria dissociar-se desse velho mundo, fosse o perpetuador desse mesmo mundo por meio da conservação de determinadas posturas, crenças, comportamentos que revelam a condição estatutária do personagem. Essa conduta, porém, que dita seu mundo de aparências e *status* social, o afasta de Rogério, seu filho, que se suicida, motivado pela culpa e vergonha da orientação sexual que o atormentava, símbolo da incapacidade de sustentar a virilidade masculina imposta socialmente. Simbolicamente, seria o estilhaço permanente do vaso grego cultuado por Mafra-Pomar.

Crítica aos próprios pares e a uma sociedade que, vivendo a ditadura militar dos anos 1970, se via presa a ideologias controversas, Verissimo, no caderno 04a0021-70, datado de 1970, esboça duas possibilidades de construção do discurso de Mafra-Pomar sobre o tema da morte, conduzida pela voz do criador-autor corroborando o temor que o personagem teria ao se ver apartado do mundo dos vivos:

Vai perdendo a visão do mundo depois do enterro. Reluta: tenho uma lembrança do mundo. Imagens que eu evoco com as palavras. Continuo a possuir o mundo através da Palavra... Um verso de Mallarmé. Uma fórmula algébrica. Uma informação geográfica. Mas por fim: Vaso grego... Delfos... [...]
Acho um final pessimista: o nada.
Outro:
O mundo está em forma. Sinto que me vou apagar como a chama duma vela ou então diluem-me na luz das luzes. A face resplandecente de Deus... ou quem sabe se... (VERISSIMO, 1970, p. 29).

Sobre a página em que se encontra esse esboço, escrito com uma caneta hidrocor marrom, em letras grandes, lê-se: “A face luminosa do anjo... O fim do tempo... posse do mundo pela palavra.” (VERISSIMO, 1970, p. 29).

A ideia da posse do mundo por meio da palavra, ou até da palavra enquanto dispositivo de controle da humanidade, seria problematizada na voz de Frei Pio. “A hora do sétimo anjo” reservava um espaço especial para Frei Pio, outra personagem antagonista de Mafra-Pomar, que enfrentava um câncer no estômago em fase terminal, ou seja, assim como o protagonista, também encarava a morte de perto. Frei Pio seria o articulador de um pensamento político atrelado ao pensamento religioso de sua instituição; a voz problematizadora entre o medo da morte, que sentia Mafra-Pomar, e a percepção política sobre a própria morte. Essa é mais uma das problematizações a respeito da morte/reavaliação da vida no desenvolvimento do livro, como vemos no esboço de diálogo:

- O que sabemos ao certo sobre a morte?
- Para mim é o Nada.
- Não tão rápido, meu amigo Dr. Caio, o que pensa que o está incomodando agora? Não pode ser *apenas* ansiedade pelo perigo de deixar de ser?
- Bem, padre. Eu sinto uma espécie de silêncio ao redor de mim... Deixaram-me para trás em alguma encruzilhada. Em suma, me sinto obsoleto.

[...]

– Padre, deixe-me dizer-lhe exatamente o que eu sinto. Sinto meu corpo como um fardo. Sinto a ansiedade da morte. Mas acima de tudo, sinto-me frustrado apesar de tudo o que consegui. Às vezes dou um balanço na minha vida. Externamente foi um sucesso. Obtive quase tudo o que queria. Como meu pai, sou um homem que aprecia coisas, objetos. Possuir um quadro, uma moeda rara, um vaso antigo... tocar esses objetos me dá – perdoe-me – uma espécie de orgasmo, compreende? Sempre estimei um carro, uma casa, ações... Essas coisas que davam uma sensação de segurança, solidez. Mas para ser bem franco – e essa é a primeira vez que estou dizendo isto diante de outro ser humano — agora vejo o vácuo da minha vida. Na verdade, não tenho nada. Internamente, minha vida foi um fracasso colossal. [...]. (VERISSIMO, 1994, p. 82; grifo do autor).

Frei Pio, em contraposição à concepção de arte de Mafra-Pomar, via na poesia um caminho para Deus, para a redenção do ser humano, “in cantatum of words had something to do with God and Eternity. Nothing like 2+2=4. Magic not logic.” (VERISSIMO, 1970, p. 121) e, por isso, acreditava na supremacia da palavra divina, no *fiat-lux*, que controla a humanidade pelo dispositivo de poder da própria linguagem.

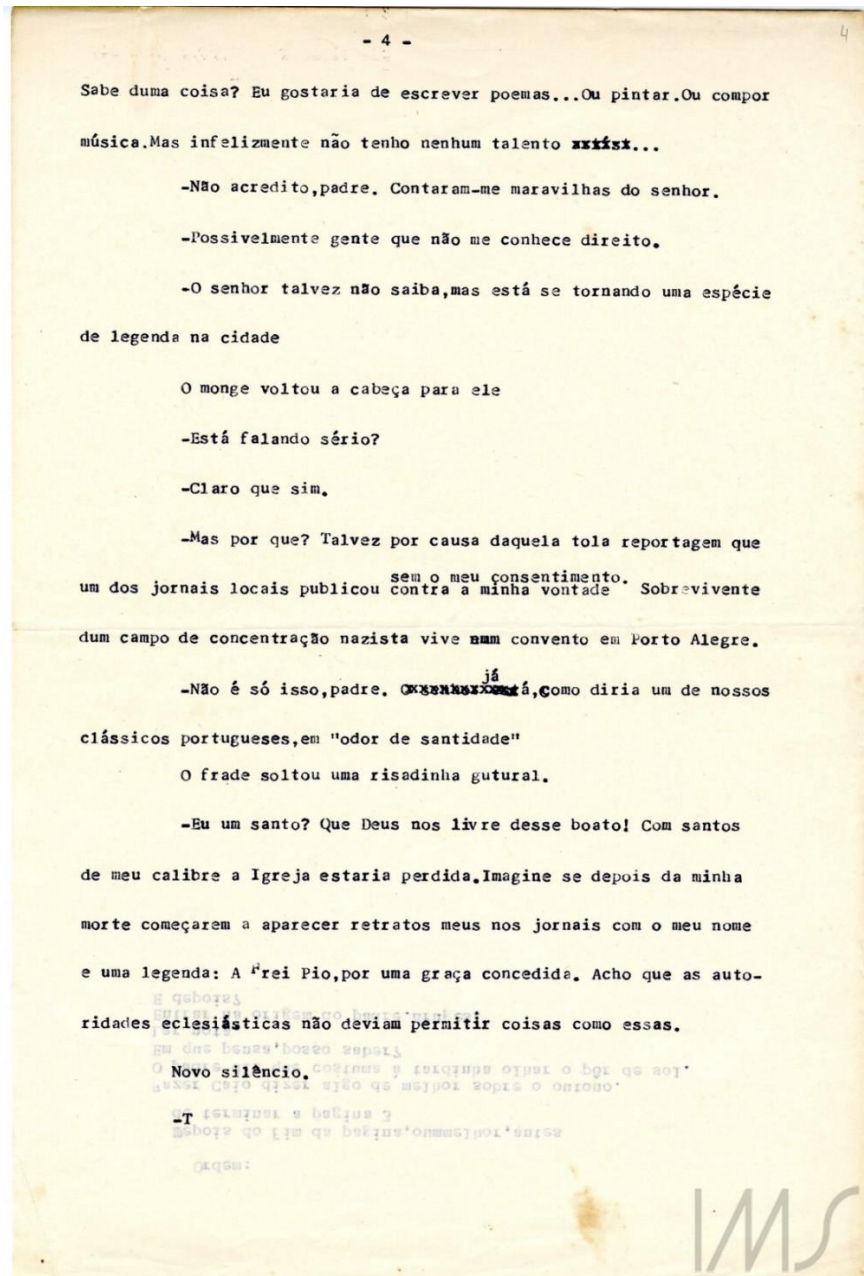
A esse pensamento de Frei Pio somar-se-ia o fato de ele ter estado em um campo de concentração no período da Segunda Guerra Mundial, tendo por companheiro o compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992), a quem ele chamaria de “o homem perseguido por Deus”. Esse ponto articulador seria essencial para a construção de um argumento que justificaria o título do livro, pois revelaria a entrada da imagem do “sétimo anjo”. Frei Pio narraria seu contato com Messiaen como um momento epifânico de sua própria fé, que aparece no dossiê 04f0082-43/75, em uma das folhas da pasta 13, datada de 1975:

Messiaen’s favorite passage from the Bible, Apocalypse de São João. O quarteto. O dia da execução.

‘Foi então que tive a minha visão. A superioridade do espírito. Aqueles arrogantes oficiais, os embrutecidos carcereiros, os prisioneiros presos na música, aqueles homens trêmulos de frio tocando sob o céu gris aquela música [...] Then I, who was in a period of trembling Faith, understood that God, couldn’t be explained by mathematics, by geometry, by logic, but by art. So the Apocalypse [sic] reveals God. There is the passage: E um outro anjo forte, que descia do céu, vestido duma nuvem, e por cima de sua cabeça estava o arco celeste, e o seu rosto era como o sol, e os seus pés como colinas de fogo.’ (VERISSIMO, 1943-1975, n.p.).

Em um trecho do esboço de diálogo entre Frei Pio e Maфра-Pomar, percebemos uma possibilidade de articulação desse argumento a ser inserida na trama da história:

Figura 17 – Esboço de diálogo entre Caio Maфра-Pomar e Frei Pio, de “A hora do sétimo anjo”



7

Fonte: VERISSIMO, dossiê 04f0082-43/75, n.p.

⁷ A folha avulsa faz parte do dossiê de “A hora do sétimo anjo” [04f0082-43/75]. O conjunto de folhas que compõe esse diálogo, perfazendo quatro folhas, não traz indicação da data em que foi escrito. Presumimos, entretanto, que seja um esboço escrito entre 1971 e 1975, período de retomada da escrita do projeto, após a publicação de *Incidente em Antares*, em 1971.

Na fala de Frei Pio, é recuperada a imagem cristalizada de um momento que marcou a História mundial: o holocausto. Ela traz a voz da História oficial para dentro do texto, por meio de um sobrevivente, Frei Pio, que, impossibilitado de narrar o horror da Guerra, o faz pelo que cala, pela memória da linguagem musical que ativa o que lhe resta de humano e coloca à prova a sua fé. Por isso, assistir Olivier Messiaen e seus companheiros de campo de concentração tocarem o *Quarteto para o fim do tempo* foi epifânico, revelador de uma resistência de vida na própria arte. Por isso ele diz que Deus só pode ser lido pela arte, pois é a partir dela que o ser humano se conecta com a sua humanidade e nela encontra alimento para construir novos mundos possíveis, aproximando-se de Deus.

A cena que Frei Pio narra ter visto, é uma recriação literária de uma cena que aconteceu de forma factual. *Quarteto para o fim do tempo* (*Quatuor pour la fin du temps*)⁸, é uma composição camerística de Olivier Messiaen, escrita para violino, violoncelo, clarinete e piano. Essa peça musical tem uma história de sobrevivência em si. Olivier Messiaen, servindo ao exército francês, em 1939, foi capturado pouco tempo depois pelas tropas alemãs em um ataque ofensivo em 1940. Messiaen foi aprisionado no campo de concentração Stalag VIII A, ao sul da cidade de Görlitz, na Polônia.

Nesse período de cativeiro, Messiaen compôs *Quarteto para o fim do tempo*. Messiaen precisou do sigiloso apoio de um dos carcereiros da ala em que se encontrava preso para lhe ajudar. Este forneceu papel e lápis para que Messiaen escrevesse a peça, bem como para ajudá-lo a ter acesso a um piano que estava guardado naquele campo. A peça foi tocada pela primeira vez na noite fria de 15 de janeiro de 1941, sob intensa neve e em condições extremas, em uma apresentação para todos os prisioneiros e carcereiros de Stalag VIII A. Messiaen compôs a peça para músicos não profissionais, soldados-músicos companheiros de campo – o violinista Jean Le Boulaire, o clarinetista Henri Akoka e um violoncelista Étienne Pasquier. Messiaen, integrando o quarteto, assumiu a condução do piano.

Importante registrar que Erico Verissimo, em determinado momento do projeto de “A hora do sétimo anjo”, colocou em dúvida se o personagem que traria a história

⁸ A tradução do francês para o português do título da peça de Messiaen aceita as formas *Quarteto para o fim do tempo*, *Quarteto para o fim dos tempos* ou ainda *Quarteto para o fim do mundo*. Utilizaremos, porém, a versão *Quarteto para o fim do tempo*, por ser a forma que aparece em fragmentos de “A hora do sétimo anjo”, bem como nos cadernos de Verissimo, sendo, portanto, uma escolha do autor por esta tradução.

do campo de concentração e da amizade com Messiaen seria Frei Pio ou um professor de francês chamado Pasquier, possivelmente uma homenagem ao violoncelista Étienne Pasquier. Sobre esse aspecto da construção da narrativa – na pasta de número 8, datada de 26/03/1973 e composta por dez folhas, que constituem parte do dossiê 04f0082-43/75, Verissimo considera a possibilidade de excluir Frei Pio, substituindo-o por Pasquier, decisão esta que foi reconsiderada como vimos na citação anterior de 1975, mas que evidencia o interesse peculiar de Verissimo pela história da peça composta por Messiaen como chave articuladora da trama:

Decidi fazer O Dia do Sétimo Anjo de acordo com o primeiro roteiro apenas eliminando o padre. [...] Necessário descobrir maneira de fazer Pasquier falar no Campo e em Messiaen e no Quarteto para o fim do tempo. Ocorre-me agora que ele e Caio podem ser amigos. Pasquier leva à casa de Caio ou convida Caio a sua casa e toca-lhe o quarteto, que Caio não entende – e aí conta a sua estória do campo, os orgulhosos prussianos em bons uniformes e quentes casacos e aquele foco de música, luz e esperança. Quarteto para o fim do tempo.

Liberdade para abranger a cidade e o Universo em panorâmicas e em cenas muito particulares e íntimas: a sua sensação de liberdade. O gemido louco da clarineta. O anjo. Será agora. E o fim do tempo. Estudar bem o que Mess. quis dizer com o seu Quarteto. Aproveitar a ideia da transitoriedade do poder, da violência, da pompa, do militarismo (mando) e a eternidade do amor e da solidariedade. (VERISSIMO, 1973, n.p.).

Em um fragmento de esboço de texto-diálogo entre Frei Pio e Mafra-Pomar, temos a cena em que a relação do padre com Messiaen iria acontecer, bem como a palavra bíblica do Apocalipse seria introduzida na trama:

Frei Pio ergueu-se. Trouxe uma Bíblia encadernada num couro muito gasto, colocou-a sobre a mesa, estendeu as mãos emaciadas sobre ela e Caio não pode evitar de perceber como se recortavam irregularmente.

– Perdoe-me por falar de mim mesmo. Fui ordenado quando tinha 23 anos. Estudei em Louvaine. Quando rompeu a Segunda Guerra eu estava na França ***⁹. Deus só pode ser entendido, ou melhor, *sentido*, em termos apocalípticos. Essa lição eu devo a um leigo que era um místico. Já ouviu falar em Olivier Messaien [sic]?

– Não. Creio que não. Por quê?

– É um compositor moderno, ainda vivo. Nós nos correspondemos. Ele também esteve no campo de concentração. Nós sofriamos. O

⁹ Por se tratar da transcrição direto dos originais, algumas palavras ou trechos tornam-se ilegíveis. Os asteriscos ocupam o espaço dos termos não identificados.

estômago tinha câibras. Eu vomitava frequentemente. Minha fé estava então em grave perigo. Fiz amizade com ele. Descobri que ele lia a Bíblia. Compôs um quarteto *** e um dia eles tocaram. Então senti Deus. Lembrei a passagem do Apocalipse de São João que inspirou a composição. Ouça.

Ele abriu o livro e leu: [...]

A composição foi chamada de *Quarteto Para o Fim do Tempo*. Eu estava quase anestesiado pelo frio. Meus dedos estavam hirtos. Eu ouvia, olhando para o rosto dos intérpretes. Então vi os orgulhosos oficiais nazistas. Houve uma nota aguda, muito prolongada do clarinete *** Essa foi a verdadeira revelação de Deus. Aquele grupo irradiava luz... Vi o espanto no rosto de nossos soberbos e cruéis carcereiros. Então recuperei minha fé. Vi o fim do Tempo e solucionei o mistério de Deus. (VERISSIMO, 1994, p. 91-92; grifo do autor).

Quarteto para o fim do tempo é uma peça dividida em oito movimentos, todos baseados no texto bíblico do livro *Apocalipse*, pertencente ao Novo Testamento da Bíblia, escrito por São João. Os títulos dos movimentos aludem a passagens do *Apocalipse*, como “Vocalize para o anjo que anuncia o fim dos tempos” (segundo movimento), “Dança de fúria para os sete trompetes” (sexto movimento) ou ainda “Louvor à imortalidade de Jesus” (oitavo movimento).

É importante entendermos que o texto bíblico do *Apocalipse*, de São João, é trazido ao texto de “A hora do sétimo anjo” por essa via, pela composição musical de Messiaen. O compositor francês simbolicamente utiliza a imagem do fim dos tempos desse apocalipse bíblico para discutir a questão do holocausto e o horror da Guerra. Não apenas a peça musical foi escrita tendo em vista as cenas do *Apocalipse*, de São João, como a epígrafe da partitura que foi utilizada na execução primeira da peça, trazia a inscrição de um trecho desse livro, que dizia:

Eu vi um anjo pleno de força, descendo do céu, revestido de uma nuvem, tendo sobre a cabeça um arco-íris. O seu rosto era como o sol, seus pés como colunas de fogo, pousou o seu pé direito sobre o mar e o seu pé esquerdo sobre a terra, e, mantendo-se sobre a terra, elevou a mão para o Céu e jurou por Aquele que vive pelos séculos, dizendo: não haverá mais Tempo: ‘mas no dia da trombeta do sétimo anjo, o mistério de Deus se consumará.’. E no início da obra o compositor faz uma dedicação ao Anjo do Apocalipse, que levanta a mão direita e diz para o céu: ‘Aquele que vive para todo o sempre’. (SÃO JOÃO, 2000, p. 11).

Esta parte do *Apocalipse*, de São João, refere-se ao sétimo anjo, sobre o qual faremos uma análise mais aprofundada na seção seguinte deste capítulo, mas é por meio da deste anjo específico que o reino de Deus é consagrado. Depois de todas

as tormentas anunciadas pelos outros anjos apocalípticos, ele, em momento revelador, ou epifânico, como sugere Frei Pio, inicia uma nova era de abertura dos céus e de fortalecimento da Palavra divina. Simbolicamente, Messiaen se utiliza dessa imagem do sétimo anjo para, possivelmente, anunciar, por meio da arte, alguma possibilidade de esperança e de salvação tendo em vista o cenário de atrocidades vivido no holocausto. Sua peça é como uma espécie de resistência àqueles tempos, de criação de um mundo possível a partir das ruínas da guerra.

Além de toda a representatividade que a peça tem por si só e o contexto em que foi concebida e executada, há outro dado interessante: a peça é uma composição com uma concepção bastante peculiar. Ela coloca lado a lado os estudos em ornitologia, além dos estudos da música indiana feitos por Messiaen à época. Com isso, existe um trabalho flexível no sentido de buscar uma temporalidade própria para a peça. Messiaen parece querer anular a “sensação de tempo na música, havendo peças (nomeadamente o terceiro andamento, o ‘*Abîme des Oiseaux*¹⁰’), nas quais a sensação de métrica, de compasso e de pulsação são, praticamente, inexistentes.” (TEIXEIRA, 2019, p. 22). Outro ponto a se considerar nessa escolha composicional de Messiaen é que, abrindo mão de “um elemento unificador onde todos os elementos contidos numa composição tivessem a mesma origem”, permite “a sobreposição e a permutação de elementos heterogêneos, cujas origens não se reduzem em uma única célula *mater*.” (FERRAZ, 1998, p. 76; grifo do autor).

Segundo Ferraz (1998), Messiaen propõe em sua obra musical, o “tempo fora dos eixos”, que o autor configura como “o tempo como força, o tempo como forma” (p.183). Com isso, ele quer dizer que, para Messiaen, a questão do tempo

[...] reside em ver o homem entre a duração infinitamente longa do tempo das estrelas e das montanhas e o infinitamente curto tempo dos insetos e dos átomos. A sua obra é um espelho deste jogo entre tempo e eternidade, duas medidas absolutamente diferentes entre as quais se posiciona o ser vivo. Uma forçando a outra ao seu limite, esta é a linha de força de que Messiaen se vale para não mais preencher o tempo, mas para configurar aquilo que chamamos por ‘um pouco de tempo em estado puro’. (FERRAZ, 1998, p. 184).

Essas escolhas do compositor revelam uma visão do tempo outra que “[...] deixa de ser visto como uma sucessão de acontecimentos numa certa linha

¹⁰ “Abismo dos Pássaros” (tradução nossa).

temporal, que se determinam como passado, presente e futuro [...]” (TEIXEIRA, 2019, p. 22), o que se aproxima sobremaneira ao conceito de História, concebido por Walter Benjamin. Talvez, se pensarmos sob essa perspectiva, Frei Pio tenha razão quando diz que Deus só pode ser lido por meio da arte.

Essa colocação de Frei Pio dialoga com os estudos que Messiaen faz da *Suma Teológica*, de São Tomás de Aquino. Nela, o compositor apreende que “[...] o tempo é a medida do que é criado, e a eternidade é Deus Ele mesmo.” (FERRAZ, 1998, p. 185). Sendo assim, Messiaen entende que o tempo é passível de divisão, mas a eternidade ou o tempo de Deus é indivisível. Isso quer dizer que o tempo humano possui antes e depois, porém o *aevum*¹¹ “[...] não tem antes nem depois, mas a condição da duração sucessiva pode lhe ser somada; a eternidade não tem a sucessão nem se submete a ela.” (p. 185). Por esse motivo, na composição de *Quarteto para o fim do tempo*, Messiaen trata de romper com o tempo, esse tempo mensurável, da sucessão, e considera a duração como “flutuação do tempo” ou ainda “duração heterogênea e indivisível”:

Esta definição põe então de lado a sucessão de medidas cronológicas enfatizando a “sucessão de estados de consciência”, visto que esta é interna e não externa à experiência que o sujeito tem com o objeto. O tempo anteriormente visto como estruturado, abstrato, cronológico, distingue-se agora da duração vivida; um é o tempo homogêneo de partes idênticas e o outro a duração heterogênea que se dá por superposição de velocidades diferentes. (FERRAZ, 1998, p. 186).

Assim, Messiaen classifica três formas de percepção do tempo: “1) a que esquece os termos e considera apenas o todo; 2) a que separa os termos em partes discretas; 3) a que liga os termos por meio da memória.” (*apud* FERRAZ, 1998, p. 186). Nessa perspectiva, podemos perceber que Messiaen não trabalha sobre a dicotomia tempo-eternidade, mas, sim, no estar entre tempo e eternidade. Por isso, o compositor não tem interesse de eliminar o tempo cronológico ou fazer, de alguma forma, o tempo parar, mas de “[...] captar as forças do tempo para estabelecer a ‘duração pura’, a duração da eternidade”. (FERRAZ, 1998, p. 187).

Entendemos, pois, que Verissimo tem acesso ao texto bíblico do *Apocalipse* por meio da peça musical de Messiaen, que se apropriou desse livro para compor o

¹¹ Termo que, na filosofia escolástica, refere-se ao modo de existência experimentado pelos anjos e santos no céu. Esta existência se encontra entre a experiência de tempo dos seres na materialidade e a eternidade de Deus.

Quarteto para o fim do tempo. A peça de Messiaen, que propõe uma nova concepção de tempo na música, nos faz crer que tanto no texto de Verissimo quanto na obra de Messiaen há uma busca por operar artisticamente na simultaneidade dos tempos, rompendo com o padrão cronológico, em que não é mais possível determinar um começo ou um fim. O que nos é caro pensar, agora, é por que Verissimo escolhe especialmente essa figura do sétimo anjo para dar título ao seu livro? Quais as significações possíveis desse anjo e dessa noção de tempo para esse projeto?

2.2 Anjos em perspectiva

– Todos nós somos obsoletos. A História é obsoleta. A terra é obsoleta. Só Deus é sempre novo (ou melhor, a ideia de Deus, porque Ele está fora de Si.).

A hora do sétimo anjo
Erico Verissimo
1994

O último livro do Novo Testamento da Bíblia, o *Apocalipse*, por São João, foi escrito por volta de 95 d.C. Nesse momento, João se encontrava na Ilha de Patmos, no Mar Egeu, com a missão de evangelizar. É nesse momento que João recebe revelações por meio de uma voz forte, como uma trombeta, que lhe diz para escrever tudo o que visse em um livro e enviar esses escritos às sete igrejas. O objetivo desse livro é colocado logo no primeiro capítulo:

Revelação de Jesus Cristo, que Deus lhe confiou para que mostrasse aos seus servos as coisas que devem acontecer em breve. Jesus a comunicou, através do seu anjo, ao seu servo João. Este dá testemunho de que tudo quanto viu é palavra de Deus e testemunho de Jesus Cristo. Feliz aquele que lê e aqueles que escutam as palavras da profecia e põe em prática o que nela está escrito. Pois o tempo está próximo. (SÃO JOÃO, 2000, p. 1).

Depois dessa orientação para que escrevesse tudo o que visse, João começa a ter visões do que seria o fim dos tempos, dos homens e de seus pecados, e o início de uma nova era, um novo céu e uma nova Terra. O que João vê são cenas aterradoras, que relevam guerras, mortes, fome, a chegada do anticristo, pestes, e uma série de tormentas.

João descreve a chegada de quatro cavaleiros, conhecidos como “cavaleiros do apocalipse”: o cavaleiro do cavalo branco, o cavaleiro do cavalo vermelho, o cavaleiro do cavalo preto e o cavaleiro do cavalo amarelo. Eles representam, respectivamente, a peste, a guerra, a fome e a morte, ou seja, tudo o que já acontecia no mundo, declarando como serão os próximos dias. Cada um desses cavaleiros aparece em cena quando o Cordeiro de Deus, em posse do Livro dos Sete Selos, abre, um a um, os quatro primeiros selos.

A partir do quinto selo, João vê as almas que clamam por justiça abaixo do altar de Deus, visto que morreram por amor a sua Palavra. O sexto selo mostra um grande caos no universo, em que João vê terremotos, a lua fica vermelha como sangue, o sol escurece, as montanhas movem-se de lugar. Passada essa agonia, é aberto o sétimo selo e aparecem sete anjos que anunciam as outras tormentas que assolarão o mundo.

É interessante atentar ao fato de que a etimologia grega da palavra “anjo” significa “mensageiro”, ou seja, no *Apocalipse*, de fato, cada anjo é um mensageiro responsável por anunciar profecias para o mundo por meio da palavra divina. Não é por acaso que no texto do *Apocalipse* eles venham tocando trombetas e não outro instrumento. As trombetas eram tocadas pelos sacerdotes para anunciar algum evento, de origem divina, que estava prestes a acontecer.

Há muitas interpretações para esses sete anjos ou sete trombetas do apocalipse (cosmológica, cristã, espírita, judaica), porém, em linhas gerais, segundo a interpretação cristã, eles representam as transformações pelas quais o mundo passará em sete anos de provações. Esse período começará com um tratado de paz mundial proposto pelo anticristo. Nos primeiros três anos e meio, o mundo desfrutará de uma falsa paz, apenas para controle social. Nos últimos três anos e meio virá um tempo de grande juízo sobre a Terra, para que os pecados sejam pagos e que não fiquem sem consequências. Esse, porém, segundo essa interpretação, é um momento de possibilidade de redenção dos pecados, de arrependimento e de salvação para aqueles que negam ou não acreditam no poder divino.

O que anunciam, então, as sete trombetas tocadas pelos sete anjos? Cada vez que um anjo toca a sua trombeta, uma cena catastrófica acontece na Terra, tendo João como testemunha:

- *1ª trombeta*: quando o primeiro anjo toca a sua trombeta, granizo e fogo misturados com sangue caem do céu queimando um terço da Terra. Como consequência disso, milhares de seres humanos e animais perderão sua vida;
- *2ª trombeta*: logo que o segundo anjo toca sua trombeta, um meteoro invade a Terra. Ao cair sobre o mar, dizima um terço dos animais marinhos e um terço das embarcações;
- *3ª trombeta*: assim que o terceiro anjo toca sua trombeta, mais um asteroide cai sobre a Terra. Dessa vez, cai sobre o continente, afetando rios e lagos, prejudicando o abastecimento de água. Muitas pessoas morrem por causa disso;
- *4ª trombeta*: quando o quarto anjo toca a sua trombeta, um terço do sol, da lua e das estrelas são atingidos por Deus, para que parte do dia e da noite fiquem completamente escuros. Com isso, a temperatura diminui, as plantações e lavouras secam e a fome mata as pessoas em todo o planeta;
- *5ª trombeta*: quando o quinto anjo toca a sua trombeta, João vê uma estrela caindo do céu. Essa queda está relacionada à imagem de Satanás, quando Jesus disse que o havia visto como um relâmpago. Isso quer dizer que Satanás e seus demônios são anjos caídos e que têm permissão para atingir as pessoas com suas atitudes malignas. Depois desse aviso, abre-se um abismo de onde saem gafanhotos que invadem a Terra causando danos terríveis aos seres humanos por um período de cinco meses;
- *6ª trombeta*: assim que a sexta trombeta é tocada pelo sexto anjo, são libertados quatro anjos caídos que estavam presos no Rio Eufrates. Eles tinham o objetivo de iniciar uma guerra para matar um terço da humanidade no vale do Armagedon. Esses anjos caídos simbolizam o fogo, a fumaça e o enxofre, representando as pragas que assolam os homens;
- *7ª trombeta*: quando o sétimo anjo toca a sua trombeta, vozes no céu começam a entoar um canto que diz que o Reino do mundo se tornou o Senhor e ele reinará para todo o sempre. Depois desse anúncio, foi aberto o Santuário de Deus no céu e foi vista a Arca da Aliança, onde se encontram os Dez Mandamentos e a partir de onde se cria o vínculo de comunicação entre Deus e os homens. Esse anúncio do sétimo anjo traz alegria dos céus, por

anunciar que Jesus derrotará Satanás e colocará fim ao mal na Terra, estabelecendo o seu Reino eterno.

Eu vi ainda outro anjo poderoso descer do céu, vestido com uma nuvem. Sobre sua cabeça estava o arco-íris. Seu rosto era como o sol. Suas pernas pareciam colunas de fogo. Tinha na mão um livrinho aberto. Colocou o pé direito sobre o mar e o esquerdo sobre a terra, e gritou com voz forte, como um leão que rugir. Quando gritou, os sete trovões fizeram ouvir suas vozes. E quando os sete trovões acabaram de falar, preparei-me para escrever. Mas ouvi uma voz do céu que me dizia: 'Guarda sob sigilo o que os sete trovões falaram; não o ponhas por escrito.' E o anjo que eu vi, de pé sobre o mar e a terra, levantou a mão direita ao céu e jurou, por aquele que vive para todo o sempre e criou o céu e tudo o que nele existe, a terra e tudo o que nela existe, o mar e tudo o que nele existe: 'Não haverá mais tempo! Nos dias da voz do sétimo anjo, quando ele tocar a trombeta, vai-se realizar o plano secreto de Deus, que ele anunciou aos seus servos, os profetas.' Aquela mesma voz do céu, que eu já tinha ouvido, tornou a falar comigo: 'Vai. Pega o livrinho aberto da mão do anjo que está de pé sobre o mar e a terra.' Eu fui até o anjo e pedi que me entregasse o livrinho. Ele me falou: 'Pega e devora. Será amargo no estômago, mas na tua boca será doce como mel.' Peguei da mão do anjo o livrinho e o devorei. Na boca era doce como mel, mas quando o engoli, meu estômago tornou-se amargo. Então me foi dito: 'Deves profetizar ainda contra muitos povos e nações, línguas e reis.' (SÃO JOÃO, 2000, p. 11).

Esse é o som da trombeta final que destoa das demais por anunciar a nova era, tempos férteis para aqueles que se arrependem de seus pecados e se entregam à Palavra sagrada. Interessante perceber que o que também destoa é a representação da figura desse sétimo anjo. Um anjo em representação poética, que rompe com as representações usuais dos anjos. Ele é vestido de nuvem, com um arco-íris sobre a cabeça, o rosto como sol, pernas que se assemelhavam a colunas de fogo, voz forte como o rugido de um leão. Ele traz nas mãos um livro que é como um objeto mágico a ser ofertado a João, que o devora. Esse livro produz na boca um gosto doce como o mel, inicialmente, mas depois de engoli-lo, trará um sabor amargo.

Toda a construção desse trecho bíblico traz consigo uma construção poética da imagem do sétimo anjo e da cena da qual faz parte, altamente simbólica e imagética. Isso confere ao texto uma abertura para a constituição de muitos significados possíveis e, ao mesmo tempo, um mistério profundo com relação a sua mensagem. Dessa forma, a cena em que João se encontra face à presença do anjo

divino é um acesso ao mistério de Deus e não à verdade desse mistério ou dessa palavra. Isso se relaciona à natureza da própria poesia, que

[...] é, igualmente, a negatividade, no sentido em que ela nega, no acesso ao sentido, aquilo que determinaria esse acesso como uma passagem, um caminho, e que também o afirma como uma presença, uma invasão. Mais que um acesso ao sentido, é um acesso de sentido. (NANCY, 2013, p. 417-418).

Podemos interpretar a figura do sétimo anjo apocalíptico como esse que anuncia a própria privação, segundo conceito de Agamben, já que ele pode anunciar, mas não o faz. Ele concede a João a possibilidade de nutrir-se com a Palavra de Deus, mas esta, em si, não é revelada, pois esse é “o plano secreto de Deus”. Ela permanece como um mistério, como uma potência-de-não passar a ato. João come o livro no qual está revelado esse mistério, mas que ele não conhece pela razão, embora agora faça parte de sua carne, de seu corpo. Nessa experiência de limiar de não-ver-vendo, João cumprirá a missão que lhe é dada pela trombeta do sétimo anjo.

Quem sabe esta não seria uma via de acesso possível ao “sétimo anjo” título do prototexto do livro de Verissimo? O sétimo anjo que anuncia, via Messiaen, essa luz nas trevas da guerra e, analogamente, a potência privativa da criação, de não-passar a ato. “A hora do sétimo anjo” poderia ser lido como esse anúncio de um não-livro, já que não passou a ato, mas conservou seu estado privativo de existência. Isso se materializa nos materiais em processo que o constituem, apontando para aquilo que pode ou não vir, sem que se estabeleça, de fato, o texto literário.

Tendo em perspectiva esta ideia e o que diz Maria da Glória Bordini sobre o protagonista que “[...] só vivia alguns dias da ação narrativa, depois morria e passava a ver a história de um ângulo privilegiado, o ângulo onipresente e onisciente do morto.” (BORDINI, 1995, p.164), temos outro elemento que pode complementar esta leitura. Maíra-Pomar narraria durante os instantes finais de sua vida e depois da morte. Não temos acesso a essa narrativa que seria feita depois da morte, pois ela não se manifesta nos materiais em processo do livro. O personagem, e o próprio prototexto em si, experimentariam o que Agamben chama de a grandeza e a miséria humana (AGAMBEN, 2006a, p.19) da potência, que é justamente a “potência de não passar ao ato, potência para as trevas.” (AGAMBEN, 2006a, p.20). Sendo assim,

Se se considera que *skotos*¹², no grego homérico, é antes de tudo as trevas que invadem o homem no momento da morte, é possível medir todas as consequências dessa vocação anfíbia da potência. A dimensão que ela destina ao homem é o conhecimento da privação, ou seja, nada menos que a mística como fundamento secreto de todo o seu saber e de todo o seu agir [...]. Se a potência fosse, de fato, apenas potência de ver ou fazer, se ela existisse como tal apenas no ato que a realiza [...], então nunca poderíamos ter a experiência do escuro e da anestesia, nunca poderíamos conhecer e, portanto, dominar a *steresis*¹³. O homem é o senhor da privação porque mais que qualquer outro ser vivo ele está, no seu ser, destinado à potência. Mas isso significa que ele está, também, destinado e abandonado a ela, no sentido de que todo o seu poder de agir é constitutivamente um poder de não-agir e todo o seu conhecer; um poder de não-conhecer. (AGAMBEN, 2006a, p. 20).

Flagramos esse sétimo anjo que observa toda a destruição trazida pelos outros anjos e abre, ao mesmo tempo, a possibilidade do texto para novos tempos, para a renovação que tanto queria Verissimo com relação a sua literatura, uma vez que “[...] esse romance pretendia renovar a forma e o estilo de Erico, fugindo do realismo *tout court* e aventurando-se pelo adentramento das consciências.” (BORDINI, 1995, p. 164). Essa renovação, porém, não passa a ato, está em estado de privação, se mantém inacabada. Não por acaso, todas as tentativas do autor de dar sequência ao livro foram frustradas.

Podemos dizer, então, que “A hora do sétimo anjo” discute as questões da criação literária dentro dessa perspectiva potencial e privativa, estabelecendo uma possibilidade de questionamento com relação ao próprio tempo da arte, um tempo interno à própria arte, um *kairós*, por assim dizer, que resiste em sua potência-de-não, quando se pauta na imagem do anjo apocalíptico. Uma hipótese de reflexão a partir dessa ideia é pensarmos que esse projeto em prototexto não é a linha de chegada da obra de Verissimo e, sim, parte do vórtice que escreve a origem de uma história da criação da obra de Verissimo:

O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e

¹² “escuro” (AGAMBEN, 2006a, p. 19).

¹³ “privação” (AGAMBEN, 2006a, p. 19).

reprodução e, por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. (BENJAMIN, 1984, p. 67-68).

E Agamben, nessa mesma direção, diz que

[...] a origem deixa de ser algo que precede o devir e permanece separado dele na cronologia. Assim como o redemoinho no curso de um rio, a origem é contemporânea ao devir dos fenômenos, dos quais extrai sua matéria e nos quais, todavia, permanece, de algum modo, autônoma e parada. E, dado que ela acompanha o devir histórico, procurar entender este último significará não reconduzi-lo a uma origem separada no tempo, mas confrontá-lo e mantê-lo com algo que, tal como um vórtice, ainda está presente nele. (AGAMBEN, 2018, p. 85).

“A hora do sétimo anjo” aponta em muitas direções, sendo origem pulsante de *Incidente em Antares*, *Fantoches*, entre outros romances que têm em suas linhas a pena de Caio Mafra-Pomar, sob o ângulo de outro tempo-espço, narrando o que vê. Sob seu jugo está uma sociedade decadente, violenta, a hipocrisia humana, o papel da literatura em seu tempo, a tentativa de sobreviver na escrita.

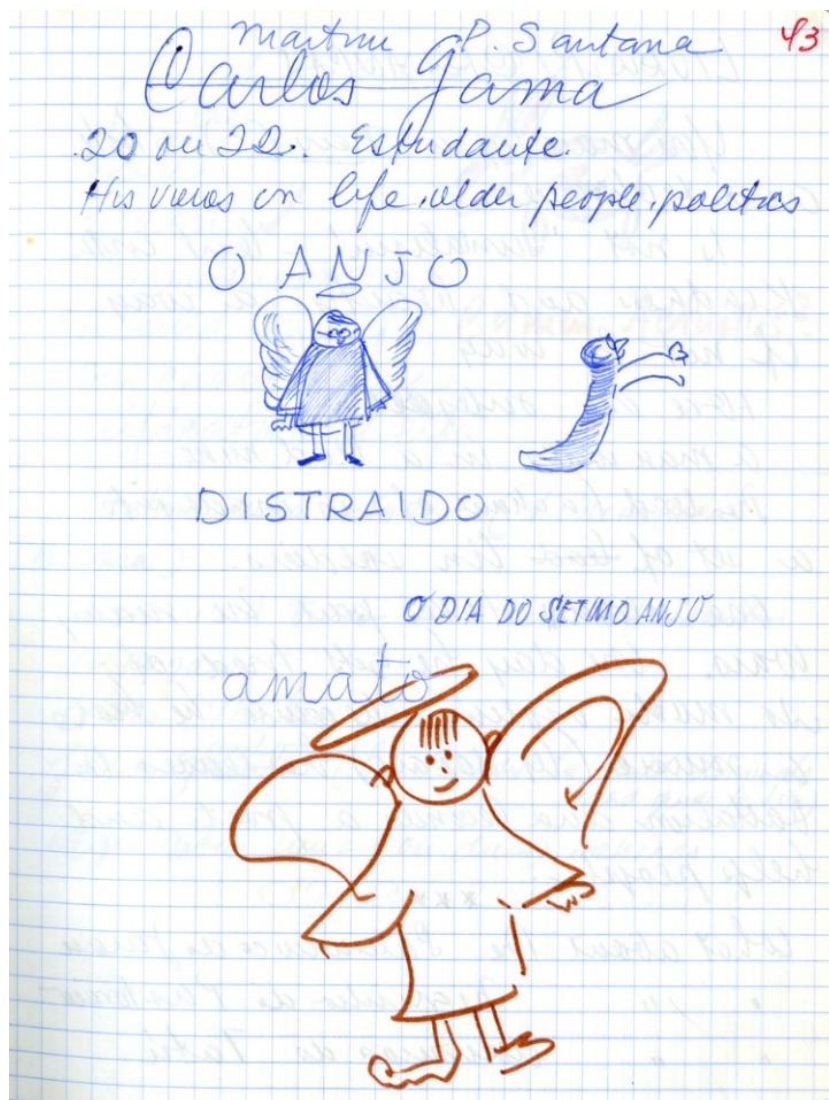
Seu corpo perece com a morte, sua escrita sobrevive a despeito da fama, glória, títulos e condecorações que envernizaram sua vida, que o prostraram em um vazio humano de que ele próprio toma consciência no final da vida. Sua vista se ofusca pela luz de seu tempo que o cega. Por isso, é insuportável para ele a ideia da morte, por isso, o seu não-corpo o assusta, como também o assusta olhar-se no espelho e ver a imagem da velhice. Outro tempo, porém, nasce a partir dele e com ele. O tempo de sua criação, que extrapola os limites de sua biografia, que o torna imortal não porque é ocupante de uma das cadeiras da ABL, mas porque se libertou do corpo físico e das convenções que esse corpo lhe impunha, passando a atuar como consciência em um não-corpo, que também é o não-corpo desse prototexto e das ruínas que o constituem.

A partir de “A hora do sétimo anjo”, a obra de Verissimo é reavaliada, criando a necessidade de lê-la de outra forma, “a contrapelo” da História, na medida em que produz uma cesura¹⁴ na cronologia de sua obra.

¹⁴ “A cesura é definida por Hölderlin como uma interrupção ‘anti-rítmica’ [...] que resiste ao fluxo das representações para deixar aparecer ‘a representação mesma’, isto é, não só o encadeamento das imagens, mas também o próprio trabalho do pensamento imaginativo. Ao interromper o desenrolar da frase, a cesura marca o lugar conjunto da cessação e do surgimento da linguagem: lugar angustiante onde o fôlego está suspenso como se, abandonado pelas palavras, se apagasse na noite do

No caderno 04a0021-70, de 1970, Verissimo faz algumas tentativas de representar esse anjo que anuncia seu mistério.

Figura 18 – Esboço do anjo distraído em caderno de Verissimo



Fonte: VERISSIMO, 1970, p. 43

Na representação do que ele chama de “anjo distraído”, percebemos que o anjo olha para o lado esquerdo e carrega uma feição desconfiada do que vê, mas seu corpo não se volta para o que observa. Ele continua fixo no presente, as asas paradas e pés firmes no chão. Sua característica de distraído nos alerta de que, porventura, ele deixará escapar algo, muitas coisas desse tempo lhe passarão despercebidas.

impensado; lugar feliz onde o fôlego renasce como ao retomar-se a respiração para aventurar-se num novo caminho, em direção a novas palavras, à prova de um novo verso.” (GAGNEBIN, 1999, p. 103).

Ao lado do anjo distraído vemos uma espécie de calunga (como Nanquinote, talvez), uma forma que é puro movimento: estica os braços para o lado oposto, um futuro ao qual ele quer pegar, abraçar, apalpar. O que vemos de sua expressão é a avidez por chegar lá, alcançar seu objetivo.

Logo abaixo dessas duas figuras, em tinta vermelha, vemos outro anjo, maior, olhando para o leitor que o observa. Traços contínuos e feição que poderia ter sido feita por uma criança o configuram enquanto imagem. Acima de sua auréola, com caligrafia que parece um exercício dos tempos de escola primária, a palavra “amato”. Se entendermos que amato é a flexão do verbo “amatar” (amortizar, pagar uma dívida) ou, se considerarmos a acepção latina do termo, flexão do verbo “amar”, sendo “amato” correspondente a “amado”, encontraremos outra ligação desta imagem com o texto de “A hora do sétimo anjo”. Caio Mafra-Pomar sente que está em dívida com a vida, por perceber, às portas da morte, que não passou de um fracasso enquanto sujeito, que não se construiu enquanto protagonista de sua vida, mas como um fantoche que esteve à mercê do que lhe aprazia.

Podemos relacionar esse olhar distraído do “sétimo anjo” de Verissimo com a “atenção distraída” do receptor para a obra de arte proposta por Benjamin em *A obra de arte da era da sua reprodutibilidade técnica* (1987). Tendo o cinema como objeto de análise e considerando o Dadaísmo a grande ruptura no comportamento do receptor em relação à obra de arte, Benjamin afirma que “[...] o valor da distração é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador.” (BENJAMIN, 1987, p. 192). Isso quer dizer que o “anjo distraído”, por ver as cenas do processo de criação em movimento passarem rapidamente por seus olhos nesses fragmentos do prototexto do livro no qual está inserido, deixa escapar o que a sua visão não apreende. Isso instaura uma nova forma de olhar, como um valor para a obra de arte, desaturando-a e colocando-a em um espaço de profanação, aberta a outras possibilidades interpretativas.

Há aí um apelo possível ao leitor de “A hora do sétimo anjo” e mesmo de *Fantoches* para que seja como esse anjo distraído e, por meio de sua distração atenta, esteja pronto para realizar uma leitura-montagem desses textos. Espaço de fratura e de cesura que habita também o leitor, compartilhado entre ele, a voz autoral, os personagens e a própria criação.

2.3 As ruínas de uma história

– Todos têm medo da morte. Não há modo de argumentar com ela para que se vá. O senhor a temeria menos se lhe assegurasse a imortalidade da alma?

– Qual é a resposta?

– A coragem, eu repito. Uma espécie de fatalismo. E esperança.

A hora do sétimo anjo

Erico Verissimo

1994

Há um outro anjo, diferente do “sétimo anjo” apocalíptico, nomeado por Walter Benjamin de o “Anjo da História”, a partir da tela *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee. Benjamin se apropria desse anjo de forma alegórica, isto é, como “imagem do pensamento”, já que “[...] as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 1984, p. 56) e, portanto, “[...] as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 200).

Figura 19 – Reprodução do *Angelus Novus*, de Paul Klee



Fonte: KLEE apud BENJAMIN, 2011¹⁵

¹⁵ Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/passado-presente-futuro/>. Acesso em: 23 set. 2021.

Klee esteve ligado a várias correntes das vanguardas europeias, como o Cubismo, o Surrealismo e o Expressionismo, cuja estética o impulsionou a criar um grupo ao lado de Kandinsky e Franz Marc, em 1911. Essa percepção da estética dentro da vanguarda expressionista representou uma necessidade de profanação da aura da obra de arte, colocando-a em um novo patamar de ruptura com as formas clássicas de representação, aproximando-a do receptor.

Nessa perspectiva, Walter Benjamin, fascinou-se por essa tela de Klee, adquirindo-a em 1921. Na Tese IX, *Sobre o conceito da História*, Benjamin analisa:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1984, p. 226).

Não vemos na tela a tempestade à qual Benjamin se refere. Ela é também alegórica, está no pensamento de Benjamin como referência a vários poemas de Baudelaire¹⁶ que compõem o livro *As flores do mal*, como provavelmente, “Uma gravura fantástica” e “Música”:

Uma gravura fantástica

Este espectro invulgar tem apenas por traje,
A ornar-lhe a fronte nua qual grotesco ultraje,
Um medonho diadema herdado ao carnaval.
Sem espora ou chicote, ele instiga o animal,
Como ele a um tempo apocalíptico e esquelético,
A espumar pelas ventas como um epilético.
Cavalgam ambos rumo às cúpulas do espaço,
Calcando o azul do céu com temerário passo.

¹⁶ Segundo Michael Löwy (2005), “provavelmente Benjamin se inspirou em algumas passagens poéticas de *As flores do mal* [...] para descrever a visão do passado da humanidade do anjo de Benjamin.” Em caráter de prováveis poemas que Benjamin tenha lido, uma vez que ele entrou em contato com este livro de Baudelaire, fizemos a seleção dos poemas de *As flores do mal* que trazem uma leitura afinada com a fala de Löwy e com a ideia de passado de Benjamin.

O cavaleiro brande um sabre que resplende
 Sobre as turbas sem nome que o corcel ofende,
 E a sós percorre, como um rei que o lar visite,
 O imenso e frio cemitério sem limite,
 Onde repousa, à luz de um sol pálido e terno,
 Quanto povo existiu, desde o antigo ao moderno. (BAUDELAIRE, 1981, p. 40).

A música

A música me arrasta às vezes como o mar!
 No encalço de um astro,
 Sob um teto de bruma ou dissolvido no ar,
 Iço a vela ao mastro;

O peito para frente e os pulmões enfunados
 Tal qual uma tela,
 Escalo o dorso aos vagalhões entrelaçados
 Que a noite me vela;
 Sinto que em mim ecoam todas as paixões
 De um navio aflito;

O vento, a tempestade e suas convulsões
 No abismo infinito
 Me embalam.
 Ou então, mar calmo, espelho austero
 De meu desespero! (BAUDELAIRE, 1981, p. 39).

Nessa relação entre a Tese IX e os poemas de Baudelaire, temos uma estrutura em correspondência feita por Benjamin. Ele associou a questão da tempestade com a imagem do progresso, responsável pela “catástrofe única” e pelo “amontoado de ruínas”. Em outros textos de Benjamin, como em *Parque central* (1938), a ideia de progresso associada à ideia de catástrofe está presente: “É preciso basear o conceito de progresso na ideia de catástrofe. Se as coisas continuarem a caminhar assim, será a catástrofe [...]. O pensamento de Strindberg: o inferno não é o que nos espera – *mas esta vida aqui.*” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 90; grifos do autor).

Na plasticidade do anjo de Klee, por meio dessa leitura alegórica de Benjamin, delineia-se o seu conceito de História, que consiste em “[...] inverter essa visão da história, desmitificando o progresso marcado por uma dor profunda e inconsolável [...] nas ruínas que produz.” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 92). Temos, portanto, um anjo diferente daquele do sétimo anjo bíblico, porque revela um novo paradigma da História a partir das ruínas da própria História. O *Angelus Novus* honra seu nome, nessa perspectiva benjaminiana, pois traz o novo olhar para essa

história em ruínas, unindo presente-passado-futuro em uma imagem-conceito. Nada representa de angelical, seja na imagem do anjo, seja no conceito que traz de anúncio da catástrofe humana do progresso por meio do vendaval que paralisa suas asas. Enquanto a concepção tradicional de história enfatiza o progresso como triunfo de um tempo histórico homogêneo e vazio, o rompimento desse paradigma pelo conceito de História proposto por Benjamin arruína essa perspectiva, pois sugere que “aquilo que chamamos de progresso é este vendaval.” (BENJAMIN, 2016, p. 14).

Nesse ponto, a reflexão de Benjamin aproxima-se da concepção de tempo da peça musical de Olivier Messiaen, que se vincula a “uma escuta do tipo rizomática.” (FERRAZ, 1998, p. 208), ou seja, a de uma percepção não-linear do tempo, na qual

[...] não há um ponto de origem, onde não há uma só linha a seguir, e onde as linhas se conectam a qualquer ponto, sem que estas conexões sejam previsíveis por regras, por modelos redutores ou por explicações. Por outro lado residem no fundo de cada rizoma traços de linearidade e direcionalidade localizados como nuances, mas de curta permanência, não se constituindo em elementos para construção de uma escuta arborescente ou radicular. (FERRAZ, 1998, p. 208).

Deflagrar o esfacelamento do paradigma temporal e histórico do progresso é experimentar a catástrofe, arrasada por essa tempestade, que paralisa o anjo. Somente o Messias, porém, “[...] poderá fazer o que o Anjo da História é impotente para realizar: deter a tempestade, cuidar dos feridos, ressuscitar os mortos e rejunta o que foi quebrado.” (LÖWY, 2005, p. 94). Temos, nesse ponto, um distanciamento claro entre o *Angelus Novus*/Anjo da História e o sétimo anjo apocalíptico. Enquanto o Anjo da História anuncia a catástrofe que dissolve a humanidade em ruínas pela tormenta da tempestade-progresso, o sétimo anjo bíblico, abre os céus, anuncia a Palavra Divina como mistério para a salvação. O “anjo distraído”, de Verissimo, se afina em sua exegese com o sétimo anjo apocalíptico, no que diz respeito a anunciar uma criação latente por meio da palavra de seu criador, o próprio escritor em processo de criação, justificando, nesta hipótese, o título do prototexto do romance. Essa criação, porém, está em ruínas, aponta para uma catástrofe da criação que abre caminhos para que a distração atenta do anjo possa atuar nessa história da criação verissiana.

“A hora do sétimo anjo” nos estimula a escavar ainda mais profundamente as ruínas do tempo da obra de Verissimo, desejante dos gestos estelares em um céu de constelações possíveis, segundo nossa leitura. Nesse depósito dos fundos de um prototexto em processo, guarda-se, em potência, um tempo dilacerado, de perspectivas múltiplas, de outras maneiras de ler o que está sedimentado nas camadas mais profundas desse depósito, abrindo-o para novas possibilidades de reavaliar a história de uma narrativa em um movimento arqueológico das ruínas de “A hora do sétimo anjo”.

A arqueologia tem como especificidade primeira “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2016, p. 13), isto é, há a atuação de uma força regressiva, mas que não retrocede para uma origem determinada, e que, ao contrário, retrocede para um ponto intempestivo em que a temporalidade da “[...] história (individual ou coletiva) torna-se pela primeira vez acessível.” (AGAMBEN, 2019, p. 154).

Isso nos mostra, então, que “[...] percorrer a contrapelo, como faz o arqueólogo, o curso da história equivale a percorrer a obra da criação para devolvê-la à salvação de onde vem.” (AGAMBEN, 2019, p. 155). Esse gesto do arqueólogo é o paradigma da ação humana dentro desse tempo histórico, que atua no limiar do tempo. Agamben complementa, trazendo à reflexão a postura do autor e do homem em seu tempo:

[...] o que define a categoria de um autor e de cada homem não é simplesmente a obra da vida, mas a maneira como conseguiu trazê-la de volta para a obra da redenção, imprimir nela a assinatura da salvação e torná-la inteligível. A criação só será possível para aquele que souber salvá-la. (AGAMBEN, 2019, p. 156).

Somente pela leitura constelar da obra de Verissimo encontraremos reverberações de “A hora do sétimo anjo” na história de seu projeto literário. Isso nos leva a crer que há duas linhas possíveis de leitura do tempo e da história na obra de Verissimo: uma que a lê com as lentes do contínuo em sua cronologia de formação de um povo, e de denúncia das mazelas de um tempo histórico em que personagens, leitores e escritores são partícipes. A outra é uma linha fraturada, descontínua, que faz desse breve instante intempestivo e intervalar da fratura a possibilidade de ler os limiares desse tempo, cuja origem está sempre a acontecer, como considera Agamben:

A experiência ocidental do tempo está cindida entre *eternidade* e *tempo linear contínuo*. O ponto de divisão através do qual se comunicam, é o instante como ponto inextenso e inapreensível. A esta concepção, que condena ao fracasso toda a tentativa de dominar o tempo, deve-se opor aquela outra segundo a qual o lugar próprio do prazer, como dimensão original do homem, não é nem o tempo pontual contínuo nem a eternidade, mas a história. [...] A história, na realidade, não é, como desejaria a ideologia dominante, a sujeição do homem ao tempo linear contínuo, mas a sua liberação deste: o tempo da história é o *cairós* em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade. (AGAMBEN, 2008, p.127-128; grifos do autor).

A possibilidade de construção desse novo paradigma de leitura do projeto literário de Verissimo sustenta-se por esse método que aposta nos desvios e nos limiares¹⁷, entre os romances, perseguindo o topos do ato criador e da criação na obra do autor gaúcho. E nessa criação está o trabalho fenomenológico da palavra literária, que não se desgasta porque é uma palavra potencial, desejante de ser, que traz no inacabamento a sua forma estética.

Para onde os ventos dessa história nos levam? Certamente para lugares diversos dentro de uma obra com reentrâncias e dobras desejantes de ser, como problematiza Agamben:

O morto não é o antepassado: este é significado da larva. O antepassado não é o homem vivo: este é o significado da criança. Pois, se os defuntos se tornassem imediatamente antepassados, se os antepassados se tornassem imediatamente homens vivos, então, todo o presente se transformaria repentinamente em passado, e todo o passado em presente, vindo a faltar aquele resíduo diferencial entre sincronia e diacronia sobre o qual se funda a possibilidade de estabelecer relações significantes e, com isso, a possibilidade da sociedade humana e da história. (AGAMBEN, 2008, p. 103).

Assim Mafra-Pomar escreveria o que vê depois da morte. Só nesse espaço intervalar seria possível, pois é nele que se encontra a potência da criação em seu não-lugar de origem, nesse “instante como ponto inextenso e inapreensível”,

¹⁷ “*Limiar* vem do latim *limes*, que deu *limite* em português, e que era o termo usado para designar as fronteiras do Império Romano. Em Benjamin, porém, não é linha, mas zonas, e corresponde ao hibridismo que encontramos naquilo a que ele chamava uma ‘imagem do pensamento’, nem imagem (eidética, nua) nem conceito, mas o instrumento do pensamento imagético.” (BARRETO, 2013, p. 120).

“[...] o limiar é uma linha de passagens múltiplas, a fronteira é uma linha única de barragem, num caso mais traço de união, no outro de separação; enquanto a fronteira é muitas vezes apenas um lugar burocrático, o limiar é um lugar onde ferve a imaginação.” (BARRETO, 2013, p. 121).

parafraseando Agamben. Mafra-Pomar, porém, não escreve. Não transforma em ato o que poderia dizer ou imaginar nesse outro *logos*.

No que se refere à escrita de “A hora do sétimo anjo”, que não se desenvolve enquanto texto literário, está presente o poder e o poder-não, entre a potência/impotência de passar a ato da própria criação. O livro nega a si mesmo na medida em que traz as ruínas de um possível livro preenchido, apenas, por hipóteses do que poderia ter sido ou não ter sido. Dessa maneira, o prototexto do romance conserva um núcleo de des-criação, uma vez que

[...] o ato de criação não é, na realidade, segundo a instigante concepção corrente, um processo que caminha da potência para o ato para nele se esgotar, mas contém no seu centro um *ato de descrição*, no qual o que foi e o que não foi acabam restituídos à sua unidade originária [...], e o que podia não ser e foi se dissipa no que podia ser e não foi. Este ato de descrição é, propriamente, a *vida* da obra, o que permite a sua leitura, sua tradução e sua crítica, e o que, em tais coisas, se trata cada vez mais de repetir. Exatamente por isso, contudo, o ato de descrição, a despeito de toda a perspicácia irônica, foge sempre, em alguma medida, do seu autor, e só desta maneira lhe consente continuar escrevendo. (AGAMBEN, 2012, p. 252-253; grifos do autor).

Justamente nesse prototexto, que não passou a ato escritural, está o núcleo des-criativo e potencial, enquanto presença da privação, gerador de todo o processo criativo das obras verissianas. Esse aparente paradoxo expressa, no entanto, a raiz da criação ao tornar visível que não é o ato o ponto terminal do processo, dada a sua impotência para eliminar o vazio potencial da privação des-criativa, que renasce a cada novo ato.

A mão do artista treme. A des-criação também é núcleo originário da própria vida do autor, coincidindo com a vida da obra, pois, em ambas, é valioso não apenas o que nelas se realizou, mas, principalmente, o que ficou por dizer, pois aí está a vida de novos nascimentos de linhagens narrativas.

Mafra-Pomar, como personagem-escriptor, permanece na incapacidade de narrar depois da morte, não seguindo o exemplo de Brás Cubas. Sua morte é anunciada nos fragmentos do prototexto, no envelope 5, do dossiê 04f0082-43/75, de forma especulativa, por meio de uma ligação telefônica de Veridiano Palma para Montesanto, seus colegas escritores:

- O nosso Caio Mafra-Pomar morreu nesta madrugada.
- Não é possível!
- Infelizmente é. Ligue o rádio.
- [...]
- De que morreu?
- Não estou bem certo se foi de enfarte ou derrame fulminante, meu caro.
- E lá tens a tua vaga, hein ***?
- Que é isso?
- Não me digas que não te vais candidatar à Academia?
- Mas o defunto nem esfriou ainda.
- Já deve estar frio a esta hora. Vai ou não vai?
- Você é cruel, meu caro.
- E você é teimoso. Eu já disse que você não conta com meu voto.
- Ó, que isso, amigo? Quem falou em candidatura? Eu só quis dar-lhe a notícia.
- Pois muito obrigado. (VERISSIMO, 1945-1973, p. 24).

Percebemos, por meio do excerto, que a profecia que tanto temia Mafra-Pomar se cumpre: a do silêncio depois de sua morte. Apesar de o rádio noticiar a morte, é como se já houvesse uma consciência desse defunto-autor observando, na sua ausência-presença no texto, os efeitos dela. Mafra-Pomar fracassa enquanto escritor e homem, sua glória foi enterrada junto com ele. Sua vida literária só existe na bibliografia inerte registrada como catálogo de títulos de uma obra morta. Atesta-se o que Frei Pio designa como uma vida de sucesso, ironicamente, já que Mafra-Pomar conquistou o que quis em termos materiais. O que restou? As ruínas de quem foi e o silêncio de quem poderia ser, já que não pode narrar depois da morte, como fez o defunto-autor Brás Cubas.

Conserva-se, assim, um livro nas ruínas desafiadoras de um tempo e de uma história, que o questiona e interpela, deixando aparente a mão que treme do artista. A imperfeição é o seu valor de inacabamento do não-livro, dos fragmentos em estado apocalíptico de um projeto. Nesse aspecto, o que insurge dos escombros do prototexto de “A hora do sétimo anjo” é seu processo de des-criação, inacabado, os bastidores de um depósito dos fundos em constante (re)criação, ponto de origem da obra verissiana. É ela, porém que nos permite este olhar a contrapelo, para perceber um novo ponto de insurgência dessa obra.

Cada romance, no bojo da obra de Verissimo, traz fragmentos dessas ruínas que se amontoam até o céu de “A hora do sétimo anjo” e revivem, nesse espaço, a potência privativa desse prototexto, uma forma inacabada e estilhaçada porque é processo, pulsa nas entrelinhas dos outros livros, sobrevive enquanto potência

criadora em cada um deles. De que maneira “A hora do sétimo anjo” sobrevive em outros romances é o que veremos no próximo capítulo.

3 FIAT LUX: A CONSTELAÇÃO DE CREATUS

– É engraçado, mas esse processo de gestação literária, no caso de vocês os ficcionistas, parece-me muito com o da gravidez... Vê bem. A personagem (ou o livro) cresce na tua mente como um feto no ventre materno. Como uma gestante, estás sujeito a momentos de alegria, esperança e plenitude alternados com náuseas, apreensões e crises de nervos. Um dia a criança nasce, depois cresce e já não te pertence mais: passa a ser um pouco dos outros e muito mais de si mesma. Agora eu só queria saber como é que os contadores de histórias ficam grávidos... Alguns dever ser fecundados pelo pólen da inspiração trazido pelo vento, pelos insetos e pelos passarinhos... [grifos do autor].

O tempo e o vento: O arquipélago
Erico Verissimo
2018

Esse solo fértil do contador de histórias nos estimula a escavar ainda mais profundamente as ruínas do tempo da obra de Verissimo, que se mostra militante de um tempo para além do progresso; que deseja os gestos estelares em um céu de constelações possíveis. Nesse depósito dos fundos de um projeto literário em processo, guarda-se, em potência, um tempo dilacerado, de perspectivas múltiplas, de outras maneiras de ler o que está sedimentado nas camadas mais profundas desse depósito. Reavaliar a história de uma narrativa. Fraturar o paradigma de uma obra lida em sua exaustão histórica, na linha do tempo. Questionar a respeito do que escondem os silêncios dos ventos de monção, ou o sol que brilha nos cabelos negros de uma mulher ajoelhada à beira do rio que tenta se reconhecer no espelho das águas. Os silêncios dos pampas, dos ecos das patas de cavalos ao longe, no perder de vista da neblina. Uma figura difusa que se esvai no tempo e no vento de uma história de séculos de uma criação que se (re)faz entre astros, rastros, restos. Ela a rompe. Nessa ruptura, expande o peito em descendência de vidas espalhadas na constelação de outros romances, de outras histórias, de novas questões. A criação. O *Angelus Novus* de uma linhagem, Terras, Cambarás, Madeiras, Mafras-Pomares, Santiagos, Roxos, Nanquinotes e tantos, tantos outros. Um desbravar de continentes, ultrapassando os limites do arquipélago, torna-se retrato de um projeto que se costura nas linhas de uma saga maior, mais profunda, inacabada.

Uma saga em chave nova, que conta a história de famílias que tecem suas histórias na escuridão de uma constelação da criação, *Creatus*. Etimologicamente, a palavra “criatividade” nasce do latim “creatus”, derivada do verbo “creare” (criar).

Nosso movimento, neste capítulo, mora no coração de *Cretaus*, na possibilidade dada por esta leitura arqueológica e constelacional da obra de Verissimo. Assim, nasce a “Constelação de Creatus”, feita de conexões que buscam traçar duas linhas mestras de conexão nesse mapa estelar¹: uma linha contínua, que desenha o percurso de ligações entre personagens-escritores, e uma outra, tracejada, que sugere ligações entre narrativas, estabelecendo, portanto, linhagens narrativas. Para que essas conexões aconteçam, nosso mapa é composto por estrelas preenchidas, representando os títulos dos livros selecionados, e estrelas não preenchidas, representando cada um dos personagens-escritores que habitam os livros. Esses percursos que se complementam, desenham no céu a leitura de uma constelação possível a partir de imagens que sobrevivem no virar das páginas desse projeto literário.

A identidade da constelação² priorizou um aparente inacabamento, por meio das ilustrações de *Fantoches*, como se tivessem sido arrancadas das páginas do livro e aplicadas com fita adesiva na constelação. Ademais, as estrelas preenchidas, que simbolizam cada livro dessa constelação, trazem falhas propositalmente em sua coloração, causando a impressão de que foram pintadas a mão, deixando evidente “a mão que treme do artista”. Escolhemos esse efeito para conservar o valor de inacabamento da obra verissiana que, como uma força motriz, possibilita esta leitura arqueológica. Além disso, outras ilustrações de autoria de Verissimo aparecem no segundo plano da constelação: o anjo vermelho e a forma de um calunga com os braços esticados. Essas ilustrações são as mesmas que aparecem na figura 18 desta tese e pertencem ao caderno datado de 1970, que compreende parte do projeto de “A hora do sétimo anjo”. As ilustrações no segundo plano sugerem outras constelações possíveis, o que se revela nesse escuro da obra de Verissimo, podendo abrir caminhos para que o leitor contemple nesse céu outras possibilidades constelacionais.

Nosso caminho, aqui, teve por inspiração, Aby Warburg (1866-1929), cujo maior legado foi o de pôr “[...] em prática um constante *deslocamento* –

¹ Aconselhamos o leitor/ a leitora tê-lo em mãos a partir de agora.

² O projeto da “Constelação de Creatus” foi desenvolvido em parceria com a artista gráfica e ilustradora Suellen Dias Ciccotti, que estudou Design Gráfico na Belas Artes e é estudante do curso de Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Artista poética e gráfica, arte-educadora, ilustradora, contadora de histórias, feminista e periférica, investiga fotografia, colagens, cores, formas gráficas e os diálogos (re)existentes com [e entre] as músicas, as Literaturas, as magias na América Latina e as (muitas) manifestações da periferia de São Paulo. (Texto original fornecido por Suellen Dias Ciccotti).

deslocamento no pensar, nos pontos de vista filosóficos, nos campos de saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31; grifos do autor). O historiador da arte alemão, entre inúmeras contribuições para essa área do conhecimento, ficou conhecido pela metodologia de deslocamento combinatório de sua biblioteca, que propunha “uma verdadeira *desconstrução das fronteiras disciplinares*.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 32; grifos do autor). Contando com mais de 70.000 volumes, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura), foi organizada por ele segundo a “lei da boa vizinhança”. Dessa forma, livros de áreas aparentemente distantes se encontravam lado a lado: livros de astronomia ao lado dos de química e de alquimia, por exemplo. Pode-se dizer, portanto, que se trata de uma “[...] biblioteca rizomática, onde as relações entre as imagens correspondiam às afinidades entre os campos de saber.” (MACIEL, 2018, p. 196).

Outro projeto de Warburg, que trazia em seu bojo essa metodologia, era o *Bilderatlas Mnemosyne* (Atlas de Imagens Mnemosyne), em homenagem à deusa grega Mnemosine. Nesse atlas, Warburg propunha a construção de uma espécie de cadeia de transporte de imagens, ou ainda “uma coletânea de imagens-lembrança” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 401). Essa cadeia era construída a partir de linhas de transmissão de imagens através dos tempos, carregando em si o *pathos* no nascimento da civilização ocidental por meio dessas imagens sobreviventes. O “Atlas Mnemosyne” era composto “[...] por 971 imagens. Estas eram dispostas através de reproduções fotográficas fixadas por pinças em painéis pretos, estandartes monocromáticos de fragmentos visuais, analogia do fundo negro e abissal da memória.” (MACIEL, 2018, p. 192).

O que fez Warburg colocar em prática esse “saber em movimento”, ou mesmo esse “deslocamento metodológico” foi a sua insatisfação

com a territorialização do saber sobre as imagens porque tinha certeza de suas coisas, pelo menos. Primeiro, não ficamos diante da imagem como diante de algo cujas fronteiras exatas não podemos traçar. O conjunto das coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia etc. – não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-

la como um movimento energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico em sua estrutura. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33-34).

Esses efeitos de deslocamento produzidos pela biblioteca de Warburg só foram possíveis graças a essa “[...] implementação de uma verdadeira *arqueologia dos saberes*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 36; grifos do autor), cuja atitude heurística “[...] guiava o trabalho incessante de sua recomposição” (p. 36). Trata-se de um deslocamento bifurcado, isto é, “[...] mover-se em direção ao terreno, ir ao local aceitar a experiência existencial das perguntas que alguém formula a si mesmo.” (p. 37) e, assim, “[...] deslocar a própria posição do sujeito, a fim de poder oferecer meios para deslocar a definição do objeto.” (p. 37).

A metodologia criada por Warburg nos conecta aos estudos de Foucault sobre a “arqueologia do saber”. Para ele, havia a necessidade de “[...] propor uma abordagem da história que abandonasse a busca das origens a fim de voltar-se para o jogo casual das dominações que constituem os acontecimentos.” (DUSSEL, 2004, p. 47). Assim, ao invés de uma concepção historiográfica, o que se busca é escrever uma história do presente, o que o leva à percepção da genealogia contra a busca por uma origem, pois

[...] buscar tal origem significa tentar encontrar ‘o que já era’, o ‘isso mesmo’ de uma imagem perfeitamente adequada a si mesma: significa considerar como adventícias todas as peripécias que aconteceram, todas as astúcias e todos os disfarces; significa querer tirar todas as máscaras, para deixar evidente no final uma identidade primeira. (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2019, p. 119).

Em *Arqueologia do saber* (2008), publicado originalmente em 1969, Foucault traça um percurso sobre a arqueologia enquanto procedimento novo de análise dos saberes, que são da ordem do discurso, propondo que

[...] a descrição arqueológica é precisamente abandono da história das ideias, recusa sistemática de seus postulados e de seus procedimentos, tentativa de fazer uma história inteiramente diferente daquilo que os homens disseram. O fato de que alguns não reconheçam nessa tentativa a história de sua infância, que a lamentem e que invoquem, numa época que não é mais feita para ela, a grande sombra de outrora, prova certamente o extremo de sua fidelidade. (FOUCAULT, 2008, p.156-157).

Foucault pontua algumas especificidades dessa arqueologia dos saberes que, entre outros aspectos, não considera o discurso como documento, mas como “signo de outra coisa”, cuja opacidade resiste:

A arqueologia não procura reconstituir o que pôde ser pensado, desejado, visado, experimentado, almejado pelos homens no próprio instante em que proferiam o discurso; ela não se propõe a recolher esse núcleo fugidio onde autor e obra trocam de identidade; onde o pensamento permanece ainda o mais próximo de si, na forma ainda não alterada do mesmo, e onde a linguagem não se desenvolveu ainda na dispersão espacial e sucessiva do discurso. Em outras palavras, não tenta repetir o que foi dito, reencontrando-o em sua própria identidade. Não pretende se apagar na modéstia ambígua de uma leitura que deixaria voltar, em sua pureza, a luz longínqua, precária, quase extinta da origem. Não é nada além e nada diferente de uma reescrita: isto é, na forma mantida da exterioridade, uma transformação regulada do que já foi escrito. Não é o retorno ao próprio segredo da origem; é a descrição sistemática de um discurso-objeto. (FOUCAULT, 2008, p. 158).

Agamben, por sua vez, considera que se pode chamar de arqueologia

[...] *aquela prática que, em toda investigação histórica, tem a ver não com a origem, mas com o ponto de insurgência do fenômeno*, e deve, portanto, confrontar novamente com as fontes e com a tradição. [...] *O ponto de insurgência é aqui, então, a um só tempo, objetivo e subjetivo, situando-se, aliás, num limiar de indecidibilidade entre o sujeito e o objeto*. Ele nunca é o surgir do fato sem ser também o surgir do próprio sujeito cognoscente: a operação sobre a origem é, ao mesmo tempo, uma operação sobre o sujeito. (AGAMBEN, 2019, p. 128; grifos nossos).

Warburg, no contexto dessa “arqueologia dos saberes”, instaura uma metodologia arqueológica em sua *práxis* ao criar um deslocamento do título “história da arte” para “[...] ciência da cultura, uma vez que ele a designava não como um objeto de estudo, mas como um ‘conglomerado, um rizoma — *de relações*’.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38; grifo do autor). Há, portanto, nesse projeto de Warburg, o movimento de multiplicar, “[...] *ampliar o campo fenomênico* de uma disciplina até então fixada em seus objetos – desprezando as relações instauradas por esses objetos, ou pelas quais eles eram instaurados – como um fetichista em seus sapatos.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38; grifos do autor).

Nessa empreitada warburguiana, uma palavra de ordem aparece como farol a guiar o caminho: *Nachleben der Antike* (pós-vida da antiguidade). Este termo,

traduzido por Didi-Huberman como “sobrevivência”, entende-se por uma continuidade da vida ou uma permanência vital. A “sobrevivência”, no contexto da “ciência da cultura”, tal qual propunha Warburg, é um conceito da antropologia anglo-saxônica:

Quando, em 1911, Julius von Schlosser – amigo de Warburg e, em muitos pontos, próximo de sua problemática – recorreu à sobrevivência das práticas figurativas ligadas à cera, não empregou o vocabulário espontâneo de sua própria língua: não escreveu *Nachleben* [...]. Escreveu *survival*, em inglês, como às vezes sóia acontecer com Warburg. Indício significativo de uma citação, em empréstimo, um deslocamento conceitual: o que é citado por Schlosser – o que, antes dele, Warburg tomara emprestado, deslocara – nada mais é que a *survival* do grande etnólogo britânico Edward B. Tylor. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 43; grifos do autor).

Edward B. Tylor (1832-1917), entre março e junho de 1856, cruzou o México a cavalo, o que lhe possibilitou fazer diversas observações e anotações. Por meio dessa experiência, Tylor percebeu que havia um “nó de anacronismos”, isto é, uma “mistura de coisas passadas e presentes” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 45), como por exemplo,

[...] as festas da Semana Santa no México atualizavam comemorações heterogêneas, semicristãs e semipagãs; o mercado indígena de Grande atualizava um sistema de numeração que Tylor acreditava que só poderia encontrar nos manuscritos pré-colombianos [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 45).

O que Tylor descobriu foi que os fatos culturais traziam em si uma “vertiginosa complexidade” e uma “extrema variedade”. Dessa ação vertiginosa do tempo na atualidade, conclui-se que “o presente se tece de múltiplos passados”, ou seja, essa “sobrevivência das formas” implica uma “[...] indestrutibilidade de uma marca do tempo – ou dos tempos – nas próprias formas de nossa vida atual” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 46-47). Tylor usa a imagem de um rio que, tendo cavado um leito para si, correrá nesse leito durante séculos. Com efeito, interessou a Tyler o estudo das superstições, do latim *superstitio*, que Sigmund Freud (1856-1939) definiu como

[...] uma qualificação que seria legítimo estender a uma profusão de sobrevivências. A etimologia da palavra *superstição*, que

originalmente parece haver significado *o que persiste de eras antigas*, torna-a perfeitamente apropriada para exprimir a ideia de sobrevivência. [...] Para a ciência etnográfica é indispensável introduzir uma palavra como *sobrevivência*, destinada simplesmente a designar o fato histórico. (FREUD *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 47-48; grifos do autor).

Se neste ponto recuperarmos a imagem do Atlas Mnemosyne de Warburg como paradigma metodológico, entenderemos que este se manifesta como uma espécie de *Nachleben* ou *survival*: “[...] *as imagens portadoras de sobrevivências são montagens de significações e temporalidades heterogêneas*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 407; grifos do autor). Esse “atlas da memória errática”, que compreende elementos anacrônicos e imemoriais, aponta para lugares inexplorados, vazios, elos perdidos dentro de um espaço de potencialidades que é o próprio buraco negro da memória, segundo o autor.

Transportando esse paradigma para uma chave de leitura da obra de Verissimo, animada pelas ligações entre as narrativas que a compõem, entraremos em uma esfera de experimentação renovada nesse jogo com o tempo e a história da obra do escritor gaúcho. Assim como o *Atlas Mnemosyne*, a “Constelação de Creatus” (vide encarte da constelação) que criamos tem por finalidade projetar esse mapa errático das “sobrevivências” do depósito dos fundos verissiano nos demais romances do autor.

3.1 Por dentro do depósito dos fundos

Estou convencido de que o inconsciente representa um papel muito importante – mais do que o escritor geralmente quer admitir – no ato de criação literária. Costumo comparar nosso inconsciente com um prodigioso computador cuja “memória” durante anos de nossa vida [...] vai sendo alimentada, programada com imagens, conhecimentos, vozes, ideias, melodias, impressões de leitura etc... Cabe ao consciente fazer a seleção, repelir ou aceitar as mensagens do “computador”. [...] Não é possível nem creio que seja aconselhável tentar criar do nada, esquecer as nossas vivências, obliterar a memória.

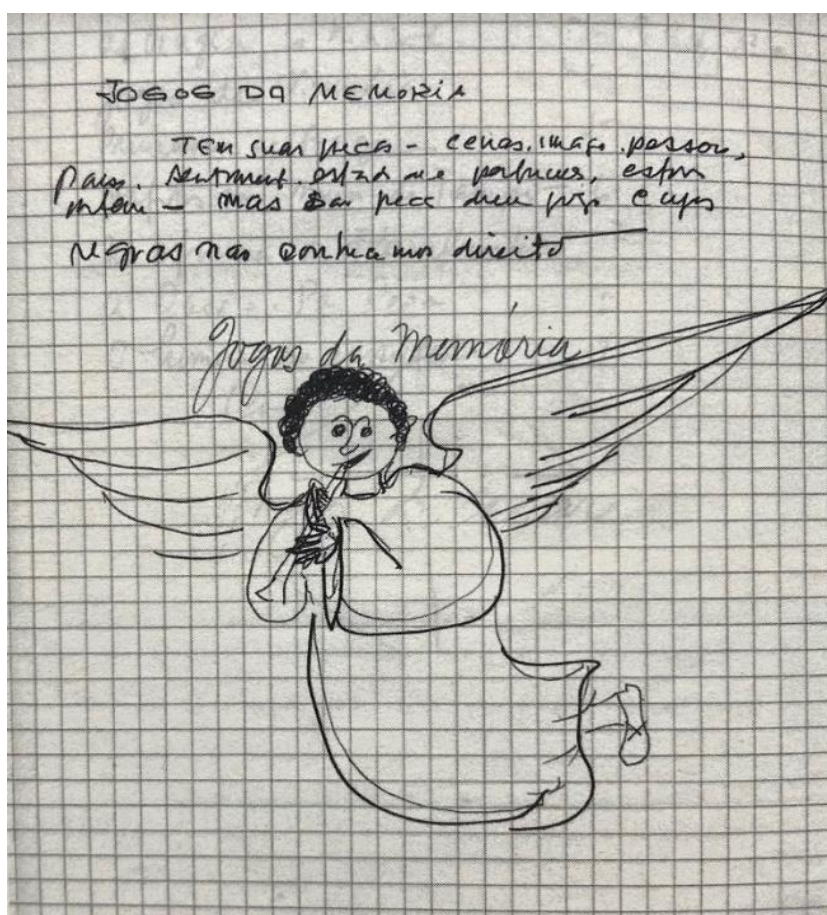
Solo de clarineta
Erico Verissimo
2005a

A figura de Mnemosyne, como musa da biblioteca de Aby Warburg, é também reverenciada por Verissimo em seu ato de criação. Movido pelos pedaços de vida que lhe surgem à mente como lembranças de muitos passados no presente de sua

obra, escutamos um cantar digno de ouvidos apurados que vibram nas paredes de seu depósito dos fundos. Movida pelo inconsciente e pela memória, a obra de Verissimo nos aponta um caminho deslocado, feito de temporalidades variadas e de linhas invisíveis que projetam imagens que sobrevivem em outros tempo-espacos, tornando-se “[...] objeto *anacrônico* por excelência: mergulha no imemorial [...] para ressurgir no futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 406; grifos do autor).

Quem sabe um anjo, em um solo de clarineta, não seja o responsável por anunciar, de forma potencial, as riquezas insondáveis desse depósito dos fundos, cujo inventário pode apenas ser feito por uma espécie de “jogo da memória”? Esta expressão aparece nos esboços de *Solo de Clarineta*, publicado no segundo volume (póstumo) do livro.

Figura 20 – Desenho pertencente aos esboços do livro *Solo de clarineta*



Fonte: VERISSIMO, 2005b, n.p.

Verissimo define como esses “jogos da memória” o que ele registra, de forma manuscrita, na página: “Tem suas peças – cenas, imagens, pessoas, países,

sentimentos [...] – mas são peças de um jogo cujas regras não conhecemos direito”. Parece, inclusive, que ao desenhar, abaixo dessa descrição, um anjo como aquele que lança as regras (mas que não conhecemos) desses jogos da memória, ele nos provocasse a reavaliar a nossa própria memória em relação à obra do contador de histórias. Será que já não conhecemos esse anjo de outro lugar?

Com efeito, percebem-se nele muitas semelhanças gráficas com o anjo de Mary Lee³, musa-potencial de *Fantoches*, por seus cabelos encaracolados, asas abertas e rosto risonho; ou, ainda, com o sétimo anjo que, ao tocar a sua trombeta anuncia um livro que não passou a ato. Esse anjo, em seu solo de clarineta, fita o leitor e o convida a escutar o som misterioso de seu anúncio a um acesso de sentido ainda ausente, apenas presença privativa num espaço potencial. Esse é o (não) anúncio do anjo de *Solo de clarineta*, que é, também, aquele de “A hora do sétimo anjo” ou, ainda, sua forma sobrevivente, que resiste ressoando no projeto literário de Verissimo.

Percorrendo a trilha de Mary Lee, musa sobrevivente e ressonante, podemos reencontrá-la em um dos capítulos – “Caderno de pauta simples” – da terceira parte de *O tempo e o vento*, *O arquipélago*, quando o personagem-escritor Floriano Terra Cambará nos revela quem é Mary Lee:

A menina teria seus treze anos.
Loura e espigada, parecia uma guardadora de gansos saída dum conto de fadas.
[...]
Uma personificação das coisas belas, puras e inatingíveis.
[...]
Eu a adorava de longe.
Muitas vezes, escondido atrás do tronco de um dos cedros do jardim, ficava contemplando a menina de cabelos de ouro, que, sentada na beira da fonte do fauno, traçava com o dedo desenhos n’água.
Certa manhã (findava o ano, e nós já fazíamos as despedidas) reuni todas as forças de que era capaz, furtei uma rosa vermelha do jardim e dei-a a Mary Lee.
Ela se negou a aceitar a flor. Encolheu os ombros. Virou-me as costas. E com sua clara e fina voz de cristal, disse:
I don’t like you, negro boy. Go back to where you belong.
Não me lembro de nada que me tenha doído tanto como esse gesto e essas palavras. (VERISSIMO, 2018, p. 577).

³ Consultar a Figura 4.

Essa (anti)musa de Floriano, que o repele, rebaixa e humilha, segue pulsando na memória do personagem-escritor e reverbera, também, no projeto literário verissiano como tantas outras imagens que nele sobrevivem. Esse é o caso de Mary Lee de *Fantoches*, musa potencial e inoperante a reger a mão que treme do Verissimo criador.

Como trilhar as linhas desse mapa constelacional apontando o pulsar dessas formas sobreviventes? Para traçar essas linhas no diagrama da “Constelação de Creatus”, destacamos os personagens-escritores, que migram entre romances e vão sobrevivendo enquanto discursos na construção de uma história da criação-descrição da obra verissiana. Entre esses personagens, selecionamos Caio Mafra-Pomar (“A hora do sétimo anjo”), Tônio Santiago (*O resto é silêncio*), Martim Francisco Terra (*Incidente em Antares*), Floriano Cambará (*O tempo e o vento: O arquipélago*), Nanquinote e o Autor (*Fantoches*), Noel Madeira (*Caminhos Cruzados*, *Um lugar ao sol*, *Saga*) e, ainda, aquelas personagens-escritoras de diários, como acontece com Clarissa (*Clarissa*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol*, *Saga*) e, em menor grau, Sílvia (de *O tempo e o vento: O arquipélago*). A partir dessa seleção de personagens, outros irão alinhavando seus percursos e suas narrativas, na medida em que apresentem ressonâncias importantes nesses jogos da memória da criação.

A estrela maior de onde parte a nossa constelação é “A hora do sétimo anjo”, já que foi ela que nos impulsionou à leitura das ruínas no projeto de Verissimo e de onde formas sobreviventes em criação/des-criação emanam. Nela, está Caio Mafra-Pomar, um personagem-escritor, no final da vida, que a certo modo mergulha em suas memórias quando relembra episódios de sua trajetória, (re)escreve a sua jornada nas linhas que compõem esse prototexto. À época da escrita de “A hora do sétimo anjo”, Verissimo também escrevia suas memórias – *Solo de clarineta* –, em um movimento de escrita análogo ao de Mafra-Pomar. No caderno 04a0028-1972, datado de 1972, do dossiê de “A hora do sétimo anjo”, lemos um registro de Verissimo sobre a bibliografia de Mafra-Pomar que compreende os livros do personagem-escritor já publicados até então e um “novo” livro: “[...] his memórias (Really?) (VERISSIMO, 1972b, p. 35). A expressão que acompanha o novo projeto do personagem-escritor, “really” (sério?, é mesmo?), transmite o espanto do autor ficcional e autobiográfico de *Solo de Clarineta* em relação ao protagonista de “A hora do sétimo anjo” pela coincidência da personagem dedicar-se à escrita de suas memórias tal qual Verissimo fazia àquela altura.

Não chegamos a ler o que Mafra-Pomar teria escrito em suas memórias, porém, vimos, no capítulo anterior, que o personagem-escritor, em conversa com Frei Pio, rememora a sua vida, como se estivesse diante do espelho, no Juízo Final de seu tempo particular. As memórias do personagem são narradas nessa conversa, articuladas com um interlocutor que é uma espécie de enviado por esse anjo em solo de clarineta, para escutá-lo em seu *kairós*. Esse é o tempo em que está inserido o próprio projeto do livro inacabado, potencial e que nunca chega que é “A hora do sétimo anjo”, como o solo de clarineta angelical. Mafra-Pomar confronta, em confissão ao padre, “o vácuo da minha vida” (VERISSIMO, 1994, p. 83), nesse movimento de mergulho nos passados que o habitam e constituem sua memória. Em *Solo de Clarineta*, especialmente no capítulo “O escritor e o espelho”, um movimento análogo acontece com Verissimo que, em diálogo consigo próprio, em uma dinâmica criador-criatura, (re)avalia a sua trajetória e se confessa ao seu outro eu:

- E como descreverias o ato de redigir estas memórias?
- Foi gostoso, às vezes. Doloroso, outra. 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... (VERISSIMO, 2005b, p. 269).

A ligação entre escritores que são protagonistas de suas próprias memórias se estabelece diante do espelho ao final da vida de ambos: Mafra-Pomar e Verissimo criador. Aqui encontramos uma ressonância importante nessa dinâmica crítica de reavaliação da vida/obra em *Fantoches*. Especialmente na marginalia feita pelo autor, entramos em contato com este que, por meio de suas memórias, assume o papel de crítico de sua obra, entre a (re)criação de sua vida literária e de sua vida biográfica: “No Rio Grande do Sul, no inverno, faz frio de verdade. Desde menino desejei ter uma lareira em casa. Só veria esses desejo realizado em 1941.” (VERISSIMO, 1972a, p. 57). *Fantoches*, dessa maneira, se manifesta como uma espécie de laboratório indicativo de uma obra, pois está nesse lugar de criação literária e de memória da história dessa criação. A marginalia é como Nanquinote: salta as páginas, dá piruetas dentro e fora de cada história contada, e do próprio

livro, esconde e se revela nas entrelinhas do projeto do Veríssimo que busca a sua escrita. Nanquinote não possui o mesmo grau de autoria que o Autor, personagem de *Fantoches*, por exemplo, ou dos outros personagens-escritores que performam nessa constelação. Nanquinote é criação inacabada, um vir a ser da criação, mas que divide com o Autor o jogo da escrita e abre caminhos para que outras criações possam ir escrevendo suas jornadas. Por isso, percebemos o ressoar de *Fantoches* em *Solo de clarineta*, nesse (re)construir de uma escrita que dialoga com ela mesma, que possibilita ao autor estar diante do espelho. Desse mesmo modo, “A hora do sétimo anjo” conserva esse inacabamento, que coloca o escritor de frente com suas memórias. Assim também ocorre o processo de criação de Floriano Cambará em *O arquipélago*. Apesar de lermos seu texto acabado, que perfaz os duzentos anos de história de sua família, vemos, em seu caderno de pauta simples, os andaimes de sua criação, a escrita-calunga em processo.

No saltar das páginas, Nanquinote agita freneticamente o ar e some, como lhe é de costume. Esconde-se de nós, leitores, mas deixa seu rastro de criação em devir. Sentimos que os ventos dos pampas sopram mais forte e eriçam as penas das asas do sétimo anjo. É na leitura a contrapelo da história dos Terras Cambarás em conexão com a construção das memórias de Mafra-Pomar que poderemos traçar outras conexões nesse mapa constelacional.

As linhas contínuas e tracejadas do diagrama da “Constelação creatus” mostram a migração de personagens-escritores e de suas narrativas, que conectam Floriano Terra Cambará, de *O tempo e o vento*, a Caio Mafra-Pomar, de “A hora do sétimo anjo”, assim como a Martim Francisco Terra, de *Incidente em Antares*, e Tônio Santiago, de *O resto é silêncio*, estabelecendo um movimento de duplo sentido entre esses personagens-escritores e as respectivas narrativas.

Caio Mafra-Pomar, escritor de suas memórias e de seu tempo, está cercado por uma atmosfera de morte e, por isso, procura Frei Pio para se confessar, para se colocar diante do espelho de sua vida. A morte o ronda – o fim de sua vida e a morte de Rogério, seu filho, cujo fantasma do suicídio assombra suas lembranças. Algo de importante tem nisso: Martim Francisco Terra, inicialmente personagem de “A hora do sétimo anjo”, sob o nome de Martim Palma, estava envolvido no suicídio de Rogério – amigos próximos que despertavam a desconfiança de Mafra-Pomar sobre um envolvimento amoroso entre os dois, possível motivo para o suicídio de Rogério. Martim, porém, é recortado do projeto de “A hora do sétimo anjo” para existir em

outro, *Incidente em Antares*. É nesse romance que encontramos a conexão entre essas narrativas: sete mortos insepultos levantam-se para reivindicar seus direitos no coreto da cidade e passar a limpo a sua história. Martim Francisco Terra é o personagem-escritor, pesquisador acadêmico, cuja investigação busca entender as origens de Antares. Ora, uma origem que ele descobrirá não ser explicada apenas pelo mundo dos homens, mas também pelo plano do que é possível narrar depois da morte. A proposta de “A hora do sétimo anjo” é justamente essa: o que Caio Mafra-Pomar, depois de morto, observará? Nunca soubemos, pela qualidade de inacabamento do projeto que se dá pela ausência de Martim Francisco Terra, causando um buraco na trama, como dizia Verissimo.

Esse movimento de escrita-reescrita de um livro em outro, de um personagem que migra para outra narrativa ou de narrativas que se intercambiam, leva-nos ao maior projeto de Verissimo: a saga de *O tempo e o vento*. Compartilhando com o personagem-escritor Floriano Terra Cambará a autoria desse projeto, Verissimo criador assume essa voz caleidoscópica na qual, dependendo da incidência de luz nos fragmentos de vidro colorido, uma nova forma se cria diante de nossos olhos.

É em um caderno de pauta simples que Floriano Terra Cambará, em Santa Fé, esboça as linhas da saga de sua família, “[...] o memorial da criação de seu *O Tempo e o Vento*.” (BORDINI, 2005, p. 9). Personagem de *O tempo e o vento*⁴, Floriano escreve em seu caderno-diário, que figura como uma das partes do terceiro volume de *O arquipélago* (2018), originalmente publicado em 1963, o seu projeto literário:

Já vejo claro o que vai ser o novo romance. A saga duma família gaúcha e de sua cidade através de muitos anos, começando o mais remotamente possível no tempo.

[...]

1745. No topo de uma coxilha uma índia grávida, perdida no imenso deserto verde do Continente. O filho que traz no ventre é dum aventureiro paulista que a preou, emprenhou e abandonou.

A criança nasce na redução jesuítica de São Miguel, onde a bugra busca refúgio. A mãe morre durante o parto, esvaída em sangue. A fonte... Porque esse bastardo, um menino, virá a ser um dos troncos da família que vai ocupar o primeiro plano do romance, e bem poderá ser (ou parecer-se com) o clã dos Terras Cambarás.

⁴ O tempo e o vento, saga literária de grande repercussão na obra de Verissimo, é dividida em três partes – O continente (dividido em dois volumes), O retrato (dividido em dois volumes) e O arquipélago (dividido em três volumes), publicados entre 1943 e 1963. Consideramos a edição mais recente lançada pela editora Companhia das Letras, datada de 2013, 2017 e 2018, respectivamente relacionada a cada tomo anteriormente citado.

Quero traçar um ciclo que comece nesse mestiço e venha a encerrar-se duzentos anos mais tarde. (VERISSIMO, 2018, p. 704; grifos do autor).

Para escrever a saga de sua família, Floriano vai aos porões da história de seus antepassados. A ele é confiada a chave dos baús de relíquias de seus ancestrais, da sua origem. Assim como Martim Francisco Terra e Caio Maфра-Pomar, ele é chamado para escrever a sua história, escavar o solo de suas origens que vem impresso no Terra que carrega no nome. A ele é outorgada a escavação de uma tradição que deve ser (re)contada à luz de um novo tempo. Passado no presente. Floriano, utilizando-se de um método arqueológico, insere-se na fratura do tempo de uma linhagem familiar, escuta seus parentes, lê sobre as lendas que envolvem a sua história, assume a pena da escrita do livro em que está inserido, desarquivando as memórias de séculos no instante de agora, no corpo-texto de sua escrita. O personagem-escrito nos deixa como legado não só esse método arqueológico, como a sua intenção de dar sequência a esse projeto em um espaço de tempo de 200 anos.

O que ele não previa, ou o que estava fora do espectro de sua pesquisa, era que essa história iria se estender para fora dos limites de sua escritura e apontar para muitas direções, rompendo com os ponteiros do relógio e as folhas do calendário até chegar em *Incidente em Antares* e em “A hora do sétimo anjo”, estabelecendo com eles redes intimamente costuradas como se dissessem que “a saga continua”.

Na história da família Terra Cambará, a velha Maria Valéria, em conversa com Floriano, em *O Arquipélago*, relembra o que sua tia Bibiana dizia: “[...] era nas noites de vento que ela mais pensava nos seus mortos.” (VERISSIMO, 2018, p. 705). Para lidar com a morte, é Freio Pio, em “A hora do sétimo anjo”, quem comenta sobre as qualidades necessárias para se enfrentar a indesejada das gentes: “coragem”, “fatalismo” e “esperança”. Floriano parece escutar, entre textos, a voz de Frei Pio e se lança no empreendimento de escrita da saga de sua família. Apesar de ver em Maria Valéria a pessoa capaz de fornecer o mapa para acessar essa terra, ele a considera uma “[...] arca atulhada dum tesouro de vivências e memórias”, porém, arca fechada e enterrada, cuja ideia de passado é “uma sepultura”, preferindo deixar “[...] os mortos em paz, para que eles façam o mesmo conosco.” (VERISSIMO, 2018, p. 704).

Convencido de seu projeto, Floriano conversa com Roque Bandeira, o “Tio Bicho”, como era conhecido, sobre a sua intenção de escrever o livro, ressoando a voz autoral de Verissimo a conversar com seus personagens e, ao mesmo tempo, consigo próprio:

– Já avaliaste os perigos que, do ponto de vista artístico e literário, uma história dessa amplitude envolve? Pintar um mural num paredão de tempo assim tão extenso, palavra, me parece uma tarefa não só difícil como também ingrata. [...] Terá de usar ora a pistola automática, ora o pincel de miniaturista. [...] Outra dificuldade danada vai ser a da seleção dos personagens e dos episódios, principalmente dos históricos. Enquanto se tratar do passado remoto [...] tudo estará bem. A bruma do tempo, a escassez de informações, a qualidade épica daquele período da nossa história... [...] Ao percorreres os campos e almas do Continente, será guiado pelo radar da tua imaginação, da tua intuição poética. Mas à medida que fores se aproximando dos tempos modernos, ficarás confundido e desorientado [...] pelo fato de passares a ser, tu mesmo, uma testemunha da história. (VERISSIMO, 2018, p. 706-707; grifos do autor).

Mais adiante na conversa dos dois amigos, pensando no ponto de vista imparcial que Floriano pretende empregar em seu livro, Bandeira pondera:

– Nem mesmo o Deus barbudo dos judeus e dos cristãos é imparcial na apreciação deste mundinho que Ele fez (dizem) em seis dias. O Padre Eterno julga os homens de acordo com suas leis e mandamentos. Como é que tu, mísero mortal, podes aspirar a imparcialidade? Acho que deves ser apaixonadamente imparcial. Será melhor para o romance e para ti mesmo. (VERISSIMO, 2008, p. 707; grifos do autor).

Ao que complementa dizendo:

– Já pensaste que o Tempo pode bem ser um dos muitos disfarces de Deus? Vou mais longe. Talvez o Tempo seja Deus. Podes usar esse pensamento onde e quando quiseres. É um presente de Natal que o Tio Bicho te oferece... (VERISSIMO, 2008, p. 708; grifos do autor).

Floriano discute a gênese de sua saga, enquanto escritor, sendo ele personagem dela mesma, uma vez que é testemunha da história. Somente pela leitura constelar da obra de Verissimo, encontraremos reverberações da escrita de Floriano, como a partilhar com Erico a construção inesgotável desta saga, como (re)escritura da própria história de seu projeto literário.

Interessante perceber que, no diálogo entre Floriano e Bandeira, escutamos ressonâncias, ou um discurso que sobrevive em “A hora do sétimo anjo”, quando Maфра-Pomar, em conversa com Frei Pio, discute sobre a imagem de Deus:

- Meu corpo está acostumado a viver. A vida é um vício. Não posso controlar seus terrores. Meu espírito, esse está acostumado com a ideia de Deus e da esperança, – um tímido sorriso. – Afortunadamente, meu corpo ficará aqui. Meu espírito transcenderá o espaço e o tempo e encontrará Deus.
- Padre, como é Deus?
- Quem dera eu soubesse.
- Então o senhor não aceita a ideia usual de Deus?
- Não. Esse é um tipo de Deus a quem Nietzsche ou qualquer outro filósofo pode matar à vontade facilmente. (VERISSIMO, 1994, p. 79).

É como se nós, leitores, por meio dessa leitura-escavação das camadas desse texto, assumíssemos o mesmo movimento de Floriano ao abrir os baús da sua história, o depósito dos fundos de sua família, que é narrativa e texto. A ele é confiada a chave do baú de lata de Maria Valéria, sua Dinda, que nele guarda “[...] incontáveis bugigangas [...], importantes peças do museu da família” (VERISSIMO, 2018, p. 705). A Floriano “[...] todas essas coisas excitavam a fantasia pelas suas possibilidades novelescas, mas concentro a atenção principalmente nas cartas, nos recortes de jornais e nos daguerreótipos⁵ que descubro dentro duma caixa de sândalo, no fundo do baú.” (VERISSIMO, 2018, p. 705). Como a caixa de Pandora, o baú, que Floriano explora, dissemina revelações, silêncios e correspondências entre narrativas.

Se prosseguirmos na abertura cuidadosa dos baús desse depósito dos fundos, encontraremos outra personagem-escritor acenando a Floriano, como um farol a lhe indicar o caminho na busca de sua origem, mais uma linha de conexão em nossa constelação. Trata-se de Tônio Santiago, personagem-escritor de *O resto é silêncio*⁶, que está em vias de escrever seu romance a partir do suicídio de Joana Karewska, que provoca uma fratura no ritmo da cidade de Porto Alegre.

⁵ Processo fotográfico utilizado no século XIX. Consiste em uma imagem única, revelada em uma placa de cobre, revestida com prata, polida e tratada com iodo.

⁶ O título do livro é uma menção da célebre frase de Hamlet, em peça homônima, de William Shakespeare, dita pelo próprio personagem em seu leito de morte. Após o suicídio de Joana Karewska, que acontece nas páginas iniciais do livro, há um mergulho nesse silêncio da morte, o que resta é escutar este silêncio e dar significados a ele. Essa é a busca do personagem-escritor que propõe um dos ideais da obra de Verissimo: jamais desvincular a realidade objetiva da criação literária.

Temas caros à obra de Verissimo aparecem em *O resto é silêncio*, como as relações entre a literatura e a vida e o corte transversal na sociedade para observar suas camadas em crise. Segundo Flávio Loureiro Chaves, que assina o prefácio do livro na edição de 1978, “[...] as interrogações de Tônio Santiago são aquelas mesmas que Erico Verissimo postula ao longo de toda a sua obra” (VERISSIMO, 1978, p. XIX⁷), estabelecendo uma linha tênue e muitas vezes difícil de separar entre Santiago e Verissimo:

Tônio soergueu o corpo, apoiando-se nos cotovelos e disse:
– Mas será que não descobriram ainda que antes de mais nada o que eu quero é contar histórias? Nunca declarei que desejava salvar o mundo, fundar uma religião ou criar um sistema filosófico. Disse? Não disse. Pois é. Escrevo pela mesma razão por que uma galinha bota ovo. Por fatalidade biológica. (VERISSIMO, 1978, p. 72).

Nos interstícios da observação dessa sociedade, Tônio Santiago reflete sobre o seu próprio ofício de escritor e de seu papel na sociedade. No final do livro, em cena emblemática, Santiago está num teatro à espera da apresentação da “Quinta Sinfonia”, de Beethoven, quando “[...] teve a impressão de que o céu se abria para o Juízo Final” (VERISSIMO, 1978, p. 392). O que anuncia o Juízo Final, nessa imagem apocalíptica que traz a rememoração do sétimo anjo? Santiago vê, nas figuras que estão na plateia, mais do que rostos desconhecidos. Ele vê a história por trás de cada um daqueles olhos. Escreve, imaginariamente, a narrativa daquela cidade, repleta de cenas, quadros, vultos, clamores, pois se debruça “[...] na qualidade novelesca da vida e na misteriosa riqueza daquele minuto – soma de milhões de outros momentos através do tempo e do espaço, dos sonhos e das almas.” (VERISSIMO, 1978, p. 401):

Ele via o primeiro trigal e a primeira charqueada. Pensava na solidão das fazendas e ranchos perdidos nos descampados, nas mulheres de olhos tristes a esperar seus maridos que tinham ido para a guerra ou para a áspera faina do campo. Imaginava os invernos de minuano, as madrugadas de geada, as soalheiras do verão e a glória das primaveras. As lendas que iam surgindo nos matos, nas caminhadas nos socavões da serra, nos aldeamentos dos índios e nas missões. As povoações novas que surgiam e as antigas que cresciam, transformando-se em cidade. [...] Pensava também na luta

⁷ As páginas do prefácio da edição de 1978 de *O resto é silêncio* são numeradas utilizando algarismos romanos para diferenciar da numeração das páginas do texto literário. Por essa razão, grafamos a paginação da citação dessa maneira.

do homem contra os elementos e as pragas. Por sobre tudo isso, sempre e sempre o vento e a solidão, os horizontes sem fim e o tempo. A cada passo, o perigo da invasão, o tropel das revoluções e das guerras. E ainda as criaturas tristes e pacientes, esperando, vendo o tempo passar com o vento, e o vento agitar os coqueiros e os coqueiros acenar para as distâncias. (VERISSIMO, 1978, p. 402).

O que via Santiago era o descortinar de uma narrativa que emergia entre as linhas de sua própria história e que contaria a formação do Rio Grande do Sul, que já estava viva mesmo antes de ser publicada: a trilogia de *O tempo e o vento*. Não é por acaso que os termos “tempo” e “vento” aparecem na fala do narrador ao observar os pensamentos do personagem-escritor. De certa forma, Santiago esboça o que poderia ser um prefácio da saga que viria a ser escrita, tempos depois, por Floriano. Interessante é perceber que, na cena final de *O resto é silêncio*, as três partes que compõem *O tempo e o vento* – *O continente*, *O retrato*, *O arquipélago*, assomam:

Pedro vivia com um temor negro no coração. Sabia de casos horríveis: povoados atacados pelos índios que saqueavam as casas, matavam os homens e violentavam ou raptavam as mulheres. [...] Havia ainda e sempre o perigo das guerras; e os castelhanos não estavam muito longe de Santa Fé. Ele tinha uma experiência amarga. Mais cedo ou mais tarde haveria outra invasão e era um risco muito grande ter mulher moça em casa num lugar abandonado como aquele. (VERISSIMO, 2013, p. 190).

Foi um inverno rude e cruel, aquele. A água da lagoa do cemitério amanheceu um dia coberta com uma camada de gelo da espessura dum vidro de vidraça. As geadas eram frequentes e, para cúmulo dos males, junho fora um mês chuvoso. Agosto entrou com um rijo minuano, que soprou durante dois ou três dias sem parar, sob um céu tão límpido e rútilo, que parecia – no dizer de Maria Valéria – ter sido esfregado a coco com sabão. (VERISSIMO, 2017, p. 360).

As noites que me ficaram mais intensamente gravadas na memória foram as de 28 de maio a 3 de junho: as da nossa ‘vigília de Dunquerque’. Escutávamos em silêncio as notícias da catástrofe e seguíamos, com o coração apertado, a narrativa da operação de retirada das tropas inglesas, sob o fogo inimigo. Aquilo, para nós era um fim de mundo. [...] Eu sentia um frio na alma, um minuanozinho particular soprava dentro de mim, gelando as minhas esperanças. (VERISSIMO, 2018, p. 835).

O movimento dos ventos que movem a pena da escrita de Santiago e também a de Floriano, nos coloca na trilha da construção de uma linhagem de narrativas que é tecida em tom telúrico. Do fértil solo, que se espalha por entre

esses livros, nasce a família Terra. Descendente direto dessa linhagem de personagens, Floriano traz no nome séculos de lutas que acabaram unindo Terras e Cambarás. A fortaleza dos Terras resistiu ao tempo e ao vento dessa saga familiar e extrapolou os limites das três partes dessa narrativa. O nome floresceu em outros personagens, como Martim Francisco Terra, em *Incidente em Antares*. O personagem, porém, não tinha conhecimento de sua descendência nas raízes da história de Santa Fé e Padre Gerônimo, pároco de Antares, é o porta-voz de tal notícia:

– E dizer-se que lhe corre nas veias o sangue dos Terras de Santa Fé! – suspirou Pe. Gerônimo. – Um dia esse moço me visitou e eu lhe mostrei a árvore genealógica dos Terras Cambarás, fundadores de Santa Fé. O Prof. Martim Francisco vem a ser tataraneto de Horácio Terra, que em fins do século XVIII afastou-se de tronco da família, estabeleceu-se em Rio Pardo, casou-se com uma moça da vila e lá formou um forte e frutuoso ramo da árvore dos Terras. Conteí tudo isso ao professor e ele não me pareceu muito entusiasmado. Nunca ouviu falar na velha Ana Terra, que até hoje é venerada em Santa Fé, a cidade que ela ajudou a fundar. Era uma pioneira na acepção exata do termo, mulher corajosa, de virtudes altíssimas. Pois o nosso sociólogo ficou frio diante de tudo isso! (VERISSIMO, 1971, p. 141).

Martim coloca-se na perspectiva do Padre Gerônimo, alheio a sua linhagem familiar que aponta para a gloriosa formação de Santa Fé, cidade onde se origina a saga de *O tempo e o vento*. O que Martim não nega é a linhagem escritural que carrega no sangue: ele é escritor em busca de descortinar a verdadeira face de uma “cidade de fronteira”, que é Antares. Sua missão se mostra análoga à de Floriano: o legado de percorrer, como escritor, os labirintos da história da sua família, fundadores de Santa Fé. Ana Terra, personagem pilar dessa fundação, abre o capítulo que leva seu nome, no primeiro volume de *O continente* (primeira parte de *O tempo e o vento*). Floriano, em uma fissura do tempo cronológico, resgata lembranças compartilhadas por Ana Terra nos restos de narrativa que ele vai coletando ao explorar os baús da família. Percebemos as ressonâncias entre esses materiais: o capítulo “Ana Terra”, de *O continente*, e o capítulo “Caderno de pauta simples”, do último volume de *O tempo e o vento: O arquipélago*, respectivamente:

‘Sempre que me acontece alguma coisa importante, está ventando’, costumava dizer Ana Terra. Mas, entre todos os dias ventosos de sua vida, um havia que lhe ficara para sempre na memória [...] Mas em que dia da semana tinha aquilo acontecido? Em que mês? Em

que ano? Bom, devia ter sido em 1777: ela se lembrava bem porque esse fora o ano da expulsão dos castelhanos do território do Continente. Mas, na estância onde Ana vivia com os pais e os dois irmãos, ninguém sabia ler, e mesmo naquele fim de mundo não existia calendário nem relógio. Eles guardavam na memória os dias da semana; viam as horas pela posição do sol; calculavam a passagem dos meses pelas fases da lua; e era o cheiro do ar, o aspecto das árvores e a temperatura que lhes diziam as estações do ano. (VERISSIMO, 2013, p. 84).

Procuro saber de outros antepassados mais longínquos, como essa quase lendária Ana Terra, minha pentavó, que a tradição aponta como um dos fundadores de Santa Fé. Desde menino ouço falar nessa brava pioneira que ‘matou um índio com um tiro nos bofes’. (VERISSIMO, 2018, p. 705).

Quando o narrador em terceira pessoa faz perguntas a respeito do tempo em que se localizam os acontecimentos que Ana Terra pretende contar, traz uma imprecisão quanto a quem fala. Seria Ana Terra conduzida por suas lembranças? Seria Floriano, escritor dessa saga que, remexendo nos baús de relíquias familiares, encontra a voz de Ana Terra? Ou seria a voz autoral titubeando frente a sua escrita, como a “mão que treme do artista”, segundo Dante Alighieri? Não há uma resposta única, pois esses ventos da criação comandam tanto a saga dos Terra Cambará quanto a escrita de Floriano e a de Verissimo.

O escutar, o sentir, o olhar e a mudança da paisagem externa e interna de quem narra e vive a história como personagem é a forma de mensuração do tempo em *O continente*. Não há relógios, nem calendários. Há o tempo e o vento, o *kairós* que conduz, por meio dos sinais da natureza, o ritmo da vida e presentifica a existência daquelas personagens e o tempo da memória de quem escreve a sua saga. Esse conhecimento é transmitido entre gerações. Bibiana, descendente de Ana Terra, traz consigo a sabedoria dos ventos, escuta a voz desse elemento da natureza que é parte dessa origem familiar. É esse mesmo vento que faz bater as asas do sétimo anjo e o traz novamente a nossa presença. Caio Mafrá-Pomar, a certa altura da conversa que tem com Frei Pio, diz, referindo-se ao episódio do suicídio do filho Rogério:

– [...] A essa altura, todos presumiam que eu sabia que Rogério cometera suicídio e estava morto. Nunca entrei no seu quarto. Anna e eu nunca pronunciávamos seu nome. Anna vestia-se de negro, agora. Ela é uma Terra e os Terras são antiquados. Eles vêm dos primeiros povoadores do estado do Rio Grande do Sul. Até hoje ela

usa o negro e se recusa a comparecer a festas. E o nome de Rogério se tornou um tabu entre nós. Começamos uma nova vida, separados. Ela é quieta, não [é] agressiva. Mas seu silêncio doía. Eu desejava ir à Europa esperando [esquecer]. Ela disse não. (VERISSIMO, 1994, p. 87-88).

Anna Terra, de “A hora do sétimo anjo”, descendente da Ana Terra de *O tempo e o vento*, costura os fios dessa saga da família Terra Cambará em “A hora do sétimo anjo”. Não apenas ela, mas um núcleo de personagens que faria parte da família Kepler, sobre cuja função no romance Verissimo tinha dúvidas. O que é possível averiguar dessa família é que ela traria a discussão dos imigrantes alemães em solo brasileiro, além de trazer para a cena primeira do texto as preocupações que o autor colocaria em discussão sobre a juventude e o mundo das drogas. No caderno 04a0006-1969, datado de 1969, Verissimo esboça a genealogia dessa família que se cruza com a linhagem familiar apresentada em *O tempo e o vento*:

Tudo ficou mais ‘crível’ quando descobri que Eliana é filha de Dona Leopolda. Assim: [...] Eliana é pelo duro – Terra like Cinira. Bruno’s mother. (VERISSIMO, 1969, p. 32).

Os Terras de Santa Fé e o ramo do Rio Pardo.
Augusto Kepler casou-se com uma Terra: Cinira, irmã de Eliana.
Fazendeiros do Rio Pardo ou plantadores de arroz de Cachoeira.
Ver árvore genealógica. (VERISSIMO, 1969, p. 33).

Horácio Terra – 1750
Deixou os Terras em 1781.
Casou-se em Rio Pardo em 1782.
Filho Maneco: b. 1785

↓
Horácio: b. 1815

↓
Antonio: b. 1845

↓
Horácio: b. 1848

↓
Antonio: b. 1870 pai de Cinira (VERISSIMO, 1969, p. 34).

É interessante verificar que a construção dessa genealogia da família de Cinira seria um desdobramento em vórtice dessa origem, que volta a cada membro que nasce com o mesmo nome do anterior na linha cronológica. Nesse ponto da criação da genealogia dessa família, as anotações são incipientes. No caderno 04a0021-70, datado de 1970, Verissimo revela que a função dos Kepler seria deflagar a existência de uma herança que dividiria a família. No caderno 04a0028-

72, datado de 1972, por sua vez, Verissimo decide centralizar a família Kepler na figura de Leopolda, uma senhora cega, cujos descendentes esperam sua morte para que ela deixe sua herança (arquétipo que já havia sido utilizado em *Incidente em Antares* com a matriarca Quitéria Campolargo e seus descendentes – motivo pelo qual a personagem, depois de morta, volta à vida para reivindicar seus direitos). Dr. Bicalho, seria o médico de Dona Leopolda, o que a conectaria com Caio Mafra-Pomar, por ser médico do protagonista também. Nesse caderno, Verissimo confessa estar ainda nebuloso o rumo dos Kepler, porém “[...] crê que deve trabalhar mais Dona Leopolda e seus descendentes homens, negociantes ameaçados de bancarrota, tarefa que não lhe parece fácil.” (BORDINI, 1995, p. 180).

Tendo em vista que concentraria seu trabalho nos personagens masculinos da família Kepler, na pasta 5 do dossiê 04f0082-43/75, encontramos o esboço dessa genealogia que se cruza com a família Terra:

- Alfred: chegou ao Brasil fugido como implicado na revolução de 1848. Casou-se em Porto Alegre com uma moça alemã e teve um filho.
- Ludwig (1850): filho de Alfred com moça alemã.
- Erwin (1875): segunda geração dessa família.
- Augusto (1902): parte da terceira geração. Casa-se contra a vontade da família com Helena Terra, “[...] da antiga família Terra, prósperos fazendeiros, descendentes dos fundadores do Rio Grande.” (VERISSIMO, 1943-1975, n.p.).
- Benno Terra Kepler: filho de Augusto e Helena.
- Benno casa-se com Manoela e a família ganha novos rumos.

Isso nos faz pensar que a genealogia da família Terra, que está também na construção do alicerce de “A hora do sétimo anjo”, coloca-se nesse lugar da não-origem, segundo Foucault e Agamben. Ana Terra, de *O continente*, está em Anna Terra de “A hora do sétimo anjo”, não pelo parentesco distante apenas, mas pela presentidade do texto. Essa origem também pulsa em Martim Francisco Terra, de *Incidente em Antares*, assim como na família Kepler. Isso quer dizer que a genealogia da família Terra extrapola os limites da saga de *O tempo e o vento*,

estabelecendo uma nova concepção genealógica entre narrativas ao se deslocar, como uma forma sobrevivente, para “A hora do sétimo anjo”.

É nessa rede de narrativas e de personagens-escritores que estabelecemos mais uma conexão em nosso diagrama-constelação. Na voz de Floriano se encontram os ecos de um autor enredado com seus fantoches, na luta corpo a corpo com o texto literário que está prestes a produzir. Esse gesto autoral nos liga, movidos pelo jogo de memória da obra verissiana, àquele Autor, com letra maiúscula, que manipulava seus fantoches com ar divino. Encontramos formas sobreviventes, portanto, entre *Fantoches* e *O arquipélago*, respectivamente: “– [...] Às vezes essas criaturas se rebelam contra o criador, escapam das mãos dele e passam a viver vida própria, completamente independentes de seu arbítrio. Aprendi que esse é o melhor sinal de que realmente estão vivas.” (VERISSIMO, 2018, p. 708; grifos do autor) e “O MARIDO – (levanta-se) – Vingança! Vinguemo-nos do AUTOR! Não há mais lei! As criaturas não obedecem mais ao creador!” (VERISSIMO, 1972a, p. 97).

Temos ainda, nesse contexto, a figura de Nanquinote, que, rebelando-se contra o Autor, saiu do tinteiro em fuga para descobrir o mundo, contrariando seu criador. É como se Floriano, em movimento análogo ao de Nanquinote e ao do Autor (personagem de *Fantoches*), ao mesmo tempo, desse piruetas em sua história e construísse uma outra forma de contá-la ao sabor do tempo *kairós* de sua escrita.

Percebemos que Floriano, a figura do Autor como personagem de *Fantoches* e a voz autoral, que está no gesto entre presença e ausência em todas as narrativas, se fundem rompendo os limites entre criador e criaturas. Por isso, podemos considerar a possibilidade da obra de Verissimo não ter uma autoria única, mas compartilhada, estilhaçada, em muitos espaços de alteridade. Nessa medida, escolhemos colocar lado a lado no diagrama-constelação as figuras dos rostos caricaturizados de Verissimo e Nanquinote, símbolo dessa criação em processo que equaliza as vozes entre criador e criaturas. Em nossa constelação, esses espaços de alteridade vão se ampliando quando percebemos que o Autor, preocupado em movimentar os cordéis de seus fantoches, acaba se conectando com outro personagem-escritor, Noel Madeira.

Noel, personagem em início de vida literária, como Verissimo à época da escrita de *Fantoches*, também experimenta essa luta com/contra seu projeto de romance. Inicialmente, Noel se lança à escrita de uma autobiografia que se mostra

“[...] sem força, sem carne, sem sangue, é como um conto de fadas de outro conto de fadas, uma mentira de outra mentira.” (VERISSIMO, 2005c, p. 151). Isso porque sua vida, em certa medida, foi comandada como que pela vontade dos movimentos dos cordéis que lhe prendiam. Noel cresceu no mundo dos fantoches, dos personagens dos contos de fadas que Tia Angélica, sua babá, lhe contava. O mundo não apresentava problemas. Quando entrou em contato com a realidade, na vida adulta, Noel concluiu que “a vida é simplesmente chata e sem cor.” (VERISSIMO, 2005c, p. 150). Tia Angélica ia manipulando os cordéis, como o Autor de *Fantoches*, e tudo se transformava em “era uma vez”. Noel, assim, cresceu com esse olhar deformado para a vida real, ou para “o mundo dos homens”, como costumava se referir. É Fernanda, personagem que estabelece com ele uma voz em contraponto, que lhe oferece o tema para seu romance em *Caminhos cruzados*, a fim de dar a Noel a oportunidade de fazer de sua escrita uma possibilidade de atuação social: “— Na frente da minha casa mora um homem que tem mulher e filho e está desempregado. Trabalhava na mesma loja onde trabalho. E eu sei por que o coitado foi despedido... Porque precisavam dar o lugar dele para um protegido dum político influente.” (VERISSIMO, 2005c, p. 150).

A partir desse tema que lhe é ofertado, Noel cria o personagem João Ventura, um duplo de João Benévolo, vizinho de Fernanda. A história que Noel se propõe a escrever lhe causa uma espécie de náusea. Podemos considerar que João Ventura, em certa medida, rebela-se contra o que pretende Noel, seu criador, já que “[...] ele preferia um romance de belas abstrações luminosas, de seres transparentes que não têm sangue nas veias, mas luz, de paisagens eternamente luminosas como a presente, de criaturas que não têm necessidades humanas.” (VERISSIMO, 2005c, p. 152).

A sobrevivência do personagem Autor de *Fantoches* em Noel se torna ainda mais significativa quando percebemos que Noel, assim como o Autor, não consegue dominar suas criaturas. João Ventura, o personagem do romance que Noel escreve, resiste por meio de sua atuação de confronto entre a realidade social e o mundo idealizado por seu autor. Sobrevive em *Um lugar ao sol*, quando o livro recebe também o título de “Um lugar ao sol”, votado pelas próprias personagens do livro de Verissimo, e se desdobra em *Saga*, completando a sua trajetória. Diferentemente, porém, de Nanquinate, João Ventura não salta as páginas, já que ele não tem forças para isso pela fome e pobreza que fazem parte de sua vida. Ele, porém, rasteja

entre as narrativas, como imagem sobrevivente de um discurso social que grita de maneira quase inaudível, mas que ali está, pulsante:

Relendo os capítulos, o escritor tornou a encontrar João Ventura, o seu herói sem brilho, um pobre-diabo sem dinheiro nem emprego. Continuava ele a vagabundear pelas ruas à procura de trabalho. Via pela frente um mundo hostil e egoísta. E quando tornava à casa encontrava lá um antigo namorado da mulher que ia visitá-la todas as noites na sua ausência. João Ventura sabia que aquele homem tinha recursos. Sabia que ele lhe cobiçava a esposa. Queria reagir, mas não tinha coragem. (Noel transmitia a João Ventura toda a sua timidez, todo o seu horror à violência.) Por isso João Ventura sofria. (VERISSIMO, 2006a, p. 307).

É somente por meio da migração entre narrativas – *Caminhos cruzados*, *Um lugar ao sol* e *Saga* – que o romance de Noel vai sendo escrito. Em *Caminhos cruzados*, a luta por um tema e o enfrentamento para a criação de João Ventura; em *Um lugar ao sol*, a luta de Noel com seu texto até finalizá-lo e receber o título de “Um lugar do sol”; em *Saga* a luta para a publicação do livro. Consideramos, então, o livro de Noel como uma imagem sobrevivente da criação literária verissiana que se desdobra e se (re)constrói no movimento do tear literário, que nunca cessa.

Paralelamente a esse movimento de escrita de Noel, temos também em *Caminhos Cruzados* outro personagem-escritor: Professor Clarimundo Roxo. Figura à parte da sociedade, sua relação com as figuras humanas também é bastante desafiadora, pois se julga superior por sua erudição nas Letras. Ele se coloca como a imagem do escritor na torre de marfim, a observar de longe o que acontece no chão da fábrica do mundo. O início de seu livro intitulado “O observador de Sírio” fecha *Caminhos cruzados*:

A vida, prezado leitor, é uma sucessão de acontecimentos monótonos, repetidos e sem imprevisto. Por isso alguns homens de imaginação foram obrigados a inventar o romance.

[...]

Repito: a vida é monótona. Queres um exemplo frisante, vivido, observado, verificado? Ei-lo, leitor amigo: moro numa rua suburbana cujo ponto culminante é a janela do meu quarto. E que vejo eu do meu posto de observador céptico? O mesmo ramerrão cotidiano, os mesmo quadros monótonos.

[...]

Daí a ideia de escrever este opúsculo. Nele ciência e fantasia se combinam. Imagine-se um ser dotado da faculdade de raciocínio postado em Sírio e de lá olhando a Terra com um telescópio poderoso... Que visões terá ele do nosso planeta? Está claro que

não poderia ver as criaturas e as coisas da vida como nós, pobres terrenos a vemos.

Pois eu te vou contar, leitor amigo, o que o meu observador de Sírío viu na Terra. (VERISSIMO, 2005c, p. 299-300).

O narrador, ao estilo machadiano, nunca nos contou o que viu o observador de Sírío. *Caminhos Cruzados* se encerra com esse mistério. O que será que viu esse observador? Podemos sentir aqui o movimento sobrevivente do bater de asas do sétimo anjo. Novamente, estamos diante de um anúncio, de uma potencial mensagem que nunca chega. Ao mesmo tempo em que o Professor Clarimundo Roxo cria seu observador, que, em certa medida, é ele mesmo: o escritor que vive no ponto mais alto da cidade e pretende ser uma resistência à vida, que ele considera monótona.

É na voz de Tônio Santiago, de *O resto é silêncio*, que a réplica à fala do Professor Clarimundo Roxo pode ser ouvida: “Como podia alguém dizer que a vida era monótona e sem sentido? Para verificar o absurdo dessa afirmação, bastava examinar o conteúdo de cada simples segundo.” (VERISSIMO, 1978, p. 401). Lembremo-nos de que Tônio Santiago via como qualidade o tom novelesco da vida, tanto que em certo momento ele afirma:

Se meus livros têm uma mensagem, ela pode ser mais ou menos resumida da maneira seguinte: ‘A vida é uma aventura que vale à pena ser vivida. Saibamos levá-la com tolerância, coragem, compreensão e espírito de cooperação, transformando-a em atos de bondade e beleza, e procurando torná-la sempre mais e melhor não só para nós mesmos como para os nossos companheiros de aventura. Sigamos os nossos instintos sem contudo esquecer que somos parte do grupo humano e como tal devemos evitar que a satisfação despreocupada de nossas inclinações comprometa o equilíbrio social. O curso dos acontecimentos do universo é misterioso. E tudo, em última análise, se resume numa questão de sistema nervoso’. (VERISSIMO, 1978, p. 63-64).

Importante notarmos que, ao mesmo tempo em que o texto do livro do Professor Clarimundo Roxo sobrevive no livro que Tônio Santiago protagoniza, há também aí, implicitamente, a voz autoral do projeto verissiano.

Esse universo particular onde se encontra a nossa constelação também abre espaço para personagens-escritores informais que, apesar de não terem por ofício o trabalho com a arte da palavra, possuem em seus diários uma manifestação de escrita autoral. Floriano Terra Cambará, em *O arquipélago*, por exemplo, escreve

três capítulos que são descolados da narrativa central do livro. Esses capítulos, como já mencionamos, possuem um único título – “Caderno de pauta simples”. Esse caderno, que é uma fratura no contínuo do livro, é uma espécie de diário, um lugar de passagem, no qual Floriano anota as etapas de seu processo de escrita, bem como diálogos importantes que teve a respeito de seu romance, além de outros registros pessoais. A certa altura, Floriano anota:

Penso num novo romance. Solução – quién sabe! – para muitos dos problemas deste desenraizado. Tentativa de compreensão das ilhas do arquipélago a que pertenço ou, antes, devia pertencer. Abertura de meus portos espirituais ao comércio das outras ilhas. (VERISSIMO, 2018, p. 234; grifos do autor).

Floriano alude ao seu projeto de escrita que se inscreve em *O tempo e o vento*. Como forma de ligar as ilhas, ou as narrativas que são escritas dentro de *O arquipélago*, lemos o diário de Sílvia. No capítulo “Do diário de Sílvia”, de *O arquipélago*, conhecemos a personagem que entre os anos de 1941 e 1943, dedica-se à escrita de seu texto íntimo. Sílvia Cambará narra com franqueza, ou até crueza, sua condição de mulher, seus pensamentos sobre a vida e o mundo, e o amor irrealizado por seu cunhado, Floriano. É a partir do diário que ela escreve, que conhecemos mais sobre o que pensa Floriano e seus projetos literários:

Floriano me falou de sua vida, de sua carreira, de suas dúvidas, de sua insatisfação com tudo o que havia escrito até então. Contou-me também de seu novo romance, cujos originais acabara de entregar ao editor: *O beijo no espelho*.

Eu esperava que F. me falasse também de seus problemas, dos resultados de sua busca de raízes sentimentais e de liberdade. Fiz sugestões nesse sentido, mas ele desconversou e entrou a desenvolver uma teoria, que me pareceu interessante, a respeito das relações dos homens de sua família com a terra, isto é, com Santa Fé e o Angico. (VERISSIMO, 2018, p. 840).

Por meio da voz de Sílvia, acompanhamos a trajetória de pesquisa de Floriano sobre sua família, as dúvidas e reflexões do escritor no processo de criação literária. O mais interessante é que esse processo de criação de Floriano se encapsula no processo de escrita do diário de Sílvia, criação na criação, como um vórtice escrita-reescrita que se retroalimenta. Essa criação-na-criação também se faz pelas respostas indiretas ao diário de Sílvia que acontecem em um dos capítulos

intitulados “Caderno de pauta simples”, em que escutamos a voz de Floriano em seu diário:

Súbita saudade de Sílvia. Penso em escrever-lhe, mas hesito. Uma carta minha poderia causar-lhe dificuldades domésticas. Jango não compreenderia.

Mas escrevo assim mesmo, impelido por uma necessidade de confissão.

[...]

As palavras têm tamanha força, que as regras de seu jogo (inventadas por nós mesmos, e nisso está a ironia da coisa toda) são capazes de engendrar verdadeiras camisas de força para as ideias e os sentimentos. Se não tomamos cuidado, a linguagem acaba comandando nossos pensamentos e nossas vidas, tornando quase impossível a comunicação entre as criaturas humanas. (VERISSIMO, 2018, p. 817; grifos do autor).

Lemos, entre os diários de Sílvia e Floriano, o questionamento sobre a palavra, sua força e, ao mesmo tempo, a necessidade de manifestação. A criação do diário de ambos se faz pela resistência dessa palavra, que não cede às consequências do mundo externo e é fiel ao mundo interno das personagens. A certa altura, nesse movimento de se questionar sobre a manifestação íntima de seu diário, Sílvia confessa as suas dúvidas sobre o motivo pelo qual escreve:

18 de fevereiro (ainda no Angico⁸)

Por que escrevo todas essas coisas que ninguém, mas ninguém mesmo, deverá nem poderá ler a não ser outras Sílvias? Aqui no Angico trago este diário escondido numa cômoda antiga, da qual só eu tenho a chave. No Sobrado⁹ este livro fica guardado no fundo de outra cômoda, dentro de uma caixa cuja chave por sua vez trago presa ao pescoço por uma corrente, como um escapulário. Se Jango chegasse a ler estas confissões, eu estaria perdida. A ideia me assusta e ao mesmo tempo fascina. Ficar completamente perdida não será o começo da salvação?

[...]

Até que ponto escrevo este diário num desafio ao meu marido, num obscuro desejo de que um dia ele o descubra e leia, a coisa toda se precipite sem que eu tenha a responsabilidade completa pelo desfecho? Até que ponto este diário é o meu veneno? (VERISSIMO, 2018, p. 844).

⁸ Fazenda da família Terra Cambará cuja manutenção era feita por Jango, marido de Sílvia, irmão de Floriano.

⁹ Residência das famílias Terra e Cambará que se configura como um personagem de *O tempo e o vento*, por resistir ao tempo histórico das famílias e guardar as histórias dessa saga.

Sílvia, em um movimento de esconder-revelar seu diário, utiliza-o como forma de atuação no mundo e denúncia da condição de prisioneira em sua ilha, comandada por seu marido e pela opressão de não poder viver seu amor por Floriano. Somente outras Sílvias têm passagem livre para a leitura de seu diário ou, talvez, sejam elas as leitoras capazes de verdadeiramente interpretá-lo porque, mais do que compreendê-lo, viveriam na carne a experiência daquelas linhas. Por isso, Sílvia deixa as coordenadas, tanto no Angico quanto no Sobrado, para que encontrem seu diário e lhe peçam a chave que leva perto do peito.

Aqui, porém, nos inquietou um fato: o de Sílvia dizer que seu diário poderia ser lido por “outras Sílvias”. Pensando nisso, percebemos que existe um outro diário, nessa “Constelação de Creatus”, que seria um interlocutor daquele que Sílvia escreve: o diário de Clarissa.

Clarissa, livro publicado originalmente em 1933, foi a oportunidade que Verissimo teve, talvez, de se “[...] aproximar da vida, fugindo aos fantoches e ao seu universo convencional de papel pintado.” (VERISSIMO, 2005d, p. 12). Nessa fala do autor no prefácio do livro, percebemos que, em movimento análogo ao de Noel, era preciso que se lançasse à vida, que sua escrita penetrasse no mundo interno de seus personagens. Em *Clarissa*, a protagonista que dá nome ao livro, é uma adolescente que “amanhece para a vida”, e tem em seu diário o refúgio para narrar esse amanhecer:

Faltam só quinze dias para o meu aniversário, estou muito satisfeita, a tia Zina prometeu fazer montanha-russa, aquele doce que eu gosto... Fiquei muito contentíssima porque a senhora, mamãe, deu licença para eu botar sapato de salto alto quando fizer quatorze anos. (VERISSIMO, 2005d, p. 131; grifos do autor).

Os registros de Clarissa em seu diário acompanham a formação da jovem de 13 anos e sua entrada na sociedade. Há muitas Clarissas, porém, na obra de Verissimo. Seu diário não se encerra no livro que esta protagoniza. Como uma espécie de Nanquinote, o diário de Clarissa salta entre narrativas, faz parte de *Música ao longe*, *Um lugar ao Sol* e *Saga*, estabelecendo uma rede de conexões entre esses livros. No prefácio de *Música ao longe*, Verissimo confessa: “[...] o diário de Clarissa valerá pelo seu tom de autenticidade, que lhe vem do fato de o autor haver procurado um tal ou qual verismo no reproduzir da linguagem da professorinha nas suas confidências íntimas.” (VERISSIMO, 1956, p. 10). Clarissa, nesse livro,

torna-se uma normalista e estuda para ser professora. Vemos que sua narrativa acompanha o desenvolvimento reflexivo que a personagem experimenta com o passar dos anos:

Quero escrever nesse diário tudo o que penso, tudo o que sinto. Mas a gente nunca escreve tudo o que pensa, tudo o que sente. Por que será que só somos sinceros pensando?

Preciso ter um diário porque não tenho com quem conversar.
[...]

No diário é como se eu tivesse conversando comigo mesma. Assim, tenho a impressão de que sou menos só. (VERISSIMO, 1956, p. 23; grifos do autor).

[...] *Por que será que a gente nunca escreve como fala? Bom, mas a verdade é que ninguém vai ler o meu diário.*

E se eu morrer? Se eu morrer, depois da missa de sétimo dia mamãe toda de preto vem chorando reunir as minhas coisas. Encontra este livro, abre, lê, fica sabendo todos os meus segredos. (VERISSIMO, 1956, p. 24; grifos do autor).

O texto de Clarissa se mostra mais reflexivo sobre a própria função de sua escrita e o que a motiva a escrever. Além disso, a preocupação com a possibilidade de violação de sua privacidade a faz refletir a respeito do que escreve. Em um primeiro momento, Clarissa preocupa-se com o que irão descobrir, depois vê o diário como um espaço em que poderá ser sincera, pois “[...] *é o que sinto, não devo mentir. Pelo menos para mim mesma...*” (VERISSIMO, 1956, p. 24; grifos do autor). Nesse ponto, vemos uma conexão bastante estreita com o diário de Sílvia. Os dois diários funcionam como espaço de revelação do mundo que experimentam pelo olhar do feminino, tendo na sinceridade um valor e, ao mesmo tempo, uma bandeira. Sílvia alimenta o desejo de que seu diário seja lido especialmente pelo marido que a conhecerá com toda a veracidade de suas palavras. Clarissa, por sua vez, teme a leitura de seu diário, mas se lança, em busca da sua verdade interior, como se permitisse a si mesma, pela primeira vez, ler-se.

O interessante é que, quando Clarissa se refere ao diário, ela usa o termo “livro”. Quase como um ato-falho autoral, é como se Clarissa recebesse a chancela de Verissimo também como uma autora de *Música ao longe* e, porque não considerar, também, de sua obra mais amplamente. É no livro que ela protagoniza, mas, sobretudo, no diário que escreve, que a sua história e a da realidade que a cerca chegam ao leitor. Tanto que seu diário continua se desdobrando. Em uma de

suas últimas anotações no diário em *Música ao longe*, Clarissa diz: “Mas, por que a vida não pode ser como nos livros que acabam bem? Debalde escrevo estas palavras, porque cá dentro, bem no fundo do meu eu, tenho uma voz me dizendo que é possível na vida acontecer coisas boas como nos romances.” (VERISSIMO, 1956, p. 241; grifos do autor).

Esse registro de Clarissa nos leva diretamente ao desenvolvimento de seu diário em *Um lugar ao sol*. Nesse livro, Clarissa muda-se de Jacarecanga para Porto Alegre, para assumir o cargo de professora, como era seu desejo. Esse cargo foi deixado por Fernanda, que se afastou por conta da licença maternidade. Fernanda, à altura casada com Noel, torna-se amiga de Clarissa, e as narrativas se entrecruzam. Vasco, primo de Clarissa, se junta ao grupo de personagens que migram entre esses romances e encontra-se em *Um lugar ao sol*. Nessa altura, Clarissa confessa:

Preciso escrever. Seria horrível se alguém um dia viesse a descobrir tudo. E é a fé em Ti, meu Deus, e o amor que tenho por Vasco que me fazem ter esperanças e coragem. Tenho medo de Fernanda. Ela compreende tudo, aqueles olhos dela parecem que estão lendo os pensamentos da gente.

[...]

Gosto de escrever, porque este é o único desabafo que tenho. Não sei o que vai acontecer amanhã. [itálico do autor] (VERISSIMO, 2006a, p. 298; grifos do autor).

Clarissa e Fernanda, de mãos dadas, uma no pensamento da outra, seguem sua jornada rumo ao final dessa narrativa, que se desdobra em *Saga*. É nesse livro, protagonizado por Vasco, primo de Clarissa, que esses caminhos se arrematam, assim como o “ciclo de Porto Alegre” da obra de Verissimo. *Saga* é uma espécie de balanço final que constitui a saga dos livros que se passam em Porto Alegre e entre os quais migram os personagens e narrativas que o constituem. Como plano da primeira parte do livro, lemos a ida de Vasco à Guerra Civil Espanhola. Na segunda parte, Vasco volta a Porto Alegre e reencontra os personagens de outrora. Há um desdobramento das problemáticas trazidas até então na obra de Verissimo e que se encerram nesse livro. Vasco casa-se com Clarissa e Fernanda, depois de receber uma herança, torna-se ativista cultural, dona de um cinema e de uma editora, ajudando Noel a publicar seu livro.

O diário de Clarissa dá lugar ao diário de Vasco que, ao voltar da guerra, reavalia a sua vida e se coloca como escritor da narrativa de *Saga*: “[...] escrevi este livro talvez mais para mim mesmo e para Clarissa (com quem quero absolutamente ser sincero) do que para os outros, e se o divulgo é levado pela esperança de que alguém mais possa tirar algum proveito de minhas experiências.” (VERISSIMO, 2006b, p. 181).

Clarissa e Vasco, em seus diários-livros, têm por lema a busca da sinceridade impressa nas linhas que escrevem. Caminhos que se cruzam de forma tão íntima, tal qual um diário da criação. Confessam seus pesares, suas faltas, suas alegrias. Confessam-se a si mesmos enquanto criação que não se esgota. Revelam-se como dobras de uma voz autoral que se confessa diante do espelho partido em muitos pedaços que refletem e refratam as discussões sobre arte, criação, processo de escrita. Imagens sobreviventes.

Na democratização do espaço literário, a voz autoral nos confessa que são suas criaturas as suas ouvintes mais sinceras. Com ele e entre eles, uma obra se constrói e brilha nesse nosso céu de possibilidades constelares, rompendo limites temporais, históricos e narrativos. A história da criação da obra de Verissimo se faz entre estrelas. Nas asas de um anjo. No saltitar de Nanquinote. Num solo de clarineta. Em uma escrita que não se esgota, pois “os romances que falem por si mesmos”, como diria Tônio Santiago. A nós, leitores, cabe, mais do que olhar para esse céu e contemplar as estrelas de *Creatus*, saber ouvi-las com amor, pois, como diria Olavo Bilac, “só quem ama pode ter ouvidos/ capaz de ouvir e de entender estrelas”.

3.2 O inventário

A façanha do Menino: deixar as muletas das linhas paralelas dos cadernos de pauta dupla para caminhar como um audaz equilibrista sobre o fio das linhas simples. Proeza que exijo do Adulto: enfrentar o papel completamente sem linhas, saltar para o vácuo branco e nele criar ou recriar o mundo. [grifos do autor].

O tempo e o vento: O arquipélago
Erico Verissimo
2018

Quantas vozes sobrevivem nesse pensamento de Floriano Terra Cambará? A do prefácio de *Fantoches*, em que Verissimo criador sente-se pai de si mesmo,

autor-menino que conta aquelas histórias. A do Autor, com letra maiúscula, adulto, senhor dos cordéis de sua criação que se vê enredado nela e por ela. A de Nanquinote que, do escuro do tinteiro, salta para o vácuo branco da página e dela some, estendendo a sua existência nos limiares da criação. A do Verissimo criador, que como audaz equilibrista percorre as linhas simples de sua obra tentando encontrar-se/perder-se nela.

Essa epígrafe nos confirma o que presenciamos pela criação da “Constelação de Creatus”: a constituição de um projeto literário em estado de gestação, em potência de criação. Essa criação que nos desafia a ler o rastro do pó de estrelas desenhado no breu. A saga de uma criação. A saga de uma história da criação que se dá pelas narrativas que a compõem, por linhagens de narrativas escritas por seus personagens-escritores. Saga em nova chave, desafiando o gênero literário e abrindo-se para outras significações.

A escritura dessa saga só é possível quando se rompe o contínuo do tempo histórico da obra de Verissimo, para um posicionamento entre os tempos, no intervalo que nos faz ver as formas sobreviventes, que irrompem, intempestivamente, nesses espaços liminares de passagem.

Isso nos mostra, portanto, que há duas linhas possíveis de leitura do tempo e da história que caminham paralelas na obra de Verissimo: uma que a lê em sua cronologia, destacando o caminho da formação progressiva de um povo, de uma linhagem familiar e das mazelas de um tempo histórico em que personagens, leitores e escritores são partícipes. A outra é uma linha fraturada, que quebra esse contínuo, e, nessa fratura, apresenta a possibilidade de ler, de forma constelar, as bordas desse tempo cuja origem está sempre a acontecer, de novo, no instante presente.

A possibilidade de construção desse novo paradigma de leitura do projeto literário de Verissimo sustenta-se por essa visada. Nessa história da criação está o trabalho fenomenológico com a palavra literária, que não se desgasta porque é uma palavra potencial, desejante de ser, que traz no inacabamento a sua forma estética, um anúncio a pulsar cintilante, como o sétimo anjo tocando sua trombeta ao longo de todo um projeto literário. Esse vir-a-ser é o núcleo fundante de uma obra construída por meio da saga como “formas sobreviventes” de uma narrativa em outra:

[...] se em seu projeto temos narrativas que se constroem umas na tessitura das outras, se os romances se encaixam em estruturas de composição partilhadas entre si, se existe a retomada de personagens entre romances a fim de construir as suas histórias seguindo uma linhagem de personagens, inscritas em determinados contextos histórico, político social, temos o princípio da saga como força motriz da arquitetura verissiana. (CAMPOS, 2016, p. 125).

No inventário de seu projeto literário, Verissimo deixa este legado: a saga como procedimento de criação, como metodologia de trabalho, distante da concepção do gênero literário saga, definida por André Jolles, em *Formas simples*:

A saga é, pois, para nós, uma Forma Simples que se atualizou, primeiro oralmente, depois por escrito [...], e que assumiu caráter tão marcado que pode imprimir suas características próprias a elementos que, na origem, lhe eram estranhos. Essa atualização permite-nos decifrar e captar a disposição mental e as ideias que produziram tal forma. Para interpretar a disposição mental da saga utilizaremos as seguintes chaves: família, clã, vínculos de sangue. (JOLLES, 1976, p. 70).

Podemos compreender que, na concepção de Jolles, o gênero saga implica relações entre os personagens de uma narrativa que têm por base “vínculos de sangue”, que fazem parte de uma família. Entendemos, portanto, que, quando Jolles se refere ao “clã”, ele o propõe como núcleo de uma saga, isto é, uma história de hereditariedade, narrativas que existem para se cristalizar os feitos dos antepassados e serem contadas para outras gerações. Nessa perspectiva, Burlamaque e Barth (2016) afirmam que “[...] a saga é uma história familiar, uma grande narrativa sobre os vínculos familiares e a evolução genealógica de uma estirpe.” (BURLAMAQUE, BARTH, 2016, p. 3). Podemos complementar a fala dos autores com o que Jolles considera nesse âmbito, já que, segundo ele, “[...] o destino do homem recai sempre no clã.” (JOLLES, 1976, p. 76).

Na etimologia da palavra “saga”, temos a oralidade como núcleo duro, pois, segundo Langer (2009), “[...] o termo saga vem do verbo islandês *segja* (“dizer, recontar”) e é uma exclusividade desta região e do período medieval.” (LANGER, 2009, p. 2; grifo do autor). Langer complementa essa explicação, trazendo a sua definição de saga: “As sagas são um tipo de narrativa literária onde se descreve a história de uma família ou linhagem histórica da Islândia medieval, especialmente os feitos guerreiros que tiveram lugar entre os anos 874 e 1030.” (LANGER, 2009, p. 2).

As sagas, então, têm por princípio narrar “[...] o mundo dos homens e o papel virtuoso da honra, da coragem e da fortaleza” (LANGER, 2009, p. 2), criando-se, assim, as bases de uma tradição de um povo e de uma região. No específico caso da Islândia, “[...] estas fontes literárias teriam sido criadas basicamente como formas de identidade e unificação cultural aos colonizadores instalados na ilha, mas também tratando tanto de virtudes quanto defeitos, assim como banalidades ou humores da vida cotidiana.” (LANGER, 2009, p. 2).

Na esteira desse pensamento, Alberto Eloy Martos García, em *Introducción al mundo de las sagas* (2009), define que a função das sagas, em sua origem, era múltipla. Iam desde o gosto por narrar histórias até a fundação de um clã, por exemplo:

[...] no seio de determinadas famílias começaram a circular narrativas orais que variavam cada vez que eram contadas e que puderam codificar-se com a ajuda de recursos literários como a rima ou as fórmulas até chegar a versões estendidas que, não obstante, encontravam sempre variações. (GARCÍA, 2009, p. 96-97; tradução nossa)¹⁰.

Com o passar do tempo, o conceito de saga foi se transformando. Um exemplo disso é o lugar da ficção dentro do conceito de saga. Nas sagas de origem islandesa, a ficção não tinha espaço e era contraposta à História. As histórias de uma saga tinham valor se pudessem ser comprovadas enquanto fatos, sendo fiéis, portanto, às imagens de seus personagens, de forma a fazer jus à História. Segundo Langer, considerando os estudos produzidos nos últimos 40 anos, conhecidos como a “Nova Escandinavística¹¹”,

[...] as tendências atuais não enfatizam mais a dicotomia história versus ficção nas sagas islandesas, ou então, a busca por parâmetros históricos tradicionais na constituição dos personagens, eventos, trama, e sim o estudo dos valores sociais, os temas, as

¹⁰ Do original [...] en el seno de determinadas familias empezaron a circular narraciones orales que variaban cada vez que recitaban y que pudieron codificarse con ayuda de recursos literarios como la rima o las fórmulas hasta llegar a versiones extendidas que, no obstante, encontraban siempre variaciones.

¹¹ A Escandinavística é o estudo da mitologia nórdica que compreendia as histórias, entre elas, mitos, crenças e lendas que eram a base da religião do povo nórdico, marcando a Era dos Vikings. Até o século XI essas histórias eram contadas de forma oral, porém, a partir do século XIII, começaram a ser registradas. O historiador e poeta islandês Snorri Sturluson (1179-1241) é o autor da primeira publicação conhecida da mitologia nórdica, intitulada *Eddas*, uma coleção de poemas que contam as principais lendas dos povos escandinavos. A nova Escandinavística, por sua vez, estuda os textos produzidos na região da Escandinávia após a Era Viking, com a implementação do Cristianismo.

tendências, os padrões, as estruturas e as contradições nos textos aproximando-se da História Social e Cultural, além da Antropologia Histórica e da História Comparada. (LANGER, 2009, p. 6).

Percebemos que, para o estudo das sagas, o fio condutor da História é traço fundante no processo, tendo o tempo cronológico como farol que guia o gênero. Atualmente, segundo García, a saga ganhou outros contornos, conservando, porém, elementos importantes como a criação de uma tradição por meio dos atos heroicos de seus personagens, a questão do tempo cronológico como fio condutor da trama e a construção de mitos, lendas e crenças por meio dessas narrativas. Esses novos contornos consideram, também, os suportes novos nos quais as sagas são publicadas, ocupando espaços transmidiáticos: jogos de tabuleiro e virtuais, Internet, RPG, filmes e séries de TV e *streaming*. Ainda de acordo com García, o gênero saga ganhou, também, ares de fenômeno cultural, com a criação de *cosplays*¹², *fandoms*¹³, *fanzines*¹⁴, *fanfiction/fanfic*¹⁵ e outras formas de popularização das histórias. Por isso, algumas sagas contemporâneas, como *O senhor dos anéis*, *Harry Potter*, *Star Trek*, entre tantas outras, ocupam plataformas diversas e não apenas os livros.

A partir dessas definições e atualizações do gênero saga, podemos refletir sobre alguns pontos importantes dentro do projeto literário de Erico Verissimo. O primeiro é que o autor trabalha com a saga, dialogando com a tradição do gênero, quando escreve *O tempo e o vento*. Ali, encontramos os requisitos fundamentais da saga na constituição dessa narrativa em trilogia, que busca contar a história de uma família, fundadora de Santa Fé, ao longo de dois séculos, tendo figuras heroicas como protagonistas: Capitão Rodrigo, Ana Terra, Maria Valéria, e mesmo Floriano.

Se considerarmos o “ciclo de Porto Alegre”, porém, há uma diferença: entramos em contato com personagens que migram entre romances, mas sem pertencer a um clã ou “família de sangue” necessariamente. Estes têm seus

¹² Fantasias que as pessoas utilizam, trazendo as características de seu personagem favorito dentro de uma saga. Popularizaram-se por meio das sagas de animes japoneses.

¹³ Junção das palavras em inglês “fan” (fã) e “kingdom” (reino), sendo conhecido como o “reino dos fãs”: um grupo de pessoas que são fãs de alguma série ou saga de livros, filmes, animes, séries, por exemplo.

¹⁴ Junção das palavras em inglês “fan” (fã) e “magazine” (revista). Publicação extraoficial, não profissional, produzida por fãs de uma cultura específica como as listadas na nota anterior.

¹⁵ Junção das palavras em inglês “fan” (fã) e “fiction” (ficção). Narrativa ficcional produzida por fãs de alguma saga de livros, animes, filmes, jogos, publicadas em *blogs*, redes sociais, sites. Criação ficcional a partir de uma criação ficcional primeira.

caminhos cruzados como a tecer a história de outra família, uma família de narrativas, por meio de suas problemáticas sociais e questionamentos sobre a vida.

Se ampliarmos essa perspectiva e considerarmos para além do “ciclo de Porto Alegre”, chegamos a nossa “Constelação de Creatus”. Uma saga tecida pelas imagens sobreviventes de criação e descrição, que pulsam entre livros, construindo sua história por meio de personagens-escritores que compartilham as suas vivências, dúvidas, questionamentos sobre a criação literária e sobre seu papel no mundo.

A “Constelação de Creatus” constitui um diagrama de como opera esse novo conceito de saga, ao estabelecer linhagens de narrativas tendo os personagens-escritores como membros dessa família. Não se trata de negar a saga como matriz de um gênero e recurso composicional de algumas das obras de Verissimo, como *O tempo e o vento*, por exemplo, mas, sim, de perceber a mesma obra sob uma outra concepção de saga; como forma sobrevivente em deslocamento para novos tempo-espacos, desativando os dispositivos tradicionais do gênero a fim de ativar outras potências de sentidos que se abrem a novos usos, descortinando a ideia de Agamben desse lugar/não-lugar do ato de criação.

O que indicamos com linhas contínuas e tracejadas dentro da “Constelação de Creatus” sugere esse movimento que extrapola os limites entre os clãs familiares para projetar uma outra saga, que é aquela regida por um elemento fundante: o da criação-descrição e a reflexão sobre o ofício de escrever em seu combate diário com as palavras. É por causa disso que os questionamentos sobre a criação aparecem nas vozes de Floriano, Noel, Caio Mafra-Pomar, O Autor, Tônio, Nanquinote, Clarimundo Roxo, Clarissa, Sílvia, que constituem uma família em nova formação. São personagens-escritores que saem do tinteiro, abrem baús, se confessam por meio de diários, marginalia, desenhos e memórias, que contam histórias.

Está aí a natureza primeira de *segja* (contar). Sabemos que Verissimo se autointitulou um contador de histórias, por isso, esse (re)contar não tem fim na sua obra e as imagens sobrevivem, nos interstícios do tempo, como figuras fantasmáticas que resistem, tal como resistiu a biblioteca de Warburg: “[...] os fantasmas das perguntas formuladas por ele não encontraram conclusão nem repouso.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 36). Assim, também, não encontraram conclusão nem repouso diante das perguntas que Verissimo se fazia a respeito do

seu papel de escritor e da função de sua literatura. Esses fantasmas que sobrevivem na obra de Verissimo são aqueles

[...] cujos traços mal são visíveis, porém se disseminam por toda parte: num horóscopo da data do nascimento, numa carta comercial, numa guirlanda de flores [...], no detalhe de uma moda do vestuário, uma fivela de cinto, uma circunvolução particular de um coque feminino... (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35).

Falamos, portanto, dos livros empilhados do escritório do Autor, em *Fantoches*, de onde salta Nanquinote; dos diários escritos a muitas mãos presentes-ausentes, dos romances que se constroem silenciosamente dentro de outros romances, do baú de Maria Valéria que Floriano explora, em uma tentativa de decifrar um enigma, “[...] o quebra-cabeça essencial. O diabólico jogo de armar. O Menino juntava os pedaços do *puzzle*, procurando formar com eles o quadro completo.” (VERISSIMO, 2018, p. 236).

Lygia Fagundes Telles, no ensaio “Meu querido Erico”, que faz parte do livro *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*, organizado por Flávio Loureiro Chaves (1972), grande divisor de águas na fortuna crítica do autor, confessa a Verissimo:

Aí estão os seus livros, através dos quais você se manifesta, mais do que se manifesta, participa deste tempo e deste vento. Sua voz transparece na boca das personagens, centenas de personagens falando alto da sela de um cavalo, da poltrona de uma sala governamental, de um coreto. Falando baixo do catre de uma prisão, que nas prisões se fala em baixo tom. (TELLES *apud* CHAVES, 1972, p. 25).

Por meio da fala de Telles, resgatamos aquele desenho na marginalia de *Fantoches* (Figura 1) em que Verissimo se autorretrata sem boca. Tantos sentidos esse autor sem boca nos sugere e um deles é a possibilidade para que muitas bocas possam falar por/com esse autor; um rosto que pode se (trans)formar em outros a todo o momento, uma vez que também se coloca como personagem, narrador e leitor de sua própria obra, saltando entre as fronteiras da ficção e da realidade. Em *O resto é silêncio*, em carta que o personagem-escritor Tônio Santiago recebe de uma leitora, lida por sua filha, Nora, temos um exemplo:

- Mas, pai, não é isso que tu fazes com tuas personagens?
- É diferente, minha filha. Trata-se de gente inventada. Que não existe, que nunca existiu.
- Mas não é o que diz esta carta. Escute só... – Nora leu: – *‘Tenho a impressão que conheço todas as suas personagens. Elas moram na minha rua, vão aos bailes onde vou e falam comigo. E sabe o que descobri? Aquela sua Flora, sou eu. Ela pensa o que eu penso, bem direitinho, diz o que eu digo e a vida dela é muito parecida com a minha.’* (VERISSIMO, 1978, p. 64; grifos do autor).

Importante acrescentarmos, ainda, um outro sentido possível para esse rosto sem boca do autor-criador como aquele que foi calado pela ditadura e pela crítica de seu tempo. Uma prisão de grades invisíveis, de silêncios pesados e gritos inaudíveis. Mas o autor, sem boca aparente, resistiu aos tempos, aos grilhões da censura, às intimações por conta dessa ou daquela palavra considerada subversiva. Resistiu, especialmente, porque se fez plural dentro de seu projeto literário em processo de (re)criação. Resistiu porque tinha como *leitmotiv* dar voz aos demais, sejam eles jovens experimentando o amanhecer da vida, como Clarissa, seja um pobre-diabo como João Benévolo, marginalizado pela sociedade, ou até mesmo um calunga como Nanquinote. No projeto de Verissimo, todos cabem: personagens, leitores, criadores, narradores, críticos, autores e a própria criação. Só não cabe a violência da palavra excludente, o tempo fossilizado, as estruturas fixas e as doutrinas pseudo-libertárias.

No ensaio crítico “Sete meis”, de 1956, e que compõe o livro póstumo *Galeria fosca* (1987), Verissimo revela:

Muita gente me pergunta se costumo inventar personagens dos meus romances ou se as copio da vida real. Ora, até hoje, que eu saiba, só um autor criou do nada, e esse foi ninguém mais, ninguém menos que Deus Nosso Senhor, o qual, segundo as Escrituras, levou apenas seis dias para fazer o mundo e tudo o que nele há de bom e de mau. Depois disso, os outros autores tiveram que contentar-se com a ilusão de que criam, pois na verdade apenas recriam, isto é: usam engenho e memória para modelar seus bonecos à imagem e semelhança das criaturas do Todo-Poderoso. (VERISSIMO, 1987, p. 131).

Criar, segundo Verissimo, pressupõe vivências e, conseqüentemente, lembranças, que “[...] mais tarde ou mais cedo acabam aparecendo na face ou na alma de suas personagens.” (VERISSIMO, 1987, p. 132). Por isso, na voz de Tônio

Santiago, podemos escutar as ressonâncias da voz de Verissimo sobre seu fazer literário:

– Ora, um escritor, é claro, não pode ser imparcial como uma câmera fotográfica. Mesmo quem afirma que o ‘depoimento’ da máquina fotográfica seja imparcial. Quantas vezes a gente verifica que a visão que tem duma pessoa ou duma paisagem não confere com a que delas nos dá uma fotografia? Tu sabes... Mesmo quando o escritor quer ser ‘imparcial’ e absolutamente objetivo, na simples escolha do tema, das personagens, da pura disposição das cenas ele está dando a própria ‘opinião’ sobre a vida, o mundo, os homens. (VERISSIMO, 1978, p. 63).

[...] Não creio também que um romancista se possa comprazer na mera fotografia da realidade. Essa cópia servil me parece impossível, pois no instante mesmo em que ele transforma seu modelo vivo em símbolos gráficos, isto é, no momento em que começa a descrevê-lo a figura literária passa a ter vida independente, a ser outra pessoa. (VERISSIMO, 1987, p. 132).

Verissimo vê, na sua maturidade de escritor, diferentemente da personagem Autor, que tentava manipular a todo custo os cordéis de seus fantoches, a desobediência de suas criaturas como parte do processo de criação literária:

Ainda há pouco, quando eu escrevia *O tempo e o vento*, tive a surpresa de ver Juvenal Terra, homem calado e tímido, dar dois passos à frente e começar a dizer verdades amargas a Bento Amaral, filho do senhor de Santa Fé, figurão diante do qual poucos tinham coragem de erguer a voz. [...] Aconteceu, porém, que o autor ficou de tal modo absorvido pela cena que acabou esquecendo seus propósitos a ponto de seguir os acontecimentos como um espectador interessado, deixando que o inconsciente lhe dirigisse os dedos que batia no teclado da máquina de escrever. (VERISSIMO, 1987, p. 133).

Neste inventário, discordamos do que Verissimo diz: “[...] não sou um inovador, não trouxe nenhuma contribuição original para a arte do romance.” (VERISSIMO, 2005b, p. 258). Sua obra, que fala por si, aponta para outra perspectiva. Sua contribuição para a arte do romance é significativa: desafia os gêneros, colocando-os em crise, transforma a saga em procedimento de criação literária, enfrenta o tempo da História e aposta no *kairós* da criação/descrição de sua obra, rompe os limites do livro para questionar a sua própria escrita.

A “Constelação de Creatus”, que também podemos chamar de “caixa de ressonância”, foi capaz de nos revelar a construção de uma saga inovadora. Ela

abre outras possibilidades para o projeto de Verissimo: um sujeito-corpo ressonante, espaço-tempo em desdobramentos infinitos, num ir-e-vir entre estrelas, anunciando os primeiros acordes para um novo tempo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ESCAVAÇÕES INTEMPESTIVAS PARA UM NOVO TEMPO

Ora, todos os caminhos estão abertos. É muito perigoso traçar roteiros definitivos para qualquer literatura.
Erico Verissimo
2003

O contemporâneo é o intempestivo.
Barthes apud Agamben
2009

A construção da “Constelação de Creatus” corrobora a ideia de Verissimo: os caminhos estão abertos. A contemporaneidade da obra do escritor gaúcho se encontra justamente na abertura desses caminhos, nos roteiros não definidos que ele próprio deixou aparentes em seus cadernos, nos discursos de seus personagens, nas narrativas que migram entre si.

Esta pesquisa perseguiu um objetivo ousado: o de escavar as raízes ou o “deposito dos fundos” do projeto literário de Erico Verissimo, desde seu livro de estreia, *Fantoches*, até aquele não-livro, “A hora do sétimo anjo”, que subsiste apenas como potência-de-não estar escrito, ou seja, uma des-criação. Recuperando esse conceito caro à nossa trilha de investigação, é por meio desse núcleo des-criativo que encontramos a vida de “A hora do sétimo anjo”, nas ruínas que resistem ao tempo de sua escrita.

Isso significa que, no projeto de criação de um escritor, há um núcleo de des-criação que deve ser considerado e é justamente nele que reside a força criativa instigada por essa “presença privativa” da potência. Não é a toa que no diagrama da “Constelação de Creatus” a estrela mais potente em tamanho e brilho é, justamente, *A hora do sétimo anjo*, seguida da que representa *Fantoches*. É a partir delas que derivam as “protoformas” que reaparecerão sob novas roupagens nas demais narrativas, como formas sobreviventes em viagem.

O critério de escolha do *corpus* de partida, ao focalizar o primeiro e o último livro, ou melhor ainda, aquele que não pode ser categorizado exatamente como último porque não tem um lugar definido no tempo, já que se estendeu durante anos da vida do autor e não foi concluído por ele, pretendeu estabelecer um outro paradigma de leitura entre ambos, a contrapelo da tradição historicista e cronológica. Esse novo paradigma foi guiado por outra hipótese de investigação: a de que o

processo criativo de ambos se conectava pelo núcleo de des-criação, ou de formas sobreviventes e residuais que se deslocavam de um ao outro: em *Fantoches*, o movimento que traz ao livro tempos múltiplos em confronto, quando, o autor de 1972 relê, na marginalia, o de 1932, com o olhar crítico de um autor frente a sua própria criação; em “A hora do sétimo anjo”, a condição de prototexto em que se encontra.

Fantoches é um corpo-texto desejante entre ser/não-ser, um laboratório de experimentação des-criativa, ao romper tanto com o paradigma de leitura sequencial da página, lançando o leitor à encenação da escrita, quanto com a relação criador-criatura, no confronto de autores com os seres ficcionais criados e o seu desejo de manipulá-los como “fantoches”. Situação análoga acontece em “A hora do sétimo anjo”, no momento em que o leitor-pesquisador entra em contato com os cadernos e dossiês onde se encontram os fragmentos desse não-livro lançado à encenação da escrita, ao devir-criação, a um espaço de experimentação criativa que se faz desfazendo-se.

Esse núcleo des-criativo de resíduos, que poderíamos denominar “protoformas”, perpassa entre os tempos, fraturando-os, o que deflagra uma perspectiva arqueológica de origem não no passado, como seria o previsto, mas no presente, conforme concepção de Agamben desenvolvida em capítulos anteriores. Conecta-se com essa questão o conceito de história oriundo das teses *Sobre o conceito da História*, de Walter Benjamin (1987), de que o verdadeiro movimento histórico está nesse intervalo de cisão revolucionária no *continuum* de um “tempo homogêneo e vazio”; instante de insurgência, no presente, de uma “constelação saturada de tensões”, como ele afirma.

Daí, nova inferência hipotética: a de que o gérmen de criação-des-criação migra desde *Fantoches* e “A hora do sétimo anjo” para outros romances de Verissimo e se utiliza de diferentes dispositivos para isso: personagens-escritores; autor ficcional e seus jogos de duplos; reflexão sobre o ofício do escritor; a função social do escritor e sua ética e responsabilidade pela escrita e, ainda, a saga de famílias de narrativas, que saem umas das outras por meio dos deslocamentos de seus personagens-escritores, tal qual o diagrama de Creatus buscou demonstrar.

Para abarcar esse campo relacional, optamos por uma metodologia de trabalho que pudesse estabelecer instâncias autônomas e interdependentes entre si. Por isso, cada capítulo da tese se dissemina, rizomaticamente, a partir de um centro, que se desloca ao redor de um conceito-chave e suas derivações em busca de

sintonias e ressonâncias vindas de cada livro do projeto literário verissiano, sejam os dois destacados no *corpus* principal, sejam os demais, que gravitam em torno dos resíduos em viagem, a partir deles, e se expandem em redes de famílias-narrativas, ou saga em novo formato.

Seguindo esse roteiro de base, o capítulo 1, dedicado a *Fantoches*, destaca o modo como esse livro performa no lugar/não-lugar do ato de criação e na potência-de-não contingencial, que aponta para um devir-livro, deixando aparente o tremor da mão do autor. Isso evidencia uma experimentação que coloca autor-personagem-narrador-crítico em troca de papéis, além da quebra da leitura sequencial.

No capítulo 2, dedicado a “A hora do sétimo anjo”, percebemos que a sua apreensão só é possível na cesura do *continuum* da história, já que ele é este lançar-se para aquilo que poderia ou não ser. Isso deflagra uma leitura a contrapelo da História, conforme propõe Benjamin, em movimento análogo ao trabalho do arqueólogo, evidenciando a insurgência dessa obra em ruínas. Um prototexto que se encontra em estado de projeto inacabado e cuja imperfeição é seu valor de potência privativa.

No capítulo 3, contemplamos uma constelação criada a partir do que a análise crítica de *Fantoches* e de “A hora do sétimo anjo” nos trouxe. Consideramos as formas sobreviventes, conforme Didi-Huberman, para compreender, por meio dessa chave teórica, a migração do *leitmotiv* da criação e da des-criação em todas as suas variantes. Derivou-se daí a rede de uma grande saga de famílias-narrativas traduzida num diagrama constelacional, tendo a anacronia e a montagem como fundamentos.

Entendemos essa montagem/desmontagem pela via de Didi-Huberman, que considera que “[...] a montagem é uma *explosão de anacronias* porque procede como uma *explosão da cronologia*. A montagem separa coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 123; grifos do autor). Nessa medida, os livros de Verissimo foram retirados da continuidade cronológica da obra do autor para assumirem um novo tempo-espaco que “[...] não cessa de correr, de migrar de uma temporalidade a outra. Eis porque a montagem depende fundamentalmente desse *saber das sobrevivências* [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 123; grifos do autor).

O diagrama constelacional assume o paradigma da leitura rizomática proporcionada pelas formas sobreviventes que emergem por meio do anacronismo de sua história. Desse modo, foi possível vislumbrar, de forma intempestiva, o que está no escuro da obra de Verissimo, penetrando nesse “depósito dos fundos” a fim de adaptar a nossa visão à escuridão, que nos revela tantas formas, agora, familiares à vista.

4.1 O projeto literário de Erico Verissimo e a intempestividade do contemporâneo

Creio que o enigma da vida é já tão complicado, que o escritor não deve criar em torno dele outro enigma, nem mesmo de natureza verbal. A poesia, essa sim, é o reino das palavras, o campo próprio para experiências imagísticas, metafóricas, em suma, para toda essa metafísica ou alquimia da linguagem. E estados de alma existem que nem a poesia consegue descrever ou sugerir, e é nesse ponto que a música pode vir em seu socorro.

Solo de clarineta
Erico Verissimo
2005b

Como vimos, ao longo dessa nossa caminhada, cada livro é um pulsar que se dissemina em outros, invadindo novos tempos e espaços, e se fazendo contemporâneo porque, parafraseando Ítalo Calvino, “[...] ainda não terminou de dizer o que tinha para dizer” (2007, p. 11).

Agamben, por sua vez, às voltas com a concepção de contemporâneo, traz de Nietzsche a associação com o intempestivo:

Intempestiva esta consideração o é porque procura compreender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se orgulha, isto é, a sua cultura histórica, porque eu penso que somos todos devorados pela febre da história e deveremos ao menos disso nos dar conta. (NIETZSCHE *apud* AGAMBEN, 2009, p. 58).

Intempestivo, portanto, é o que é extemporâneo, anacrônico, o que não está nesse lugar delirante da febre de seu tempo e da linha contínua da história. Nessa perspectiva:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido,

inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Veríssimo, apesar da aderência ao seu tempo histórico, dele se afasta e o faz por meio dessa rede constelar de romances e personagens-escritores que migram de um livro para outro, desrespeitando a cronologia e a fixidez a determinado tempo-espaço.

Essa ideia nos coloca diante do conceito de história de Walter Benjamin, que tratamos especialmente no capítulo 2, tendo como imagem-pensamento de um tempo fraturado o *Angelus Novus*, de Paul Klee. Nela, vimos que a história não é construída por meio de uma sucessão de eventos que apontam para o progresso, mas, sim, é objeto de descontinuidades e cesuras, nas quais há a oportunidade de percepção de insurgências:

O materialista histórico não pode prescindir de um conceito de um presente que não é passagem, mas no qual o tempo se fixou e parou. [...] *O historicismo propõe a imagem 'eterna' do passado; o materialista histórico faz desse passado uma experiência única.* [...] Ele permanece senhor das suas forças, suficientemente forte para destruir o *contínuo da história*. (BENJAMIN, 2016, p. 19; grifos nossos).

A historiografia materialista [...] assenta sobre um princípio construtivo. Do pensar faz parte não apenas o movimento dos pensamentos, mas também a sua paragem. Quando o pensar se suspende subitamente, numa constelação carregada de tensões, provoca nela um choque, através do qual ela cristaliza e se transforma numa monada. [...] Nessa estrutura, ele reconhece [...] o sinal de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido. E aproveita essa oportunidade para forçar uma determinada época a sair do fluxo homogêneo da história; assim, arranca uma determinada vida à sua época e uma determinada obra ao conjunto de uma *oeuvre*. (BENJAMIN, 2016, p. 19; grifos do autor).

O “agora” é, por isso, para o materialista histórico, como Benjamin, saturação de tensões na medida em que busca se apropriar do passado, que é uma imagem remanescente e, diferente do historicismo, não a eterniza, mas a transforma numa experiência única e fugaz no instante presente de um *salto revolucionário*, que não está nem lá nem cá, mas no intervalo de *agoras*, no qual passado, presente e futuro amalgamam-se num todo tensionado.

Benjamin usa de várias imagens para traduzir esse agora “saturado de tensões” que produz uma fratura no *continuum* da história: *choque*; *salto de tigre* em direção ao passado; *imagem que relampeja no momento de um perigo*; *escovar a história a contrapelo*. Eis aí o instante intempestivo do contemporâneo, de que nos fala Agamben.

No projeto de criação e des-criação verissiano, esse lugar insurgente do contemporâneo destaca-o do *continuum* historicista de sua obra. Isso é perceptível quando consideramos o anjo apocalíptico do prototexto de “A hora do sétimo anjo”, como aquele que não anuncia, pois leva em suas asas um livro inacabado, feito de restos e fragmentos, como vimos no capítulo 2. É como se a criação rompesse a espinha dorsal do tempo *cronos* e instaurasse o poeta/escritor em um tempo múltiplo, um *kairós* em movimento constante dentro desse *cronos*.

“A hora do sétimo anjo” atua sob essa gênese, também, quando consideramos *Quarteto para o fim do tempo*, de Messiaen, como seu *leitmotiv* de criação/des-criação. Vimos que a peça musical estabelece essa ruptura com o *cronos* do próprio tempo na música, construindo intervalos e rupturas com intervenções de outras sonoridades. A peça de Messiaen, por sua vez, localiza-se num tempo histórico altamente opressor da Segunda Guerra Mundial, dos campos de concentração e do holocausto. É nesse *cronos* que o *kairós* da peça de Messiaen respira, vibra como forma de resistência e sobrevivência, afinal, como atestado por Deleuze, só a obra de arte resiste à morte.

O intempestivo para Agamben, então, está para a presentidade do contemporâneo assim como a luz de galáxias distantes está para a impossibilidade de chegar até nós. O presente do contemporâneo é esse estado de potência ou da presença da privação, porque é o não-vivido no vivido, ou ainda: “A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos.” (AGAMBEN, 2019, p. 70). Por isso,

[...] o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente na fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo. Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo

cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’. (AGAMBEN, 2009, p. 65-66; grifos nossos).

A contemporaneidade do projeto de criação e des-criação verissiana se coloca nesse espaço-tempo de passagem e limiar justamente por se recusar à fixidez e se alimentar de formas sobreviventes, restos entre um “ainda não” e um “não mais”, como cápsulas em viagem, cruzando várias temporalidades. Desse modo, os personagens-escritores da obra de Verissimo são contemporâneos a muitos tempos amalgamados e em tensão constante entre passado-presente-futuro.

É somente por meio desse movimento que é possível ler o projeto literário verissiano em nova chave arqueológica, isto é, posicionar-se sobre a sua história, desde *Fantoches*, seu romance de estreia, até “A hora do sétimo anjo”, porém, a contrapelo de uma origem estabelecida, num passado remoto, para percebê-lo em novos nascimentos a cada momento presente desse fazer e desfazer de formas.

Assim, podemos considerar o inacabamento um valor literário na obra de Verissimo, que a designa como a impossibilidade de se traçar roteiros definitivos em literatura. Inacabamento que faz de “A hora do sétimo anjo” sobrevivente de um tempo e material em processo de um novo tempo. É nesse contemporâneo que encontramos também *Fantoches*, esse laboratório experimental de formas que sobrevivem e saltam as páginas não apenas do livro, mas de todo um projeto arquitetônico de uma obra. Textos em lugar de passagem, de potência para outras formas abertas à contingência de passarem ou não a ato.

Esse movimento arqueológico de leitura da obra de Verissimo está no que Agamben discute como arcaico (*arké*), da origem. Como vimos, desde a introdução desta tese, a construção dessa metodologia de leitura entende a origem como “[...] contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto.” (AGAMBEN, 2009, p. 69).

Em *Fantoches*, como vimos, há um autor na sua maturidade que se reencontra com um escritor jovem, lendo, ambos, concomitantemente, seus textos. Da marginalia, saltam muitos tempos: o das edições dos livros, o da memória, o da escrita. Tempo do criador e do homem Verissimo. Tempo das caricaturas, das revisões, da voz do crítico. Passado-presente-futuro dentro de um livro que pulsa em

todos os outros que fazem parte do diagrama de Creatus. É no presente, portanto, que a origem pulsa.

Os personagens-escritores criados por Verissimo, somados à sua figura ficcional como personagem-Autor, propõem uma discussão a respeito da contemporaneidade dessa imagem do autor, que não habita um tempo-espço definido. O anacronismo da imagem do criador se mostra como uma questão chave nessa dinâmica de criação e des-criação, cujo elemento central é o multiperspectivismo dessa figura autoral. A ficcionalização da imagem do escritor é uma forma de abertura do espaço literário para acolher alteridades, nesse jogo lúdico criador-criaturas, como o diagrama da “Constelação de Creatus” buscou tornar visível. As relações de contrastes e tensões entre as vozes dos escritores ficcionais trazem ao bojo do projeto literário verissiano questionamentos a respeito do papel do escritor frente à sua criação:

Noel já sentia um pouco mais de simpatia pelo tema do romance. Já queria bem ao seu João Ventura e experimentava um certo prazer ‘divino’ em dispor da vida de sua criatura. Era-lhe agradável a ideia de que, se quisesse, podia esmagar o seu herói dum momento para o outro, do mesmo modo que lhe podia dar um Rolls-Royce, ou fazê-lo rir dum riso impossível. Mas quando se lembrava de que o livro ia ser publicado, lido e julgado por outros, que exigiriam dele verosimilhança – então Noel se via despojado de suas qualidades demiúrgicas, sofria a angústia da limitação, desconfiava do romance [...]. [O narrador sobre Noel Madeira em *Um lugar ao sol*] (VERISSIMO, 2006a, p. 322).

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... [O Autor em *Fantoches*] (VERISSIMO, 1972a, p. 196).

Passei a primeira quinzena de maio a escrever as páginas que ficaram para trás. Se me fosse possível, eu contaria as minhas andanças pela Espanha por meio de desenhos animados e interpretaria os meus estados de espírito em termos de música. Acho a palavra um pobre instrumento de expressão. Dir-se-ia um vidro – às vezes deformador, quase sempre embaciado, quando não exageradamente colorido e cintilante – que o autor coloca entre o fato e o leitor. [Vasco Bruno em *Saga*] (VERISSIMO, 2006b, p. 181).

Creio que deixei nestas memórias – que alguns talvez possam classificar como autobiografia – elementos que podem ajudar o leitor

a encontrar resposta a essa pergunta. Claro, faltam muitas peças nesse jogo de armar. [...]

Empreguei em muitas destas páginas o estratagema um tanto batido e convencional de dividir minha personalidade em duas ou muitas partes. [Verissimo criador em *Solo de Clarineta*] (VERISSIMO, 2005b, p. 266).

Por meio dos gestos autorais, que permeiam a arquitetônica da obra do escritor gaúcho, abrem-se espaços para vozes distintas de escritores que compartilham com Verissimo o estatuto de autoria dos textos dos quais fazem parte e dos quais também são co-autores. Nesses discursos de alguns dos personagens-escritores que resgatamos, percebemos o pulsar escritural como forma de existência dessas vozes autorais nas sagas de narrativas inauguradas por essa obra. Esse movimento é seguido pelos escritores ficcionais que, ao se desdobrarem em relações possíveis com outros dentro desse projeto, também se multiplicam, criando uma rede dialógica que não cessa de ressoar. Seguimos, portanto, acreditando em relação ao ideal literário de Erico Verissimo que

[...] multiplicar a sua vida na vida de outros tenha sido a sua grande narrativa, compartilhar os seus conflitos com suas personagens e leitores, o seu mais profundo autoconhecimento, buscar o humano em cada um que entrasse em contato com as suas histórias, a sua verdadeira missão. (CAMPOS, 2016, p. 163-164).

Isso nos leva a crer que os personagens-escritores criados por Verissimo, assim como as famílias de narrativas, podem ser as luzes que viajam pelo espaço-tempo em direção a nós, sem nunca nos alcançar. Trata-se da criação e des-criação de uma obra que está continuamente a construir derivas, em busca de novas conexões, reescrevendo-se e recomeçando outra vez.

A história da criação literária em Erico Verissimo é feita de rastros, pó de estrelas, tinta naquim, papel e muitas vidas. A contemporaneidade de sua obra não cessa de nos anunciar novas possibilidades de significações. Pensando nessa obra que continua a ressurgir, em cada tempo-espaço saturado de “agoras”, projetamos, aqui, com o objetivo de reafirmar a contemporaneidade desse projeto de criação e des-criação de Verissimo, uma outra possibilidade de cruzamento com a música, que se inscreve em muitos dos seus romances, nesse diagrama rizomático da “Constelação de Creatus”, possibilitando o surgimento de novas derivas de formas sobreviventes.

Dessa ideia nasceu a composição da peça musical *Miniatura para um novo tempo*¹, que foi produzida digitalmente em setembro de 2021. Foram utilizados dois programas para a composição: *Sibelius*, para escrever a partitura, e *Muscore*, para gerar o áudio. Os instrumentos que executam a peça são simulações digitais dos instrumentos viola, violino 1, violino 2 e violoncelo, cujas escolhas justificamos mais adiante².

A peça musical tomou por base um quadrante da “Constelação de Creatus”, compreendendo quatro personagens-escritores: Caio Mafra-Pomar, Floriano Terra Cambará, Noel Madeira e Nanquinote. Esses personagens possuem linhas melódicas em oposição, possibilitando o trabalho contrapontístico³ na peça.

Mafra-Pomar, representa o escritor renomado que faz um balanço de sua vida, considerando-se, apesar da fama, um homem cujo fracasso humano é latente. Floriano Cambará traz à luz a voz do escritor pesquisador corajoso que se lança à descoberta de suas origens individuais e coletivas, ao escrever a saga de sua família. Noel Madeira traz a voz do escritor iniciante, claudicante em seu ofício, apresentando grande dificuldade de olhar para a realidade. Nanquinote integra esse grupo selecionado por ser aquele que salta entre as páginas dos romances, habitando o limiar entre escritor-criatura, em busca da liberdade de escrever sua própria história no mundo, apesar de ser uma figura de nanquim que mora em um tinteiro.

Miniatura para um novo tempo apresenta uma forma de composição livre, sem gênero estabelecido, em que a textura contrapontística predomina. A miniatura na música se define como “[...] um discurso que se volta sobre si mesmo, sem que seja retórico; que pode se apresentar nas mais diversas aparências estruturais, mas, em sendo qualquer delas, é, antes, uma ideia musical breve e concisa”. (CAMARGO *apud* KERBER, 2007, p. 41). A miniatura, portanto, é uma peça curta, ou mesmo um instante musical com duração breve, que

¹ *Miniatura para um novo tempo* foi composta por Tabajara Belo, compositor, violonista e guitarrista com dois discos gravados. É professor da Universidade Federal de Ouro Preto, PhD em Composição pela University of Florida (USA) e Mestre em violão pela University of Arizona (USA). Para escutar a peça musical acesse o link: https://www.youtube.com/watch?v=yR_DSTuKs3I. Acesso em: 21 out. 2021.

² Nesse momento, aconselhamos que o leitor esteja com a partitura da peça e a “Constelação de Creatus” em mãos.

³ O contraponto, na música, “[...] deriva do latim punctus contra punctum, nota contra nota, ou, ainda, melodia contra melodia. Trata, portanto, de sons que se contrapõem simultaneamente. Basicamente, contraponto é direcionamento melódico.” (TRAGTENBERG, 2002, p. 15; grifos do autor).

[...] prescinde de uma definição estrutural fixa. E além de breve – como as demais imagens pertencentes ao gênero peça curta –, apresenta um aspecto conciso, pois ao invés de se basear na relação hierárquica predominantemente linear e retórica entre as estruturas, ela constrói uma ideia musical a partir de livre sucessão de sonoridades. (CAMARGO *apud* KERBER, 2007, p. 41).

A possibilidade da livre sucessão de sonoridades, que a miniatura musical possibilita, justifica nossa escolha por essa forma de composição. Ela se adequa a todo o nosso percurso que propõe a leitura arqueológica do projeto literário de Verissimo, rompendo com sua linearidade. Outro ponto importante para essa escolha é que a miniatura ressalta uma qualidade importante do contraponto e também da estrutura composicional da obra verissiana: não se baseia em uma organização hierárquica.

Justificada a escolha pela forma composicional da peça, apresentamos a escolha pelo formato instrumental do quarteto de cordas que se dá pela associação com os personagens-escritores. O formato quarteto de cordas constitui-se numa instrumentação de consolidada tradição na música do ocidente a partir da segunda metade do século XVIII, além de apresentar funções tipicamente bem definidas de seus instrumentos. Nesse sentido, a referida formação, somada ao emprego do contraponto entre os perfis dos personagens se aproxima do diagrama desse quadrante da “Constelação de Creatus”. Ademais, a formação do quarteto alude ao *Quarteto para o fim do tempo*, de Olivier Messiaen, como forma de homenagem a essa composição fundamental para a construção do argumento de “A hora do sétimo anjo”. Deixamos claro, porém, que *Miniatura para um novo tempo* não busca se equivaler à peça de Messiaen, já que utiliza formação instrumental diferente.

O emprego musical do conceito de *leitmotiv*⁴ ocorre não apenas por meio de células rítmicas⁵ e traçados melódicos específicos, mas também pelos instrumentos musicais que representam cada personagem:

Voz 1: Caio Mafra-Pomar estabelece uma analogia com a tessitura grave do violoncelo, com recorrentes repetições das mesmas notas, em células rítmicas que reforçam a solidez dos tempos fortes do compasso, sem síncope. Suas frases se

⁴ Tema recorrente em uma peça musical ou texto literário associado a um personagem, ideia ou situação particulares.

⁵ Em música, o ritmo diz respeito à matemática do pulso e andamento (rápido, lento) e duração (curto, longo).

concentram nas notas pilares da harmonia, sem dissonâncias, ornamentos ou saltos expressivos. Essa representação conecta-se a sua voz no final da vida e à visão grave que tem sobre sua história.

Voz 2: Noel Madeira se apresenta no registro médio da viola, desempenhando papel de apoio na definição harmônica, também com rítmica estável, uso de notas longas, com restrita liberdade melódica. O pouco protagonismo representado pela viola traduz exatamente a forma como Noel olhava para a vida, o que contaminou a sua produção literária instável e sem cor traduzida na escrita conflituosa de um romance.

Voz 3: Floriano Terra Cambará representa-se no violino 2, executando um tema dentro da faixa de frequência médio-aguda, recheado de saltos melódicos expressivos, cromatismos⁶ e tensões que se apresentam na forma de *appoggiatura*⁷. Ritmicamente, sua linha é pouco previsível, em contornos sincopados e episódicas ocorrências de subdivisões ternárias. Essa atitude do violino 2 conecta-se com a postura de Floriano diante do plano de escrever a saga de sua família. A imprevisibilidade de suas descobertas comanda a investigação para a sua escrita, o que o define como escritor ousado e protagonista enquanto criador de *O tempo e o vento*.

Voz 4: Nanquinote representa-se no violino 1. Sua voz ocupa o espectro mais agudo do quarteto e apresenta saltos em profusão, maior variedade na articulação (notas curtas x longas), ornamentação farta e rítmica, que também faz uso de quiálteras⁸. Nanquinote é personagem aventureiro, sem paradeiro certo, que salta entre as páginas de *Fantoches*, entra e sai do livro no jogo lúdico da criação. É Nanquinote, inclusive, que desafia o Autor, articulando e rearticulando a sua escrita com seu tom espirituoso e cômico.

Ao escutar a peça, o ouvinte entrará em contato com um efeito dinâmico que transita entre os registros médio-grave das linhas de Mafra-Pomar e Noel como uma preparação para a entrada dos registros mais agudos de Floriano e Nanquinote.

⁶ Deslocamentos melódicos de meio em meio-tom por graus próximos, gerando aumento de tensão e dramaticidade.

⁷ Recurso melódico em que as dissonâncias não pertencentes ao acorde são “apoiadas” (do italiano ‘appoggiare’, ‘apoiar-se’) nos tempos fortes do compasso, resolvendo-se nas consonâncias posteriormente.

⁸ Subdivisões “alteradas”, não-quadráticas do ritmo. A subdivisão ternária, “quíáltera-de-três”, é um dos tipos mais comuns de quiáltera.

Essa preparação é como um anúncio, para utilizarmos a imagem do sétimo anjo, desse novo tempo de leitura da obra de Verissimo.

Na sequência, entra o violino 2, representado por Floriano, que marca a escrita desse fragmento da saga verissiana traduzida em música, pela linha melódica de *O tempo e o vento*, colocando em prática as tensões com as outras vozes, uma vez que todas as quatro performam dentro dessa saga composicional.

A última linha que surge é a de Nanquinote, já que ele nasce apenas quando o Autor o coloca para fora do tinteiro. É como se a pena de Floriano (re)criasse Nanquinote e o colocasse para saltar entre as linhas da pauta musical.

As tensões entre as linhas melódicas se aprofundam quando as quatro estão em ação mais claramente, ponto contra ponto, a partir do minuto 0:26. Interessante ressaltar que a linha melódica de Nanquinote é a única que desaparece e reaparece, causando expectativa e, ao mesmo tempo, imprevisibilidade para nossa escuta, assim como em nossa leitura de *Fantoches*.

Do meio para o final da peça, percebemos um efeito do “rallentando”⁹, que coincide, ao mesmo tempo, com o momento de redução da atividade melódica das vozes. No desfecho da peça, o violoncelo e a viola atacam notas simultâneas no início do penúltimo compasso, seguidas por respostas subsequentes do violino 2 e do violino 1, gerando um bloco de notas longas e simultâneas no último compasso. Apesar do efeito resultante de relaxamento gerado no início do penúltimo compasso, as notas dissonantes dos violinos sugerem nova tensão e suspensão harmônicas, projetando a ideia de um inacabamento, abrindo a possibilidade de novas insurgências.

Miniatura para um novo tempo é um exercício intempestivo em linguagem musical de nossa leitura arqueológica da obra de Verissimo, evidenciando a sua natureza contemporânea. Recuperando a ideia de Blanchot na introdução dessa tese, de que “a obra é a espera da obra”, *Miniatura para um novo tempo* é essa obra à espera de outras possíveis a partir dela e, por isso, conserva o inacabamento em sua estrutura, assim como o projeto de Verissimo. A obra desse nosso contador de histórias é, definitivamente, essa obra à espera. Nas escavações empreendidas nessa tese, encontrou a contemporaneidade de sua existência nas ruínas amontoadas em seu depósito dos fundos que tantas possibilidades nos revelaram e,

⁹ Diminuição gradativa do andamento na execução da peça.

ainda, nos revelarão já que há outras formas sobreviventes esperando por serem descobertas.

Silêncio...

Um som distante se aproxima. Vemos ao longe um acrobata desvairado, pulando no trampolim da imaginação. Salto audaz. Pula para além de si mesmo. “Já estou além do além. O tempo não tem limites. O espaço não tem fronteiras. E que música clara é essa que eu ouço?” (VERISSIMO, 1960, p. 97). Quem é ele? Nanquinote?

Em solilóquio inusitado escutamos Malazarte. O mesmo de *Fantoches*. Figura macunaímica como Nanquinote, como uma dobra do calunga de nanquim (ou será que o fantoche se travestiu de Malazarte?). O infinito é pequeno demais para a aventura que empreende para descobrir a vida por meio das linhas que habita. “Além! Mais além! Quero encontrar a origem dos mundos. Onde está a chave do Mistério? Onde? Onde? Sinto que vou descobrir a força tumultuosa que governa o Universo...” (VERISSIMO, 1960, p. 97).

Na tentativa de alcançar as estrelas, tonto de distâncias, Malazarte cai de novo dentro de si. Em movimento análogo, Nanquinote em um “glut!” cai dentro do tinteiro. O Autor descansa a pena. Olha pela janela. O que tem do lado de lá? Não sabe. Escutou apenas um anúncio. Como se um anjo lhe soprasse ao ouvido um segredo. Era, porém, um anjo distraído, com olhar desconfiado, saído das páginas de um caderno de folhas quadriculadas. Um esboço, um calunga, como Nanquinote. (Será que durante todo esse tempo foi Nanquinote quem, disfarçado – de anjo, de gaúcho da fronteira, de defunto, escreveu toda essa história?).

Nunca teremos respostas a essa e a tantas outras perguntas sobre a obra de Verissimo, até porque ele mesmo nos disse que não é possível traçar roteiros definitivos para a literatura. As linhas estão soltas, os caminhos estão abertos.

A quantos caminhos mais essa leitura arqueológica poderá apontar? Não nos cabe responder a essa pergunta, mas, quem sabe, olhando para o céu, veremos muitas outras constelações nascendo e escutaremos outros tantos sons surgindo na imensidão do projeto literário de Verissimo. A única coisa que sabemos, nesse momento, é que essa história não admite ponto final, mas o respirar profundo de esperançosas reticências...

REFERÊNCIAS

1 Do autor

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento III**. O arquipélago. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento II**. O retrato. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento I**. O continente. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

VERISSIMO, Erico. **Um lugar ao sol**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

VERISSIMO, Erico. **Saga**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

VERISSIMO, Erico. **Solo de clarineta**: memórias. Flavio Loureiro Chaves (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2005a. v. 1.

VERISSIMO, Erico. **Solo de clarineta**: memórias. Flavio Loureiro Chaves (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2005b. v. 2.

VERISSIMO, Erico. **Caminhos cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005c.

VERISSIMO, Erico. **Clarissa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005d.

VERISSIMO, Erico. A hora do sétimo anjo (fragmento). Maria da Glória Bordini (org.). **Brasil/Brazil** – Revista de Literatura Brasileira, v. 7, n. 10. Porto Alegre: Mercado Aberto/ PUCRS/ Brown University, 1994.

VERISSIMO, Erico. **Galeria fosca**. Cristina Penz (org.). Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

VERISSIMO, Erico. **O resto é silêncio**. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

VERISSIMO, Erico. **Fantoches**. Porto Alegre: Editora Globo, 1972a.

VERISSIMO, Erico. **Incidente em Antares**. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

VERISSIMO, Erico. **Fantoches e outros contos e artigos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

VERISSIMO, Erico. **Música ao longe**. Porto Alegre: Editora Globo, 1956.

VERISSIMO, Erico. **As aventuras do avião vermelho**. Porto Alegre: Editora Globo, 1936.

2 Documentos do Acervo Literário Erico Verissimo

2.1 Correspondência

VERISSIMO, Erico. [**Correspondência**]. Destinatário: Mauricio e Luiza Roseblatt. McLean, Virgínia, EUA, 27 set. 1972. [02a0315-1972].

2.2 Cadernos e dossiê de “A hora do sétimo anjo”

VERISSIMO, Erico. Caderno pessoal 04a0007-67. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 1967.

VERISSIMO, Erico. Caderno pessoal 04a0006-1969. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 1969.

VERISSIMO, Erico. Caderno pessoal 04a0021-70. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 1970.

VERISSIMO, Erico. Caderno pessoal, 04a0028-72. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 1972b.

VERISSIMO, Erico. Dossiê de “A hora do sétimo anjo”. Pasta 08. 04f0082-43/75. Folha datada de 26 de março de 1973. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 1943-1975.

VERISSIMO, Erico. Dossiê de “A hora do sétimo anjo”. Pasta 05. 04f0082-43/75. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 1943-1975.

VERISSIMO, Erico. Dossiê de “A hora do sétimo anjo”. Pasta 13. 04f0082-43/75. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 1943-1975.

VERISSIMO, Erico. Folha avulsa do dossiê de “A hora do sétimo anjo”. 05b0029-1975. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 1975.

3 Sobre o autor

ANDRADE, Jorge. O galho da nespereira. *In*: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **O contador de histórias**: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo. Porto Alegre: Globo, 1972.

ARÊAS, Anderson. Artaud, sonho: f(r)icção. **Revista Conceição/Concept**, Campinas, v. 5, n. 1, p.108-118, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/445>. Acesso em: 24 set. 2021.

BORDINI, Maria da Glória (org.). **Caderno de pauta simples**: Erico Verissimo e a crítica literária. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005.

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

CAMPOS, Beatriz Badim de. **Caminhos cruzados e Um lugar ao sol: o projeto literário de Erico Verissimo**. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2016.

CASTRO, Marcy de. Erico Verissimo, um escritor diante do espelho. **O Popular**, Goiânia, 1º/ 2 jan. 1977. p. 2.

CHAVES, Flávio Loureiro (org.). **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

FRANCESCHI, Antonio Fernando de *et al.* **Cadernos de Literatura Brasileira: Erico Verissimo**. n. 16. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2003.

GASTAL, Ney; PRZYBYLSKI, Susana. Erico Verissimo, o homem de Antares. Periódico não identificado, 1971.

GRANDI, Celito de. Somos todos uns mentirosos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 de nov. 1971, capa.

GRECCO, Pirisca. A hora do sétimo anjo. **Mostra Histórica Coxilha Nativista – Clássicos**, v. 3. USA: Records, 2018. 1 CD. Faixa 11. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q94fx1ak5Cg>. Acesso em: 11 out. 2021.

JUNKES, Lauro. Estética e crítica social em "Incidente em Antares". **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 8, v. 21. n. 505. 11 fev. 1978. Caderno de Sábado. n.p.

MARZOLA, Norma. Erico Verissimo falou e disse. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1026, 18 dez. 1971, n.p.

MEYER, Augusto. Erico e os Fantoches. *In*: BORDINI, Maria da Glória. **Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária**. Porto Alegre: Instituto Federal do Livro, 2005.

TOTTI, Paulo. Um país em julgamento. **Revista Veja**, São Paulo, 17 nov. 1971. Coluna Literatura, p. 90-92.

ÚLTIMA HORA. [Sem título]. Nota. Coluna Expressas. Rio de Janeiro, 07 dez. 1972.

4 Geral

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum**: sobre o método. Tradução Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **Bartebly, ou da contingência**. Tradução Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. Tradução Carolina Pizzolo Torquato. **Revista do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense**, Niterói, v. 18. n. 1. jan./jun., p. 11-28, 2006a. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdpsi/a/N6v9wqP8ChHzLQwQNMjLNGt/?lang=pt>. Acesso em: 24 set. 2021.

AGAMBEN, Giorgio. Entrevista com Giorgio Agamben. [Entrevista cedida a] Flávia Costa. Tradução Susana Scramim. **Revista do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense**, Niterói, v. 18. n. 1, jan./jun., p. 131-136, 2006b. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdpsi/a/qfWSyKkKcpMDVxy3Bj5Vmzz/?lang=pt>. Acesso em: 24 set. 2021.

ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 2011.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARRENTO, João. **Limiares sobre Walter Benjamin**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Max Limonad, 1981.

BENJAMIN, Water. **Walter Benjamin**: o anjo da história. Tradução João Barrento (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e

história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Coleção Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. (Coleção Elogio da Filosofia).

BENJAMIN, Walter. **Reflexões**: a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo: Editora 34, 2004.

BENJAMIN, Walter. Passado, presente, futuro: Paul Klee na memória de Walter Benjamin. **Revista Piauí**, ed. 55. abr. 2011. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/passado-presente-futuro/>. Acesso em: 25 set. 2021.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

BURLAMAQUE, Fabiane Verardi; BARTH, Pedro Afonso. Experiências literárias com sagas fantásticas: As crônicas de gelo e fogo e a criação de um novo universo. **Revista brasileira de literatura comparada**, Porto Alegre, n. 29, v. 18, p. 1-25, 2016. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/409>. Acesso em: 25 set. 2021.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANTINHO, Maria João. Walter Benjamin e a história messiânica contra a visão histórica do progresso. **Revista Philosophica**, Lisboa, n. 37, p. 177-195, 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5309>. Acesso em: 25 set. 2021.

COUTINHO, Fernanda. Representações da infância na obra machadiana: o menino é pai do homem? In: **Machado Assis Linha** [online]. v. 4, n. 8, p. 67-81, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1983-68212011000200006>. Acesso em: 25 de set. 2021.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 27 jun. 1999.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação. Tradução José Marcos Macedo. **Folha de São Paulo**, 27 ago. 1999.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: o olho da história I. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUSSEL, Inés. Foucault e a escrita da história: reflexões sobre os usos da genealogia. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 29, n. 1, jan./jun., p. 45-68, 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25418>. Acesso em: 25 set. 2021.

FERRAZ, Silvio. **Música e repetição**: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: EDUC/FAPESP, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. v. III.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARCÍA, Alberto Eloy Martos. **Introducción al mundo de las sagas**. Badajoz: Universidade de Extremadura, 2009.

JOLLES, André. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.

KERBER, Juliano Brito. **As miniaturas musicais em Nilson Lombardi**. 2002. 75f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99876/kerber_jb_me_ia.pdf;jsessionid=EA878C94856A8220F95E3B8C1BAFDA7A?sequence=1. Acesso em: 25 out. 2021.

LANGER, Johnni. História e sociedade nas sagas islandesas: perspectivas metodológicas. **Alétheia** - Estudos sobre antiguidade e medievo, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2009. Disponível em: <https://periodicos.unipampa.edu.br/index.php/Aletheia/article/view/32>. Acesso em: 25 set. 2021.

LEITÃO, Elenara Stein. **Calungas, a representação da escala nos desenhos**. Maio/2019. Disponível em:

<https://www.elenaraleitao.com.br/2019/05/calungas-representacao-da-escalas-nos.html>. Acesso em: 25 set. 2021.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud**: O artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth. In the churchyard at Cambridge. *In*: LONGFELLOW, Henry Wadsworth. **Poems**. Cambridge: University Press, 1869. v. I.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes. **Ícone**, v. 16, n. 2, p. 191-209, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/238041>. Acesso em: 25 set. 2021.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 414-422, jul./dez. 2013a. Disponível em: [https://www.scielo.br/j/alea/a/QJ6dhd8dBMCKydMPq9MSnDr/?format=pdf&lang=pt#:~:text=N%C3%A3o%20h%C3%A1%20fazer%20\(n%C3%A3o%20h%C3%A1,feita%20e%20mais%20que%20perfeita](https://www.scielo.br/j/alea/a/QJ6dhd8dBMCKydMPq9MSnDr/?format=pdf&lang=pt#:~:text=N%C3%A3o%20h%C3%A1%20fazer%20(n%C3%A3o%20h%C3%A1,feita%20e%20mais%20que%20perfeita). Acesso em: 26 set. 2021.

NANCY, Jean-Luc. À escuta (parte I). **Outra travessia**, Florianópolis, n. 15, p. 159-172, 1º semestre 2013b.

PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens à procura de um autor**. Tradução Brutus Pedreira. São Paulo: Abril, 1977.

REDYSON, Deyve. O Fausto de Johann Wolfgang von Goethe: uma leitura de dentro da obra de Kierkegaard e de Thomas Mann. **Pensando**, Teresina, v. 2, n. 4, 2011. Disponível em: <https://ojs.ufpi.br/index.php/pensando/article/view/691>. Acesso em: 25 set. 2021.

SANTANA, Tiganá. Tradução, interações e cosmologias africanas. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 39, n. esp., set.-dez., p. 65-67, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp65>. Acesso em: 25 set. 2021.

SANTIAGO, Silviano. **Fisiologia da composição**. São Paulo: Cepe Editora, 2020.

SANTOS, Adna Evangelista Couto dos; REGINA, Silvia La. **Crítica genética e os textos literários**: um diálogo com outros saberes. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2015.

SÃO JOÃO. Apocalipse. *In*: **Bíblia Sagrada** – Novo Testamento. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil (SBB), 2000.

TEIXEIRA, Dalila Isabel Cardoso. **Sinestesia em Quatour pour la fin du Temps**: O confronto entre a realidade subjetiva de Messiaen e a percepção do público geral.

2019. 138f. Dissertação (Mestrado) – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto, Porto, 2019. Disponível em: https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/15039/1/Dalila_Teixeira_MIA_2019.pdf. Acesso em: 25 set. 2021.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WORDSWORTH, William. **Poesia selecionada**. Tradução Paulo Vizioli. São Paulo: Mandacaru, 1988. 49 p.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem**: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950. Tradução Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ANEXO - LEVANTAMENTO DA FORTUNA CRÍTICA DE ERICO VERISSIMO

ALMEIDA, Lelia. **A sombra e a chama: uma interpretação da personagem feminina n'O tempo e o vento de Érico Veríssimo**. 2007. 147f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/11320/000411962.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 set. 2021.

ALVES, Márcia de Borba. **Tratado das gentes d'O Continente por uma definição da identidade gaúcha**. 2005. 123f. Dissertação (Mestrado em Letras) –

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/4432/000501334.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 set. 2021.

ALVES, Márcio Miranda. **A imprensa como fonte de pesquisa e representação em O tempo e o vento, de Erico Verissimo**: técnica de narrativa e implicações estéticas. 2013. 429f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em:

https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-17122013-122607/publico/2013_MarcioMirandaAlves_VCorr.pdf. Acesso em: 25 set. 2021.

AQUINO, Ivania Campigotto. **A representação do imigrante alemão no romance sul-rio-grandense**: "A divina pastora", "Frida Meyer", "Um rio imita o Reno", "O tempo e o vento" e "A ferro e fogo". 2007. 300f. Tese (Doutorado em Letras) –

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10922>. Acesso em: 25 set. 2021.

ARRUDA, Maria Luiza de. **Vento em tempo de solidão**: a saga dos Buendía e dos Terra-cambará: um estudo comparativo entre Veríssimo e Garcia Marquez. 2005. 163f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em:

<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/14864>

BEGROW, Bianca de Vit. **As mães e seus filhos** (Uma leitura d'O Tempo e o Vento, de Erico Verissimo). 2006. 112f. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2006. Disponível em:

<https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/177/Dissertacao%20Bianca%20De%20Vit%20Begrow.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 set. 2021.

BOEIRA, Tenisa Zanoto. **Erico Verissimo**: literatura e filosofia. 2006. 95f.

Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional). Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2006. Disponível em:

<https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/182/Dissertacao%20Tenisa%20Zanoto%20Boeira.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 set. 2021.

BOSQUESI, Gisele de Oliveira. **A crítica social por meio do fantástico em Incidente em Antares, de Érico Veríssimo, e Lo e Lui, de Alberto Moravia**. 2017. 215f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2017. Disponível em:

https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/149820/bosquesi_go_dr_sjrp.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 25 set. 2021.

CAMPOS, Beatriz Badim de. **Caminhos Cruzados e Um Lugar ao Sol**: o projeto literário de Erico Veríssimo. 2015. 148f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/14758> [Publicação em livro pela FAPESP/EDUC: 2016].

CARVALHO, Enildo de Moura. **Formação cultural brasileira e norte-americana na ótica de Érico Veríssimo e Vianna Moog**. 2006. 136f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2006. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/1838/formacao%20cultural.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 set. 2021.

CHAGURI, Mariana Maggiolaro. **As escritas do lugar**: região e regionalismo em José Lins do Rego e Erico Veríssimo. 2012. 394f. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, Campinas, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280294>. Acesso em: 22 out, 2021.

COSTA, Fabricio Santos da. **O papel social do escritor e a sociedade no papel, em Érico Veríssimo**. 2012. 108f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/56023/000858657.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 set. 2021.

FERREIRA, Bruna da Silva. **Morte e Liberdade na obra de Erico Veríssimo: O prisioneiro e Incidente em Antares em perspectiva bakhtiniana**. 2012. 97f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/13625>. Acesso em: 25 set. 2021.

FONTANA, André. **Identidades gaúchas**: serranos, pampeanos, missioneiros e outras variações em *O Tempo e o Vento*. 2007. 194f. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/1014/Dissertacao%20Andre%20Fontana.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 set. 2021.

GONÇALVES, Leticia de Souza. **A reescritura de Katherine Mansfield por Érico Veríssimo**: análise descritiva da tradução para o português da obra *Bliss and other stories*. 2008. 111f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2008. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94119/goncalves_ls_me_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 25 set. 2021.

HAMBRECHT, Francielle Largue. **A alegoria fantástica da ditadura militar em Incidente em Antares**: o levante dos mortos no romance de Erico Veríssimo. 2020.

123f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em:
<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/216373/PLIT0848-D.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 set. 2021.

KANTORSKI, Evelin Leite. **A mulher a cidade**: as representações femininas no romance de Erico Verissimo na década de 1930. 2011, 222f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em:
<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/95996/304096.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 26 set. 2021.

LACERDA, Iraci Judite de. **Personagens engajadas em sociedade de classes**: uma leitura comparativa entre “O Tempo e o Vento”, de Érico Veríssimo, e “Levantado do chão”, de José Saramago. 2008. 173f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em:
https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-18032008-140059/publico/DISSERTACAO_IRACI_JUDITE_LACERDA.pdf. Acesso em: 26 set. 2021.

MACHADO, Glacy Magda de Souza. **O efeito de real em Incidentes em Antares, de Erico Verissimo**: literatura e história. 2010. 124 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010. Disponível em:
<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/2387/1/Dissertacao%20-%20GLACY.pdf>. Acesso em: 26 set. 2021.

MACIEL, Samuel Albuquerque. **Breve História da Literatura brasileira, de Erico Verissimo**: do contador de histórias ao historiador da Literatura. 2010. 142f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2010. Disponível em:
<http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/4880/SAMUEL%20ALBUQUERQUE%20MACIEL.pdf?sequence=1>. Acesso em: 26 set. 2021.

MARQUES, Mariana Lima. **A dominação, O tempo e o vento**: dominação pessoal e patriarcalismo no romance histórico de Erico Verissimo. 2009. 148f. Dissertação (Mestrado) – UNICAMP, Campinas, 2009. Disponível em:
<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281981>. Acesso em: 22 out. 2021.

MESQUITA, Maria Cláudia de. **Representações literárias da história brasileira do século XIX**: estudo comparativo entre os romances históricos de Márcio Souza e os de Erico Verissimo. 2019. 300f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2019. Disponível em:
https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/181182/mesquita_mc_dr_assis_int.pdf?sequence=4&isAllowed=y. Acesso em: 26 set. 2021.

MINCHILLO, Carlos Alberto Cortez. **Erico Verissimo, escritor do mundo**: cosmopolitismo e relações interamericanas. 2016. 388f. Tese (Doutorado em Letras

Clássicas e Vernáculas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-14082013-095744/publico/2013_CarlosAlbertoCortezMinchillo_VCorr.pdf. Acesso em: 26 set. 2021. [Publicação em livro pela EDUSP: 2016].

MINUZZI, Ivi Helena. **Elos da memória**: o discurso dos avós sobre a cultura. 2007. 86f. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/263/Dissertacao%20Ivi%20H%20Minuzzi.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 26 set. 2021.

MORAES, Anita de. **Os olhos do gato**: O narrador de viagens Erico Verissimo. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-01072013-121557/>. Acesso em: 26 set. 2021.

MORAES, Anita de. **A ética do escritor. Noel, Tônio e Floriano**: trajetórias distintas na obra de Érico Veríssimo. 2011. 181f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-30092011-093645/pt-br.php>. Acesso em: 26 set. 2021.

NEVES, Odone Antônio Silveira. **A representação do escritor em O resto é silêncio, de Erico Verissimo**. 2008. 105f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/1884/1/407789.pdf>. Acesso em: 26 set. 2021.

NIEDERAUER, Sílvia Helena Pinto. **Ao viés da história**: política e alegoria no romance de Erico Verissimo e Moacyr Scliar. 2007, 229f. Dissertação (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4309/1/000391946-Texto%2bCompleto-0.pdf>. Acesso em: 26 set. 2021.

NOVROTH, Ana Lucia Macedo. **A construção do duplo em Rodrigo Terra Cambará e Floriano Terra Cambará nas obras O retrato e O arquipélago de O tempo e o vento, de Erico Verissimo**. 2016. 190f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/2990/5/Ana%20L%C3%BAcia%20Macedo%20Novroth.pdf>. Acesso em: 26 set. 2021.

NOVROTH, Ana Lucia Macedo. **Olhares para o tempo (e o vento)**: um estudo da cronotopia na literatura verissiana. 2020. 286f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2020. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/4366/10/Ana%20Lucia%20Macedo%20Novroth.pdf>. Acesso em: 26 set. 2021.

OLIVEIRA, Maria Marta Carrijo de. **Imagens e representação do professor em *Clarissa e Música ao longe*, de Érico Veríssimo**. 2013. 94f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

Disponível em:

<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/11859/1/Maria%20Marta.pdf>. Acesso em: 26 set. 2021.

PEDRUZZI, Tiago. **O tempo e o vento e Cem anos de solidão**: sagas em contato. 2008. 37f. Monografia (Conclusão do Curso) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/26889/000679345.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 26 set. 2021.

PEREIRA, Mateus da Rosa. **Passado a limpo**: a caracterização do protagonista e a representação da história em "O sobrado", de Erico Verissimo, e "Netto perde sua alma", de Tabajara Ruas, e em suas adaptações cinematográficas. 2011. 143f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/32879>. Acesso em: 26 set. 2021.

PROMPT, Luzi Lene Flores. **A representação do espaço nos romances urbanos de Erico Verissimo**: *Caminhos cruzados*, *Noite*, *O prisioneiro* e *Incidente em Antares*. 2007. 173f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em:

<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2240>. Acesso em: 26 set. 2021.

QUEIROZ, Jaqueline Borges de. **Engajamento literário e realismo na década de 1930**: perspectiva de um personagem-escritor de Erico Verissimo. 2020. 132f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/342944>. Acesso: 22 out. 2021.

QUEVEDO, Elisiane da Silva. **Humilhados e ofendidos**: os Carés em *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo. 2018. 191f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-26092018-122554/pt-br.php>. Acesso em: 26 set. 2021.

RIBEIRO, Francisco Carlos. **A “missão” na literatura**: a redução jesuítica em *A fonte* de *O tempo e o vento*. 2016. 136f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19166>. Acesso em: 26 set. 2021.

RITTER, Eduardo. **Jornalismo e literatura**: a tribo jornalística de Erico Verissimo. 2011. 244f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/2150>. Acesso em: 26 set. 2021.

ROIG, José Antonio Klaes. **Autobiografia de Erico Veríssimo**: a consciência do fazer literário. 2010. 91f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal

do Rio Grande, Rio Grande, 2010. Disponível em:
<http://repositorio.furg.br/handle/1/2626>. Acesso em: 26 set. 2021.

SANTOS, Donizeth. O projeto literário de Erico Verissimo. **Revista de estudos de Literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n.44. jul./dez., p.331-363, 2014. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/elbc/a/tGF6HZLK7ZdhCZGqrvM7NxN/?format=pdf&lang=pt>
 Acesso em: 25 out. 2021.

SANTOS, Maria Cristina Ferreira dos. **Vasco e a dialética do esquecimento**. 2011. 85f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em:
<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29582>. Acesso em: 26 set. 2021.

SANTOS, Maria Cristina Ferreira dos. **O esquecimento na produção romanesca de Erico Verissimo**. 2020. 206f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em:
<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/215268>. Acesso em: 26 set. 2021.

SANTOS JÚNIOR, Moisés Gonçalves. **Entre nuances multiformes e sensações evanescentes: a estética impressionista nos romances "Clarissa" (1933), de Erico Verissimo, e "O lustre" (1946), de Clarice Lispector**. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em:
<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/192824>. Acesso em: 22 out. 2021.

SILVA, Adelgício José da. **O imigrante judeu na obra de Érico Veríssimo e seu papel na formação da sociedade brasileira**. 2007. 172f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em:
<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8152/tde-17032008-123832/pt-br.php>.
 Acesso em: 26 set. 2021.

SILVA, Nivaldo Pereira da. **Deus morto no Pampa: a religiosidade gaúcha no mito fundador proposto por Erico Verissimo**. 2006. 152f. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/123>. Acesso em: 26 set. 2021.

SILVA, Raimundo Paulino da. **Memória imaginativa nas lembranças de Erico Veríssimo: uma leitura de Solo de Clarineta**. 2020. 127f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/30840>. Acesso em: 26 set. 2021.

SILVA, Talita Emily Fontes da. **Para brasileiro ver: as políticas de intercâmbio cultural estadunidense e soviética através de Érico Veríssimo e Graciliano Ramos (1941-1952)**. 2018. 107f. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em:
https://ppghc.historia.ufrj.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=249-para-brasileiro-ver-as-politicas-de-intercambio-cultural-estadunidense-e-

sovietica-atraves-de-erico-verissimo-e-graciliano-ramos-1941-1952&category_slug=dissertacoes&Itemid=155. Acesso em: 26 set. 2021.

SILVEIRA, Ana Cristina Brandini. **A configuração das memórias em *Solo de clarineta* de Érico Verissimo**. 2008. 90f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/1098>. Acesso em: 26 set. 2021.

SILVA JÚNIOR, Ednelson João Ramos e. **Nas marginalias**: a narrativa da autoleitura em *Fantoches*, de Erico Verissimo. 2020. 101f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2020. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/jspui/bitstream/riufal/7635/1/Nas%20margin%C3%A1lias%20-%20a%20narrativa%20da%20autoleitura%20em%20Fantoches%2C%20de%20%C3%89rico%20Ver%C3%ADssimo.pdf>. Acesso em: 26 set. 2021.

SIQUEIRA, Heidy Cristina Boaventura. **Clarissa**: a construção de masculinidade como metáforas da sociedade gaúcha da década de 1930. 2020. 117f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2020. Disponível em: <https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/05/CLARISSA-A-CONSTRU%C3%87%C3%83O-DE-MASCULINIDADES-COMO-MET%C3%81FORAS-DA-SOCIEDADE-GA%C3%9ACHA-DA-D%C3%89CADA-DE-1930.pdf>. Acesso em: 26 set. 2021. [Publicação em livro pela Editora Viseu: 2021].

SOUTO, Sheila Maria Tabosa Silva. **Tradução no contexto da Era Vargas**: Érico Verissimo, tradutor de Aldous Huxley. 2014. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6296?locale=pt_BR. Acesso em: 26 set. 2021.

WERLANG, Gérson Luís. **A música na obra de Erico Verissimo**: polifonia, humanismo e crítica social. 2009. 328f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/3959>. Acesso em: 26 set. 2021.