

Desdobramento de autorias: criador(s) e criatura(s) em *Fantoches*, de Erico Verissimo

Unfolding of authorships: creator(s) and creature(s) in Fantoches, by Erico Verissimo

Elisabete Alfeld¹

Resumo: A proposta do estudo tem como objetivo apresentar algumas considerações sobre o procedimento de criação dos contos em *Fantoches*, autoria de Erico Verissimo. Algo ficou por dizer na primeira edição de *Fantoches* (1936) que é redito na edição de 1972; esse algo diz sobre a gênese do processo criativo que vai além da criação de *Fantoches*. Nas marginais, as intervenções manuscritas de Verissimo caracterizam-se como um texto paralelo que, metafictionalmente, informam o teor crítico-criativo do leitor-autor da própria obra. A reedição incorpora na escrita da marginalia o traço singular e revelador de uma escrita potencialmente inventiva. Verissimo relê os contos comentando o processo de composição e estabelecendo relações intertextuais entre as suas obras. Os contos de *Fantoches* foram colocados “à margem” dos romances; essa desterritorialização da série literária provoca uma nova reterritorialização com os novos estudos voltados para essa produção literária que repercute as vozes silenciadas no que foi considerado sem unidade, mas toma a forma de um mosaico da condição humana.

Palavras-chave: Fantoches. Marginalia. Metaficção. Intertextualidade.

Abstract: This study aims to present some reflections on the creative process behind the short stories in *Fantoches*, written by Erico Verissimo. Something remained unsaid in the first edition of *Fantoches* (1936), later addressed in the 1972 reprint—an element that sheds light on the genesis of Verissimo’s creative process, one that extends beyond the composition of *Fantoches* itself. In the marginalia, Verissimo’s handwritten interventions constitute a parallel text that, in a metafictional gesture, reveals the critical-creative stance of the reader-author in dialogue with his own work. The reprint incorporates into the marginal notes a distinctive and revealing layer of potentially inventive writing. In rereading his short stories, Verissimo comments on his compositional process and establishes intertextual connections between his works. Initially placed “on the margins” of his novels, the short stories from *Fantoches* undergo a process of deterritorialization within his literary series—provoking, through recent critical studies, a new reterritorialization that brings to light silenced voices within what was once considered a fragmented collection but now emerges as a mosaic of the human condition.

Keywords: Fantoches. Marginalia. Metafiction. Intertextuality.

¹ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP).

Tudo está acabado e tudo recomeça.

Maurice Blanchot

Apresentação

A epígrafe anuncia a proposta criativa de *Fantoches* realizada por Erico Verissimo: o diálogo do autor com a própria obra que resultou na intervenção do autor e no desdobramento de autorias – Verissimo, criador de *Fantoches* (1936) e Verissimo, criador das marginálias (1972). Algo ficou por dizer na primeira edição de *Fantoches* que é reeditado em 1972; esse algo que desvenda a gênese do processo criativo vai além da criação de *Fantoches*. Nas marginálias, as intervenções de Verissimo caracterizam-se como um texto paralelo que, metaficcionalmente, informam o teor crítico-criativo do leitor-autor da própria obra.

A escrita nas marginálias singulariza um procedimento de leitura e escritura; singular no sentido definido por Poe (2009, p. 189): “ser singular é ser original e não existe virtude literária superior à originalidade.” Ainda nas palavras do autor, a singularidade advém da imaginação e da criação com propósitos de renovação. Verissimo relê os contos comentando o processo de composição e estabelecendo relações intertextuais entre as suas obras. Trata-se de uma leitura intervalar – a que se realiza entre tempos e espaços diversos –, modalidade assim caracterizada por João Alexandre Barbosa:

O intervalo, portanto, não é um vazio: é antes aquele tempo/espaço em que a literatura se afirma como literatura sendo sempre mais do que literatura porque apontando para esferas do conhecimento a partir das quais o signo literário alcança a representação. Deste modo, a leitura do intervalo o que, na verdade, almeja é uma apreensão dos significados pela via de sua tradução literária, [...] aquilo que se lê na obra literária é sempre mais que literatura. [...] cria os múltiplos significados que levam a ler na literatura mais do que apenas literatura. (Barbosa, 1990, p. 11; 15)

A leitura intervalar que Verissimo realiza é uma leitura situada entre procedimentos de escrita: a ficcional e a quase ensaística. *Fantoches*, publicado em 1932, notabiliza-se por ser o primeiro livro de contos e, principalmente, por ser uma espécie de ‘novelo’ cujos fios foram desenredando as complexas tramas tecidas nos romances. *Fantoches*, na reedição de 1972, encena a performance da atuação crítica na escrita manuscrita e nas ilustrações das marginálias. Nesse espaço, Verissimo “escreve” a leitura e realiza o que Barthes (2012) denomina de a “verdade lúdica”, que consiste no atravessamento das várias linguagens em diálogo.

A função leitor de Verissimo é como daquela “personagem que está no palco (mesmo clandestinamente) e que sozinha ouve o que cada um dos parceiros do diálogo não ouve; sua escuta é dupla (e, portanto, virtualmente múltipla)” (Barthes, 2012, p. 41). Verissimo–leitor “produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia” (Barthes, p. 41). Verissimo–autor das marginálias é o sujeito que coloca a obra em devir: “o fim da obra é sua origem, seu novo, seu antigo começo. É sua possibilidade aberta uma vez mais [...]” (Blanchot, 2018, p. 359).

Erico Verissimo: o contista

No conto “Aquarela chinesa” há uma cena que encanta e intriga o narrador:

Fecho a janela. Acendo a luz. Sento-me numa poltrona e fico olhando pra aquarela chinesa, que está pregada à parede, na minha frente. Que encanto misterioso há nesta tela? Que magia, que sortilégio sutil a envolve? Não sei... mas sempre que os meus olhos caem sobre o cromo, ficam parados, fascinados, mergulhados na combinação suave e esquisita de cores e linhas. (Verissimo, 2007, p. 21)

Movido por essa sensação, imagina na composição do quadro personagens enredados em uma possível trama: “o encanto do quadro não está somente na menina chinesa, nem no jovem que implora, nem na paisagem suave... O encanto está na história delicada que o autor desconhecido procurou fixar naquele momento grave, numa síntese mágica” (Verissimo, 2007, p. 22). O narrador é atraído para o interior do quadro e desenvolve o enredo imaginário vivenciado pelas personagens; o final surpreende o narrador e o leitor.

A ambientação noturna em que se encontra o narrador favorece a inventividade: a faixa de luz do luar incide sobre o quadro e provoca a transformação: “Já não estou mais no meu quarto. Parece que a noite morreu... Há sol. O cromo tem agora proporções vastas: Vejo, um tom real, as montanhas do fundo, ouço o ruído do mar, sinto o perfume das flores... as figurinhas do quadro se agitam, ganham vida” (Verissimo, 2007, p. 22).

O contar apoia-se na materialidade das palavras para provocar essa qualidade imaginante da escrita; a função fabuladora é “potência de reinvenção” (Deleuze, 2011) do prosaísmo vivido ou inventado; o tratamento estético do tema que singulariza essa forma breve de composição requer uma leitura descompromissada e, ao mesmo tempo, que seja provocativa de novas emoções.

Novas emoções experimentamos com a história de Chico, o menino pobre que, perambulando pelas ruas na noite de Natal, descobre que Jesus é filho de Deus. Chico, passando

por uma das casas, ouve a cantiga que diz “Jesus hoje nasceu, Jesus, filho de Deus...”. Distanciou-se da casa, mas não dos versos que foi repetindo mentalmente pelo caminho: “Jesus é filho de Deus, filho de Deus, filho de Deus...”. Chico ficou deslumbrado com a descoberta:

– Jesus é filho de Deus...– pensou Chico. Filho de Deus! Isso devia ser uma coisa extraordinária. Filho do homem que governa todas as criaturas, todo o Universo! Ser filho de Deus significava para o garoto ter todos os desejos e caprichos satisfeitos, possuir todos os bens da terra.
E Chico tinha uma vaga lembrança de que já vira Jesus – esse Jesus tão feliz – lá no altar mór da igreja, entre luzes... (Verissimo, 2007, p. 74)

Chico dirige-se à igreja e, maravilhado com a visão da imagem de Jesus, contempla-a de longe e, tão logo a igreja fica vazia, aproxima-se do altar, ajoelha-se, levanta os olhos para a imagem e realiza seus pedidos. Adormece e, de repente,

Jesus, com a mão estendida, desceu sorrindo do altar e caminhou para o garoto tomando-lhe a mão. Chico sentiu que se desprendia do solo e guiado por Jesus, começava a subir, a voar. Passaram por uma grande fresta que se abriu na abóbada da igreja e remontaram as alturas... Chico levou a mão ao ombro e percebeu que ganhara um par de asas. Era anjo. Sentiu pejo, imaginando-se nu, nuzinho, como os anjos que estava acostumado a ver em quadros. Olhou pra baixo, desconfiado, e viu-se – que lindo – vestido com trajo branco como as nuvens mais puras, e de cuja blusa pendia, rutila e esvoaçante, uma gravata vermelha.
Depois de algum tempo, Jesus falou: “Chico, chegamos ao céu”. (Verissimo, 2007, p. 76)

Para indicar a chegada ao céu “havia um cartaz enorme em que se lia em letras de ouro: Céu.” Jesus convida Chico para o banquete de Natal; na enorme mesa, estão dispostas as iguarias e ocorre o encontro com os companheiros de rua. Chico adormece profundamente e quem o desperta é a mão pesada do sacristão: “Acorda, rapaz, acorda!”. Ainda sonolento, encontra-se fora da Igreja e do céu – a realidade voltava, brutal, desalentadora, prosaica. Então aquilo tudo fora simplesmente um sonho?” (Verissimo, 1972, p. 78).

O presente de Natal dado a Chico foi o sonho – “Imaginar será sempre maior que viver” (Bachelard, 1989, p. 100). Depois do sonho, é a realidade da situação de miséria que retorna com seu peso: “Sentia uma dor aguda no estômago. Desde a tarde da véspera, não se alimentava. Vinha-lhe à mente, com frequência, uma recordação grata: o banquete, no céu com os companheiros, os anjos e as cucas” (Verissimo, 1972, p. 78).

Para Chico, “a lembrança daquela noite encantada tinha o poder de atenuar todos os sofrimentos e dissabores. Como quer que fosse sempre valia a pena ter uma noite assim” (Verissimo, 1972, p. 78). O contraponto entre as histórias – a vivida e a sonhada – expõe a realidade da exclusão social e a luta pela vida em condições de pobreza extrema. A noite de

Natal de Chico lembra a noite da véspera do Ano Novo da pequena vendedora de fósforos (Hans Christian Andersen²) perambulando pelas ruas no intenso inverno.

O desamparo e a infância excluída são os traços que aproximam as narrativas; as datas que situam as histórias – a noite de Natal e a véspera do Ano Novo – criam a ambientação para que o maravilhoso se instale. No conto de fadas, o insólito acontece a partir do momento em que a menina começa a riscar os fósforos: a luz irradia e a menina vê-se sentada diante de uma grande estufa que a vai esquentando, a chama se apaga e a estufa desaparece; ao riscar outro fósforo, a luz a permite ver uma mesa posta e o ganso assado que salta da mesa e corre em direção a ela, o fósforo se apaga e tudo desaparece; risca outro fósforo e vê-se sentada debaixo de uma linda árvore de natal; a menina estende os braços e nesse momento a chama se apagou, todas as luzinhas da árvore de natal foram subindo até se transformarem em estrelas, uma delas caiu iluminando o caminho. Quando risca outro fósforo aparece a avó: “Vovó! – gritou a pobre menina. – Leva-me contigo, sei que quando o fósforo se apagar vais desaparecer, como sumiram a estufa quente, o ganso assado e a linda árvore de Natal!” (Andersen, n.p.). O último fósforo riscado realiza o desejo da menina: “juntas voaram para um lugar onde não há mais frio, nem fome, nem sede, nem dor, nem medo, porque elas estavam, agora, com Deus” (Andersen, n.p.).

No conto de fada, o fósforo, objeto mágico, possibilitou as transformações; o momento da morte é eufórico, iluminado, a avó era a única pessoa que a amava. O conto de fadas de Andersen finaliza com uma solução simbólica (renascimento); em Chico, apesar do maravilhoso, a finalização do conto reforça a situação de miséria. Verissimo relê o conto de fadas, usa o insólito e reafirma a crítica enfatizando as diferenças sociais e o descaso das políticas públicas. Chico desperta do sonho e o narrador desenreda as marcas encantatórias com a realidade do dia a dia.

Com os exemplos, buscamos destacar uma mostra da atividade do contar, habilidade que significa fazer ouvir diferentes vozes moduladas com os subentendidos, a alusão e as intertextualidades. Habilidade, assim, caracterizada por Cortázar: “Um contista é um homem que de repente, rodeado pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto” (Cortázar, 1993, p. 153). Daí a importância “do falar *com*, escrever *com*. Com o mundo, com um fragmento de mundo, com pessoas” (Deleuze; Parnet, 2017, p. 79, grifos do original).

² Disponível em: https://www.editorawish.com.br/blogs/contos-de-fadas-originais-completos-e-gratuitos/a-pequena-vendedora-de-fosforos-hans-christian-andersen-1848?srsId=AfmBOooAt92I_FdnZkhci-1_LepihSPOpmBcS05QtHUMhXcLBu-pmwIf. Acesso em: 05 jun. 2025.

Nessa contextualização do fazer poético, situamos Verissimo, o contista. *Fantoches* reúne variantes temáticas e de gêneros, o que revela a qualidade da escrita de Verissimo que recorta do cotidiano momentos prosaicos da vida que são transformados pela sensibilidade, humor e ironia que caracterizam o tom da sua escrita. Verissimo, no prefácio da edição fac-similar, afirma: “Ora, o livro é de pouca ou nenhuma importância literária, mas não deixará de ter um certo interesse histórico para quem quer que (há gente para tudo neste mundo!) venha um dia estudar em conjunto a obra do abaixo assinado” (Verissimo, 1972, p. ??).

O convite é aceito. Os leitores e a crítica³ encarregaram-se de dar a devida importância à obra de Verissimo, ao conjunto dos contos que “palpitam” entre os romances. No caso de *Fantoches*, vale a caracterização dada por Cortázar: “Esses pequenos, insignificantes contos, grãos de areia no imenso mar da literatura continuam aí, palpitando em nós” (Cortázar, 1993, p. 155). Em *Fantoches*, a escrita dos contos incorpora traços de oralidade, da fábula, do maravilhoso e do fantástico. São contos que envolvem o leitor e, para isso, o “conto tem de nascer ponte, tem de nascer passagem” (Cortázar, 1993, p. 157). Ponte e passagem para surpreender o leitor que, sequestrado, momentaneamente, pela leitura, retorne enriquecido. O traço característico é considerar o conto como “uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo como um tremor de água dentro de um cristal” (1993, p. 150).

Fantoches (quase), obra excluída dos estudos da poética de Verissimo, inscreve-se no conceito de literatura menor, a qual “[...] não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (Deleuze; Guattari, 2022, p. 35). Completando: “As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo da enunciação” (Deleuze; Guattari, 2022, p. 39). Os contos de *Fantoches* foram colocados “à margem” dos romances. Essa desterritorialização da série literária provoca uma nova reterritorialização com os estudos sobre os contos de *Fantoches*, estudos voltados para essa produção literária que repercute as vozes silenciadas no que foi considerado sem unidade, mas toma as formas de um mosaico da condição humana.

A forma desviante da composição dos contos está situada no limiar entre o literário e a dramaturgia, o prosaísmo da linguagem e o humor. Vejamos cada procedimento: o limiar entre o literário e a dramaturgia consiste na qualidade da escrita dos contos que revela o uso de procedimentos cênicos na composição dos enredos sugerindo em muitos deles uma “atuação” das personagens. Anatole France, Pirandello, Wilde e Ibsen são constantemente citados;

³ “É no processo de sua vida póstuma que as obras se enriquecem com novos significados, novos. (Bakhtin, 1997, p. 365)

rubricas cênicas, escrita dramática e construção de diálogos são procedimentos que migram para o literário reforçando as apropriações. Importante destacar na criação dos diálogos que além de revelar as personagens e seus conflitos “é a forma mais fácil de mostrar o que cada personagem é na rede de relações estipulada pela história, sem a dificuldade que o serem analisados pelo narrador representaria”. (Bordini, 2020, p. 61). E completa: “o diálogo dá voz direta, aumenta a autonomia, acentua a vividez das personagens.” Essa autonomia está na mise-en-scène exercida pelo narrador que organiza as ‘entradas’ e ‘saídas’ das personagens e sua atuação realizada na página-palco que sugere a encenação na escrita. É nesse espaço intermediário – entre a dramaturgia e a literatura – que a criação dos contos se realiza.

O prosaísmo da linguagem é decorrente da oralidade, do encadeamento das ações e da sintaxe linear; a incorporação desses recursos na escrita do conto atribui uma poeticidade singular no tratamento dos temas – são os fatos da vida transformados em matéria do poético. É o prosaico (o mundo cotidiano) como objeto estético que permeia a escrita; esse aspecto encontra eco nas palavras de Zumthor: “O mundo me toca, eu sou tocado por ele [...] (Zumthor, 2014, p. 75). Tal aspecto presente nos contos de *Fantoches* atribui a Verissimo um direcionamento do processo inventivo guiado pelo sensível. “O mundo que me significa o texto poético é necessariamente dessa ordem; ele é muito mais do que o objeto de um discurso informativo” (Zumthor, 2014, p. 75). O terceiro aspecto que qualifica a forma desviante da composição dos contos é o humor. O efeito imediato que leva ao riso está presente, por exemplo, no conto “Criaturas versus criador”. O humor é recurso expressivo da escrita dos contos que desencadeia o riso, a ironia e a comicidade.

São tais características que sinalizam a transgressão e o desvio da escrita dos contos de *Fantoches* e justificam a caracterização de uma literatura menor potencializando a escrita metaficcional. A metáfora criada por Cortázar para definir a escrita do conto – “caracol da linguagem” – caracteriza essa forma de composição que recorta e seleciona um acontecimento real ou fictício apresentando uma condensação espaço-temporal e, principalmente, a projeção de uma realidade mais ampla que a abordada no enredo que, muitas vezes, é a revelação dos meandros da condição humana. Em *Fantoches*, essa poética do caracol inscreve-se na “intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta” (Cortázar 1993, p. 158). Em *Fantoches*, o “caracol” desliza pela escrita e deixa seus rastros retomados nas marginálias.

Poetizando discórdias: criador(s) e criatura(s)

Erico Verissimo na apresentação de *Fantoches* destaca: “Este livro, que não tem unidade, compõe-se de um punhado de contos bem diferentes um dos outros, escritos em épocas diversas. São vários e multiformes, como o próprio espetáculo da vida. (Verissimo, 2007, p. 5) E, complementa:

Dentro deles falam e gesticulam, fantoches de todo o feitio: graves e pândegos, sombrios e luminosos, agitados e seremos...

Ao puxar os cordéis, o autor teve muita vez em mente aquela opinião do velho Anatole France, segundo a qual “Si l’on veut nous dire une belle histoire, il faut bien sortir un peu de l’expérience et l’usage...”⁴. (Verissimo, 2007, p. 5)

O autor destaca a falta de unidade como se fosse um defeito; no entanto, é nessa ‘falta’ que reside a qualidade dos contos: na diversidade temática e de gênero, na abordagem dos temas, no tratamento literário e no modo como o autor ‘puxa’ as cordas para movimentar os fantoches. Em outro momento do livro, é o narrador que toma a palavra para explicar sobre o modo como os fantoches são ‘movimentados’:

Sentado à minha mesa, olho o papel branco, o lápis que me dança entre os dedos. Depois espio o para dentro do meu crânio onde nem sequer vislumbro a menor chama de inspiração.

Mas preciso escrever.

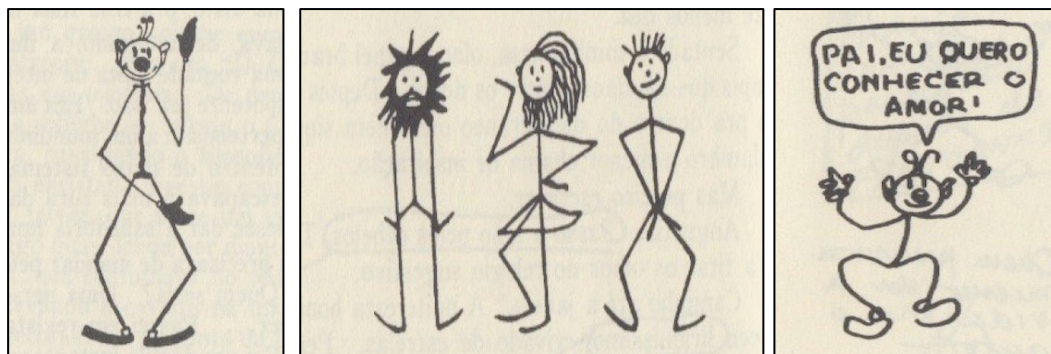
Angústia. Passo a mão pelos cabelos. Torno a fitar os olhos no relógio sugestivo. Caminho até a janela. A noite está bonita. O céu líriquíssimo crivado de estrelas. Penso em mil cousas. Procuro ficar em estado de êxtase diante da noite maravilhosa. Volto pra mesa como que transfigurado, trazendo a desejada chama. Vou escrever...Mas, qual! O foguinho se apagou. A brancura do papel é gelo. Fogem os minutos. De repente vejo que bonequinhos de formas quase imperceptíveis começam a dançar dentro do meu cérebro. Olá, minha gente! Os calungas saracoteiam e pulam. Parece que querem sair. Vou libertá-los.” (Verissimo, 2007, p. 153-154)

O narrador descreve o que antecede no momento da criação – a folha em branco, o movimentar do lápis entre os dedos, a angústia de não saber o que escrever. A solução mágica não vem da observação do “céu líriquíssimo crivado de estrelas”, mas, sim, do pensamento que promove a “dança dos calungas” que metaforiza a criação de personagens potenciais – o risco, o traço e a tinta⁵ são os recursos materiais para dar forma aos esboços, transformar os calungas em personagens e acionar o imaginário:

⁴ Tradução livre: “Se quisermos contar uma boa história, temos que nos distanciar um pouco da experiência e do costume”.

⁵ “Onde O material para a obra de criação? Olhei. Vi papel, caneta e nanquim. Peguei da caneta. Molhei-a na tinta e – zás! – comecei a riscar... A minha criatura seria o homem sintético. Uma circunferência – a cabeça. Uma fisionomia agora: dois olhos oblongos, um nariz lustroso e abatado, uma boca rasgada... Mais dois

Figura 1: Calungas



Fonte: imagens das páginas 188, 154 e 198; *Fantoches e outros contos* (2007)

E qual é o perfil desse criador? A resposta está na voz narrativa – “eu não perdi ainda a credulidade fácil e colorida da infância” (Verissimo, 2007, 183). Esse criador acredita em “iara, curupira, anhangá Boitatá, negrinho do pastoreio, saci, alma do outro mundo e deste também” (Verissimo, 2007, p.184), acredita em fadas em gênios bons e maus. A lembrança da infância acompanha o narrador, para o qual a “infância redescoberta e reanimada [que] está latente em cada um de nós (Bachelard, 2018, p. 121).

É a voz narrativa que escreve e inventa sob o olhar do maravilhoso para construir o imaginário que permeia o cotidiano das histórias contadas nos contos; escrever nesse sentido “é retirar a palavra do curso do mundo” (Blanchot, 2011, p. 17) e transformá-la em “linguagem imaginária e linguagem do imaginário” (p. 43); só se começa a escrever, conforme Blanchot, “por um ardil, por um salto feliz ou pela distração da vida” (p. 48).

A voz autoral e a voz narrativa aliam-se na criação das histórias entrelaçando as estratégias: a metaficção e o insólito.

A metaficção realiza-se no modo como o contar volta-se para a escrita ficcional durante o processo de composição dos contos e, ao mesmo tempo, discute a metodologia criativa. A caracterização “ficção dentro da ficção” (Bernardo, 2010, p. 37) simultaneiza o procedimento inventivo com a reflexão sobre a criação. Trazemos alguns exemplos:

O HOMEM – Nós, criaturas, resolvemos nos insubordinar contra o creador. As coisas como estão feitas não nos agradam. É preciso reformar o enredo do drama. Não podemos expiar uma culpa que não temos, um pecado que não cometemos por nossa vontade livre. Esta senhora é honestíssima. Eu sou um cidadão que ama a vida. Aquele senhor não se conforma com a situação de... de ... O senhor sabe de quê... Mas como dizia: queremos uma reforma radical. Não toleramos mais esta farsa. (Verissimo, 2007, p. 93)

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.” (Verissimo, 2007, p. 188)

As “*dramatis personae*” envolvidas no drama – a mulher, o marido, o homem que passa – não concordam com o encaminhamento dado pelo autor e dão início à discussão sobre o processo criativo e a autoridade autoral. Interrompem a continuidade com a intenção de buscar soluções diante da situação criada pelo autor – o marido mata o amante – solução que não satisfaz os envolvidos na trama. A situação da discussão entre as personagens e o autor metaforizam o que poderíamos considerar como um exercício de leitura do texto dramático realizado em conjunto pelos atores e o ‘dramaturgo’:

O AUTOR – (aparecendo no prosccênio) Respeitável público! Obrigado pela atenção. Peço quinze minutos de intervalo pra pensar e escrever o segundo ato. (Retira-se). (Verissimo, 2007, p. 124)

O 1º CRÍTICO – Perdão, cavalheiro, mas eu não concordo. Sou da teoria da ESPOSA. O passado é realmente um defunto. O REGENERADO é um homem presentemente útil à sociedade e, portanto, é um homem bom. Tem a vida diante de si. Vita nuova! O senhor conhece aquela história de Dante? Não? Não importa. Vida nova! Morte ao CAVALHEIRO DE NEGRA MEMÓRIA! Que a Terra de seja leve! Tenho confiança no talento do AUTOR. (Pra o 2º CRÍTICO) Que é que dizes, colega? (Verissimo, 2007, p. 125)

Neste exemplo, quem interrompe o “espetáculo” é o autor que mobiliza os críticos:

O poeta Faustino tem os olhos pregados no papel. Mas na verdade só olha pra dentro de si mesmo. Dança-lhe o lápis entre os dedos. Vê as ideias que balbúrdiam no cérebro. A inspetoria de veículos das intrincadas ruas, das circunvoluções está em apuros. Confusão no tráfego. Entrecruzamento desordenado de ideias irrequietas. O plano de um poema erótico que começa assim: “o teu corpo de onda, beijado de sol...” – surge-lhe repentino na mente e para, dominador na Praça da Ideia Central. Mas vem depois a lembrança rítmica dum verso de Verlaine – “...correct, charmant et ridicule.” – e empurra com violência o poema pra o misterioso beco do Subconsciente, arrebatando-lhe o lugar régio. Vitória efêmera. As primeiras notas do noturno de n.º 2 de Chopin chegam saltitando musicalmente e tomam conta da praça: – si-sol-fa-mi... E com as notas, uma imagem vaga: a menina da casa vizinha, passando os dedos magros pelo teclado do piano ... Cinco segundos. E a imagem foge com a melodia. Depois aparecem, relampagueiam, passam imagens diversas, numa sucessão cinematográfica: uma paisagem campestre cheia de sol... um par de namorados que se beijam... um vulto boêmio que passa ao luar... a luz vermelha duma lâmpada... um piano... E volta a melodia lânguida do noturno – si-sol-fa... E foge de novo. E torna a voltar – si-sol-fa-sol-fa-mi... E outra vez foge, como uma mosca importuna De repente cresce, fulge a imagem de uma mulher bonita, dominando tudo. Ora vestida, ora nua, começa a dançar na Praça da Ideia Central com requebros de mulher que se sabe cobiçada. Depois desaparece para dar lugar a uma ideia sensata, paternal: “Poeta, vamos dormir que é melhor...” (Verissimo, 2007, p. 131-132)

Em “Faustino” a metaficcionalidade é resultante do diálogo intertextual, em que o poeta diante da folha em branco e das ‘ideias irrequietas’ apela a Verlaine; sem sucesso, ensaia a composição de um poema erótico (que não prospera). O processo criativo é comparado a um

tráfego confuso que dificulta chegar na “Praça da Ideia Central”. Entra a música, Chopin ilustra a paisagem sonora; há equivalência com a montagem cinematográfica para dar conta da profusão de imagens; em outro momento, arrisca uma composição infantil e nada acontece: “Maldiz os livros que leu. Os anos que passaram. As mulheres que teve nos braços. Os vícios que experimentou. Manda para o inferno a funesta experiência da vida que tanto o alontana da pureza infantil” (Verissimo, 1997, p. 135). A dificuldade de composição do poema se intensifica, o poeta relembra a infância perdida; a referência imediata é o poema de Casimiro de Abreu (“Meus oito anos”).

O poeta em crise criativa transita das saudades da infância e da incapacidade de criar um poema infantil para o encontro inesperado com Mefistófeles. Primeiro há uma preparação do ambiente para a sua entrada em cena: “Relampeja dentro do quarto. Faustino estremece. E vê surgir do meio duma fumaça de cor indefinível, uma figura esquisita. É Mefistófeles em pessoa, sem faltar nada. Bem igualzinho ao que aparece nas óperas e em certas gravuras” (Verissimo, 1997, p. 134). Essa ambientação é importante para situar o sobrenatural e criar a situação de suspense (os traços de humor rompem com o medo). O diálogo entre as duas criaturas e a superioridade do “proprietário dos infernos” parodia o texto original. A personagem, inocentemente, espera tirar proveito do encontro:

– A que lhe devo a visita? Arrisca o poeta.
– Negócios..., resposta, displicente, o outro. Lembra-se do dr. Fausto? Pois bem. Você se chama Faustino. É quase o mesmo. Questão de **ino**. Não tem importância.
– Mas...
– Vou encurtar o caso. Ouvi as suas queixas. Pois venho oferecer-lhe a infância...
(Verissimo, 1997, p. 135)

Ter de volta a infância. O entusiasmo dura pouco, o pacto proposto surpreende o poeta: “– Eu lhe vendo a alma, como o velho Fausto?” Não. [...] “Quero que você renuncie à poesia. Que deixe positivamente de fazer versos” (Verissimo, 1997, p. 135). Faustino a contragosto acaba aceitando; de novo a surpresa: Faustino ganha a aparência da infância. Foi ludibriado pelo diabo.

Tramar o insólito (em “Faustino” e nos demais contos) é resultante da habilidade do narrador, que coloca as personagens entre o real e o imaginário a partir de sensações de ambiguidade, incerteza e estranhamento sem que se estabeleça uma hesitação diante da situação insólita. O sobrenatural aproxima-se de uma situação que lembra o maravilhoso (intervenção de algum aspecto sobrenatural, conforme destacamos anteriormente), utilizando-se como recurso o sonho da personagem, figuras alegóricas e a indefinição espacial e temporal

dos contos; o insólito é “o que escapa ao curso do cotidiano das coisas e do humano” (Chiampi, 2008, p. 48).

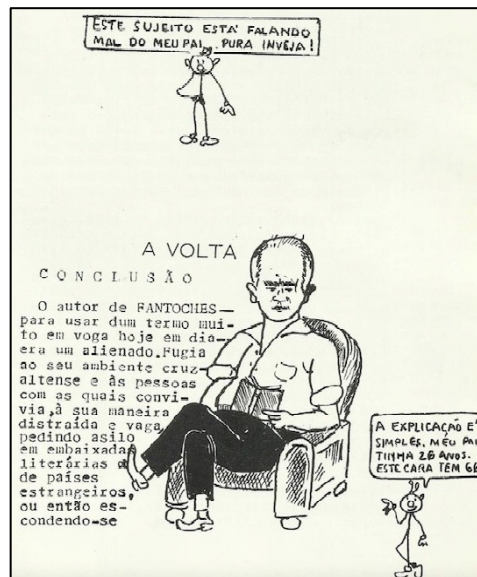
No insólito, a situação cotidiana vivenciada pelas personagens é rompida e a situação do acontecimento estranho se instala e convoca a surpresa como desvio no encaminhamento do desenvolvimento e desfecho das histórias. Se existe o “assombroso”, este vem acompanhado do humor e da paródia o que descaracteriza o fantástico no sentido proposto por Todorov presente nas narrativas do século XIX. O insólito em *Fantoches* é recurso para construir o imaginário. O humor e a paródia, metalinguisticamente, realizam a crítica da fantasticidade do fantástico do século XIX.

Recorrer à intertextualidade, ao insólito, à paródia, ao humor e à ironia são artifícios utilizados na criação dos contos; também destacamos a pontuação expressiva (presente em “Faustino” e nos demais contos) como recurso das performances das vozes dialogadas. Outro recurso metaficcional predominante na construção dos contos é a interface com a dramaturgia, que mesmo nos contos mais narrativos acaba sugerindo uma quase-cena. Desse aspecto deriva a sugestão de uma “atuação” das personagens, o que vai ao encontro da proposta autoral: a manipulação dos fantoches/personagens (e, por extensão, do leitor) que o autor movimentava em cena.

A gênese do processo criativo

A criação dos contos em *Fantoches* incorpora procedimentos cênicos, principalmente as rubricas e os diálogos (ainda que mediados pela voz narrativa), caracterizando uma teatralidade da palavra que é conduzida pela enunciação que cria um espaço transitório entre a narratividade e a dramaturgia da escrita. No eixo desse processo está o narrador–autor–criador que, nas marginálias, conta sobre o narrador–autor–criador das histórias contadas em *Fantoches*; em síntese, a gênese do processo criativo configura-se como um desdobramento de “eus”. Nesse processo, há um coro de vozes sussurrantes, criador(es) e criatura(s), que conversam sobre o processo criativo:

Figura 2: Criador e criatura



Fonte: imagem da página 201, *Fantoches e outros contos* (2007)

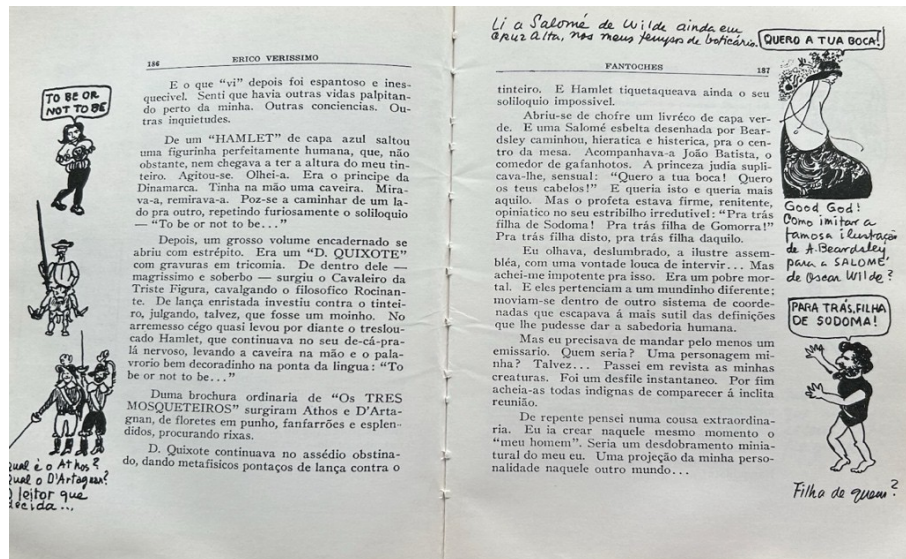
“Este sujeito” – apontado pela criatura – é o autor-criador das informações presentes na marginalia que conta sobre o autor-criador das histórias narradas em *Fantoches* – coloca a narrativa em movimento num duplo deslocamento espacial e temporal. O desdobramento de autorias, uma “dramatização de si” (Klinger, 2008), representa a construção simultânea de ambas as autorias que mesclam traços autobiográficos, ficcionais e críticos:

Estava eu a pensar em personagens de romances. Recordava livros lidos. Diálogos. Situações. Cenas de amor e de ódio. As imagens passavam-me pela mente numa sucessão rápida, luminosa e contínua, como numa tela de cinema. E me fui aos poucos esquecendo do mundo que existia lá fora, além das paredes do quarto. Por fim, as fronteiras do meu mundo ficaram limitadas dentro dum círculo que abrangia apenas a mesa com tudo quanto se lhe via à superfície: livros, canetas, tinteiros, papéis... E o que “vi” depois foi espantoso e inesquecível. Senti que havia outras vidas palpitando perto da minha. Outras consciências. Outras inquietudes. (Verissimo, p. 185-186)

As outras consciências são representadas por personagens saídas de volumes de obras teatrais e literárias, são minúsculas criaturas – Hamlet, D. Quixote e Rocinante, Athos, d'Artagnan, Salomé, João Batista – desfilando na mesa do escritor. Para contracenar com essas “personalidades” pertencentes a esses singulares universos artísticos, o escritor pensa em uma de suas personagens e, achando-as indignas, encontra uma solução: “De repente pensei numa coisa extraordinária. Eu ia criar naquele mesmo momento o “meu homem”. Seria um desdobramento miniatural do meu eu. Uma projeção da minha personalidade naquele outro mundo...” (Verissimo, 2007, p. 187). A criatura, um calunga, recebe o nome de Nanquinote, e o enviado especial do escritor-narrador assim se apresenta aos demais: “– Acabo de ser criado.

Sou Dom Nanquinote, o super-homem. Maior do que o sonho de Nietzsche. Mais sábio do que Hamlet. Mais hábil espadachim do que Athos ou d'Artagnan. Mais nobre do que D. Quixote. Mais Belo do que Salomé. E mais virtuoso do que o Batista” (p. 189). O encontro de Nanquinote com as personalidades foi surpreendente; o final do conto, também. Abaixo, a composição da página com as personalidades:

Figura 3: composição da página



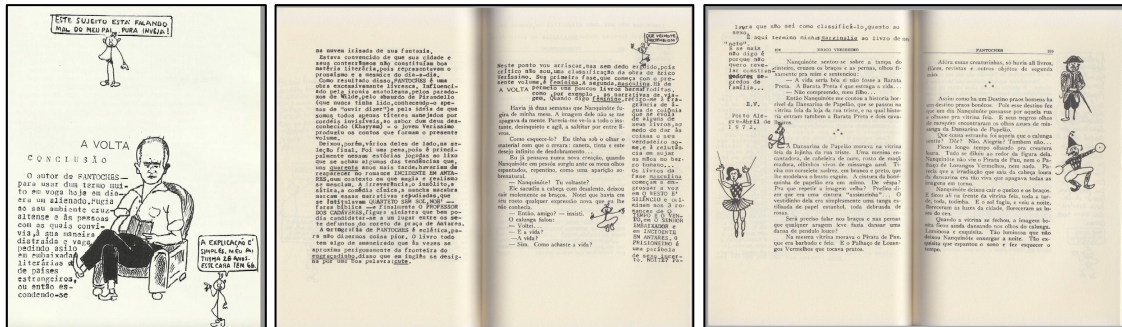
Fonte: imagem da página 186, 187, *Fantoches e outros contos* (2007)

Traços, rabiscos, desenhos colocados à margem do texto escrito preenchem o espaço (que antes era margem) e, agora, é pleno de significação. Em um dos momentos da escrita dos contos, a marginália invade o espaço dedicado ao conto para tecer o comentário sobre a criação, dada a importância para os estudos literários das anotações de Verissimo relativas às questões estéticas e literárias. Essa “invasão” relembra a proposta de criação de *Fantoches*: as influências de Anatole France, Pirandello, Wilde; os recursos expressivos (insólito, a sátira, a comédia) e o jogo criado com a ambivalência de autorias:

Neste ponto vou arriscar, mas sem dedo erguido, pois crítico não sou, uma classificação da obra de Erico Verissimo. Sua primeira fase, que começa com o presente volume, é feminina. A segunda, masculina. Há de permeio uns poucos livros hermafroditas, como por exemplo, as narrativas de viagem. Quando digo feminino, refiro-me a fragrância de água de colônia, que se evola de alguns de seus livros, ao medo de dar às coisas o seu verdadeiro nome, e à relutância em sujar as mãos no barro humano... Os livros da fase masculina começam a engrossar a voz em O RESTO É SILÊNCIO e culminam nos 3 romances de O TEMPO E O VENTO, em O SENHOR EMBAIXADOR e em INCIDENTE EM ANTARES. O PRISIONEIRO é uma parábola de sexo incerto. NOITE? Palavra que não sei como classificá-lo, quanto ao sexo.

E aqui termina minhas marginália ao livro de meu “neto”. E se mais não digo é porque não quero revelar constrangedores segredos de família... E. V. Porto Alegre – Abril de 1972. (Verissimo, p. 204-205, grifos do original)

Figura 4: Composição da página

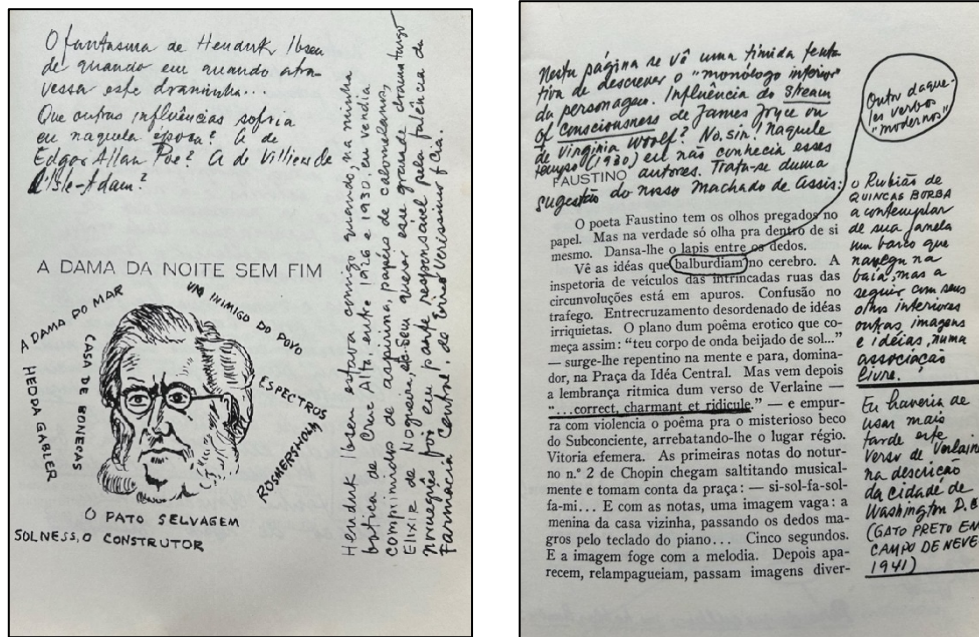


Fonte: imagens das páginas 201, 202, 203, 204, *Fantoches e outros contos* (2007)

A disposição da marginália transgredir o espaço da página. Nesse desvio, coloca *Fantoches* no universo da literatura expandida, aspecto que valoriza a experiência literária de Verissimo com as intervenções metaficcioneiras sobre o processo criativo que transita entre o impresso e as ilustrações: mistura e combinação, como procedimentos para a construção de uma escrita que pressiona os limites dos gêneros e produz textos híbridos (Garramuño, 2014). A característica da literatura expandida é criar um espaço de convivência de textos de diferentes formatos, a desconstrução de hierarquias e o entrecruzamento de fronteiras textuais: *Fantoches* situa-se nesse limiar construído entre a literatura e a dramaturgia.

A desapropriação de especificidades, característica das práticas do não-pertencimento, é o que define o campo estendido do literário e possibilita a escrita plural que consiste em arrastar a língua para fora de seus limites fazendo-a delirar (Deleuze, 2011), procedimento linguístico desviante que ocorre com a escrita das marginais que, duplamente, rasura o original na medida em que a coloca como um ‘canto paralelo’, diálogo que o próprio Verissimo estabelece com a sua fortuna literária e crítica. Com as marginais ocorre a dupla fabulação que consiste no jogo estabelecido com as autorias, autenticando o “pacto com a ilusão” (Blanchot, 2011, p. 201): é no modo imaginário que encontra o real, é pela ficção que se aproxima da verdade (Blanchot, 2011, p. 201). Esse pacto é reafirmado a cada história com os diferentes procedimentos colocados à margem dos textos:

Figura 5: Composição da página



Fonte: imagens das páginas 27 e 131, *Fantoques e outros contos* (2007)

Os sujeitos da escrita, em discursos específicos – do conto e da marginália – transitam entre a ficção e o real; a composição da página com as marginálias (gráfica e visual) propõe uma leitura que transita entre o conto e a ilustração; entre o conto e as intervenções manuscritas. Essa sobreposição de modos de narrar é um índice de manipulação da escrita literária; gesto autoral que, a partir da manipulação dos fantoches/criaturas, trama os procedimentos discursivos na enunciação da página, uma composição híbrida entre palavra e imagem, que mistura ficção e comentário (sobre a ficção). O que está escrito ou desenhado nas margens passa a ser parte integrante da composição dos contos.

Considerações finais

O depoimento de Verissimo sobre o procedimento de criação das personagens é ilustrativo de sua metodologia inventiva:

Muito cedo compreendi que quando uma personagem, por assim dizer, toma o freio nos dentes e dispara, deixando-me para trás, é porque está mesmo viva. Dou-lhe carta de alforria e começo a divertir-me com as surpresas que seu comportamento me proporciona. (Verissimo, 1974, p. 249)

As surpresas são muitas, principalmente para o leitor que diante da inusitada composição da página experimenta novo procedimento de leitura com a inclusão das

marginálias. Num primeiro momento, as marginálias funcionam como um ruído que provoca alterações do ato de ler e desloca o leitor da comodidade da leitura linear para uma leitura que “sai” e “entra” no enredo (o leitor é um “fantoche” movimentado pelas mãos do narrador). As diversas estratégias utilizadas na criação dos contos mediadas pelas observações das marginálias desenvolve uma espécie de conversa entre o narrador, o leitor, os contos e a escrita das marginálias.

Em sua intervenção, o narrador opõe uma reflexão sobre o fazer literário aproximando o tempo da escrita e o tempo da leitura crítica. Esse discurso autorreferente pontua as impressões de leitura colocando em cena as duas vozes narrativas – dos contos e das marginálias – de modo a construir uma relação de “outridade poética” mediada por uma atuação quase cênica com o desdobramento de autorias, recurso metaficcional dessa dupla composição narrativa. Tais aspectos são ilustrativos do procedimento construtivo da “encenação” do eu por meio de algumas estratégias: o encontro com as vozes textuais, a enunciação dos contos e da página (inclui os contos e a marginália) e a escrita performática que transita entre a literatura e a dramaturgia e a performance dos narradores.

Verissimo é um contador de histórias e sua habilidade está nessa relação estabelecida a partir da composição da página com as marginálias. Daí a importância do modo de contar, responsabilidade atribuída a esse narrador, o sujeito de uma fala que deixa no escrito vestígios de sua criação literária. Esse aspecto é de fundamental importância, uma vez que é a materialidade da escrita literária que desencadeia o processo de significação, no caso despertado pela escrita manuscrita da marginália e das ilustrações.

A atmosfera criada com a intertextualidade, o insólito, a paródia, o humor, a ironia e a disposição gráfico-visual da página são indicativos dos desdobramentos que configuram os momentos de transição e de passagem entre as formas de composição. Esses aspectos são importantes para situar *Fantoches* sob o prisma da invenção, pois a releitura se instaura a partir da articulação literatura/dramaturgia/performance que promove um quase-jogo de escritas com o procedimento construtivo do conto e das marginálias; uma atividade lúdica e de descoberta. Os comentários, as anotações, as ilustrações, os índices de personagens dos romances e os traços biográficos margeando o texto resultam numa forma de composição que transgride o modelo de página, uma espécie de brincadeira da escrita com o *nonsense*.

Fantoches, expressivamente, ressignifica o gesto autoral: a página passa a ser o local onde, estrategicamente, a trama se desenvolve, ou seja, a interface entre o conto e a marginália que duplica a voz narrativa reelabora o escrito e ficcionaliza a criação e a crítica. A página como palco metaforiza as atuações das personagens nos contos e da representação dos

narradores promovendo o encontro das vozes (o contador e o comentarista). A metáfora do caracol define o procedimento criativo dos contos que, junto à marginalia, compõe uma poética do devir caracol – espaço onde a escrita se “descontrola” – e a escrita reveste-se de humor e ironia. Nesse processo, o criador sorriu poetamente⁶ e começou a escrever.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial: 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORDINI, Maria da Glória. *Acervos e criação literária: o resto é silêncio*, de Erico Verissimo. In: *Matérias da memória* [online]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2020, p. 45-64.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira da literatura comparada*, v. 10, n. 12, p. 43-61, 2008.
- VERISSIMO, Erico. *Solo de Clarineta. Memórias*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1974.

⁶ No original: “sorri poetamente. Começa a escrever.” (Verissimo, 2007, p. 134).

VERISSIMO, Erico. *Fantoches e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VERISSIMO, Erico. *Fantoches*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ISSN: 1984-4921

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v17.n39.04>

Submetido em: 17/06/2025

Aprovado em: 17/11/2025