



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

**A ESTÉTICA DO ESPELHO DE ERICO VERISSIMO
EM SOLO DE CLARINETA E
BREVE HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA**

JOSÉ ANTONIO KLAES ROIG

RIO GRANDE, 2017

JOSÉ ANTONIO KLAES ROIG

A ESTÉTICA DO ESPELHO DE ERICO VERISSIMO
EM SOLO DE CLARINETA E
BREVE HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA

Tese de doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

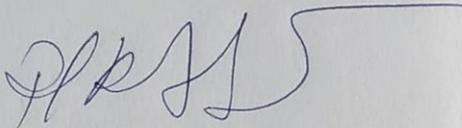
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Raquel Rolando Souza.

RIO GRANDE, 2017

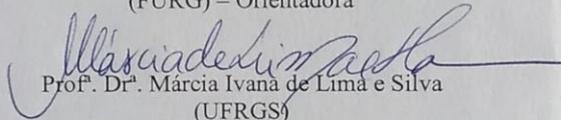
JOSÉ ANTONIO KLAES ROIG

A estética do espelho de Erico Verissimo em Solo de Clarineta e Breve História da Literatura Brasileira

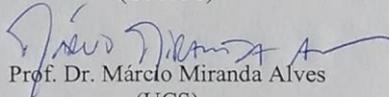
Tese aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



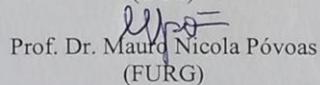
Prof. Dr.ª Raquel Rolando Souza
(FURG) – Orientadora



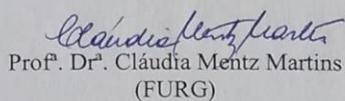
Prof. Dr.ª Márcia Ivana de Lima e Silva
(UFRGS)



Prof. Dr. Márcio Miranda Alves
(UCS)



Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas
(FURG)



Prof. Dr.ª Cláudia Mentz Martins
(FURG)

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Elisabete e ao meu filho Allan pelo carinho, incentivo e paciência.

À Profª. Drª. Raquel Rolando Souza pela orientação, indicações e críticas que guiaram esta pesquisa e pela compreensão quando mais precisei.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras (FURG).

Aos professores do doutorado em História da Literatura pelo conhecimento compartilhado, o conteúdo ministrado e os debates proporcionados.

Aos colegas de turma pelas trocas de livros e experiências de leitura.

À CAPES/FAPERGS/FURG pela bolsa de estudos que me proporcionou desenvolver esta pesquisa acadêmica.

Ao Instituto Moreira Salles (IMS) – Rio de Janeiro pela oportunidade de visita ao Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV), que me serviu de base ao projeto de tese.

À minha prima Rejane Klaes por ter me possibilitado, décadas atrás, conhecer a obra de Erico Verissimo.

Aos amigos Suellen Rubira e Wagner Mees pela colaboração e amizade, e aos demais que me apoiaram durante esta jornada.

Dedico à minha mãe D. Hildette, que desde sempre me incentivou a ler e escrever.

In Memoriam de meu pai, um terno sonhador, e de Erico Verissimo, um eterno contador de histórias.

"Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer."

(ITALO CALVINO)

"Para suportar a sua própria história, cada um acrescenta-lhe um pouco de lenda."

(MARCEL JOUHANDEAU)

"Un libro leído en distinta épocas se transforma en varios libros."

(SERGIO PITOL)

RESUMO

A presente tese tem por objetivo analisar a “Estética do Espelho” na obra de Erico Verissimo, observando os recursos estilísticos, enunciativos e literários utilizados na autobiografia *Solo de clarineta* (com destaque para o volume I, concluído em vida) e em *Breve história da literatura brasileira*, texto em que o autor atua como historiador literário. A obra de Erico Verissimo tem sido analisada em diversas áreas do conhecimento, contudo seu projeto literário necessita de outro olhar especular da crítica literária. Este estudo está amparado pela *Teoria do Imaginário*, de Gilbert Durand, pela Fenomenologia de Gaston Bachelard e pela *Filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe. O imaginário do escritor une ética e estética, intertextualidade e metalinguagem, sendo influenciado pela mitologia familiar, pela simbologia espacial e pela memória imaginante em constante diálogo com o seu leitor, com seus autores prediletos e com a própria obra.

Palavras-chave: Autobiografia. Espelho. Estética. Imaginário. Erico Verissimo.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the "Aesthetics of the Mirror" in the work of Erico Verissimo, observing the stylistic, enunciative and literary resources used in the autobiography *Solo de clarineta* (with emphasis on volume I, completed in life) and in *Brazilian Literature — an Outline*, in which the author acts as literary historian. The work of Erico Verissimo has been analyzed in several areas of knowledge; however his literary project needs another specular look from the literary criticism. This study is supported by Gilbert Durand's *Imagery Theory*, Gaston Bachelard's Phenomenology, and Edgar Allan Poe's *Philosophy of composition*. The writer's imagery unites ethics and aesthetics, intertextuality and metalanguage, being influenced by family mythology, spatial symbology and the memory which imagines in constant dialogue with his reader, his favorite authors and his own work.

Keywords: Autobiography. Mirror. Aesthetics. Imagery. Erico Verissimo.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à analyser « l'Esthétique du miroir » dans l'oeuvre de Erico Verissimo, en observant des ressources stylistiques, énonciatifs et littéraires utilisés dans l'autobiographie *Solo de clarinette* (en particulier le volume I, terminé avant sa mort) et en *Brève histoire de la littérature brésilienne*, texte auquel l'auteur joue comme historien de la littérature. Les travaux de Erico Verissimo ont été analysés dans plusieurs domaines de la connaissance, mais son projet littéraire a besoin d'un autre regard spéculaire de la critique littéraire. Cette étude est soutenue par la Théorie de l'Imaginaire, de Gilbert Durand, par la Phénoménologie, de Gaston Bachelard et par la Philosophie de la composition, d'Edgar Allan Poe. L'imaginaire de l'auteur joint l'éthique et l'esthétique, l'intertextualité et la métalangage, influencé par la mythologie familial, par le symbolisme spatial et la mémoire imaginative dans un dialogue permanent avec son lecteur et ses auteurs préférés et avec son oeuvre.

Mots-clés: Autobiographie. Miroir. Esthétique. Imaginaire. Erico Verissimo.

SUMÁRIO

1 O ESCRITOR DIANTE DO ESPELHO	10
2 O ESPELHO: do simbólico ao autobiográfico	16
2.1 O Olho	34
2.1.1 <i>Imagem, Imaginação e Subjetividade</i>	39
2.2 A Água	58
2.2.1 <i>O Mito, o Imaginário e a Bacia Semântica</i>	66
2.3 O Leitor	74
2.3.1 <i>Enunciados e enunciações no espelhamento literário</i>	88
3 A ESTÉTICA DO ESPELHO NA AUTOBIOGRAFIA E NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA DE ERICO VERISSIMO	98
3.1 <i>O espelho mitológico</i>	128
3.2 <i>O espelho simbólico</i>	154
3.3 <i>O espelho imaginário</i>	178
4 CONSIDERAÇÕES DE UM LEITOR DIANTE DO ESPELHO	213
REFERÊNCIAS	232
ANEXO A	239
ANEXO B	240
ANEXO C	241

1 O ESCRITOR DIANTE DO ESPELHO

“Acho que o escritor volta sempre ao território da infância, que é o território do desejo de contar história. O desejo de ver o mundo convertido numa história é absolutamente vital, quer dizer, tão vital quanto comer ou dormir”.

(MIA COUTO)

Existem livros que marcam a vida de um leitor e que a cada releitura ressignificam o texto e o ato da leitura, não apenas de livros, mas também de vida e de mundo. Existem autores que permitem em seus textos múltiplas leituras e plurissignificações. Existem histórias de vida especulares e histórias de vida entre os livros que permitem diversas especulações. Especular sobre um livro compreende os atos significativos de ler, se ver refletido e se projetar sobre o que é contado.

Os objetos desta pesquisa consistem em duas obras de Erico Verissimo: a autobiografia *Solo de clarineta* (1973), especialmente seu Volume I, concluído, revisado e publicado em vida pelo autor, e *Breve história da literatura brasileira*¹ (1945), pelo fato de que em ambas o mesmo autor atua como duplo “historiador”: de si (autobiógrafo) e de quem visa historicizar a literatura de seu país.

A escolha do primeiro volume de *Solo de clarineta*, preponderantemente, e o segundo, apenas de forma incidental, deve-se ao fato de este ter sido publicado postumamente, após organização e revisão do professor Flávio Loureiro Chaves, a partir de originais deixados pelo autor. Por conta disto, são destacados neste estudo, dados relevantes do segundo volume, como a explicação para o título da autobiografia, bem como o recurso usado por Erico no início e também no fechamento de sua obra, de forma cíclica: da figura do “Homem diante do espelho”.

Entretanto, a participação de um coautor póstumo interfere nos elementos de identitários de uma autobiografia que requer a unidade entre autor, narrador e personagem, dentro do pacto autobiográfico proposto por Philippe Lejeune. Há, portanto, neste segundo volume, outra enunciação, ainda que preserve o material

1 A obra é fruto de uma série de conferências que Verissimo fez nos EUA (1944), enquanto esteve como adido cultural; e é por ele confirmada na autobiografia como sendo inspirada na leitura de *Pequena História da Literatura Brasileira* (1929), de autoria de Ronald de Carvalho.

deixado e recupere o enunciado inacabado do autor original, deixado em sua maior parte revisada até a página 251 do segundo volume e as demais páginas em rascunho. Esta enunciação póstuma, embora respeitando as ideias e a fidelidade de estilo de Erico Verissimo, pertence a uma produção/enunciação de terceiro, mesmo que tenha tido todo o cuidado de se espelhar (e assim o fez) no estilo original. Há neste segundo volume um processo de restauração, de preenchimento de lacunas, organizando-as para dar sentido e significado ao leitor, diante do imponderável da morte e a incompletude daquela obra pelo seu autor (como demonstra nota do organizador, presente da referida obra, à pág. 259, do Vol. II). Por isso, retomo as ideias de Michel Foucault (2010:116), em *A Arqueologia do Saber*: “A identidade de um enunciado está submetida a um segundo conjunto de condições e de limites: os que lhe são impostos pelo conjunto dos outros enunciados no meio dos quais figura [...]”.

A memória recupera; a história instaura; o tempo reescreve (como um palimpsesto, este mosaico autobiográfico), dando materialidade ao passado através do livro. Tal materialidade, como propõe Foucault (2010:118), requer que seja repetível, pois caracteriza justamente a função enunciativa, que é paradoxal, embora objetiva, tendo em vista que é um objeto de transformação, trocas, recomposição e até mesmo de destruição. Sendo assim, apresento a ideia de “A ESTÉTICA DO ESPELHO”, que contém em si uma mitologia temporal, uma simbologia espacial e imaginário mnemônico na (re)construção autobiográfica e na construção da historiografia literária de Erico Verissimo.

Como fortuna crítica, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras, do repositório institucional da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), há duas dissertações sobre *Solo de clarineta* e *Breve história da literatura brasileira*, ambas defendidas no mestrado de História da Literatura, no ano de 2010. A primeira, de minha autoria, cujo título é *Autobiografia de Erico Verissimo: a consciência do fazer literário* e a segunda de Samuel Albuquerque Maciel, denominada *Breve história da literatura brasileira, de Erico Verissimo: do contador de histórias ao historiador da literatura*. Disto isto, minha tese inova por que une duas obras de gêneros literários diversos, comparando-as de forma espelhada, em busca de uma estética semelhante e uma grade de leitura que permita perceber elementos similares

adotados em outras obras do escritor, em maior ou menor grau, dentro de um projeto literário mais amplo.

Este estudo analisa a figura do espelho pela perspectiva autobiográfica, historiográfica e ficcional e do uso desta imagem especular pelo autor como recurso estilístico e metalinguístico diante do leitor. Tal escolha deve-se ao fato da recorrente reflexão e projeção feita por Erico Verissimo da história factual sobre a literatura ficcional, abordando em sua obra os grandes eventos históricos de seu tempo e espaço.

Para fins de análise crítica, quando menciono neste estudo o prenome Erico trata-se de alusão ao reflexo de um leitor em formação e de sua rememoração; e quando faço referência somente ao sobrenome Verissimo, utilizo tal recurso como indicação da projeção de um autor consciente de seu papel estético, ético e social. Erico, o leitor, e Verissimo, o escritor: ambos são a dupla face de uma identidade imaginante que da primeira a última obra escrita se faz presente de forma tácita ou expressa.

Meu primeiro contato com a escrita de Verissimo, tanto a autobiográfica (*Solo...*) como a ficcional (*Clarissa*, *Música ao longe*, *Caminhos cruzados*, *Um lugar ao sol...*), foi em 1982 (aos dezoito anos de vida), fato que me proporcionou a identificação imediata com a obra deste escritor, não apenas pelo que era contado mas a forma como ele contava suas histórias, como relembra suas memórias, como os capítulos e subcapítulos se assemelhavam, independentemente do gênero literário empregado. Quase duas décadas após, tornei a reler *Solo de clarineta* em paralelo com *O tempo e o vento* (O Continente), para projeto de especialização em História do Rio Grande do Sul: sociedade, política e cultura (FURG, 2006), analisando a figura do gaúcho típico e de seu arquétipo na obra de Erico Verissimo, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten, propondo naquele momento um foco historiográfico, social e político.

Em 2008, durante o mestrado em Letras (área de concentração História da Literatura, FURG), realizei a terceira incursão e segunda releitura da autobiografia do escritor cruz-altense, analisando “a consciência de seu fazer literário”² em sua

2 ROIG José Antonio Klaes. *Autobiografia de Erico Verissimo: A consciência do fazer literário.*

escrita autobiográfica, com dissertação defendida em 2010, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Raquel Rolando Souza. Naquela pesquisa, o espelho consta como um dos recursos da consciência literária que Verissimo se valia para encantar o leitor.

Em 2012, após visitar, no ano anterior, o ALEV – Acervo Literário Erico Verissimo, no Instituto Moreira Salles (IMS), na cidade do Rio de Janeiro (RJ), retornei ao mesmo livro para desenvolver o projeto de tese para doutoramento e a figura do espelho, que tinha sido abordada sutilmente na dissertação, passou a ser o centro da futura pesquisa, ainda sem a intenção de abordagem de uma estética, mas visando um estudo comparativo entre duas obras do escritor.

Em 2014, mais uma releitura foi feita para a escrita da tese, propriamente, não sendo mais nem a obra nem seu leitor aqueles do passado, pois incorporei às demais leituras novas reflexões sobre este objeto, além de novas leituras teóricas. Neste momento a ideia de uma estética literária, centrada no espelho começou a tomar forma, enquanto fazia as leituras teóricas.

Assim, com amparo na *Teoria do Imaginário*, de Gilbert Durand, na *Fenomenologia*, de Gaston Bachelard, e na *Filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe, este estudo está dividido em duas partes: análise teórica e análise crítica e literária do que, após tantas (re)leituras, denominei de “A ESTÉTICA DO ESPELHO”.

Na primeira parte, a representação do *Espelho* está dividida em três pontos de vista: o *Olho*, como o primeiro espelho da existência humana e a primeira percepção do mundo interior e exterior, do visível e do invisível, do objetivo e do subjetivo; a *Água*, como o segundo espelho, em sua duplicidade (de elemento da natureza e de artefato da humanidade), de elemento de reconhecimento a da descoberta da identidade; e, por fim, como terceiro espelho, o *Leitor*, como um “Livro Vivo”, e sua relação atemporal com o autor e o mundo, sendo o livro em si o suporte especular, pois é o leitor que dá vida ao sistema literário, formado pela produção, a obra e a recepção, do enunciado e da enunciação. Sob esta ótica e perspectiva, abordo o espelho diante do outro, do eu e do mundo.

Na segunda parte do estudo, apresento a análise crítica e literária das obras mencionadas, observando a estrutura, as inspirações, a simbologia, a mitologia, o

tempo e o espaço imaginados e imaginários; além do devaneio poético, autobiográfico e especular de Erico Verissimo e sua composição literária. Esta segunda parte aborda a Estética sob o ponto de vista dos espelhos mitológico, simbólico e imaginário, em paralelo com a questão do Tempo, do Espaço e da Memória.

As duas partes têm como suporte a figura geométrica do prisma: um triângulo de três lados semelhantes com uma base em comum que se autorrefletem, se autorreferenciam e se entrecruzam uma às outras: o olho, a água e o leitor; o outro, o eu e o mundo; o mito, o símbolo e o imaginário; o tempo, o espaço e a memória.

Para bem dimensionar a figura do espelho, dentro de sua significação, há a necessidade de analisá-la nos mais diversos aspectos (literalmente, como um jogo de espelhos), do objetivo ao subjetivo, do simbólico ao mitológico, do artístico ao semiótico, do filosófico ao autobiográfico. Para, então, debruçar-me, não mais como um Narciso que se vê refletido no texto, mas um leitor crítico que observa as estratégias literárias do escritor, e que elabora uma proposta de leitura tripartite deste espelho, por conta da estética que observa na autobiografia e na historiografia literária de Erico Verissimo: um autor que se autointitulava um “contador de histórias”, mas que também era “O escritor diante do espelho”, como nomeou sua primeira autobiografia homônima, que serviu de embrião para a definitiva, chamada *Solo de clarineta*.

O espelho, sua estética e o projeto literário que Erico Verissimo legou ao seu leitor é a maior preocupação desta pesquisa acadêmica, que leva em conta aspectos como espacialidade, temporalidade e transcendentalidade de uma obra de arte e de uma vida vivida entre livros e nas entrelinhas.

Situações ocorridas comigo, no âmbito familiar, quando leitor leigo de *Solo de clarineta*, entre 1982 e 1984, tornaram a se repetir, curiosamente, entre 2015 e 2017, vindo a perder, primeiro minha avó paterna Ana e recentemente sua filha, e minha tia e mãe de criação Lélia. Precisei conviver com os meus fantasmas do passado, assim como Erico fez com os seus, e o que poderia ter se tornado um impedimento para a conclusão deste doutorado, acabou configurando-se ao final como chave mestra para que aquele leitor ingênuo que eu fui me permitisse dialogar com o leitor crítico que me tornei. Entre este lapso de tempo de trinta e cinco anos, da primeira

leitura até a data da defesa, o espelho retrovisor do passado me permitiu retornar ao presente e almejar um futuro.

2 O ESPELHO: do simbólico ao autobiográfico

“Preciso dizer que, quando acordei hoje de manhã, eu sabia quem eu era, mas acho que já mudei muitas vezes desde então...”

(LEWIS CARROLL)

A palavra *Espelho* advém do termo latino *Speculum*. o qual, conforme o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, é considerado o símbolo dos símbolos e representa mais precisamente a especulação, pois nos tempos primordiais a observação do firmamento e dos corpos celestes era feita através de um espelho. Olhar para o céu, como orientação na terra, no mar ou no ar ainda é prática usual da atual civilização, através de outras ferramentas especulares artesanais (bússola, sextante) e/ou digitais (radar, sonar, GPS³).

Para Ladislav Mandel apud Dorothée de Bruchard, na Apresentação de *Escritas: espelho dos homens e das sociedades* (2006:11), “(...) as mutações da escrita correspondem sempre às mutações do espírito, em cada época e em cada lugar. A escrita, além de memória da humanidade, é o seu espelho, é a expressão direta do homem e da sociedade”.

O espelho carrega este simbolismo em variadas culturas. Na maioria delas, como sinônimo de profunda revelação e julgamento, possuindo múltiplas interpretações, como a figura de um prisma. O termo *especular* remete justamente às funções de espelhar, conjecturar, indagar, refletir, projetar, filosofar, imaginar, significar, ressignificar etc. E, como tal, possui também diversas utilizações na mitologia, na literatura, na psicologia e na sociedade. É olho que tudo vê, é água que tudo reflete e livro que tudo projeta. É também retrato, tela e janela para si, para o outro e para o mundo. Enquanto símbolo, contém aspectos tanto mágicos como trágicos, seja na ficção como na superstição: se quebrado, traz sete anos de azar, entre outras percepções. O espelho traz em si todo um imaginário coletivo e individual, dos oráculos, na mitologia arcaica, aos adivinhos medievais, dos contos

3 Sigla em inglês para sistema de posicionamento global por satélite, que através da triangulação de sinais emitidos em terra por, no mínimo, três antenas a um satélite em órbita do planeta, permite a localização de algo com certa precisão, após o referido sistema efetuar em frações de segundos os cálculos dos dados recebidos.

de fadas e suas múltiplas revelações às telas digitais da contemporaneidade.

Símbolo de reconhecimento e de identidade, o espelho é constructo artificial e forma natural de alguém se enxergar sobre superfícies polidas ou aquáticas, possuindo também conotações naturais e espirituais. Também é símbolo lunar e feminino, presente nas sociedades arcaicas, nas tradições e funções de especulação de forma direta (mitos) ou indireta (ritos). Como forma e matéria, é possível também perceber certas inversões da realidade promovidas pela arte:

A Humanidade sempre se banhava nas águas das memórias pré-históricas, passadas de geração a geração, desde seu surgimento até a construção de toda uma mitologia familiar, independente das formas e materiais empregados. Especular é, por analogia, sinônimo de imaginar, e as imagens refletidas passam a carregar em si outras imagens, sejam elas poéticas, filosóficas, mitológicas ou simbólicas.

Para Juan-Eduardo Cirlot, em seu *Dicionário de símbolos*:

[...], o mundo, como descontinuidade afetada pela lei da mudança e da substituição, é que projeta esse sentido negativo em parte, caleidoscópio de aparecer e desaparecer, que o espelho reflete. Por isto, desde a Antiguidade, o espelho é visto com um sentimento ambivalente. É uma lâmina que reproduz as imagens e de certa maneira as contém e as absorve. (CIRLOT, 2005:239)

O ato de ver o mundo e refletir sobre este, ora como espelho, ora janela, requer poética e estética que percebam o universal através do particular. Aquilo invisível aos olhos não é inexistente, apenas imperceptível, e sobre o que é visível, atuam forças imaginantes, produtoras de discursos diversos e narrativas plurissignificativas.

A literatura, enquanto espelho artístico e filosófico, permite que a realidade imaginada seja muito maior do que a realidade atribuída ao real. O espelho da arte está em toda parte, em conteúdo e transcendentalidade, pois a imaginação permite múltiplas possibilidades de leituras lineares e verticais. A literatura, como já observava Aristóteles, especula sobre o que poderia ter sido, sem o compromisso com a comprovação dos fatos, e sim com a idealização, a especulação mais ampla.

Se a história é mais imperativa, a literatura é mais reticente como o devaneio e, por isso mesmo, para Bachelard (2000:169-170), em *A poética do espaço*, os

“devaneios são convites à verticalidade”. Um mergulho entre o *eu do passado* e o *eu do presente* é um sonho acordado, uma imersão, uma verticalização do *eu*, recuperando a própria história, através da memória e do desvio temporal.

Espelhos são símbolos e constructos da natureza, pela forma aquática e matéria líquida e certa. O espelho da fonte envolve a imaginação aberta e o seu reflexo abrange uma idealização, enquanto os espelhos de vidro são mais estáveis e fixos, sem a mesma naturalidade. As forças imaginantes atuam sobre a imagem da coisa ou ser a serem observados. Entretanto, os espelhos naturais, por conta da própria constituição, permitem uma imersão maior em relação aos artificiais, que, por sua vez, são superficiais. A água é viva e símbolo da vida e também da morte, se estagnada; ela é o aço e o vidro da transformação da matéria. A essência do objeto especular é que permite maior imersão sobre o objeto ou coisa observados. Os espelhos, por isso, carregam em si uma intenção e uma intensidade, conforme suas propriedades, podendo, para o filósofo francês, ter uma intenção formal, dinâmica e material. Um livro aberto é como um espelho para uma outra dimensão e somos o resultado do que lemos e absorvemos em nossa leitura de mundo e filosofia do viver.

Tudo possui um significado e uma significação. Umberto Eco (1989), em *As tentações da escrita*, trata da significação do espelho e da simetria inversa deste, fazendo referência aos escritos de Lacan sobre a fase ou estágio do espelho, e diz que envolve o simbólico e o imaginário, quando a criança diante da própria imagem no espelho, primeiro a confunde com a realidade, depois reconhece a imagem, para somente em uma terceira fase compreender que esta imagem refletida é sua. Para o semiólogo, há nesta fase de fragmentação uma reconstrução por parte da criança, por conta de o que ele denomina de “simetria inversa”.

Eco considera o espelho um simulacro, algo que podemos dizer da própria literatura, com sua simetria inversa, a qual requer profunda reflexão sobre o seu uso, enquanto significado (instrumento de especulação) e como significação (resultado deste especular), pois há distinções entre os termos “virtual” e “real”. Para Eco (1989:14), a “imagem virtual, é assim chamada porque o espectador a percebe como se ela estivesse dentro do espelho, quando o espelho, obviamente, não tem um 'dentro'”. Todavia, ainda que sem fundo, o espelho, como signo e símbolo, permite um profundo autoconhecimento, não apenas físico e externo, como espiritual e

interno.

O escritor autobiográfico como observador de si faz um jogo de espelhos com o leitor, enquanto emulador de sua arte e de seu ofício: uma escrita horizontal deixa espaço nas entrelinhas para uma leitura verticalizada nesse espelho literário, simulacro da vida real. Mas nem sempre o leitor ingênuo perceberá as estratégias de escrita disponibilizadas pelo autor⁴. Espelhos literários contam uma história vertical sob a história linear. O bom leitor é aquele que mergulha no texto, e nesta imersão associa os fatos narrados à bagagem cultural, ilustrando com recursos da memória o que o autor descreve, seguindo o fio condutor da história como um coautor. O leitor precisa aderir ao pacto proposto pelo autor, por conta da identificação com o texto, independente do gênero literário que o livro contenha.

Desde os tempos ancestrais, os seres humanos aprenderam a conviver com os espelhos naturais e a construir os próprios espelhos: da arte rupestre nas cavernas à pintura; depois inventaram novos espelhos, como o de aço; mais tarde a escultura, a fotografia, o cinema, a televisão, o computador e atualmente as telas e as janelas digitais (em cristal líquido) da rede mundial de computadores. Todos estes recursos são utilizados como expressão da realidade, quando na verdade são todos simulacros, espelhos virtuais, representações do real. A maioria confunde os símbolos e signos com os significados e os significantes. O homem (espécie humana) no espelho é uma representação que temos consciência de não existir de fato como um *Outro*, porém como um *Duplo*, uma cópia do eu, do ele e de nós.

Por ser *homo ludens*, Eco (1989:16) considera que “A espécie humana já sabe usar os espelhos, exatamente porque sabe que não há um homem no espelho e que aquele a quem se deve atribuir esquerda e direita é o que olha, e não aquele (virtual) que parece olhar o observador”. A criança tem um nível de visão horizontal o qual, à medida que o tempo passa e o corpo cresce, começará a ser verticalizado. Portanto, esse novo olhar percebe que as ruas e as casas da infância já não possuem aquela dimensão do passado. A perda daquela perspectiva objetiva torna tudo bem menor, sejam pessoas ou coisas. Porém, a memória imaginante, que é

4 Exemplo disso é o anagrama para *Iracema* (1865), de José de Alencar, na parte da trilogia indianista do autor, como um espelhamento para o termo América, e assim sendo, após esta descoberta, a própria chave de leitura do livro passa a ter outra significação ao leitor ideal. Ocorre uma ruptura: *Iracema* é analogia e também alegoria para o continente americano.

subjetiva, com o passar do tempo dará novo sentido e significado às recordações.

Para Eco, os espelhos funcionam como próteses, tendo funções extensivas ou intrusivas, de percepção e significação, pois estes nos fornecem duplicatas da imagem e nunca da coisa observada. No ato da leitura, o leitor percebe uma narrativa a qual lhe dá muitas vezes significação à vida e faz da literatura esse espelho. Por conta disso, o semiólogo italiano pensa os espelhos como designadores rígidos, e que a imagem especular que ele nos apresenta é aquela que observamos à frente dele, como um referente.

O referente e o significante não são os espelhos em si, mas as imagens que vemos diante deles. O espelho não é a imagem, mas suporte, o meio de capturá-la. Prova disso é o célebre quadro do pintor René Magritte, intitulado "Ceci n'est pas une pipe", no qual há a representação pictórica de um cachimbo (Anexo A, p. 239) em que a legenda afirma, instiga e provoca o observador: "Isto não é um cachimbo". Imagem revolucionária a qual mostra que um quadro, uma foto, um autorretrato, de fato, não são nem nunca serão aquilo que nomeiam. São eles tão-somente a imagem especular da coisa e não a coisa propriamente dita.

Espelhos planos e polidos refletem a realidade à sua frente (como os relatos históricos se propõem), enquanto os espelhos opacos, curvos, côncavos ou convexos deformam nossa percepção sobre as imagens em sua superfície. Tal deformação simula percepções alucinatórias, como os espelhos dos parques de diversões, em que parecemos ora gordo, sendo magro, ora baixo sendo alto, e vice-versa, dependendo de seu formato. Como a literatura, os espelhos deformantes (designadores flexíveis?) nos fazem perceber algo que não é real de fato, mas parece concreto enquanto meio deformante da realidade, como acontece quando abrimos um livro e concordamos com o pacto de leitura nele tácito ou expreso. Tudo é um grande jogo entre o autor e o leitor, sendo o espelho uma espécie de livro, tipo "*pop-up*"⁵, fato que remete também ao ato de mergulhar na água, causando no leitor profunda imersão. Neste caso, o livro, o olho e a água podem ser considerados designadores flexíveis, em contraponto à rigidez do aço, do vidro e de outro material endurecido.

5 Livro feito de dobraduras que ao ser aberto apresenta tridimensionalidade nas figuras que ilustram aquela história.

Para Eco, o espelho pode ser considerado uma prótese que permite uma visão para além de nós como uma espécie de periscópio. Uma imagem curiosa e precisa, já que os leitores quando estão imersos na leitura, o próprio livro passa a ter essa função de “periscópio”, da visão além da superfície de nosso olhar usual e linear. Um livro sem um leitor é como o espelho virado para a parede, ou coberto por um lençol, em uma casa abandonada, sem vida nem função alguma. A literatura é, portanto, um espelho mimético. Um livro em branco é um espelho sem reflexo, que por não conter algo sobre sua superfície, obviamente, nada pode refletir.

Alberto Manguel (2000:177), em *Lendo Imagens*, faz uma releitura das obras de arte mais representativas de todos os tempos que espelham a nossa Humanidade. Para ele, “Todo retrato é, em certo sentido, um autorretrato que reflete o espectador. Como 'o olho não se contenta em ver', atribuímos a um retrato as nossas percepções e a nossa experiência. Na alquimia do ato criativo, todo retrato é um espelho”. Sob este ponto de vista, toda autobiografia é um autorretrato que reflete a opinião de seu autor sobre a imagem que tem de si, narrando a própria existência como um personagem. Manguel se refere mais precisamente à pintura e à escultura, mas tal conjectura serve integralmente à literatura em geral e a autobiografia, em especial. O Narciso permanece encantado pela própria imagem, das máscaras da tragédia e da comédia da antiguidade, aos espelhos trágicos e mágicos da atualidade, em suas telas e nas redes sociais. De todos os espelhos, o autobiográfico e, por conseguinte, artístico e literário, talvez seja o que mais busque o autoconhecimento, tanto em questão de ética como de estética e poética; principalmente quando é construído por escritor ou poeta, que traz em si a força imaginante do devaneio do *homo ludens* diante do *homo faber*, pois o primeiro utiliza-se de ferramenta mais emocional do que material.

Ainda que o olho seja o primeiro espelho e o olhar nossa primeira relação direta com o mundo exterior, somos incapazes de nos vermos de forma direta, necessitando de espelhos para formular esse autorretrato, o qual se pretende fiel ao real, mas é, acima de tudo, sentimental. Nessa trajetória, da nossa pré-história familiar, do mitológico “ouvi dizer” pelos pais e avós, das lembranças fragmentadas que recuperamos, a arte será o instrumento especular de reencontro do nosso lado humano e mortal. A arte, por tudo que representa, é um dos mais poderosos

espelhos de expiação, de catarse, de especulação e de investigação da própria Humanidade. Um espelho atemporal e universal.

A relação dos homens em geral, e dos gregos, em especial, com as imagens refletidas é de longa data. Sócrates usava espelhos com seus discípulos como meio de autoconhecimento (“Conhece-te a ti mesmo”). Segundo Manguel, para os sofistas, os reflexos eram comparados à irrealidade: tanto o reflexo como o corpo eram considerados ilusões. Ao olharmos para nossa autoimagem no espelho, podemos dizer que de fato esta é uma ilusão e que a percepção que temos de nós também é uma impressão do real.

Diante do espelho autobiográfico, embora não neguemos o que os sentidos nos permitem ver, essa percepção é relativa; é uma representação do mundo a partir da própria visão que temos de nosso entorno, e está vinculada às noções objetivas de perspectiva, distância, tempo e espaço; além de noções subjetivas de cultura, moral, ética, ideologia, filosofia, sociologia, psicologia, antropologia etc. Como leitores, fugimos dessa percepção linear a partir da bagagem cultural trazida de nossas leituras de livros e de mundos. A imagem poética, nesse caso, passa a ser uma representação da realidade, mas uma realidade inventada, recriada, reimaginada, especulada e imitada. Várias são as formas de imitação do real pela arte:

Porém, mesmo que a realidade de uma face viva tivesse de ser admitida, que dizer da realidade da sua representação? Que grau de “realidade” tinha uma máscara, o desenho de uma face ou um reflexo no espelho? A sua realidade dependia do momento da percepção, quando o público via o ator representar o seu papel, ou quando alguém olhava as feições de um morto querido, ou quando alguém vislumbrava a sua imagem num círculo de metal polido? Ou a realidade dessas imagens tinha uma existência contínua fora do olhar do espectador? (MANGUEL, 2000:182)

Entre a busca do ideal (pela literatura) e a do considerado real (pela história), os espelhos côncavos e convexos imitam este mundo a partir da própria visão particular de cada autor e suas idiossincrasias. Ambas são imitações com funções e objetivos diversos. Por conta disso, na concepção de Bachelard, em *A água e os sonhos*,

[...] a imagem refletida está submetida a uma idealização sistemática: a

miragem corrige o real, faz caírem suas rebarbas e misérias. A água dá ao mundo assim criado uma solenidade platônica. Dá-lhe também um caráter pessoal que sugere uma forma schopenhaueriana: num espelho tão puro, o mundo é minha visão. Pouco a pouco, sinto-me o autor do que vejo sozinho, do que vejo do meu ponto de vista [...] (BACHELARD, 1997:52)

Do devaneio bachelardiano à filosofia do imaginário, presente nas artes, as ideias de representação e de idealização remetem à força matriz, de modelo e de construção de todos os espelhos. Força que é também motriz, a qual permite o movimento de ao mesmo tempo sonhar e imaginar, promovendo o ato de especular sobre essas idealizações de mundo a cada geração. A arte literária é mais complexa que uma idealização, pois se abre sobre o observador como um prisma ou um caleidoscópio, ao invés do simples ato de representar o real. Ela é a reflexão do real, no sentido de análise crítica e não apenas reflexo de uma imagem fixa e linear. Por conta disso, temos personagens e obras transcendentais, criadas por seres mortais. Logo, a arte literária passa a ser o espelho mais complexo do que qualquer outro artifício de vidro ou aço polido criado pela Humanidade, em busca de uma especulação, entre o céu e a terra. Mais que imagens, a arte e a literatura reproduzem mensagens e contém múltiplos significados.

A singularidade da literatura se cria pela identidade entre o autor e o leitor. A realidade do espelho é o vidro, o aço. A imagem que ele reproduz é uma quase miragem: está ali, a enxergamos, mas não é a expressão do real, e sim a sua representação virtual. Dentro desta perspectiva temporal, Manguel (2000) refere-se à própria identidade entre a pessoa e seu reflexo, entre realidade e verdade, espelhos e máscaras quando a compara com uma representação artística da antiguidade (Anexo B, p. 240):

Na Vila dos Mistérios, em Pompeia, uma casa de campo construída em torno da metade do século III a.C., um afresco famoso representa uma cena que os arqueólogos sugerem ter formado parte de um rito dionisíaco. No canto direito da parede mais distante, a figura sentada do sátiro Sileno ergue uma tigela para que um jovem beba água. Atrás deles, outro jovem levanta uma máscara teatral, de modo que, ao examinar a tigela, talvez para ver seu futuro nas feições espelhadas, a imagem refletida não será a de sua própria face, mas a máscara barbuda. (MANGUEL, 2000:183)

A pintura, a tigela e a máscara são vistas como espelhos. O mais surpreendente nessa multiplicidade especular é o fato de que não importa o meio de

captura da imagem, se fotográfico ou pictório, se ocular ou outro qualquer, pois nem nós nos enxergamos como somos de fato e temos, por consequência disso, uma visão mediada do nosso eu pelo outro.

A autobiografia, que é relação de autoconhecimento, também é autoimagem, criada dentro de um contexto de modelo exemplar idealizante, simbólico e imaginante. Sinal disso é que à primeira vista não nos identificamos com os quadros e fotografias elaborados por terceiros e atribuídos à nossa representação. Ocorre então a situação do espelho como um jogo de imagens entre o visto, o percebido e o idealizado. Comumente, o imaginário religioso declara que somos feitos à imagem e semelhança de Deus. Já a filosofia de Protágoras dizia que “o homem é a medida de todas as coisas” e dessa relação identitária, há, por parte de Manguel, observação puramente autobiográfica:

Mas dezenas de imagens falsas de nós mesmos nos rodeiam e por essa razão o bem emblema do Conhecimento (um espelho nas representações alegóricas do fim da Idade Média e da Renascença) é também o símbolo da vaidade. A face que vemos no espelho pode ser a de nosso eu, aquele que deve ser apresentado a Deus, pois toda face humana é o autorretrato de Deus: é também um retrato do eu desejoso, o duplo, o proibido, o eu desejado ou imaginado à procura de conhecer a própria identidade. (MANGUEL, 2000:186)

A vaidade do Narciso mítico impede que nos vejamos como de fato somos. Neste jogo de espelhos entre o Criador e a criatura, o sagrado e o profano, talvez o próprio Deus tenha sido criado à imagem e semelhança dos homens: uma grande idealização. Afinal, o *homo faber* que fabrica espelhos é o mesmo *homo ludens* que reflete sobre si, sobre o mundo, cria seus totens e inventa seus tabus. Toda a criação humana constrói histórias para entender a si mesmo, refletindo interna e externamente toda a humanidade e divindade de nossas crenças. O imaginário tenta explicar-nos algo que, em tese, surgiu antes de nós e criou tudo para nós. As religiões, como a história, a arte e as ciências são também narrativas de fundação e de explicação do Universo. Tudo é imaginação e narrativa, das ciências às religiões, e como tal:

O espelho de Deus O mostra tanto humano como divino; todo espelho humano também possui a natureza dupla. Reflete tanto o corpo como a alma, a graça da vaidade e a realidade da prudência. As duas qualidades

são oferecidas pelo espelho, e podemos escolher ver uma ou outra: qualquer que seja a face que vemos, ela é nossa. “Fazemos espelhos, não faces”, avisava a guilda dos fabricantes de espelho da Florença renascentista. (MANGUEL, 2000:188)

O espelho é o olho que tudo vê, está presente nas águas em que nos contemplamos e somos contemplados e, por fim, parece ser igualmente um livro aberto sobre si e sobre quem o lê, como o Narciso reconfigurado e debruçado sobre as águas de um rio que flui como (e com) o tempo.

A literatura sempre funcionou como espelho, coletando e reunindo todo o conhecimento universal. *O Antigo e o Novo Testamento*, por exemplo, com toda a sua simbologia e mitologia, com suas parábolas e lições de vida, podem ser lidos como metáforas da própria humanidade.

Conforme Manguel (2000:193), durante o século VI até o XVI, inúmeros livros foram escritos, e pelas informações que continham, de bruxaria à história, de convenções sociais à informações religiosas, podiam ser considerados como espelhos universais, pois retratavam e armazenavam a maioria do conhecimento daquele tempo. Espelhos que eram lidos como depositários da verdade absoluta.

A escrita autobiográfica se assemelha muito à pintura de um autorretrato diante de um espelho. O autor é ao mesmo tempo criador e o modelo exemplar de si mesmo. Assim sendo, o autobiógrafo é um ente físico e seus dados históricos podem ser lembrados por ele próprio ou coletados por um biógrafo, através de pesquisa testemunhal, fotográfica, documental, bibliográfica etc. Deixamos rastros que podem ser recuperados e remontados por terceiros. Tal relato de vida é idealizado tanto pelo biógrafo, que não foi testemunha ocular daquela história, ou pelo autobiógrafo, como um pintor de retratos, encantado com a sua obra. Em *Retrato de Márcia* (Anexo C, p. 241), figura extraída do livro *Lendo Imagens*, de Alberto Manguel, há a curiosa e secular representação de autorretrato a qual ilustra indiretamente os diversos estágios da criação de uma obra de arte; além de ser uma metáfora da metalinguagem, à medida que a pintura pinta a própria imagem, olhando-se em um espelho dentro de um espelho:

Num manuscrito iluminado do século XIV para *De claris mulieribus* de Bocaccio, o iluminador representou a pintora Márcia (uma artista virgem pagã descrita no tratado de Bocaccio sobre as virtudes femininas) pintando

o seu autorretrato a partir de um espelho de mão: na pequena iluminura emoldurada, ela aparece três vezes: como ela mesma, como o seu reflexo e como a sua própria criação pintada. A artista examina o espelho para ver as próprias feições, e depois reproduz sobre madeira ou papel o espelho de um espelho, o eu deslocado duas vezes. Márcia (ou o seu iluminador) teriam visto o autorretrato como um ato de introspecção ou como representação de uma máscara, uma face fora do eu? (MANGUEL, 2000:195)

A origem do autorretrato pode ser considerada uma espécie de metáfora da autobiografia, pois:

Como o crítico Ernst van de Wetering explica na sua introdução ao catálogo da exposição de 1999, *Rembrandt por ele mesmo*, o termo “autorretrato” só passou a existir no século XIX. Se alguém quisesse falar de um autorretrato nos séculos anteriores, diria “a imagem de Rembrandt feita por ele mesmo” ou “o retrato de Rembrandt pintado por ele mesmo”. O *Oxford English Dictionary* não registra a palavra antes de 1840, anotando a primeira aparição em *Miscellanies of Literature* de Isaac D'Israeli. É como se, aos olhos da sociedade, o pintor e o tema, mesmo quando esse tema era o próprio pintor, fossem vistos como duas entidades separadas, observador e observado. De certa maneira, esse pensamento primitivo estava certo: não existe o que chamamos de autorretrato, pois aquilo que o pintor vê e reproduz sobre a tela está fora do pintor, é “um outro”. (MANGUEL, 2000: 195-196)

Situação esta que lembra o conceito de “Concordância discordante”⁶, tratado por Paul Ricouer em *Tempo e Narrativa* e *O Em-Si Mesmo como um Outro*⁷, já que Rembrandt jamais pintou a Rembrandt, nem poderia, e sim retratou a imagem que ele tinha de si mesmo. A cada tela, havia uma imagem totalmente diversa, todas estas telas são cópias dele, mas nenhuma delas sendo ele mesmo. De tal monta que, transpondo o imaginário das artes plásticas para as artes literárias: ninguém conta a história de si mesmo, por mais que tente ser fiel ao real. Todo relato é

6 O termo “concordância discordante” refere-se a conceito definido por Paul Ricouer, no Cap. 3, de *Tempo e Narrativa*. Tomo I, 1994:280-281, em que o mesmo analisa as semelhanças e as mediações simbólicas entre a arte de contar histórias por escritores e historiadores, que são concordantes enquanto discursos e narrativas que almejam um efeito, mas discordantes no que tange à função e objetivo deste contar. A História visa o real e a Literatura busca a chamada ilusão do real.

7 Nota: Em *O si mesmo como um outro* (1991:167-198), Paul Ricouer discute, entre outras questões a relação dialética entre o Si e a Identidade Narrativa, entre a mesmice e a ipseidade que estão contidas “na noção de identidade narrativa” que tem a ver com a teoria narrativa da identidade pessoal enquanto configuração desta *concordância discordante* que busca a “síntese do heterogêneo”. Em outras palavras: Identidade e diversidade, que podem ser consideradas, em princípio, contrárias uma à outra, podem possuir uma unidade em relação à determinada narrativa, seja ficcional ou não. Por exemplo, a personagem dos quadrinhos e do cinema Super-Homem, que tem visão de Raio-X e pode voar, dentro da lógica interna (e concordante) da ficção e que é aceita pelo leitor, ainda que no mundo real tal situação seja discordante e inexistente.

fragmentado, todo retrato é como a tentativa de colar estilhaços de um espelho, a partir dessas sobras, rejuntando as lacunas da memória com material novo, sem levar em conta as seleções naturais, ora feitas pela memória, ora pelo esquecimento, consciente ou inconscientemente. Manguel, ao discutir o fazer artístico de Rembrandt, permite-nos pensar na questão da autobiografia como modelo estético e especular que todo artista faz de si:

Ele próprio via esses autorretratos como criações artificiais, como poses imaginadas pelo artista, quase como se estivesse arranjando os gestos de um modelo no estrado. O discípulo de Rembrandt, Samuel van Hoogstraten, aconselhava os próprios discípulos a olhar para um espelho e “transformar a si mesmos inteiramente em atores [...] ser tanto expositores como espectadores”. (MANGUEL, 2000:196)

Para Katia Canton (2004:13), em *Espelho de Artista*: “O autorretrato é o espelho do artista”. De outro modo, toda a autobiografia é um autorretrato⁸, composto não apenas como descrição objetiva dos fatos, mas representação subjetiva e artística de uma vida.

Todo escritor é o seu primeiro leitor, um expositor e espectador privilegiado do que está a contar.⁹ Não é, portanto, mera coincidência que nossa subjetividade seja constituída pelos estilhaços de um espelho que, quando reunidos e rejuntados, formam um mosaico sentimental.

O mito de Narciso é o modelo primevo de espelhamento, quando o jovem se debruçou sobre o espelho das águas e por sua imagem se apaixonou e se reunificou. Esse olhar é uno sobre algo plural.

Freud elaborou diversas teorias, associando-as aos mitos clássicos e literários, como os famosos complexos de Édipo e de Electra, da mesma forma que

8 Para Daniel Piza, in: *Artista no espelho*. Revista Bravo, 2001. Ano 4 – Nº 42, p. 45: “[...] desde que Rembrandt adotou o autorretrato como um instrumento de autoconhecimento — e ‘autodúvida’ — o gênero se tornou para a arte um sinônimo de investigação psicológica da tentativa de olhar para si próprio como se fosse para outra pessoa e, ao mesmo tempo, de confissão ou autoexpressão”.

9 Em *O Retrato*, segunda parte da trilogia *O tempo e o vento*, como em *O resto é silêncio*, os personagens Floriano Cambará e Tonio Santiago, respectivamente, são escritores imaginários, alter egos especulares de Verissimo, que escrevem um livro dentro de um livro, um espelho dentro de um espelho, de forma cíclica. Técnica espelhada em *Contraponto*, de Aldous Huxley, a ser destacada na parte reservada à análise crítica e literária deste estudo.

aproveitou o mito de Narciso para elaborar o conceito de narcisismo.¹⁰ Visto sob este prisma, o Narciso é o símbolo mais autêntico do espelho e do ato de especular. Especula todo ser que se apaixona pela própria imagem, divagando e devaneando sobre sua existência, na forma autobiográfica, a qual visa ser uma unidade, apesar de constituída por momentos fragmentados e plurais. Mas este estar em si e ao mesmo tempo ver-se fora de si, possui distorções de caráter visual, ético, estético, poético e filosófico. A busca da identidade requer também a compreensão da alteridade. O poeta Fernando Pessoa, através de seu heterônimo Alberto Caeiro, já definira intuitivamente tal situação em poema: "Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo.../ Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer,/ Porque eu sou do tamanho do que vejo/ E não do tamanho da minha altura..."¹¹ Imagem e autoimagem são jogos de espelhos que constituem a nossa identidade, tanto plural como singular, tanto biográfica como autobiográfica, sob o ponto de vista particular e universal.

Zygmunt Bauman (2009:82), em *A arte da vida*, indica que "Paul Ricouer dividiu os fenômenos da 'identidade' em dois (*l'ipséité*, a permanente singularidade em relação a outros seres humanos, e *la mêmeté*, a semelhança contínua consigo mesmo)". A arte é o espelho identitário da humanidade (externo em relação ao mundo e interno frente a cada um: o outro e o eu). O eu se espelha no outro para compor sua identidade e o outro se inspira no eu, pois o ser humano é um ser social e sociável. O singular e o plural se espelham. A linguagem e a arte surgiram justamente da necessidade do eu se comunicar com o outro. Nesse jogo entre o escritor e o leitor, o espelho de dentro (o eu) está diante do espelho de fora (o outro e o mundo).

Para Bachelard (2000:165), "O poeta, como tantos outros, sonha atrás da vidraça. Mas no próprio vidro descobre uma pequena irregularidade que vai

10 Na atualidade, psiquiatras e psicólogos elaboraram outros complexos e síndromes psicológicas, espelhadas em personagens dos contos de fadas e das histórias infantojuvenis, como a síndrome de Peter Pan e os complexos de Cinderela, de Alice, de Rapunzel e outros mais. Algo que demonstra a força da literatura e do imaginário sobre outros campos do conhecimento que não somente o das artes, inspirando as ciências do comportamento humano, provavelmente, por conta dessa relação entre arquétipos literários e o cotidiano social.

11 Versos do poema "VII - Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo...", de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/1486>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

propagar a *irregularidade no universo*". Essa vidraça que reflete aquele que aos demais observa, de certa forma, é um espelho duplo, entre o observado e o observador. Quem observa está sendo observado. O sonhador não é apenas o autor. O leitor é o sonhador cúmplice. O espelho é também janela para si e para o mundo, sendo o escritor e o poeta esses sonhadores que fecundam sonhos noutros sonhadores, que os forçam à especulação, ao devaneio, à reflexão poética e filosófica. A literatura é uma ruptura com o lugar-comum. A arte é uma janela aberta e estilhaçada ao mundo.

Erico Verissimo na autobiografia fez inúmeras vezes associações culturais entre pessoas e personagens de livros, filmes, quadros e óperas que assistiu. Tudo devido à sua imaginação de leitor e de espectador, mas também resultado de sua estratégia narrativa de autor, por conta do sentimento narcisista de demonstrar ao seu leitor bagagem cultural e intelectual. O espelho do autobiográfico incorpora em sua construção elementos de todos os outros, visto que a autobiografia é ao mesmo tempo historiografia, literatura, idealização, simbologia e mitologia familiar. Assim procede o historiador literário, ao associar elementos objetivos aos subjetivos.

Toda escrita possui elementos autobiográficos e especulativos, e a literária incorpora algo do mundo real, transfigurado pela imaginação. A escrita científica, igualmente, é fruto da especulação, no sentido de que nossos pensamentos diretos sofrem influências das ideias de outros pensadores. Uma citação é uma reflexão sobre algo além de nós, mas que possui identidade com o que acreditamos. O mergulho interior nas profundezas da memória resgata uma vida simbólica que é transformada pela escrita autobiográfica, na qual o navegar do autor é feito por um rio cheio de comportas que se abrem e se fecham ao leitor. Imaginamos o mundo, o outro e a nós mesmos, em um processo que envolve observação, percepção, projeção, identificação e idealização. O vocábulo "invenção"¹² nada tem a ver com mentira, falsidade, mas como imaginação, construção, criação e (re)criação.

Enquanto símbolo literário, o espelho representa também o ato de escrever diante de uma superfície. O ato de autodescrição talvez seja a melhor simbologia da ruptura que cada um tem com a sua autoimagem; do que cada um guarda consigo e

12 Neste estudo, proponho uma leitura baseada mais no termo latino *invenire* (encontrar, descobrir) do que no *inventare* (inventar).

do exercício da imaginação que permite ver, escrever, ler, inventar, descobrir muito além de si, espelhado no que é vivenciado. A própria autobiografia é a representação escrita de uma vida, carregada de toda uma simbologia, a partir da escolha do título do livro, dos nomes dos capítulos, do que será contado e do que será esquecido ou autocensurado. A escrita autobiográfica, tal como um espelho, requer o olhar do crítico sobre o Narciso diante das águas de um viver, que serão a matéria-prima para a confecção de um livro, além de reflexo de um passado e de projeção para um futuro. A autobiografia é uma narrativa de vida que conterà um modelo exemplar para o autor e depois de publicado, aos seus leitores.

Philippe Lejeune (2008:14) define autobiografia como “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua vida individual, em particular a história de sua personalidade”. É um processo especular em busca do reflexo do seu criador, que atua igualmente como narrador e personagem de si mesmo, como um pintor diante de seu autorretrato. Ainda que a autobiografia ou a *historiografia do eu* guarde elementos de arte de efabulação, é também resultado de uma restauração e uma idealização, motivo pelo qual seu autor faz da palavra sua arte e ofício.

Os primeiros espelhos autobiográficos surgem com as *Confissões* de Santo Agostinho, ou Agostinho de Hipona, que tem sua obra elaborada em 398 d.C. Mas é com Jean-Jacques Rousseau, durante o Romantismo, que surge e se desenvolve a forma moderna da autobiografia, também intitulada de *Confissões* (1764-1770), reconhecida por seu valor histórico e filosófico, influenciando na construção do termo autobiografia, que não existia à época de sua criação:

Os historiadores são unânimes em considerar que a autobiografia tem a sua origem na Europa e se enraíza na cultura ocidental. O termo “autobiografia” aparece em 1789 utilizado por Frederico Schlegel, na sua forma alemã *Autobiographie*, e, como demonstra G. Gusdorf, vulgariza-se nas línguas europeias a partir de 1800. (ROCHA, 1992:15)

De acordo com Raquel Rolando Souza (2001), em *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*, o autobiógrafo e o ato autobiográfico estabelecem um jogo entre o real e o imaginado, entre a história e a ficcionalização, entre o texto e o pretexto, entre a causa e o efeito:

Se, por um lado, ele [o autobiógrafo] busca a verdade, por outro, essa verdade é vista pela ótica pessoal e subjetiva do sujeito de quem parte o ato autobiográfico. Dessa forma, alguns fatos vivenciados no passado podem, e na maioria das vezes é o que ocorre, metamorfosear-se em produtos da fabulação, da ficcionalização. Há, assim, um jogo diegético, cujo resultado será fruto da tensão entre a realidade propriamente dita, substrato que fornecerá os “motivos”, e a ficção, o resultado literário desses “motivos”. (SOUZA, 2001:78)

Como em um jogo complexo (e semântico) de espelhos frente a outros espelhos que produzem novas imagens e mensagens,

O ato de fingir, [...], não consiste em demiurgicamente formular um mundo imaginário e povoá-lo com seres *como se fossem o mundo real*. No gênero autobiográfico, a verossimilhança guarda relações íntimas com a realidade vivenciada pelo autobiógrafo e dela não pode, sob pena de fracassar a intenção de contar uma verdade, afastar-se ou olvidá-la. A supressão do como só é iniciada a partir do pacto de leitura que o autobiógrafo de antemão propõe ao seu leitor. Ao estabelecer uma tripla identidade, isto é, coincidência radical entre autor, narrador e protagonista, a narrativa autobiográfica induz a uma leitura que acarreta a crença de se estar lendo os episódios e tudo o mais que significa a vida real de uma pessoa. (SOUZA, 2001:83)

Segundo Clara Rocha (1992:23), em *Máscaras de Narciso*: “Ler autobiografias, testemunhos, memórias, confissões ou entrevistas é experimentar uma dupla atração, pelo enigma da vida e pelo da escrita”. O leitor é conduzido pelo fio da narrativa labiríntica e pelo próprio imaginário que é despertado durante o ato da leitura, que não apenas decodifica letras e palavras, mas imagens e mensagens. E assim, se, nessa duplicidade entre o ler e o imaginar, o viver e o escrever, nossa imagem cabe diante de um espelho ou um retrato; por outro lado,

A vida não cabe num livro, e o tempo, por um lado, e a própria escrita, por outro, são agentes duma erosão que resume a existência a um certo número de “biografemas”. Este é o primeiro tormento de quem escreve sobre si próprio: a “baba” das palavras que deixa atrás de si é um sinal da vida, mas não é a vida. O estatuto representativo da escrita e o caráter seletivo do texto autobiográfico são duas razões maiores para que o impasse seja sem solução. Ao escrever (sobre) a sua vida, o sujeito constata que a narrativa é um “transfert”, e que, por mais que a dilate, nunca ela lhe restitui plenamente a totalidade do vivido. (ROCHA, 1992:26)

A escrita autobiográfica é, pois, uma “ilusão referencial”, como denomina Paul

de Man, que, de acordo com Rocha (1992:47), “recusa uma leitura da autobiografia como simples narrativa especular. O processo mimético que a escrita autobiográfica ativa é um modo de figuração entre outros, e o *eu* uma representação retórica. Como uma máscara diante de um espelho, esta referencialidade ilusória é o resultado de estratégia linguística e que perpassa as instâncias do diálogo autobiográfico do autor consigo mesmo, com a imagem que tem de si e com o outro, tudo se manifesta, respectivamente, nos planos ontológico, estético, narratológico e gramatical.¹³ A representação autobiográfica diante do espelho literário remete, assim, ao

Narciso que se contempla nas águas e se apaixona pela sua imagem é também um duplo ser: simultaneamente o eu que olha e o outro que é olhado, o sujeito e o objeto do desejo. Narciso é, ao mesmo tempo, realidade e ilusão: tem um corpo verdadeiro, e enamora-se desse corpo refletido. (ROCHA, 1992:50)

Consciente de que é vida e verbo, memória e imaginação, o Narciso, para Rocha (1992), é a reprodução de um discurso do eu para o outro, do escrito com o lido, do contemplado com o que contempla, gerando o que intitula de “identidade fantástica”, ainda mais se pensarmos este outro como o eu transfigurado pelo próprio eu.

Neste processo de duplicação do eu, ocorre o que Rocha (1992:51) define como o “Desdobramento do sujeito, condição ilusória da imagem, mobilidade do reflexo, desejo de fixação e eternização da figura refletida (...)”, que são características do mito de Narciso, presentes na escrita autobiográfica. Tal associação entre o mítico e o real não poderia ser diferente, como símbolo da relação especular, haja vista que

A escrita íntima é uma recriação individual do mundo: por ela, o sujeito situa-se no universo, ordena a sua vida na escrita, como quem arruma a casa, e sacraliza o seu universo. Mas 'arrumar a casa', por em ordem o manancial das recordações e das reflexões, nem sempre é fácil. (ROCHA, 1992:54)

¹³ No plano ontológico, da autoconsciência em busca da identidade; no estético, da recriação do real pelo inventado, via autodescoberta; no narratológico, do distanciamento do eu, já transfigurado noutro eu; e no gramatical, o eu que fala da primeira à terceira pessoa do singular.

O fio condutor da escrita íntima direciona o olhar do leitor para o que é especulado, em muitos casos, provocando neste a identificação e a catarse, além da cumplicidade. Não é por mero acaso que haja na escrita do eu toda uma mitologia que se revela durante o ato da leitura:

A escrita autobiográfica é também um percurso de labirinto: o eu move-se tateante nos corredores da sua intimidade, do seu psiquismo ou da sua vida, avança e volta atrás e procura na escrita o fio de Ariadne da salvação. Escrever sobre si é procurar reencontra-se dentro do seu próprio labirinto, ou situar-se no labirinto do mundo. (ROCHA, 1992:54)

O autor, que é narrador e personagem de si próprio, visa um destinatário, em um livro em aberto. Ainda que esta narrativa seja construída pela consciência da morte se avizinando, elaborada, na maioria das vezes, em idade avançada, este relato é deixado em aberto, com uma história sem final. Mais que uma confissão à espera de reconhecimento, visa também um outro olhar: de absolvição, de expiação de culpas, além do fato de trazer em si a dialética da infância e do desejo de ultrapassar a morte, pelo legado que o escritor deixará a seu leitor.

O espelho, de simbólico a autobiográfico (passando pelo literário, filosófico e semiótico), pelo que foi discutido, é, por conseguinte, ferramenta ética e estética de construção e de autoconhecimento, figura desdobrável que lembra tanto o olho, a água, como o livro, em que a filosofia do imaginário e o devaneio poético exercem papel fundamental. Portanto, para que uma análise crítica e literária encontre seu objetivo de estudo, requer, antes disso, avaliar questões teóricas sobre a reconfiguração simbólica do espelho como olho, água e livro. Dentro desses espelhos, questões como o visível e o invisível, o mito e o imaginário, o devaneio e a subjetividade, o enunciado e a enunciação precisam ser destacados.

Erico Verissimo provoca no leitor de sua autobiografia uma verticalidade no olhar quando conversa com figuras inanimadas e outras imaginadas, como a sua cópia diante do espelho, entre outras fabulações, durante o processo de historiografia do eu. Em *Solo de clarineta*, os elementos culturais do eu do presente vão se sobrepondo às memórias fragmentadas do eu do passado. Este diálogo entre o menino e o adulto é parte constitutiva do próprio discurso autobiográfico, enquanto estratégia literária de um homem diante de seu reflexo simbólico, neste espelho

retrovisor que busca um leitor futuro.

Cirlot e Durand desenvolvem teoricamente a questão do símbolo sob dois aspectos constitutivos. Para o primeiro, há a descontinuidade e a ambivalência; já para o segundo ocorre um movimento cíclico, denominado de “bacia semântica”, dos mitos, arquétipos e símbolos que se reconfiguram a partir de um tema que é matriz de todo o imaginário e que se faz recorrente, como forma de explicação e expiação da condição humana. Por conta disso, inúmeras são as possibilidades de manifestação simbólica do espelho com os elementos arquetípicos ou símbolos reconfigurados. Assim sendo, no desenvolvimento teórico-analítico dos três subcapítulos subsequentes, o *Espelho* está reconfigurado e ressignificado pelo *Olho*, a *Água* e o *Leitor (o Livro Vivo)*. Nestes três espelhos simbólicos o mito, o imaginário e a imaginação, respectivamente, atuam como fios e rios condutores das narrativas da Humanidade.

2.1 O Olho

*“Olhos que olham são comuns.
Olhos que veem são raros”.*
(OSWALD SANDERS)

O olho é o primeiro elemento natural de especulação do *eu*. É espelho primordial e experiência inicial humana de reconhecimento de mundo, a princípio pelo olhar ao outro e posteriormente do ver a si mesmo, através de seu reflexo.

O termo “euresis” significa ver com os próprios olhos. Mas enxergamos de forma indireta pelos olhos naturais das águas e/ou os artificiais, feitos de vidro e de aço polido. Podemos ver ainda com os olhos de terceiros: dos poetas, filósofos e escritores, quando lemos um livro e refletimos sobre o mesmo.

Todo olhar sobre algo é direto, mas sobre si, obviamente, é indireto. Por isso mesmo, embora a autobiografia seja uma escrita íntima e subjetiva, toda visão que alguém tem de si é indireta, pois precisa de um meio de observação externo. Seja do ponto de vista formal como material há a necessidade de um meio de reflexão, natural ou artificial. O olho como espelho natural consegue ver quase tudo, menos a

si próprio. Mas alguém que olhe diretamente nos olhos de outrem perceberá a própria imagem refletida nestes dois espelhos naturais.

Louis Braille disse: “Se os meus olhos não me deixam obter informações sobre homens e eventos, sobre ideias e doutrinas, terei de encontrar uma outra forma”¹⁴. E assim tem sido a leitura especular de livros, imagens e mundo, ora com os próprios olhos, ou através do olhar de terceiros e seus múltiplos espelhos. Antes da linguagem, existe a imagem, captada pelo olhar. O olhar é, pois, o símbolo universal do julgamento e da percepção. Por sinal, a Justiça é representada por uma mulher de olhos vendados, com uma balança em uma das mãos e uma espada na outra, justamente para simbolizar a equidade entre as partes a serem julgadas, para que o juiz não veja além do que lhe é apresentado nos autos do processo.

Nos mitos das civilizações arcaicas, Sol e Lua são identificados como os olhos de suas divindades, vinculando o primeiro ao futuro e a segunda ao passado, e dessa dualidade entre tese e antítese busca-se a síntese de uma visão. Neste sentido, a visão interior é associada à sabedoria, à luz. Primeiro, o Criador fez a luz (depois o Verbo), separando-a das trevas, dizem registros bíblicos, pois antes dela — a claridade — existia apenas a escuridão e o nada absoluto.

Um terceiro olho remete à clarividência. A percepção visual presume uma percepção mental, uma visão dualística, que para Silesiu apud Chevalier e Gheerbrant (1991:654) significava o duplo olhar para o tempo em curso e a eternidade. Algo que lembra a relação temporal entre o profano e o sagrado.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1991), na simbologia, é o símbolo do Conhecimento e da Essência, do famoso olho de Hórus, divindade egípcia, “que tudo vê”. Na mitologia, há o olhar subumano do gigante de um olho só, o Cíclope, que por conta disso, acaba sendo ludibriado pelo Odisseu. Relatos de ritos de iniciação às sociedades secretas contam que os escolhidos adentram ao ambiente ritualístico com os olhos vendados, provavelmente como simbologia do renascimento pelo olhar. Nas civilizações arcaicas o olho é considerado símbolo divino, fonte de luz, conhecimento e fecundidade de percepção exterior, além da própria visão; considerado também fonte de intuição e compreensão. Algumas

14 Citação disponível em: <<http://www.projetoacesso.org.br/site/index.php/deficiencia-visual-conceituacao/braille/biografia-louis-braille>>. Acesso em 12 abr. 2017.

percepções podem ser atribuídas à ilusão de ótica ou visão singular de mundo de cada um, tendo em vista que só um Ser Divino e Superior poderia ter a visão onipresente.

Como simbologia, o olho está incorporado em todas as culturas antigas, das mais variadas formas. Há credices e superstições sobre o mau-olhado. Nas culturas arcaicas a cegueira representava um signo e um símbolo de vidência.

Na mitologia, o temido olho da Medusa petrifica quem a fita diretamente. Em contrapartida, existe o escudo dado pelos deuses a Perseu para que este o reconfigure como um ardiloso espelho frente a uma das Górgonas. Ao transpormos o universo arcaico, mítico, místico e simbólico para o literário, há de se comparar o terceiro olho, da intuição e da subjetividade, à visão do Autor onisciente, que tudo vê e tudo sabe sobre o que está narrando. Em alguns casos, conhece mais que o próprio narrador, dependendo do discurso utilizado, conduzindo as personagens pelo labirinto narrativo, como em um jogo de espelhos com o leitor, que se debruça sobre o livro como uma fonte de saber, prazer, conhecimento e autoconhecimento.

Para Agripina Encarnación Alvarez Ferreira, em *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos* (2013),

O sol é o olho do mundo e o olho é simbolizado pelo sol. A luz é o princípio que os une. O “olho é o projetor de uma força humana”. O olho é luz que vem das profundezas do ser humano para iluminar o mundo, abrindo-lhe o caminho da arte e da sabedoria. O olhar é uma força de grande alcance e magia, podendo captar uma realidade visível, invisível, profunda e infinita e quem sabe até o que mais [...] Pode petrificar, aniquilar ou encantar. Tudo depende do viés do olhar. O olhar pode servir de tema para estudos e análises profundas em textos poéticos. (FERREIRA, 2013:139-140)

Este “projetor de uma força humana” carrega em si o paradoxo do olhar e da fluidez do sonhar de olhos abertos, como definido no devaneio bachelardiano. O olhar é esse primeiro espelho do devaneio.

Assim, da condição subumana de Polifemo, o gigante de um olho só de *A Odisseia*, de Homero, às condições subumanas descritas por Platão em seu *mito e alegoria da Caverna*, há de se refletir sobre os devaneios de repouso descritos por Bachelard (2003:196), como situação especular, pois, para ele “*A profundidade dentro das coisas* procede da mesma dialética do aparente e do oculto. Mas essa dialética

é logo trabalhada por uma vontade de segredo, por devaneios que reúnem segredos poderosos, substâncias condensadas [...]”. Na escuridão do invisível é que se pode notar o brilho do olhar e a sua função refletora, comprovando ser ele o primeiro espelho natural que temos, antes mesmo de nos descobrirmos no espelho das águas. No olho do outro nos vemos e somos vistos...

Por conta da simbologia e do devaneio poético, tanto a terra, quanto o céu e a água são considerados olhos, naturais como os dos humanos. Todavia, mais profundos, panorâmicos e perenes que os nossos, olhos que permitem à humanidade maior reflexão sobre a sua própria condição efêmera e transitória neste mundo, com tantas coisas visíveis e outras ainda imperceptíveis, necessitando da construção de outros espelhos, capazes de ampliar nosso grau de visão para o macro e o microcosmos em que vivemos.

Toda visão possui, então, uma perspectiva, um ângulo entre o observador e o objeto observado. Todo olhar requer um foco a ser aprofundado. O ato de especular se dinamiza entre o visível e o invisível, o sensível e o insensível, tomando outra dimensão:

O olho já não é então simplesmente o centro de uma perspectiva geométrica. Para o contemplador que “constrói o seu olhar”, o olho é o projetor de uma força humana. Um poder iluminador subjetivo vem acender as luzes do mundo. Existe um devaneio do olhar vivo, devaneio que se anima num orgulho de ver, de ver claro, de ver bem, de ver longe, e esse orgulho de visão é talvez mais acessível ao poeta que ao pintor: o pintor deve pintar essa visão mais elevada, o poeta se limita a proclamá-la. (BACHELARD, 1988:175)

Este “centro de uma perspectiva geométrica” em uma narrativa autobiográfica sob a perspectiva do devaneio poético depende da visão de mundo daquele autor; do olhar penetrante do escritor, da sua imersão através da escrita, nos revelando altos e baixos-relevos de uma topografia e cartografia sentimentais, a qual requer também uma “poética do espaço”. Afinal, o devaneio poético se localiza em um determinado espaço, fruto de peculiares especulações, e este especular sobre a própria condição humana nos faz universais e atemporais, ainda que relatem situações locais e transitórias. Na escrita ficcional, tais recursos de mímese, de verossimilhança e de simulacro, promovem no leitor semelhante espelhamento

identitário. O autor passa a ter um olhar quase onipresente, pois é de fato o Criador daquele mundo diegético e formula para ele as leis e regras que o leitor aceita como tal, através do pacto romanesco ou autobiográfico.

Mas o sonhador de mundo não olha o mundo como um objeto, precisa apenas do olhar penetrante. É o sujeito que contempla. Parece então que o mundo contemplado percorre uma escala de clareza quando a consciência de ver é consciência de ver grande e é consciência de ver belo. A beleza trabalha ativamente o sensível. A beleza é, ao mesmo tempo, um relevo do mundo contemplado e uma elevação na dignidade de ver. Quando concordamos em seguir o desenvolvimento da psicologia estetizante na dupla valorização do mundo e de seu sonhador, parece que conhecemos uma comunicação de dois princípios de visão entre o objeto belo e o ver belo. Então, numa exaltação da felicidade de ver a beleza do mundo, o sonhador acredita que entre ele e o mundo há uma troca de olhares, como no duplo olhar do amado e da amada [...]. (BACHELARD, 1988:177)

Este duplo olhar do devaneio, entre o visível e o invisível, o real e o imaginário, proporciona o contato entre o mundo do leitor (sua memória) e o que lhe é apresentado pela narrativa do autor (o mundo imaginado), um mundo que abre às asas do devaneio imaginante a cada folhear de páginas.

Por este prisma, a arte é, acima de tudo, devaneio, imaginação e especulação. Sob o ponto de vista da filosofia do imaginário, pensar o espelho como o olho, a água e o próprio livro desdobrado no leitor é inevitável, porquanto, precisarão ser observados neste estudo tais aspectos em separado, por conta de sua complexidade e relevância.

O olho que vê é também o espelho que imagina, sonha acordado. Tudo, de certa forma, é fabulação, seja arqueologia, antropologia, poesia, filosofia, psicologia, história, pois tudo tem sua própria maneira de ver e ser visto, de pensar e compreender o mundo a partir das próprias mitologias e simbologias. Todo mito se perpetua através de um rito, uma imagem que é também um símbolo, produzindo uma imaginação a qual se consolida e se amplia pela repetição.

2.1.1 Imagem, Imaginação e Subjetividade

"A verdade é uma questão de imaginação"
(ÚRSULA LE GUIN)

Toda imagem é especular em seu sentido mais amplo, quando permite a profunda reflexão. Tanto que, para Ferreira (2013:96), "A imagem apresenta um duplo aspecto: interior e exterior. A exuberância das formas é determinada pela projeção da imaginação material e dos possíveis 'fantasmas' que habitam o mundo do sonhador". Destaca ainda que Bachelard, em seus estudos, principalmente a contar de *A poética do espaço*, orientou-se pela objetividade consciente da subjetividade que as imagens contêm. Mais que um paradoxo, há de se perceber que sobre uma imagem objetiva atua em contrapartida uma imaginação subjetiva. Uma imagem literária é uma ação imaginativa sobre algo perceptível. O devaneio simples gera no escritor o devaneio poético. Ambos contêm uma imagem em ação, que gera uma imaginação universalizante. Toda a imaginação possui uma perspectiva de expansão e de intimidade, que podemos comparar ao espelho e ao especular, o externo e o interno, o olho e o olhar, a imagem e a própria ação pensada, transfigurada em imaginação. A imagem modulada pelo ser imaginante (escritor ou poeta) passa a ter outra dimensão. Este autor, sendo um autobiógrafo, organiza sua história de vida semelhante à arquitetura de sua ficção mais ainda se as imagens se redimensionam, se reinventam.

Bachelard (2001c:260), em *O ar e os sonhos*, entende que sobre a realidade física da imagem literária incorpora-se a questão psíquica, em planos diversos de compreensão. Como o ato de ler, o olhar para uma imagem pressupõe certa dualidade entre o ver e o enxergar, algo que ele denomina, em *A terra e os devaneios da vontade* (2001b:4), de "dupla realidade" entre o imaginante e o imaginado, nas relações entre a realidade psíquica e a física, pois "É pela imagem que o ser imaginante e o ser imaginado estão mais próximos. O psiquismo humano formula-se primitivamente em imagens [...]". O olho, como um espelho, pode ocultar ou mostrar. Há o olho que cria e o que lê e o que imagina e o que acredita nas imagens criadas pela leitura. Ambos dialogam, um significa e o outro ressignifica.

Porém, diferentemente da psicologia, a literatura trabalha com as imagens e a imaginação, mas noutro sentido, a primeira, mais focada no significado do inconsciente e a segunda, a literatura, como o sonhar acordado e consciente do significativo que é o devaneio poético. As imagens autobiográficas têm grande valor simbólico, estejam elas expressas no título do livro e no de seus capítulos, como nas evocações a locais, pessoas e fatos destacados de um longo passado recuperado e revivido pela memória.

Verissimo em *Solo de clarineta*, como contador de histórias, se apropria da mitologia familiar, da simbologia espacial e das metáforas líquidas, o que ficará evidenciado no capítulo destinado à análise crítica e literária. Na sua escrita do *eu*, há nítido espelhamento do olho subjetivo sobre eventos objetivos, transfigurando poeticamente o real vivido pelo real reimaginado. É o devaneio poético trazido à história do *eu* pela efabulação.

Toda escrita autobiográfica é como uma “volta ao lar”, e possui como centro da narrativa a casa e os pais e, em especial, a mãe, como um eterno retorno ao ventre materno. Este espaço possui uma poética a ser metaforizada pelo devaneio do olhar.

Em *Solo de clarineta*, o espaço poético é delimitado pela casa, ou melhor, pelo mítico sobrado dos Verissimo. Há nítida relação especular entre imagem e reflexo: imagem poética e reflexo daquele devaneio e suas influências literárias em associação entre o lido, o vivido e o revivido pela memória.

Se a imagem visual pode ser percebida pelo espelho ocular, a imagem literária é refletida pelo ato de leitura e exercício da imaginação. A imagem possui a sua própria realidade imaginada durante aquele momento de imersão e devaneio. Entretanto, a palavra autobiografia, por promover um diálogo entre o autor e a personagem viva de si mesmo, incorpora momentos de visualização pelo ato de recordar e momentos de imaginação, por conta do *eu do passado* sendo recuperado pelo *eu do presente*. A criança que fantasiava o mundo é revisitada pelo homem que vê o mesmo mundo com outros olhos, outros espelhos e filtros. Há uma viagem ao centro da existência, que é a casa e os pais perdidos, em um passado já distante. Passado este que pode ser recuperado, sentido e revivido somente pela pequena máquina do tempo chamada Memória.

O espaço autobiográfico é delimitado pela datação de seu autor, por aquilo que ele permite que surja dessa escavação a um leitor ávido por descobertas íntimas. Um tempo carregado de imagens variadas, redescobertas através de espelhos retrovisores virados para o passado e não para o céu e as estrelas, como o *Specullum* original. Então, como autobiógrafos, podemos dizer que, ainda que nos aprofundemos nas recordações, quando as repassamos ao papel,

De modo geral, os fatos não explicam os valores. Nas obras da imaginação poética os valores têm tal signo de novidade que tudo o que deriva do passado é inerte com relação a eles. Toda memória precisa ser reimaginada. Temos na memória microfilmes que só podem ser lidos quando recebem a luz viva da imaginação. (BACHELARD, 2000:181)

Há certas imagens que não são captadas diretamente pelo nosso olho, dependendo, portanto, de intermediários. Só os artistas podem nos fazer ver o que sempre esteve por aí, nos abrindo os olhos através dos livros que produzem, sejam de ficção ou não. Imagens inicialmente arquetípicas, provavelmente inspiradas em figuras típicas, mas que com o passar do tempo e a sucessão de seu uso, tornam-se estereótipos. A memória visual e especular do escritor projeta-se sobre seu texto e lhe dá sentido e vida próprios.

Para Bachelard (2001a:4), em *A poética do devaneio*, não existe uma passividade nesta imaginação e sim uma intencionalidade no devaneio, ou melhor, uma *intencionalidade poética*, por conta do que ele denomina de “imaginação criante”.

Um autobiógrafo como Verissimo associa suas memórias vividas às imagens arquetípicas, criando uma organização que provavelmente a personagem (ele próprio) não teve tal perspectiva histórica naquele instante, que foi primeiramente vivido e depois recontado. O autor vai incorporando imagens novas às antigas, em um exercício de (re)imaginação e devaneio poéticos, pois, conforme indica Bachelard (2001a:5), “Aumentar a linguagem, criar linguagem, valorizar a linguagem, amar a linguagem — tudo isso são atividades em que aumenta a consciência de falar”. Assim o faz, o autobiógrafo e o historiador literário, dentro da perspectiva de vida contada na forma literária.

Em *A água e os sonhos*, Bachelard (2002:18) define a função especular da

literatura através da imaginação a qual ultrapassa este espelho da realidade, como simulação idealizada deste real, uma vez que “A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade [...]”.

Tudo é imaginação, da memória à linguagem, de certa maneira toda a realidade é imaginária, pois nossos olhos veem algo associado aos seus valores éticos, morais, filosóficos, ideológicos e sociais, que possuem raízes fundas em sua avaliação e decodificação do que vê ao redor. Ideologia e fé “cegas” fazem com que pessoas sejam extremistas¹⁵. Todo texto contém (e está contido em) um contexto o qual possui um olhar peculiar. No texto, mais do que questões formalistas, estruturalistas ou existencialistas, há uma imaginação atuando sobre uma imagem, visando um efeito literário, ainda mais quando seu autor for um escritor por profissão, como Verissimo. Dependendo deste contexto, haverá uma interpretação diferenciada. Porém, para fins deste estudo, o que interessa é o devaneio poético em si mais que o contexto de criação. O imaginado sobreposto ao vivido.

Bachelard (2001a:6) compreende, em sua fenomenologia, que “No reino da imaginação, a toda imanência se junta uma transcendência”. Em outras palavras: ao vivido se rejunta o imaginado, sobre um tempo e um espaço.

Imaginar, logo, é atravessar este espelho virtual e transcender ao real. Neste caso, cabe ao autor imaginante utilizar meios que promovam este efeito de seduzir o olhar do leitor, além do sentido usual das palavras, das imagens, dos símbolos e da própria história a ser lida. A imaginação aberta, como um livro em aberto, permite isso: que a obra crie vida e se emancipe de seu autor, pelo uso de metáforas e analogias, pela simbologia e a ruptura com o lugar-comum.

Em *A poética do espaço*, Bachelard (2000:18) declara que “a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro”. Analisada sob esse enfoque, toda peça autobiográfica — obra literária que conta a história de alguém que se julga relevante e relato definitivo da existência do Narciso à posteridade —, incorpora ao seu constructo a longevidade da escrita imaginária,

15 O próprio termo “extremista” pressupõe alguém afastado do centro: alguém que não vê a essência das coisas, mas suas bordas, como se fosse possível avaliar um rio apenas pelas margens, sem adentrar em suas águas

sobre a tentativa de datação pura e simples do tempo, envolvendo o leitor em seus artifícios. Veríssimo assim o fez ao estabelecer relação imaginante com certas personagens inanimadas de seu passado que passaram a ter vida própria somente na autobiografia e pela memória. Estes recursos metalinguísticos, travestidos de metafísicos, são aspectos imaginantes que serão analisados, quando evidenciado este jogo de espelhos com o leitor.

Assim, Bachelard (2001a:26), ao pensar o devaneio poético associativo, considera que “As idades poéticas unem-se numa memória viva. A nova idade desperta a antiga. A antiga vem reviver na nova”.

De fato, o ato de imaginar nasceu junto com o olhar, quando o primeiro ser humano abriu os olhos e começou a ver as coisas ao redor e a pensar no que seriam, para que serviriam e passou a nomeá-las. A própria linguagem passou a ser uma ferramenta utilitária de reimaginação do mundo, além do que atinge o olhar de cada um. Do monólogo interior ao diálogo exterior, cada qual passou a imaginar e a descrever o que via no entorno à imagem e semelhança de suas crenças e idealizações, ainda que todos os nossos ancestrais vivessem debaixo do mesmo céu. Contudo, é sempre bom lembrar que todos os mitos são universais. Por isso, o olho percebe a imagem, o olhar passa a especular sobre esta, através das forças imaginantes e a arte, através da linguagem verbal, visual etc., dá à imagem a longevidade. Quanto mais universal, mais atemporal e transcendental. Porém, cabe anunciar e denunciar que entre o olho e a imagem há instâncias, ora visíveis e sensíveis, ora invisíveis e insensíveis a este olhar o qual, embora se proponha objetivo, carrega em si notória subjetividade.

Maurice Merleau-Ponty (2009:16), em *O visível e o invisível*, escreveu que “Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é *o que vemos* e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo”. O filósofo, em sua fenomenologia da percepção, fala das visões que temos do mundo natural e do mundo histórico e das relações que fazemos entre verdade e falsidade, já que é preciso ter experiências com a primeira para reconhecer a segunda. Tudo depende do que é observável, do que é percebido, além das lacunas da visão. Mas qual é a nossa noção de verdade e realidade? Aquilo que somente podemos ver e descrever? Inventar é sinônimo de imaginar, de fabular, não de falsificar ou mentir. Através de uma filosofia reflexiva, ampliamos

nosso ângulo de visão. Entretanto, há de se ter a sensibilidade de entender que, segundo ele, a percepção e a imaginação não formam uma unidade do ser pensante.

Entre o que é percebido pelo olho e o que é imaginado pela mente há sensíveis distinções e distorções. Há de se saber que primeiramente o olhar estabelece seu campo de visão e sobre ele interage. A própria cegueira (fisiológica e neurológica) não impede a percepção, a qual se viabiliza através de outros sentidos, como o tato sobre objetos ou da própria escrita, pelo método braille. O deficiente visual imagina uma história contada por caracteres que são incompreensíveis àquele que enxerga sem tais imitações. O cego consegue imaginar a partir da contação de histórias. A relação leitor e livro depende da ligação entre sentido e significação. Só entendo mais amplamente o texto diante de bagagem e contexto de leituras, para uma análise crítica e intertextual, além das linhas horizontais, dispostas a cada página deste livro. É senso comum ao mundo acadêmico das Letras que tudo já foi dito e de melhor maneira pelos clássicos. Mas a literatura tem esse poder atemporal de ressignificar os mitos, os símbolos e o imaginário.

Olhar, ver e enxergar são mais do que sinônimos. Nem tudo que vejo consigo entender e preciso muitas vezes buscar uma explicação além do ato da visão.

Entre o eu, o outro e o mundo, existe o mundo privado de cada um. Um mundo interno e subjetivo o qual nem sempre condiz com o mundo externo e relativamente objetivo que tentamos impor a quem nos observa. Talvez aí, a relutância de alguns às chamadas “biografias não-autorizadas”, que expõem o outro lado do espelho do Narciso, seu “lado escuro da lua”, que alguns retratados não desejam que seja tornado público.

O autobiógrafo, logicamente, é o protagonista da própria história, mas aquela história é percepção e representação individualizadas daquele mundo, jamais o mundo em si. As biografias não-autorizadas, se colocadas como espelhos diante das autobiografias, mostrarão sensíveis distorções entre o que é percebido além de mim, e o que eu conto sobre o *meu eu*. Como em uma sala de espelhos em um parque de diversões, este leitor hipotético, diante desses dois livros de visões díspares sobre o mesmo ser, se sentiria como quem fica diante de imagens que ora se alongam, ora se achatam, dependendo da perspectiva dada pelo autor.

Lacan em seus estudos de psicologia, diz que “o outro é o nosso espelho”¹⁶. De fato, através do olhar nos espelhamos nos outros para aprender a falar, caminhar, nos inspiramos em modismos criados pelos outros. Os escritores são influenciados pelo estilo de escrita de seus autores preferidos e passam também a influenciar a outros. Porém,

A intervenção de outrem não resolve o paradoxo interno de minha percepção: acrescenta este enigma da propagação no outro da minha vida mais secreta – outra e mesma, já que, evidentemente só através do mundo posso sair de mim mesmo. Então, é mesmo verdade que os “mundos privados” se comunicam entre si, cada um deles se dá a seu titular como variante de um mundo comum. A comunicação transforma-nos em testemunhas de um mundo único, como a sinergia de nossos olhos os detém numa única coisa. (MERLAU-PONTY, 2009:22-23)

A literatura como espelho atemporal possui esse poder de diálogo entre mundos (como vasos comunicantes¹⁷), unindo o clássico ao moderno, criando um novo mundo, similar ao real. Um mundo mais poderoso que este, pois vai além de mero projetor da realidade, e sim, reinventor deste real.

Diante das conquistas científicas, passamos a perceber o mundo com outros olhos. Da mesma forma, a visão retrospectiva do autor, pelo distanciamento temporal, faz com que o mesmo perceba as mudanças nas proporções que tinha no passado. Situações que mudam o próprio campo de visão no presente, por conta desta memória a qual transita no tempo e no espaço, do *eu do presente* em diálogo constante com o *eu do passado*. A visão retrospectiva convive com a visão prospectiva deste autor autobiográfico em busca do autoconhecimento.

Aliado a tudo isso, construímos um código social vinculado à crença de uns e à incredulidade de outros. Código este que atua sobre determinado tempo e espaço e na forma como são feitos os registros de fundação daquele mundo, entre o percebido e o imaginado, onde surgirá a imagem do olho como espelho, como figura de reflexão. O que vem ao encontro do pensamento de Merlau-Ponty (2009:38), quando o mesmo diz que: “Pela conversão reflexionante, perceber e imaginar nada

16 LACAN, Jacques. *O Estádio do Espelho como formador da função do Eu*. Disponível em <<http://www.bsfreud.com/jlestadioespelho.html>>. Acesso em 07 jul. 2014.

17 Vasos comunicantes é uma expressão da Hidrostática que pode ser pensado como metáfora líquida, para a comunicação entre dois conceitos, já que são recipientes que nivelam dois líquidos miscíveis e imiscíveis, como a História e a Literatura, por exemplo, com suas características próprias.

mais são do que duas maneiras de pensar”.

Entre o percebido e o imaginado há dois planos de visão distintos: o primeiro, a imagem como tal; e o segundo, a imaginação que esta suscita na memória visual de cada um. Portanto, é evidente que o leitor iniciante e o contumaz terão visões diferenciadas de uma mesma obra.

Merlau-Ponty (2009:38) aborda a questão da “transposição do sujeito encarnado em sujeito transcendental, e da realidade do mundo em idealidade”, conceitos que podemos associar ao autor a primeira situação e ao leitor, a segunda. O leitor sendo a figura mais imediata, e o autor que se immortaliza pela relevância de sua obra. Logicamente que a transcendência é atingida via obra de arte. Ainda que a entidade literária que empresta seu nome à capa do livro, chamada autor, pereça, o narrador e a personagem permanecerão vivos e revividos a cada releitura de uma obra. A cada geração, este olhar se transfigura sobre o mesmo livro relido com os olhos especulares doutro tempo, nossa visão exterior busca um sentido interno para o que vislumbra, uma compreensão que é um ato de introspecção, de especulação. O olho atua como primeiro espelho e o olhar como percepção deste mundo, uma força centrífuga em busca de uma significação.

Para Merlau-Ponty (2009:41), a inspiração reflexiva se estabelece na formação do sentido, quando o particular em comunicação com o universal reconstrói os sentidos, inclusive, reconfigurando-o e fabricando-o. Mais que isso, ele propõe uma filosofia reflexionante para nos recolocar no centro das coisas como naturados e naturantes. Trata de uma força centrífuga que se coaduna com as forças imaginantes propostas por Bachelard. Por naturado, podemos pensar o leitor de mundo, por naturante o autor deste mundo imaginário, seja ficcional ou não.

O mundo autobiográfico é tão imaginário como o da ficção, embora ambos possuam características, funções e gêneros diferenciados em sua fabulação. A ideia de um “esforço em direção à adequação interna” seria um retorno, uma reconstituição ou uma restauração. Assim sendo, não é mera semelhança com o ato autobiográfico, todos possuímos um “ponto cego”, que não se trata de “simples estado de não-visão”, que poderia ser qualificado como a pré-história de cada indivíduo, daquilo que não viveu; daquilo que lhe aconteceu na mais tenra idade e esqueceu, ou daquilo que lhe foi contado pelos pais, avós e familiares. São

elementos constitutivos da própria identidade individual, familiar, histórica e social a partir de lembranças difusas do passado ou recordações que não viveu, apenas ouviu de terceiros e as incorporou ao ser imaginante.

Para Merlau-Ponty, o ato de reflexão é que dá autenticidade a um relato. Entre o concreto e o abstrato, o objetivo e o subjetivo, está o visível e o invisível. Entre o que vemos e o que vivemos, entre o que não vemos e não vivenciamos, muitos pontos cegos existem, além das próprias falhas da memória. São falhas que surgem com o passar do tempo e dos discursos que ouvimos, pelas contações de histórias passadas de geração a geração e da reconfiguração do *eu* por conta das convenções sociais.

Apesar disso, diz o filósofo (2009:47), há de se ter o cuidado de não “reduzir nosso contato com o Ser às operações discursivas pelas quais nos defendemos da ilusão, reduzir o verdadeiro ao verossímil, o real ao provável”. A própria mitologia funciona assim, sendo aceita como real, mais do que a própria realidade, quando são desmistificados certos dados de figuras icônicas; pois é mais fácil crer no mítico e mais difícil aceitar o concreto. Até mesmo a construção das Histórias da Literatura deveu-se ao momento de consolidação dos estados-nacionais, unificando suas línguas, culturas, sendo a história e a literatura dois campos que convergiram para esse objetivo, por conta dos chamados homens das letras, os quais eram intelectuais pertencentes a instituições de preservação da arte, cultura e história de cada nação, que ficaram a cargo da construção deste discurso de fundação e de (re)nascimento. As distinções entre o real e o imaginário, o visto e o imaginado, além de suas ocorrências, incoerências e lacunas existentes, são sutis, mas ficam claras ao pesquisador, pois, segundo Merlau-Ponty (2009:48), “[...] o real é coerente e provável por ser real, e não real por ser coerente; o imaginário é incoerente ou improvável porque é imaginário, e não imaginário porque é incoerente”. Há, porquanto, de se evitar avaliar o todo pela parte¹⁸ ou justamente o contrário.

Para a análise reflexionante é essencial uma situação de fato, e,

18 Muitos textos, originariamente pensados como sermões, por exemplo, com o passar do tempo, tornaram-se peças datadas de museu, outros, como os do Padre Antônio Vieira, pela sua forma de construção simbólica, mítica e estética, foram elevados ao posto de peças literárias.

Se ela não se desse desde logo a ideia verdadeira, a adequação interna de meu pensamento ao que penso, ou ainda o pensamento como ato do mundo, ser-lhe-ia preciso suspender todo “eu penso” de um “eu penso que penso” e este de um “eu penso que penso que penso”, e assim por diante [...] (MERLAU-PONTY, 2009: 52)

Assim, podemos dizer que, no plano literário, o que “eu penso” é a instância do autor, o que “eu penso que penso”, a do narrador e, por fim, o que “eu penso que penso que penso” a da personagem em uma obra ficcional. A autobiografia não foge a essas circunstâncias, tendo em vista que, principalmente na obra intitulada *Solo de clarineta*, de Erico Verissimo, são criados recursos estilísticos e narrativos semelhantes aos da sua escrita ficcional para direcionar o olhar do leitor. Mais que isso: na autobiografia, o autor o narrador e a personagem são a mesma pessoa.

O escritor diz que ouvia, quando jovem, as críticas de um manequim de costura de sua mãe e outras fabulações. Tal personagem, nitidamente idealizada, um ser inanimado, que o olhava sem ter olhos, toma uma dimensão mítica pela memória revisitada, simbolizando sua consciência crítica e autobiográfica, que provavelmente o menino e jovem Erico não tivera no tempo vivido.

Através da criação literária, na autobiografia é criado um mundo correlato, crítico e reflexivo o qual se espelha, no discurso historiográfico e em teorias literárias de sua época, incorporando elementos éticos e estéticos naquele fazer literário. Não se trata propriamente de ruptura com o passado, mas uma ressignificação daqueles modelos, um retorno a tempos idos, com o olhar do presente sobre este passado revivido e transfigurado pela ficção. Nesse processo há o olhar visível do personagem, do narrador e do autor sobre dados históricos, muitas vezes invisíveis ao leitor, de um passado remoto, preenchido pela imaginação do escritor. Desse jeito, seja na ficção como na realidade, a filosofia reflexionante, mencionada por Merlau-Ponty, não está aí para ver o mundo como correlato, mas por ser reflexão, como um retorno, uma retomada. Este eterno retorno e visão retrospectiva do *eu do presente* sobre o *eu do passado* é uma análise reflexionante, transitando entre memória e esquecimento, recordação e fabulação e, por si só, composta pelas forças imaginantes, metalinguísticas e metafísicas, estilísticas e poéticas.

O visível da memória e o invisível do esquecimento pressupõem a imagem capturada pelas recordações e a imaginação preenchendo as lacunas, em que a

reflexão se torna projeção, espécie de rejunte entre o percebido e o idealizado.

Ainda que o mundo seja um só, cada indivíduo tem sua visão particular deste universo, e sobre ele atuam forças imaginantes, ora visíveis e sensíveis, ora invisíveis e insensíveis. Entre o visível e o invisível estão presentes os componentes do empírico desta experiência e da observação e da subjetividade desta percepção.

Gilles Deleuze (2012:99), em seu livro *Empirismo e Subjetividade: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*, faz nítida observação especular e autobiográfica quando diz que: “Cabe observar que é duplo o movimento de desenvolver-se a si-mesmo ou de devir outro: o sujeito se ultrapassa, o sujeito se reflete”. Podemos dizer que ultrapassa inclusive a esse espelho no qual se reflete.

Deleuze ressalta que, para David Hume (1711-1776), a inferência e a invenção, a crença e o artifício são características fundamentais da natureza humana. Situações que servem de analogia e anatomia para a figura do espelho, enquanto constructo natural e sagrado em contraponto ao elemento artificial e profano do *homo faber* (que cria) em relação ao *homo ludens* (que joga e imagina) diante de uma superfície especular, nem sempre líquida e certa.

A arte e o ofício do escritor é a invenção, mas para o autobiógrafo, requer a crença na história a qual está contando, fabulando, reimaginando, e

Se é verdade que a crença é o ato cognoscitivo do sujeito, seu ato moral, este, em troca, não é a própria simpatia; é o artifício ou a invenção, do qual a simpatia, este correspondente da crença, é somente uma condição necessária. Em resumo, crer e inventar, eis o que faz o sujeito como sujeito. (DELEUZE, 2012:99)

O olho é este primeiro espelho natural, que depois se vê refletido nas águas e nos espelhos mágicos e trágicos criados como artefatos humanos. Ainda que depositemos nosso olhar em um ponto qualquer, sobre esta visão e crença iniciais atuam também, naturalmente, uma imaginação e uma idealização, seja em macro ou microescala, uma vez que o sensível é que dá sentido ao real.

Qualquer dado observado pelo olho humano está passível de uma observação dupla: a factibilidade e a imaginação. Os fatos requerem comprovação, o imaginário, não. O mito é o exemplo máximo, pois se crê nele sem que seja

preciso comprovação. Sobre o olhar primeiro se projeta um outro olhar, subjetivo, o tempo e o espaço são frutos de percepções e quantificações.

Para Deleuze (2012:108-109): “A extensão, [...], é somente a qualidade de certas percepções [...] A ideia de tempo nos é sempre presente”. O que remete *A intuição do instante*, de Gaston Bachelard (2007), quando este analisa a concepção da duração de Bergson e o instante presente de Roupnel. Percepções que podemos chamar de instantes relevantes, como as marcações em uma régua em uma longa duração. O *Tempo*, dessa forma, dentro de um espaço (poético ou não) é formado por percepções relevantes.

Ainda que Deleuze se refira ao sentido mais amplo, ao especular sobre a questão autobiográfica, podemos pensar que, como autobiógrafo, é também aquele que o pensador considera o sujeito que busca sintetizar sua experiência de vida, também de forma inventiva. Este sujeito historiador de si, faz de suas memórias a síntese de seu viver em um livro, de um ou mais volumes, em que as forças imaginantes atuam para sua confecção, selecionando, criando, recortando, reformulando passagens de vida, associando a personagens de livros, filmes, à sua cultura cinematográfica e literária, como Erico Verissimo o fez, indo e vindo a todo o momento (no tempo e no espaço) de uma narrativa nada linear, que é também o seu inventário sentimental de vida. Um texto que, por força disso, possui semelhanças e distanciamentos com a chamada “unidade dinâmica do hábito e da tendência, essa síntese de um passado e de um presente constitutiva do porvir, essa identidade sintética de uma experiência passada e de uma adaptação ao presente” (DELEUZE, 2012:111).

De acordo com Hume,

“O costume é o grande guia da vida humana [...]. Sem a ação do costume [...], jamais saberíamos como ajustar meios em vista de fins, nem como empregar nossos poderes naturais para produzir um efeito. Seria ao mesmo tempo o fim de toda ação, assim como de quase toda especulação”. (HUME apud DELEUZE, 2012: 111-112).

O costume é, pois, um espelhamento social. A especulação é a interação promovida por este espelho social, que compreende o ato de filosofar sobre algo,

alguém ou a si próprio, utilizando-se de espelhos concretos ou imateriais, ela é o próprio ato de escrever autobiografias, inspirados em outros autores.

Esta escrita autobiográfica é essa síntese e organização do macrocosmo da existência, no microcosmo de um livro, na dupla afecção da memória e do esquecimento, matéria e invenção, imagem e imaginação, mas que, para Deleuze (2012:115), dependem da contemplação e da reflexão, por serem estas partes do processo individual e subjetivo do ser que se autoimagina.

Contemplar e refletir são formas de especular, e Hume distingue dois tipos de relações: uma por identidade, tempo lugar e causalidade (sem qualquer variação das ideias) e outra por semelhança, contrariedade, graus de qualidade e proporções de quantidade e de número (feitas de comparações entre si). O escritor busca semelhança de estilo (influência, costumes) e não de identidade. Esta identificação ocorre entre a obra e o leitor, a literatura não apenas desacomoda, como também nos retira dessa caverna interior, das sombras do cotidiano.

Hume indica duas formas de relação que remetem à questão da duplicidade do olho como um espelho, que são as questões do olhar e do especular em relação ao que é explicável e ao inexplicável. Em todo ato de leitura ocorre um mecanismo particular de associação das imagens descritas pelo autor às imagens apreendidas e associadas pelo leitor, conforme sua bagagem social, memória cultural e a sua filosofia de vida. Convivem o espírito individual e singular de um artista e escritor; e o espírito plural de uma época.

Verissimo era um humanista. Seu pensamento político está presente em suas obras nas suas diversas fases, faces e facetas, que podem ser lidas como um espelhamento de seu tempo, desde o primeiro livro, publicado na década de 1930 até o segundo volume de sua autobiografia, lançado postumamente, na metade da década de 1970. Autor que tentou abarcar em sua obra boa parte dos momentos históricos mais relevantes do ponto de vista regional, nacional e universal, associando sua literatura à sociedade de seu tempo.

Para Deleuze, nem todas as relações entre empirismo e subjetividade podem ser explicadas pela associação entre o real e o imaginário, requerendo uma circunstância específica, profunda, justificável e singular.

Amparado nos estudos de Bachelard e, tomando como superficial o espelho

formal, e como profundo o material, podemos dizer que a forma de ver o mundo (a moldura) e o conteúdo para refletir sobre este mundo (a água ou o aço polido) são as duas faces de um mesmo espelho, entre o olho e o olhar. Sob a perspectiva de Hume apud Deleuze (2012:124-125), forma e conteúdo, pelos princípios da associação, favorecem o que o primeiro chama de “individualização do sujeito”, afinal, ainda que este sujeito seja particular continua ao mesmo tempo sendo universal.

O olhar crítico do historiador literário ao analisar a escrita de determinado autor, percebe as estratégias de sua narratividade, de sua estética, nas quais a imaginação e a subjetividade sempre estarão presentes naquele elemento constituinte do fazer literário. Método de análise feito também pelo arquiteto que, ao observar um prédio pronto, reconhece ali, ainda que não mais visíveis: as fundações, os alicerces, todo o projeto de construção. Por conta da especulação do próprio ofício, que é ato de reimaginação, ocorre aquilo que Deleuze denomina de “última instância”, ou seja, a fantasia invocando os princípios de associação. Ao transpor as filosofias de Hume e Deleuze para a análise literária, reconhecemos o artifício consciente e a fantasia, às vezes inconsciente, fruto de “*insights*”. Tais recursos de linguagem, de imaginação e de organização textual só são passíveis de reconhecimento pelo leitor crítico, percebendo naquele texto um autor metalinguístico que discorre sobre sua própria vida e arte, e deixa visível, em parte, a esse leitor diferenciado, os andaimes e escoras de seu fazer literário.

O ser pensante de Hume dialoga de certa forma com o ser imaginante de Bachelard, pois, conforme Deleuze (2012:64), “A ilusão da fantasia é a realidade da cultura. A realidade da cultura é uma ilusão do ponto de vista do entendimento, mas ela se afirma em um domínio no qual o entendimento não pode e nem tem de dissipar a ilusão”. O ser imaginante se constitui no próprio devaneio, o sonho acordado, que promove o devir e o devido autoconhecimento. O ser humano se constitui através de seus devaneios, fruto de um olhar sobre suas experiências artísticas, culturais e sociais e, por conta disso, reforça Deleuze (2012:64): “[...] a ilusão não é menos real do que o entendimento que a denuncia; a cultura é uma experiência falsa, mas é também uma verdadeira experiência”. Falsa, porque não é fato concreto, mas verdadeira por incorporar idealizações, sonhos e imaginações que unem o particular ao universal, o imediato com o atemporal. Os mitos e os ritos

que os perpetuam são a prova mais bem elaborada disso.

Hume apud Deleuze (2012:68) insiste que a imaginação é esquematizante e possui três propriedades: reflexionante, transbordante e constituinte. Propriedades, podemos dizer, especulares, pois o olho reflete, a água transborda e ultrapassa o próprio espelho e o livro promove a constituição da identidade do humano com aquilo que vê, por conta de associações e imaginações feitas pelas relações entre ideias e objetos, entre certezas e probabilidades que possuem raiz comum: a comparação.

A identidade humana é constituída por sua subjetividade, primeiro por imitação do outro, na primeira infância, até a descoberta de que sua imagem não é a junção da sua com a do outro (a mãe). A identidade, pelo transbordamento na segunda infância (a água) e pela constituição da própria personalidade do eu em relação ao outro, sofre uma ruptura com este espelho, em uma relação de causa e efeito, do olhar e perceber a si mesmo como um outro, diverso daquele modelo inicial e integrador; que enfim se constitui por suas leituras de livros e mundo.

Movimento similar ocorre com o escritor, que imita seus autores preferidos quando inicia seus primeiros escritos, espelhando-se literalmente neles. Seu olhar se apaixona por “escritores fecundantes” como denominou Verissimo àqueles que fizeram despertar nele esse olhar poético para o cotidiano. Todavia, com o passar do tempo, ainda que os tenha como modelo, exemplo e influência, começa o transbordamento rumo ao próprio estilo, incorporando à sua arte e ofício outros artifícios. Neste momento ocorre a ruptura com o modelo especular inicial, e a subjetividade permite essa individualidade e descolagem da imagem imitativa deste primeiro espelho, para outros jogos de imagens, palavras e espelhos literários e identitários. O copista inicial passa a se constituir em autor de si mesmo pela sua projeção na escrita. O espelho natural do olho humano transforma-se noutro ato especular, pela escrita. Sendo assim, o entendimento, como diz Hume apud Deleuze (2012:72-73), “está fundado na imaginação, na vivacidade de nossas ideias”.

Somos seres que nos movemos e observamos, mas através do uso das palavras, da linguagem, das ideias expressas é que nos constituímos como seres pensantes que atravessam o espelho primevo do olhar, que passamos a dar alma aqueles corpos, antes calados, que vagam pelo tempo e espaço. Quando

registramos nossas ideias atingimos a imortalidade, pois as palavras e ideias expressas permanecerão quando não estivermos mais neste tempo e espaço, mas para que isso ocorra, haverá a necessidade de outros olhares, dos novos leitores. Somos seres que vivemos em grupos, constituímos sociedades, seres imaginantes que mantêm vivos seus mitos, através dos ritos de contar histórias uns aos outros, aumentando um ponto a cada recontar, como diz a credence popular. Neste recontar nos transfiguramos, pois é ato único e fruto da consciência de que contamos menos para rememorar, do que para não esquecer quem somos. Por isso, como seres sociais e sociáveis, de acordo com Hume apud Deleuze (2012:75), “Temos uma notável propensão a crer em tudo que nos é contado, mesmo a respeito de aparições, de encantamentos e de prodígios, seja qual for a oposição disso tudo à experiência cotidiana e à observação”.

Uma autobiografia é uma obra de arte, construída por uma visão retrospectiva, consciente de uma visão prospectiva. As imagens do passado estão imbricadas à consciência de uma imagem a ser deixada à posteridade. O escritor, além de tripartido entre as figuras do autor, narrador e personagem, possui um olhar do *eu do passado* com a percepção e intuição do *eu do presente*. Essa obra, evidentemente, não é a própria vida do escritor, mas a sua representação compactada em livro, em forma de registro documental mesclado com fabulação. Diante disso, a escrita autobiográfica ultrapassa o próprio ato especular e o próprio espelho para o qual o autor posa como modelo, feito autorretrato a se mirar.

O olho, como primeiro espelho, é ultrapassado pelo olhar, e a própria função exterior e direta de especular. Tanto a escrita de ficção como a narrativa autobiográfica possuem seus jogos de espelhos entre o escritor e o leitor, entre o olho que imagina e escreve, e o olhar que lê e decodifica a mensagem, ou como bem compara Machado de Assis (2002:28-42), “Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro [...]”¹⁹

19 MACHADO DE ASSIS no conto, publicado originalmente em 1882, intitulado *O Espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana* (2002:28-42) discute as relações entre imagem interna e externa, alma interior e exterior. Ainda mais pelo fato surpreendente de que o narrador Jacobina, de repente, não se vê mais refletido no espelho, pois com o passar do tempo não se identifica mais consigo mesmo. Uma transfiguração literária, similar ao que ocorre à vida humana. Texto completo,

Ao historiador literário não basta analisar o que o autor contou, mas a estética utilizada para contar uma história, bem como as suas influências, principalmente quando este escritor é narrador e personagem de si mesmo. Afinal, para Deleuze (2012:78), “Se crer é um ato de imaginação, nesse sentido as imagens **concordantes** [grifo nosso] apresentadas pelo entendimento, as partes concordantes da natureza, se fundam em uma só e mesma ideia na imaginação”. A percepção interior dialoga com a projeção exterior, a percepção do exterior dialoga com a projeção dos mitos e devaneios interiores. Para imaginar é preciso antes olhar, observar, perceber:

Para os filósofos realistas e para os psicólogos não vinculados à arte, a percepção é anterior à imaginação. Pela percepção tem-se uma reprodução da realidade. E a imagem é uma representação sensível de um objeto. No universo poético, o mundo e a imagem são transfigurados pela imaginação criante do poeta. Imaginação produtora e percepção reprodutora não podem ser confundidas. (FERREIRA, 2013:152)

A imaginação criadora está materializada nos arquétipos gregos, romanos, shakespearianos e outros, e a percepção reprodutora, no que já está posto. O olho percebe as imagens que, posteriormente, tornam-se matéria-prima da imaginação. Dito isto,

[...] tanto para a filosofia realista como para o comum dos psicólogos, é a *percepção* das imagens que determina os processos da imaginação. Para eles, vemos as coisas primeiro, imaginamo-las depois; combinamos pela imaginação, fragmentos do real percebido, lembranças do real vivido, mas não poderíamos atingir o domínio de uma imaginação fundamentalmente criadora. Para combinar ricamente, é mister ter visto muito. O conselho de *bem ver*, que forma o fundo da cultura realista, domina sem dificuldade o nosso paradoxal conselho de *bem sonhar*, de sonhar permanecendo fiel ao onirismo dos arquétipos que estão enraizados no inconsciente humano [...]. (BACHELARD, 2008:2)

Em *A poética do devaneio*, Bachelard afirma que

Em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem num complexo indissolúvel. Analisamo-las mal quando a ligamos à percepção. O passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção [...] A

imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos valores. (BACHELARD, 2001a:99)

O devaneio é fruto deste passado rememorado que pode servir de matéria-prima para o devaneio poético, o qual é transmutação do primeiro pela imaginação. A memória é, até o presente tempo, a única máquina na qual podemos embarcar em uma viagem retrospectiva, revisitando nossas recordações, revivendo-as com toda sua carga emotiva. Diferente da percepção de um tempo presente ou passado e (retro)visitado, a projeção é um movimento rumo ao futuro, que os escritores, principalmente, se utilizam em sua ficção, como uma prospecção:

A imaginação deforma, transforma e transfigura o real numa obra de arte, imprimindo-lhe a marca e a força projetante de seu criador. Cada autor tem suas impressões “íntimas sobre o mundo exterior” e uma “experiência onírica” anterior à contemplação. Contempla-se o mundo de acordo com os sonhos e os fantasmas que habitam o mundo de um poeta. A projeção tem origem na imaginação material e na psicanálise freudiana e junguiana. (FERREIRA, 2013:158)

O processo autobiográfico convive, pois, com os dois movimentos em sentidos contrários, mediados pela escrita presente. De um lado, as lembranças do *eu do passado* sendo resgatadas pela memória, de outro, as expectativas futuras, como o olhar sobreposto ao horizonte, ciente de que aquele relato permanecerá não apenas como inventário individual, mas também como herança literária. A obra representa uma espécie de autorretrato, dedicado aos críticos, fãs e demais leitores do futuro. A esse processo de restauração do passado é incorporada a visão de um futuro idealizado por não ter ainda sido vivido, do narcisismo de almejar um lugar neste futuro, no cânone, dentro de um sistema literário. Logo, o fio condutor que costura estes dois polos (percepção e projeção) é a fabulação, a consciência imaginante do escritor, configurando o que seria apenas relato de fatos mais relevantes de uma existência, com a sua datação, em um texto que vise à atemporalidade, que impeça a transformação deste artefato literário em peça de museu e, portanto, fique datado.

Bachelard (2001c:13), em *O ar e os sonhos*, discute a questão da imaginação aberta, em que impressões íntimas se projetam sobre o mundo exterior em que o ser

se projeta sobre o meio, pela ambivalência do real e do imaginário.

A própria imagem poética estabelecida pelo filósofo permite o devaneio de a autobiografia ser vista como uma projeção em aberto. Com o passar do tempo, o livro também se tornará uma obra em aberto, permitindo sua melhor visão, percepção e compreensão, histórica e literária, promovendo no leitor múltiplas releituras. Quanto mais leituras de um livro tivermos, mais detalhes, antes passados despercebidos pelo olho e pela especulação inicial, melhor serão captados e maior será a sua reflexão e significação. A escrita autobiográfica, então, é um retorno do *eu do presente* ao *eu do passado*, mediado pela consciência futura, ambas imaginantes. A (retro)visão e a projeção dialogam em um mesmo texto, desde que o leitor saiba perceber e refletir sobre as mesmas. Como Bachelard (2001c:180) preconiza: que é preciso estabelecer o equilíbrio entre o que se imagina e o que se conhece, feito a consciência do eterno retorno pois “as forças imaginantes se veem associadas a esquemas arbitrários. A imaginação é uma força primeira”.

O olho é o primeiro espelho subjetivo da humanidade, e o olhar é a primeira manifestação especular. Desse modo, não basta sermos alguém; necessitamos ser percebidos pelo meio em que vivemos e além da nossa interioridade. A literatura é o espelho subjetivo que nos dá voz entre outras vozes. Assim posto, o Narciso toma consciência de sua identidade ao perceber-se projetado sobre as águas e refletindo sobre esta autoimagem. O concreto e objetivo diante do subjetivo e imaginário. A água, portanto, é o outro espelho de perceber e ser percebido. Não basta existir, pura e simplesmente, há de se existir além de nós, e de nosso olho e olhar. É necessário transbordar para ser percebido pelo outro, se manifestar, se expressar através das variadas linguagens, em que a arte é a mais duradoura. Se o olho é esse espelho primevo e direto; a água é o segundo espelho e indireto, diante do qual o Narciso se contempla e, contemplado, percebe e é percebido, dialogando primeiramente com o próprio reflexo, como Verissimo fez, de forma cíclica, conversando com a personagem batizada por ele de “homem diante do espelho”.

2.2 A Água

*“Estava tudo tão igual,
que nem podia olhar para o espelho,
pois inexistiam contrários”.*
(SANDRA YOSHIE)

A água é o segundo espelho da natureza, onde os seres humanos se debruçam desde tempos imemoriais. A simbologia do espelho e a imagem refletida por este acompanham a humanidade desde o seu surgimento. No ritual do batismo, as águas louvam e lavam o nascimento de alguém.

Conforme o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (1991:395), “Em virtude da analogia água-espelho, se encontra com frequência a utilização mágica, entre os babilônios, por exemplo, de fragmentos de espelhos nos seus ritos para fazer vir a chuva” e que o espelho é também elemento de adivinhação.

A água, como espelho, possui várias possibilidades de significados, desde os povos arcaicos até a modernidade. Contudo, segundo Chevalier e Gheerbrant (1991:15), “As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias e as mais coerentes também”.

A autobiografia, como toda narrativa, precisa de fluidez, tal como a água, e é associada a um registro especular que alguém tem de si próprio. A água é símbolo deste espelho autobiográfico no qual o autor faz uma imersão do *eu do presente* rumo ao *eu do passado*, e que promove essa purificação via processo seletivo e regenerativo de escrita de vida em busca do modelo exemplar, uma espécie de renascimento pela narrativa historiográfica do *eu*. Toda escrita do *eu* indica uma seleção dos fatos a serem destacados e outros relegados ao esquecimento, continuando submersos, enquanto outros chegarão à tona e serão resgatados tal como naufragos sobreviventes de uma tormenta interior e que chegaram às costas de um misterioso continente em um processo de autoconhecimento e de redescoberta.

À água se associa a existência de matéria-prima da vida, neste mundo ou em

outros planetas e sistemas solares. A sua falta pressupõe a desertificação e a impossibilidade da existência de formas de vida, como a conhecemos, em determinado local.

O batismo é rito simbólico de purificação e de renascimento tanto do corpo quanto da alma, e está presente em diversas culturas milenares. Além disso, a água é associada à fertilidade e à fecundidade. Os rios, lagos e açudes auxiliam na irrigação das plantações, o líquido amniótico da placenta envolve o feto, conservando-o até o nascimento.

As águas dos lagos e dos oceanos são contidas por margens naturais, assim como a escrita ficcional, histórica, científica, autobiográfica e toda a criação literária são igualmente contidas por margens definidas pelas convenções sociais.

A água é sinônimo de vida e está presente nos mitos da criação e destruição do mundo, no Gênesis e no Dilúvio universal. É um símbolo feminino e lunar, além de metáfora da própria vida:

Dos símbolos antigos da água como fonte de fecundação da terra e de seus habitantes podemos passar aos símbolos analíticos da água como fonte de fecundação da alma: a ribeira, o rio, o mar representam o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991:21)

A água é símbolo e imagem essencialmente especular e ambivalente, pois vive-se e morre-se através dela. A água como espelho pode ter movimento ou ser estática. Com movimento, este pode ser horizontal ou vertical, superior e inferior, e demonstra uma vivência; estando estática, as imagens reproduzidas perdem a vivacidade. As águas, como os espelhos, possuem sentidos de visualização: descendente e nascente. São os pares opostos: água e fogo, masculino e feminino, descendente e nascente, dia e noite, criação e destruição, horizontal e vertical.

O ser que se observa em um espelho d'água é um eterno Narciso, que se encanta pela própria imagem e com o passar do tempo e das sucessivas visualizações, esta pessoa se reinventa a cada momento. Aquele que se recria, reinventa o mundo também, já que aquele mundo presente no imaginário infantil só existe enquanto memória.

A água como espelho representa a imagem autobiográfica do que há de

profundo e superficial em nós. Não obstante, ainda que o autobiógrafo se aprofunde em suas recordações, quando da confecção do relato historiográfico de si mesmo, valendo-se de metáforas líquidas — como Erico Verissimo usou em *Solo de clarineta* —, sua escrita, não poderá ter a mesma profundidade, pois nenhuma escrita é a própria vida, somente a sua representação. Trata-se de simulação do real, como uma imagem diante do espelho, e mesmo que seja a autobiografia um relato quase de renascimento, há também a consciência líquida de que o mito de Caronte²⁰ é algo inevitável, inexorável àquele autor.

Há nessa fabulação e inventário de vida um narrador que fala com a própria imagem diante do espelho (uma personagem além da própria figura autobiográfica) promovendo a dupla especulação. Ao conversar com o próprio reflexo diante do espelho, enquanto narrativa e rememoração do passado, ocorre a reconfiguração do mito de Narciso, ao indagá-lo e tratá-lo como um Outro mesmo sendo este o seu Duplo, um outro eu (um alter ego?), recurso metalinguístico, travestido de metafísico, com aspectos imaginantes.

O ato de escrever sobre si mesmo, de historicizar a própria existência tem um ritual e uma crença, da mesma forma que é um artefato — uma arte sobre um fato — e um artifício — uma arte sobre um ofício de escrita íntima, haja vista que toda autobiografia, por mais subjetiva que seja, utiliza-se de mecanismos de objetividade para se expressar e organizar as ideias e memórias: da construção de um sumário mínimo que dê conta de toda uma vida, até a escolha do que será contado e o que será esquecido deliberadamente.

A síntese sobre a Água feita por Ferreira (2013), evidencia que essa seria uma espécie de “Espelho das vozes” do Narciso e do “espelho velado”, daquilo que duplica o mundo e o próprio sonhador de mundo, visto que o maior e o menor, o macro e o microcosmo são espelhos da natureza, cada um mirando e se refletindo um no outro. O espelho seria o simples reflexo e a água essa voz, que Bachelard trata em suas poéticas do Devaneio e do Espaço como o espelho voltado para o interior do ser humano, pois assim relembra Ferreira (2013:68), que “O sonhador vai além da superfície, vai à profundidade do seu ser, mirando-se em sua obra poética.

20 Caronte, o barqueiro mitológico que vem conduzindo sua barca pelo rio, rumo ao país dos mortos.

Eis por que a criação artística duplica a obra e o seu criador”.

Bachelard, em *As águas e os sonhos*, descreve as diversas formas que a água pode ter e compara-as a percepções, sensações e estações, como: primaveris, amorosas, doces, profundas, compostas, violentas, claras, escuras, o que vem ao encontro do que bem destaca Chevalier e Gheerbrant (1991:22), é “a água mestra da linguagem”.

O pensador francês (2002:3) discute, ainda, que as forças imaginantes atuam de maneiras diversas: a imaginação formal; fechada em si mesma e a imaginação material; aberta ao mundo. Sobre a “perspectiva da profundidade” da matéria, ele compreende que “A matéria, aliás, se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso”. Para ele há um “psiquismo hidratante”, o leitor é convencido de que sob as imagens superficiais da água existe uma série de imagens mais profundas, que sob a imaginação das formas há uma imaginação das substâncias a serem contempladas e cada vez mais aprofundadas.

Ferreira (2013) destaca que

Ontologicamente a água em sua essência é pura. Simboliza a vida e a morte. Traz repouso e bem-estar ao sonhador de uma água tranquila. O ser humano, como as águas do rio, morre a cada instante. A transitoriedade da água é a mesma da entediante cotidianidade em que se vive. É “um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser”. A imagem literária da água ou de outro elemento, segundo Gaston Bachelard, “revela um determinismo imaginário. (FERREIRA, 2013:24)

Apesar disso, Bachelard (2002:6-7) lembra a máxima de Heráclito em que “Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre”, e complementa (2002:9): “No tocante ao meu devaneio, não é o infinito que encontro nas águas, mas a profundidade”. Trata-se do devaneio do Narciso diante da água e a grande aventura do viver.

Deleuze (2012:112), em consonância com Bachelard, insiste que “A ideia de imersão está de tal modo estreitamente unida à ideia de água, e a ideia de asfixia à de imersão, que o espírito opera a transição sem a ajuda da memória”. Na criação literária, o autor faz uma imersão no texto em que está elaborando. De forma semelhante, o leitor mergulha na leitura, e promove um jogo de espelhos com o autor.

Em *A água e os sonhos*, Bachelard (2002), como precursor dos estudos do imaginário, vincula a água à imaginação, inclusive, demonstrando que as forças imaginantes atuam sobre os seres que imaginam. Forças materiais e formais, forças centrífugas e centrípetas, sob este aspecto, podemos dizer que o ato de escrever é uma força centrípeta (do centro para as bordas), enquanto o ato de leitura é uma força centrífuga (das bordas para o seu centro). O olho, a água e o livro vistos como espelhos, vão além da metáfora líquida e certa, e das forças imaginantes que atuam sobre cada um deles.

O olhar sobre a água é o ato de duplicar o mundo, duplicando primeiro a si mesmo: aquilo que está visível ao outro e o submerso em nós.

A leitura de um livro é também um devaneio, como o sonhar de olhos abertos sobre uma superfície espelhada, seja ela de papel ou de cristal líquido²¹. É como olhar para um espelho e se contemplar através da história contada, pelos arquétipos literários construídos pelo autor. Embora contenha personagens idealizados, são estes mais eternos do que qualquer mortal, pois incorporam os sonhos, os desejos, as expectativas, além do tempo e do espaço, além de nossas contradições humanas. A leitura superficial é incapaz, por si só, de compreender a profundidade de um texto, somente a imersão do leitor naquele mundo diegético, através do pacto romanesco ou do autobiográfico é possível a esse leitor se identificar com o que está sendo contado, se reconhecer nos espelhos presentes em cada página do livro. A cada releitura nem o livro tampouco nós somos os mesmos. Como camadas geológicas, cada leitura adiciona novos componentes àquele ato. A cada leitura, novas imagens e mensagens nos inundam e nos transbordam, além daquele texto, por conta das associações intertextuais que fazemos doutros livros, doutras histórias de vida e de mundo. O escritor apropria-se das metáforas líquidas: um aquífero é descoberto nas profundezas do *eu*, seja ele leitor ou escritor.

Este presente estudo, deixando ao largo a psicologia e a sociologia, visa abordar as referidas obras sob a perspectiva da filosofia do imaginário, do devaneio poético e da autobiografia para refletir sobre os recursos estilísticos utilizados por

21 Atualmente os espelhos modernos são as telas em LCD dos equipamentos eletrônicos, como telefones celulares, *tablets* e *smartphones*. LCD é sigla para "*Liquid Crystal Display*" (tela de cristal líquido).

Erico Verissimo, tanto na construção de sua autobiografia como na de sua história da literatura. Em ambas o escritor avisa ao leitor que utilizará de recursos para fabular nos dois gêneros de escrita, seja na história do *eu* como da história dos livros lidos e recomendados por este *eu*. O autobiógrafo e o leitor de livros os quais considera relevantes. Ambas são dirigidas ao seu público leitor que se interessa não apenas pelas suas ficções, mas por sua vida, reflexões e digressões. A leitura prazerosa requer escrita fluída que convide o leitor a atravessar as margens das páginas e mergulhar no texto. Se o autor imagina, o leitor, cúmplice pelo ato da leitura, reimagina e, igualmente, criando o que Bachelard (2002:5) denomina de “fidelidade poética”, quando trata de imaginação e matéria, em *A água e os sonhos*, pois para ele “Sofremos pelos sonhos e curamo-nos pelos sonhos (...) Sonha-se antes de contemplar”. Há assim uma reflexão sobre a relação especular entre escritor e leitor:

Se pudermos convencer nosso leitor de que existe, sob as imagens superficiais da água, uma série de imagens cada vez mais profundas cada vez mais tenazes, ele não tardará a sentir em suas próprias contemplações, uma simpatia por esse aprofundamento; verá abrir-se, sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias. (BACHELARD, 2002:6).

Além disso, estabelece uma relação espaço-temporal entre realidade e imaginação entre escritor e, principalmente, o leitor que

[...] Reconhecerá na água, na substância da água, *um tipo de intimidade*, intimidade bem diferente das que as “profundezas” do fogo ou da pedra sugerem. Deverá reconhecer que a imaginação material da água é um tipo particular de imaginação. Fortalecido com esse conhecimento de uma profundidade num elemento material, o leitor compreenderá enfim, que a água é também um *tipo de destino*, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. Por isso o leitor compreenderá com mais simpatia, mais dolorosamente, uma das características do heraclitismo. Verá que o mobilismo heraclitiano é uma filosofia concreta, uma filosofia *total*. Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser consagrado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal [...]. (BACHELARD, 2002:6)

A água como espelho possui memória dormente, reavivada pela busca de tempo e espaço perdidos, recuperados, tão somente, enquanto ato de rememorar, de mergulhar, não em águas cristalinas e rasas do presente, mas em águas turvas e profundas de um passado. O Narciso, travestido de autobiógrafo, não permanece contemplativo na superfície da água espelhada. Ele aprofunda-se em si mesmo, em busca desse reviver. Todavia, nem sempre registra o que reencontrou, algumas lembranças permanecerão dormentes e submersas ao leitor.

Nesta viagem do *eu do presente* ao *eu do passado*, todo o autobiógrafo revive o mito de Narciso ao debruçar-se sobre a história de sua vida, e, conforme Ferreira (2013:133), ligado ao simbolismo das águas, “Na literatura, o narcisismo é a idealização poética que reflete a criação no espelho do leitor, não como um simples retrato, mas como algo a ser interpretado e captado em sua ontologia”. Um trajeto que vai da mitologia à ontologia, do mito ao ser, da psicologia à sociologia, da historiografia à autobiografia. Para a análise do espelho, podemos pensar em questões especulares como:

Ao ser diante do espelho pode-se sempre fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando? Tomas consciência de tua beleza ou de tua força? Essas breves observações bastam para mostrar o caráter inicialmente complexo do narcisismo [...]. (BACHELARD, 2002:23)

Nessa perspectiva histórica e literária, o mito do Narciso é citado pela primeira vez em *Metamorfoses*, de Ovídio, na antiguidade clássica. Com origem desconhecida, trata da história do jovem que ao ver-se refletido nas águas, apaixona-se pela própria imagem e dela fica prisioneiro para sempre. Durante a Idade Média o mito ressurgiu, conforme Yves-Alain Favre (2005:749), no *Dicionário de Mitos Literários*: “[...] No final do século XIX, no auge do simbolismo, o mito adquire extrema importância”. Gide apud Favre (2005: 749), em sua obra *Le Traité du Narcisse* (O tratado do Narciso, 1891-1892), compara o mito de Narciso ao de Adão, na busca do paraíso perdido. Ou seja, o eterno retorno às origens (ao gênesis) e ao tempo perdido reinventado e ressignificado.

Para Bachelard (2002:25), “Diante das águas Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos,

a revelação, sobretudo de sua realidade e de sua idealidade”. Todo Narciso é um ser imaginante, e todo escritor autobiográfico é um Narciso debruçado sobre a fonte de suas memórias, que fluem em movimento retrospectivo, mas consciente de que sua escrita será um legado à posteridade. Memórias, antes estagnadas, passam a ter vida e fluir, quando o *Speculum* não mais dirigido como pelos antigos aos céus, é direcionado ao próprio interior deste sonhador, em busca do autoconhecimento, é esta água que purifica e regenera. Ao analisar a escrita autobiográfica, é preciso ter em mente que o autor estabelece em sua “história do eu” a duplicidade entre profundidade e superficialidade, conforme seu estado de espírito e suas convenções sociais. Há passagens interditas, aposentos da casa do passado não mais adentrados. As metáforas líquidas, presentes na autobiografia de Erico Verissimo, comprovam estas alegações iniciais.

Para Bachelard (2001c:189), é no espelho das águas que surgem os devaneios antigos e frescos, pois o verdadeiro *cogito* da alma, o mais profundo e verdadeiro, aparece; pois “Existe uma água dormente no fundo de toda memória”:

É o único espelho que tem uma vida interior. Como estão próximos, numa água tranquila, a superfície e a profundidade! Profundidade e superfície encontram-se reconciliadas. Quanto mais profunda é a água, mais claro é o espelho [...] O sonhador sonha sua própria profundidade. (BACHELARD, 2001:189)

A literatura é esse espelho côncavo, profundo, o qual permite ao leitor uma imersão noutra mundo, simulação deste em que vivemos. O sonhador autobiográfico revive e sonha com a “própria profundidade”, sendo água o meio de duplicar a realidade vivida, imaginada, revivida e fabulada. O mundo contemplado, recriado e duplicado pelo devaneio, o sonho acordado, imaginante do *homo ludens* sobre o *homo faber*, é visto pelo olho, fluido pela água e registrado pelo livro, todos eles múltiplos espelhos em que observamos e somos observados, lemos e somos lidos, criamos e permitimos recriações.

De acordo com Bachelard, o devaneio do sonhador sobre as águas conhece uma comunicação da pureza, pelo fato de duplicar do céu no espelho das águas e, com base em estudos de Jean-Paul Richter, há uma dialética do mundo

contemplado e do mundo recriado pelo devaneio. A intimidade da alma talvez seja mais profunda do que das águas. O superior e o inferior, o superficial e o profundo, ambos se comunicam com o sonhador de si próprio, em simbiose e semiose consigo, com o outro e com o mundo.

A fonte da juventude autobiográfica é a água na qual se mergulha, aprofunda, inunda, flui e influi na reconstrução das memórias do eu. O texto artístico torna-se fluido dentro de um contexto histórico. O autor sabe que está construindo uma personagem que o representará como um eco.

Afinal, o próprio Bachelard afirma que o mundo é um grande Narciso a se observar e a posar para si mesmo e aos outros.

Para compreendermos a figura especular na autobiografia, é necessário que discutamos e especulemos sobre a construção do mito e do imaginário, reconfigurados no que Gilbert Durand denomina de *Bacia Semântica*.

2.2.1 O Mito, o Imaginário e a *Bacia Semântica*

*“Je est un autre”*²²
(ARTHUR RIMBAUD)

A figura do espelho faz parte do imaginário, da mitologia e da simbologia humanas, desde o tempo primevo. Em *Campos do Imaginário*²³, Gilbert Durand (1996) discute a questão do mito na (re)construção do imaginário coletivo. Discípulo de Gaston Bachelard, Durand diverge de seu mestre, ao analisar o mito e o imaginário, classificando-os por diversas formas, mas com predomínio do uso das imagens aquáticas.

O discípulo demonstra que o mito é algo presente desde os primórdios da humanidade e um processo o qual requer um rito de renovação a cada período cíclico – denominado por ele de “*Bacia Semântica*” –, utilizando-se de seis

22 Tradução livre: “Eu sou um outro”.

23 DURAND, Gilbert. Filósofo francês e fundador do Centro de Pesquisas do Imaginário de Grenoble (1966), reúne uma série de artigos, palestras e conferências. Primeira obra publicada (1996), de uma coleção intitulada “*Ateliers de l’Imaginaire*”.

metáforas líquidas para definir este processo de surgimento, transformação, desgaste e ressurgimento. São elas: escoamento, separação das águas, confluências; nome do rio, ordenamento das margens (conceituais ou ideológicas) e declínio (meandros e deltas).

Conforme Durand (1996:8), o imaginário possui a dupla perspectiva de memória e de criação. Memória, enquanto história; criação, enquanto fabulação. Dupla perspectiva porque fabulamos a partir de nossas memórias, criamos a partir de nossas histórias de vida vividas, inventadas, imaginadas, contadas e recontadas de pai para filho, de avô para neto e assim sucessivamente.

O mito – como a literatura e a história – é uma construção social, povoada pelo imaginário individual em interação com o coletivo, sujeito a redundâncias e repetições para se firmar (se rejuntar aos fragmentos), renovando o que já foi concreto e que não existe mais, mas resiste e reside dentro de nós, enquanto humanidade que olha, pensa, imagina, canta e conta seus feitos e fatos, através da reinterpretção ética e estética da realidade. O mito, podemos afirmar, é um rito especular.

Durand descreve o espelho de aço, enquanto matéria, como um elemento hostil, o que complementa Bachelard em *A água e os sonhos*, de o espelho d'água ser, em parte, um elemento gentil. Enquanto um, em tese, é cortante, mortal e superficial, o outro simboliza a vida, do estar imerso, da placenta materna, do aprofundar-se em si. Os dois lados de um mesmo espelho. Em sentido amplo, pode-se pensar na dualidade destes dois espelhos, pois tanto o de aço pode ser também uma ferramenta de encantamento como a água promover o afogamento de alguém. O ego em frente ao espelho (derivado do narcisismo como patologia) pode inclusive afogar-se em si.

Littré apud Durand (1996:41), ressalta que o mito é “narração relativa a tempos ou feitos que a história não esclarece”, englobando tanto a lenda, como o conto, a narrativa literária, o romance, a fábula e a poesia”. Essas derivações dependem de quanto o mito se fortalece ou enfraquece no seio de uma comunidade que conta e reconta suas histórias de fundação. O mito é, pois, um fato reimaginado, reinventado pela arte, um artefato cultural, se pensado o termo imaginação como uma imagem em ação.

O mito é uma imagem ainda viva e não apenas um quadro retratando uma natureza-morta, ou uma fotografia que congela um instante. O imaginário sem o mito é a imagem sem a ação. É através deste processo de recontar o fato pelo ficto que a imaginação se torna o rejunte deste mosaico de histórias e memórias que compõem o mito, que para Durand (1996:42) “é uma narrativa simbólica, conjunto discursivo de símbolos, mas o que nele tem primazia é o símbolo e não tanto o processo da narrativa”. É o ponto que gera o conto, e nem tanto o modo de contar.

Quase que invariavelmente, as autobiografias iniciam a partir de mitos familiares, incorporados à identidade do narrador, autor e personagem da própria história de vida. Desta forma, há uma dupla consciência: a poética, que é formal; e a mítica, que é material; no caso, a materialidade do símbolo.

Assim sendo, para Durand (1996:52-53), o mito é “naturalmente poético”, pois a conservação e a comunicação do mito no tempo e no espaço se dão “através dos poetas (Homero e Dante), pois antigos mitos nos comovem ainda”. Eles se renovam por conta desta estrutura poética do contar e recontar. Pela sua forma universal, o mito, promove a identificação entre o símbolo e a narrativa, formado por imagens contundentes e percutantes. Contundentes, enquanto espelhos d’água; percutantes, como espelhos de aço. O espelho côncavo é interno e profundo e o convexo, externo e superficial.

Durand (1996:65) utiliza-se da figura e símbolo do reservatório. Imagem contudente, pois representa a cavidade a qual é armazenada a água para todo o processo de filtragem, decantação etc., para sua posterior recolocação na rede de água de uma cidade. O mito, por analogia, é a água que não se esgota, enquanto mantido neste ciclo de nascente, vertente, filtragem e renovação. Sempre é bom lembrar que a água possui também propriedades percutantes, quando usada na indústria, sob grande pressão a jato para cortar materiais de rígida solidez, como o próprio aço. Propriedades físicas da água à parte, esta possui em sua essência elementos subjetivos.

Os contadores de histórias, como Erico Verissimo e seus antepassados, mantêm essa bacia semântica em sentido estrito também, ao renovarem a própria mitologia familiar, através da linguagem, a cada geração.

O *homo faber* constrói em diálogo com o *homo ludens*, o ser imaginante,

ambos transitam consciente e inconscientemente pela visão objetiva e subjetiva que constroem neste caleidoscópio de imagens vivas, por serem constantemente repetidas, reinventadas e reinterpretadas.

Os arquétipos são imagens primeiras e universais à espécie humana. Através dos arquétipos, o que é indireto (símbolo e mito) torna-se direto, pela sua forma de explicar o inexorável da condição humana.

Durand nos ensina que pela observação e repetição aprendemos a identificar as coisas, nomeá-las, falar, andar, conviver. O mito é acima de tudo narrativa que por ter origem em fato concreto, é “perene” e “constitui a dinâmica do símbolo”. Enquanto narrativa de fundação, o mito é perene e não existe mito novo, mas ele é renovável a cada ciclo. A cada contação e decantação de histórias, a cada geração e regeneração, reatualizamos a narrativa mítica de cada época.

O símbolo possui uma dinâmica e genética, constitutiva do mito, que o distingue do fato comum, corriqueiro, banal, por conta da sua própria mecânica. Por símbolos podemos nos comunicar, independente do local ou idioma utilizados, visto que este é universal, por conta de sua significação. O mito, por ter uma estrutura cíclica, com início, meio, declínio e reinício, acaba invariavelmente sendo reconfigurado pelos discursos de cada época.

Durand (1996:97) compreende que o mito possui duas faces de um mesmo espelho também semântico: derivação e perenidade, situação que lembra a figura aquática da renovação que é justamente o tornar eterno o original, pela sua adaptação ao novo tempo. O que a arte, em geral, e a literatura, em especial, fazem ao promoverem releituras de um texto clássico, que não será reescrito — como a história o é constantemente —, mas relido com outros olhos diante de um novo espelho: o olhar do leitor.

Assim constituído pelo local e o universal, o mito talvez seja este “mundo-moinho” que renova as águas em que circula. Pode-se dizer, então, que o mito é fundador não apenas de uma nação, mas da própria humanidade.

A chamada “solução arquetipológica”, expressão utilizada por Dumézil apud Durand (1996:153), centraliza as pesquisas, afastadas entre si, buscando um consenso (senso comum), tendo em vista que o arquétipo é a matriz das “grandes imagens”, sendo que o mito constitui, justamente, o primeiro discurso (senso mítico).

O mito é uma forma de representar o que é visto, através do imaginário, do símbolo. Consiste em um fenômeno social que precisa de repercussão, repetição e redundância. Por conseguinte, além de líquido e cíclico, também constitui-se como imaginação especular sobre si, o outro e o mundo; retomando a questão do imaginário universal, pois Durand (1996:154) demonstra que “do mesmo modo que o arquétipo era a ‘matriz’ de todo o imaginário, o *sermo mythicus* torna-se a matriz de todo o ‘discurso’ e, portanto, de toda a ‘literatura’, quer a oral quer a escrita”. Para tanto, são necessárias técnicas de leitura para identificar as figuras de um discurso, sejam míticas ou não. Como modelo de leitura dos mitos, Durand propõe duas formas: a mitocrítica, que é sincrônica, enquanto a mitoanálise é diacrônica, sendo que a primeira analisa a obra em si, e a segunda a pressupõe dentro de um ciclo maior. Seria, pois, o mito o espelho universal no qual o imaginário se debruça para se ver, se identificar e se recriar?

Durand (1996:155) destaca “o caráter integralmente ‘simbólico’ do imaginário humano, uma vez que o ‘pensamento simbólico’ é o modelo de um pensamento indireto, isto é, onde existe sempre um hiato de significação entre significante dado e significado chamado ao sentido”. Em outros termos: o significado de localização (em um dado tempo e dado local, do receptáculo) e a identidade qualitativa (independente de localização espaço-temporal, do simbolizado e sua ressonância).

Assim, recepção e arquétipo, dentro de um trajeto antropológico, são questões complementares, cada qual com suas características variáveis e invariáveis, pois da mitocrítica sincrônica à mitoanálise diacrônica, tais situações formam o conjunto que passa a definir o que Durand (1996:159) considera “um método próprio do estudo do imaginário”. Neste processo é que surge a noção de “Bacia Semântica” — uma imagem essencialmente hidráulica —, que é formado por um conjunto sociocultural, identificado pelo mito e o imaginário. É um processo cíclico e em espiral, em seis etapas (cronologicamente irregulares), que o teórico caracteriza por metáforas líquidas como: escoamento, separação das águas, confluências, nome do rio, ordenamento das margens e declínios, etapas que se sucedem e transbordam umas nas outras. Em outras palavras: o renovar das águas, dos mitos símbolos e arquétipos é justamente o tornar novo o que já existia, mas que precisa ser reconfigurado de quando em quando, para manter-se potável

palatável e sustentável. A memória autobiográfica faz processo semelhante, do ponto de vista líquido, cíclico, dialógico e especular. O que sempre existiu, a memória, se transfigura quando da renovação, da regeneração proposta pela escrita do *eu*.

Durand (1996:174) vai além e provoca o leitor ao fazê-lo refletir sobre o fato de que “nenhuma situação social ou função, mesmo o mais excluído, está reduzido à inércia imaginária. Pelo contrário, assiste-se a uma espécie de reforço dinâmico da marginalidade pelo imaginário”. O que antes era considerado negativo, com o tempo, transforma-se em positivo, comparando com as fases da moda, que o antiquado e ultrapassado ressurgem renovados, revigorados, retornando à vitrina; que os valores morais, quando alterados, acabam por invertê-los, neste espelhamento ético, estético, artístico, histórico, literário, filosófico e social. A própria literatura é pródiga em exemplos de escritores malditos em sua época, posteriormente elevados a clássicos do cânone universal. Um movimento semelhante ocorre no ato da escrita autobiográfica, o que era antiquado e ultrapassado, torna-se mágico, como tudo que lembra a infância perdida, passando a ter colorações imaginárias de um paraíso perdido (de um País das Maravilhas), para onde sempre se volta. É o terno e eterno espelho retrovisor do tempo, feito pela memória imaginante.

O autor quando escreve sua obra pensa em um leitor imaginário e ideal, e este lê o texto ressignificando a própria escrita original, pois cada espelho possui a sua imagem de mundo. Escrever, então, é recuperar os mitos da infância, povoados pelo imaginário, é estabelecer diálogo entre o *fatum* (histórico) e ficto (literário), que são dois espelhos socioculturais. Dependendo da forma de abordagem — entre o inventar e o imaginar —, podem ser espelhos, tanto convexos (superficiais, exteriores), como côncavos (profundos, interiores). Enfim, a imagem, ao invadir o espelho, faz a imaginação transbordar. O imaginário de cada época possui seus transbordamentos.

Para o filósofo (1996:185), “O mito não apresenta provas e, para mostrar bem, repete. São as famosas ‘redundâncias’ ou ainda ‘sincronicidades’ que marcam todo o discurso mítico, todo o *sermo mythicus*”.²⁴

24 Os mitos são elaborados sobre fatos arcaicos, que passam a ser reimaginados, são

Verissimo, tanto em *Solo de clarineta* (historiador do *eu*) como em *Breve história da literatura brasileira* (historiador literário) e em *O tempo e o vento* (escritor da trilogia em que articula narrativa ficcional com discurso historiográfico de seu tempo) não deixa de ser um “contador de estórias”, como se definia, com um enunciado diverso, mas uma enunciação semelhante, que dialoga entre si.

Conforme Paul Veyne, “À semelhança do romance, a História faz uma triagem, simplifica, organiza, e faz com que um século caiba numa página”. Para Durand (1996:187), “A História não é uma ciência, é uma arte [...]”. O bom historiador literário, esteja analisando texto historiográfico ou literário, pode perceber nitidamente a arte presente na escrita, ainda que historiográfica, a partir da análise do discurso, dos andaimes estilísticos, éticos, morais, literários e sociais que um autor utiliza, um mesmo enunciado, ainda que com enunciações diferenciadas.

Toda escrita, principalmente a autobiográfica, é mítica e labiríntica por questão de gênero e natureza, precisando do fio condutor não apenas para encontrar uma saída, o fim da narrativa, a unidade narrativa de um ser plural: aquilo que mostra e o que esconde no fundo do ser. Toda autobiografia pressupõe o renascimento, que tem a ver com a bacia semântica do próprio mito, do reciclar, do reiniciar um novo ciclo a partir das mesmas águas.

Toda autobiografia, via de regra, propõe uma relação dialética, ética e estética entre vida e arte, a partir de uma escrita artística, política e social de seu autor, que estabelece a si mesmo como a personagem, o centro daquele mundo diegético, criado à sua imagem e semelhança. Entretanto, é um autor consciente de que está em frente a um espelho simbólico e mitológico, é objeto indireto de observação, em que o próprio olho, o primeiro espelho, é o mediador entre o que vê, sente e escreve. Múltiplos reflexos e percepções do escritor, dentro de um caleidoscópio de memórias, emoções e narrativas que se inter cruzam. Ao refletir sobre a narrativa autobiográfica e a mitologia familiar que se instaura no escritor. A infância, toda ela, é mítica e povoada pelo imaginário.

Durand (1996:194) considera que toda narrativa mitológica possui

redundâncias narrativas que grandes escritores utilizam em sua obra, a partir de temas vinculados aos mitos universais. O cânone literário, no sentido estrito, é constituído por obras as quais apresentam estágios socioculturais de escritas que representam um tempo redescoberto por mitos renovados, reconfigurados no âmbito interno da obra.

redundâncias, regressões e renascimento que ficam registrados pela história, e que a história assinala. Para ele, a “Cada 150-180 anos constatam-se grandes ‘regressos’ nas éticas, nas estéticas e até mesmo nas políticas”, o que configura a imagem da “bacia semântica” e suas seis fases cíclicas. É o mito do eterno retorno, em que o imaginário tem um papel destacado.

Durand, por fim, recupera a expressão cunhada por Lima de Freitas: “lugar do espelho”, ideia que está ligada a diversas culturas:

Lugar que nos dá uma imagem que, apesar de semelhante àquilo que reflete, é, porém, completamente diferente pela inversão, pela conversão que nos propõe: a lição que nos dá o espelho é mostrar-nos que toda a imagem tem um “inverso”; ela proclama a evidência do oculto. (DURAND, 1996:243)

A literatura é esse espelho inverso da sociedade, que em sua dialética nos mostra esse jogo de opostos, é um espelho simbólico no qual nos reconhecemos e nos autoconhecemos através do relato de terceiros de situações míticas e imaginárias que não vivemos, mas carregamos dentro de nós desde nossos mais antigos ancestrais. Um espelho que nos apresenta o nosso duplo.

Para o pensador francês (1996:244), o imaginário não é uma disciplina, mas sim, “epifania de mistérios”, pois “faz ver o invisível através dos significantes, das parábolas, dos mitos, dos poemas...”; e complemento: do que já não existe mais, mas resiste através da imaginação e dos mitos, símbolos e arquétipos universais nos reinventando também. O imaginário é uma espécie de jogo de espelhos entre autor e leitor, independente do gênero de escrita, pois toda narrativa possui algum mito primordial dando-lhe sustentação.

O mito, então, seria a matriz das narrativas humanas, amparados em arquétipos primordiais que se repetem. Esta matriz seria a imaginação, a qual transita entre a memória e a linguagem, na reorganização e recriação do mundo, através dos mitos essenciais e existenciais. Para cada grande dúvida humana sobre a origem de tudo, sempre existirá uma lenda, um conto, uma mitologia a ser ressignificada a cada nova época e bacia semântica que se instaure, sendo necessário saber classificar, organizar os elementos sincrônicos que possuam “semelhanças semânticas”, dentro de um período, o que Durand (1996:246-247)

denomina de “fio ‘diacrônico’ do discurso”. De fato, se pensado o mito como esta figura cíclica, e observada a imagem dos círculos concêntricos que se formam na água ao ser jogada uma pequena pedra em seu interior, há de se comparar com os ciclos do mito, formados da mesma metáfora aquática, de quando em quando, de geração em geração, um movimento do centro para as margens.

O mito, embora universal, é também limitado pelos mesmos mitos diretores que remontam a este passado revivido pelo ritual. Durand (1996:255) inclusive assevera que “O preço da universalidade do imaginário é a sua limitação”. Pode-se dizer que o rito (a repetição, a redundância) renova o mito, o que remete e repete a questão da “bacia semântica” e suas seis fases, e da mitanálise centrada em longa duração e no que o discípulo de Bachelard (1996:259) define como “grelha ‘sincrônica’ de leitura”.

Toda leitura requer, assim, a imersão do leitor e uma análise crítica do historiador literário, as quais levem em conta certos aspectos apresentados por Durand, o que será verificado no segundo capítulo deste estudo. Antes disso, concluindo a tríade proposta para este referencial teórico, cabe analisar o Leitor como terceiro espelho, como um *Livro Vivo* no qual o autor se projeta, se desdobra e se reflete.

2.3 O Leitor

*"Por vezes à noite há um rosto
Que nos olha do fundo de um espelho
E a arte deve ser como esse espelho
Que nos mostra o nosso próprio rosto".
(JORGE LUIS BORGES)*

Após analisar as figuras do *Olho* e da *Água*, surge o *Leitor* — mais que o Livro, este sendo mais suporte e metonímia da narração —, como terceiro espelho de conhecimento do mundo e de si, através dos olhos de um outro Narciso; que pode ser o escritor, o poeta, o filósofo, igualmente leitores de mundo e de si próprios. Um espelho dentro de outro em um movimento líquido, fluido e cíclico. A narrativa

flui como a água que propicia a imersão. O autor se projeta no texto e instiga a especulação; o leitor se debruça e reflete, e seu ato de especular além de si o leva além da própria imaginação, ao devaneio poético. Todo livro, quando aberto, poderá ser um pequeno portal para outra dimensão, fruto da imersão do leitor, podendo ser profunda ou superficial. Já dizia o poeta Fernando Pessoa: “[...] ler é sonhar pela mão de outrem”²⁵.

Se o autor é um ser imaginante, enquanto criador, o leitor incorpora a sua leitura, sua imaginação, seus devaneios, espelhados em uma dupla identidade que se cria com o livro durante a dialogicidade da leitura.

A cada releitura, o livro passa a ter outra dimensão. Os livros, em contrapartida, se emancipam do autor após sua produção, passando a adquirir os devaneios de cada leitor, o qual poderá ser o próprio autor, já emancipado de sua criação, relendo sua obra com outros olhos, novos espelhos do descobrimento. Todo livro é como uma pequena janela para o mundo, um outro espelho para aquele universo que se abre a cada página. Ler é atravessar este espelho entre o real e o imaginário, como fez a personagem de *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll²⁶, na continuação desta obra, intitulada justamente de *Alice no País do Espelho*. Todo o livro é, por consequência e essência, um espelho duplo, no qual o autor conta no mínimo duas histórias: uma história linear e outra verticalizada.

Livro e janela são suportes especulares que possuem simbologia, espacialidade e especificidade imaginantes, vinculadas à forma e à matéria, de como autor e leitor veem o conteúdo, além da capa, da moldura, pois “A janela simboliza a apreensão de um mundo em devir que se oculta em seu interior” (FERREIRA, 2013:109). O livro e a janela só podem ser lidos e vistos quando abertos, ambos ocultam em seu interior uma história que pode ser duplamente lida a partir dessa visão de mundo deste leitor e observador. A janela é livro, olho e espelho; assim como o espelho poderá ser janela, livro e olho.

Como símbolos, funcionam como sinônimos imagéticos, ainda que de

25 PESSOA, Fernando. Livro do Desassossego. São Paulo: Companhia das Letras, 2006:233.

26 LEWIS CARROLL: Pseudônimo criado pelo professor inglês de matemática e lógica Charles Lutwidge Dodgson, para exercitar seus jogos de palavras, enigmas, problemas de lógica e metalógica (a lógica da lógica). A Alice da ficção foi inspirada na menina Alice Liddell, para quem Carroll contava suas histórias. Em 1872, o escritor publicou a continuação "Alice Através do Espelho", em que o tema principal do livro é o jogo de xadrez, e as personagens suas peças.

características diversas, mas com funções similares. A janela trancada é como um olho cerrado, como um livro fechado, um espelho coberto. Um livro de cabeceira é como uma casa materna para onde sempre se retorna em busca de consolo, de carinho, de respostas às dúvidas do viver. Janelas, olhos, espelhos e livros contam e contêm inúmeras histórias. Mas o livro sem o leitor é como um espelho sem um observador, é o leitor (o observador diante de um espelho) quem instaura o sistema literário pleno.

Para Marcel Proust apud De Botton (1999:29), "(...) todo o leitor é, quando está lendo, um leitor de si mesmo", um Narciso diante de um livro como se fosse um espelho. Mais que isso:

[...] O trabalho do escritor é meramente uma espécie de instrumento óptico, que ele oferece ao leitor para capacitá-lo a discernir aquilo que, sem o seu livro, ele talvez jamais experimentaria sozinho. E, o reconhecimento de si mesmo naquilo que o livro diz é, para o leitor, uma prova da veracidade de seu conteúdo. (PROUST apud DE BOTTON, 1999:29)

Debruçado sobre o espelho literário, o Narciso se apaixona pela narrativa e mergulha profundamente nela a ponto de esquecer-se de tudo ao redor. Mais que isso: identifica-se com a história, personagem e narrativa, a partir da associação do que é contado com o que é armazenado em sua bagagem cultural, sua memória visual, seus sonhos e devaneios. A leitura, como o olhar, é especular, pois amplia horizontes e ativa a imaginação que cria cenário, vestuário, objetos, personagens, feições por conta dessas projeções e associações entre o vivido e o imaginado.

Para De Botton, a questão da identidade, familiaridade e afinidade que o leitor desenvolve com as personagens de um livro deve-se ao fato de que

A possibilidade de estabelecer associações visuais entre pessoas que circulavam em mundos aparentemente tão diferentes explica a tese de Proust de que "esteticamente, o número de tipos humanos é tão restrito que com frequência acontece, onde quer que estejamos, termos o prazer de encontrar pessoas conhecidas". (DE BOTTON, 1999:26)

A partir das páginas lidas e da história vivida e imaginada pelo leitor, o real é (re)imaginado, reinventado pela palavra. Personagens de papel parecem mais reais e imortais do que as pessoas de carne e osso e simples mortais, principalmente pelo

poder eterno da arte, que permanece quando o autor perece.

Erico Verissimo em *Solo de clarineta*, por diversas vezes faz a dupla associação especular entre autor e leitor, e entre pessoas de seu círculo familiar, social e profissional com personagens de livros e filmes, cenas de quadros, e outros devaneios, da mesma forma que dá vida a personagens que fazem recordar outras pessoas familiares à sua narrativa de vida. É a duplicidade e cumplicidade do leitor com o escritor em seu devaneio o qual logo se tornará devaneio poético. Fato que ocorre de forma natural, evidentemente pela observação de Proust, de existir um número reduzido de tipos humanos, que seguidamente nos fazem lembrar uns aos outros, sejam eles arquétipos, figuras típicas ou estereotipadas.

É possível comparar tal constatação do escritor, em uma das cenas mais expressivas, a ser devidamente discutida na terceira parte deste estudo, quando Erico, leitor de si mesmo, ao falar da origem de um de seus personagens principais da trilogia *O tempo e o vento*, um de seus tios preferidos, promove a ruptura da imagem que o próprio autor tem da figura do gaúcho, antes tida como estereotipada, mas que passa a ser a consciência da figura típica que lhe serve de arquétipo para seu painel histórico e literário, que abarcará dois séculos de história de seu povo. Sem o leitor Erico, obviamente não teria existido o escritor Verissimo, e com isso, o devaneio, a especulação e a experiência estética.

Bachelard (2001:3), em *O ar e os sonhos*, refletindo sobre o leitor e a leitura, compreende que há uma dialética entre o sonho (devaneio) e a realidade, pois, de fato, enquanto lemos, nos teletransportamos para um outro mundo, uma outra dimensão, pois “Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. (...) Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova”.

Anne Fadiman, no livro *Ex-Libris: Confissões de uma leitora comum*, ao contar um episódio ocorrido com destacado escritor, demonstra este poder de imersão do leitor:

Quando o romancista irlandês John McGahern era criança, suas irmãs desamarraram e retiraram um de seus sapatos enquanto lia. Ele não se mexeu. Colocaram um chapéu de palha em sua cabeça. Nenhuma reação. Só quando tiraram a cadeira de madeira na qual estava sentado foi que, como ele diz, “acordou do livro”. (FADIMAN, 2002:7)

Para todo leitor, “Acordar’ é o verbo correto, porque existe um certo tipo de criança que acorda de um livro como de um sono profundo, nadando através de camadas de consciência em direção a uma realidade que parece menos real do que o estado de sonho que ficou para trás” (FADIMAN, 2002:7). Este “despertar”, que pode ser sinônimo de especular do leitor, remete à dupla leitura proposta por Schopenhauer (2005:136), em vista de que “Cada livro importante deve ser lido de imediato, duas vezes, em parte porque as coisas são mais bem compreendidas na segunda vez, em seu contexto, e o início é entendido corretamente quando se conhece o final”. Tal ideia vem ao encontro do pensamento do filósofo francês (2008:267), em *A terra e os devaneios da vontade*, que nos indaga: “E que leitor, fiel à lenta leitura, repentinamente desperto para os princípios de uma dupla leitura que exigiria que se lesse ao mesmo tempo no plano das significações e no plano das imagens, que leitor se deterá aqui para sonhar?”.

O devaneio poético do autor promove a reflexão poética no leitor, em um duplo espelhamento, entre produção e recepção. A leitura é duplamente especular — diferentemente do cinema, em que a narrativa é visual, que imagens são projetadas sobre a tela, imenso espelho —, pois permite ao leitor imaginar o que é apenas descrito por palavras, que espelham imagens, simulam uma realidade.

Mas de nada adianta ter um autor, uma obra e um leitor, se a leitura é superficial, não verticalizada, sem a profundidade necessária, sem a devida imersão. Toda leitura pode ser linear e objetiva ou vertical e subjetiva. Como declara Ferreira (2013:112), inspirada em Bachelard, há dois tipos de leitura: uma intelectualizada (na tradição do positivismo e do realismo) e outra poética (centrada na imaginação bachelardiana). A primeira horizontalizante e a outra verticalizante; uma norteadas pelas ideias e a outra vinculada à poesia e às imagens.

Bachelard (1996:2), na Introdução de *A poética do espaço*, define questões sobre a imagem poética na literatura e a filosofia do imaginário. Para ele, a imaginação poética nada tem de psiquismo: “a imagem poética é o inverso da casualidade [...] O poeta não me confere o passado de sua imagem, e no entanto ela se enraíza imediatamente em mim”, sendo a imagem singular, necessitando de uma fenomenologia e uma metafísica da imaginação. A imagem poética é variacional, pois antes do pensar já existe a imagem., devido à consciência criadora.

O espírito tem uma relação temporal, mas a alma é imortal e aberta, vinculada à visão interior e que imagem poética causa uma repercussão e despertar na alma do leitor. Ao exemplificar a identidade que surge entre leitor e autor, pelo devaneio poético — referindo-se à poesia, mas que pode ser a literatura em geral —, o filósofo do imaginário (1996:7) demonstra que a leitura “Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado”, sendo uma personificação do Narciso no leitor. Por conta disso,

Ninguém sabe que na leitura revivemos nossas tentações de ser poeta. Todo leitor um pouco apaixonado pela leitura alimenta e recalca, pela leitura, um desejo de ser escritor. Quando a página lida é demasiadamente bela, a modéstia recalca esse desejo. Mas ele renasce. Seja como for, todo leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas lhe dizem respeito. (BACHELARD, 1996:10).

Somos para o filósofo francês a “parte beneficiada”, por conta da entidade (e da identidade) leitora criada, enquanto estamos leitores. O leitor consistiria, para ele, em um fantasma reflexivo, pois a vida está reduplicada na arte.

Pela análise do espaço autobiográfico produzido por Verissimo é possível perceber um jogo estético de espelhos com o leitor, em que o autor tudo sabe e o leitor de tudo desconfia, pois, mesmo sendo, primeiramente; arte, a narrativa sempre insinua ao desavisado que o autor está utilizando-se de recursos artísticos em seu contar histórias, sejam reais ou imaginárias.

Bachelard (1996:21), em sua poética do espaço, relativa a casa, nos indica que esta é repleta de aposentos secretos, desaparecidos, denominando de a “estética do oculto” a forma de ver e escrever sobre o mundo e sobre si, em que cada qual conta com seus refúgios, redutos, cantos e esconderijos para alma. O espaço, a vida e a alma humanos são comparados por Carl Jung a uma mítica, metafórica e simbólica edificação:

Temos de descobrir um edifício e explicá-lo: seu andar superior foi construído no século XIX, o térreo data do século XVI e o exame mais minucioso da construção mostra que ela foi feita sobre uma torre do século II. No porão, descobrimos fundações romanas; e debaixo do porão há uma caverna em cujo solo encontramos, na camada superior, ferramentas de sílex e, nas camadas mais profundas, restos da fauna glacial. Tal seria, aproximadamente, a estrutura da nossa alma. (JUNG apud BACHELARD,

1996:20)

A alma autobiográfica é uma construção literária, a qual possui uma estética própria, e a metáfora espacial e temporal de Jung permite representar a edificação autobiográfica de um indivíduo, na tentativa de unificar as diversas fases e facetas de uma vida em um espaço harmonioso, pronto para receber visitação. Um museu do *eu*.

Para Bachelard (1996:21-22), “Só habita com intensidade aquele que soube se esconder. Temos em nós, a esse respeito, todo um estoque de imagens e lembranças que não confidenciamos facilmente”, pois carregamos em nós os documentos histórico e literário, psicológico e sociológico, incluídos no que ele chama de a dialética do grande e do pequeno, do local e do universal, do interno e do externo, do aberto e do fechado.

Em cada narrativa, conseqüentemente, há uma imersão do leitor no que é contado e na lógica interna daquela história oferecida como a expressão do real, de um real reimaginado, reinventado, reconstruído, recuperado e restaurado passo a passo. Assim posto, pelos devaneios da vontade,

Não passamos de um leitor, de um ledor. E passamos horas, dias, a ler em lenta leitura os livros, linha por linha, resistindo, o mais que podemos, à sedução das histórias (isto é, à parte claramente consciente dos livros) para estarmos bem certos de habitar as imagens novas, as imagens que renovam os arquétipos inconscientes. (BACHELARD, 2008:4)

O grande escritor é aquele que convida o leitor para uma viagem imaginante pelo fio condutor de sua narrativa; “Mas de quantos devaneios nos priva a leitura linear! [...] Tais devaneios são chamados à verticalidade. São pausas da narrativa durante as quais o leitor é chamado a sonhar [...]” (BACHELARD, 2000:169-170).

Em se tratando de autobiografia — inventário singular que alguém faz sobre si mesmo — é possível perceber, primeiro uma estética, depois uma semântica particular na construção daquele *eu* que é autor, narrador e personagem da própria história. Neste contexto, existe distinção entre níveis de leitura,

[...] é preciso confessar que existem dois tipos de leitura: a leitura em *animus* e a leitura em *anima*. Não sou o mesmo homem quando leio um

livro de ideias, em que o *animus* deve ficar vigilante, pronto para a crítica, pronto para a réplica, ou um livro de poeta, em que as imagens devem ser recebidas num espécie de acolhimento transcendental dos dons. [...] O *animus* lê pouco; a *anima*, muito. (BACHELARD, 2001a:61-62)

Antes do espelho da leitura, existe o espelho da linguagem verbal, invenção humana que nos difere das demais espécies por nos inscrever em um tempo e espaço próprios, e que nos identifica uns aos outros. A linguagem e a língua são delimitadoras de espaço e definidoras de tempo.

Escritores subvertem a lógica das próprias palavras, criando analogias, metáforas, metonímias, associações entre o real e o imaginário, que geram signos, símbolos, significados e significações, além do tempo e do espaço. A objetividade e horizontalidade da vida cedem espaço à subjetividade e à verticalidade da arte, além da questão temporal.

Bachelard (2001a:258) sugere que a partir dos devaneios do escritor e do leitor (um duplo espelhamento do que cria para o que lê), pois “[...] A linguagem evolui muito mais por suas imagens que por seu esforço semântico”.

A vida de um autor, até então caótica, passa a ter uma organização estrutural que no plano real não existiu, principalmente por não haver por parte do vivente essa visão panorâmica e perspectiva histórica que o autor possui na recriação da história deste eu. A imagem literária é o desdobramento da imaginação.

A linguagem é, assim dizendo, a imagem falada que gera a mensagem entre o eu interior, o outro e o mundo. A linguagem usual, literal, objetiva, precisa do artifício dos artistas para reinventar e reimaginar o mundo, como fazem os grandes filósofos, poetas e escritores, pela metafísica e pela metalinguagem. O filósofo poeta nos ensina que são os pensamentos que geram imagens que resultam em novos devaneios, e que a linguagem é o meio utilitário de dar vazão à imaginação. Há nos devaneios uma estética própria. Então, o que separa o sonhador do mero observador seria essa linguagem elevada à instância da arte, que é a literatura. Uma realidade transfigurada pela imaginação é um espelho distorcido pelo olhar imaginante que recria, reinventa, reimagina esse real:

A literatura é “uma emergência da imaginação”. Um texto literário deve apresentar um estilo que caracterize e especifique o mundo do autor que se

projeta em imagens das mais variadas. O espaço onírico de um texto deve apresentar a matéria e os elementos para se delinear o perfil de um escritor. (FERREIRA, 2013:116)

O texto se projeta como um espelho subjetivo que produz uma revelação dentro daquele leitor que também se projeta na obra e mergulha no próprio autoconhecimento, como leitor de si mesmo. A leitura deixa de ser horizontal e verticaliza-se. Assim, para Bachelard (2008:272), “A verticalidade é uma dimensão humana tão sensível que por vezes permite dilatar uma imagem dar-lhe, nos dois sentidos, para cima e para baixo, uma extensão considerável”. O texto inclusive se emancipa do autor, após concluído e incluído no sistema literário.

A literatura, em suas variadas formas e gêneros, encanta desde os tempos em que passamos a contar histórias uns aos outros, tendo em vista que a literatura é aquele olhar revelador e oblíquo, presente de forma simbólica no conto *O Aleph*, de Jorge Luis Borges, que trata da metáfora da escrita invertida, a qual só pode ser decodificada se lida ao contrário, diante de um espelho. A página em branco é o espelho do autor e a página escrita, o do leitor. Não é apenas o romancista e o poeta que se valem da estética em sua criação. O historiador e o autobiógrafo se utilizam de tais recursos, ainda mais quando ambos também são escritores. Situação que ocorre com Erico Verissimo, historiador do *eu*, em *Solo de clarineta* e quando este se torna historiador literário em *Breve história da literatura brasileira*, que é por ele assumidamente um espelhamento de *Pequena História da Literatura Brasileira*, de Ronald de Carvalho. O historiador do *eu* passa nesse livro a historicizar os livros que constituíram sua identidade leitora e posteriormente a entidade escritora.

Isto posto, o narrador autobiográfico, dessa maneira, atua como um guia em um “museu da pessoa”, onde receberá cordialmente a todos os visitantes em sua sala de estar arejada, com as janelas abertas, os móveis dispostos. Há uma poética peculiar nesse espaço autobiográfico, porém, a casa autobiográfica terá certos cômodos “incômodos”, que estarão trancafiados, com a desculpa da desarrumação, do empoeiramento e do esquecimento. Haverá nessa visita acompanhada o dito e o interdito, salas franqueadas e outras, com obras raras, sem acesso à visita. É o narrador quem conduz o olhar especular do leitor por esta casa, assobradada e assombrada pelos fantasmas que o autor não deseja reencontrar nem permitir que o

visitante veja sem a devida autorização.

A Literatura trabalha com o duplo olhar do *homo faber* e do *homo ludens*, presentes no autor e no leitor, pois ambos fabricam e jogam com as imagens que as palavras permitem criar e recriar. Como um jogo de espelhos em uma sala imaginária, o autor produz uma obra para este leitor que a recria a partir do próprio imaginário. O autor, quando passa a ser leitor de seu texto, surpreende-se com novos sentidos e significados que este adquire, pois a obra passa ser um novo espelho, reconfigurado por este novo leitor. Aquele espelho inicial da produção, quando o autor passa a fazer parte do processo de recepção, se transfigurou, pois tanto um como o outro já não são mais os mesmos. Ocorre a plurissignificação da obra a cada leitura e geração. Abrem-se novas portas àquela revisitação.

Se o olho nos permite conhecer o mundo e o outro, são as palavras que fazem os outros e o mundo nos reconhecerem. Através do uso das palavras é que abandonamos as sombras de nossa caverna e passamos a nomear o mundo à nossa imagem e semelhança, de forma especular, nos identificando ou nos diferenciando de outros espelhos humanos que atravessamos em nossa jornada.

Pela análise crítica do uso das palavras, pelo que elas expressam ou deixam de dizer, é possível compreender a arquitetura literária de um autor, e quando este se debruça sobre sua própria existência como matéria-prima de um livro, tornando-se simultaneamente protagonista e historiador de si, as palavras assumem diversas conotações. Como leitores, adquirimos uma falsa intimidade com o autor, por conta dessa identificação com o que está sendo montado, como um quebra-cabeças de peças que formam uma imagem idealizada daquela pessoa.

Se as formas se desgastam com o tempo, as palavras, pelo contrário, passam a ter ressignificados. Neste estudo, não importa tanto o que disse o autobiógrafo, mas como ele disse, quais foram suas estratégias enunciativas. No caso específico de análise discursiva, a forma passa a ter tanta importância quanto o conteúdo da confissão do autor sobre os aspectos por ele considerados mais relevantes de seu viver. O leitor crítico passa também a especular, avaliar, estudar o espelho criado pelo autor.

Erico, um leitor de poemas, não se considerava poeta, mas escrevia haicais e elaborava “poemas para tapar buracos” nos espaços vagos da Revista do Globo,

incorporando imaginários poetas árabes ou indianos, pois as palavras eram a matéria-prima de seu trabalho. Tais poetas e escritores eram entidades imaginárias criadas a partir de leituras de outros poetas que lhe serviam de espelho. Além de criar, Verissimo foi também tradutor de clássicos da literatura mundial e depois editor e adido cultural. Por diversas vezes elaborou alter egos em seus escritos ficcionais para expressar sua opinião através das máscaras das personagens, como confessa em *Solo*.

Ainda que a autobiografia vise um efeito no leitor, diverso da ficção, a escrita do leitor Erico e o uso dado às palavras, pelo escritor Verissimo, são similares ao seu fazer literário, inclusive pelos devaneios que vão surgindo a cada capítulo, em que cada um funciona como um pequeno conto dentro de uma antologia sentimental. Tudo é fabulação.

Como salienta Bachelard (2000:154), em *A poética do espaço*, sobre o uso das palavras: “No sentido principal do substantivo acumulam-se adjetivos inesperados. Uma ambivalência nova permite à palavra entrar não só nos pensamentos, mas também nos devaneios. A linguagem sonha”.

Erico, a pessoa que volta no tempo pela memória, em seu relato autobiográfico, oferece ao leitor uma reconfiguração de seu inventário de vida. Pessoas que lembram personagens e vice-versa, traduzem ao leitor dessas memórias imaginantes a incorporação do devaneio do escritor quando da construção idealizada de sua vida. Através da linguagem, o escritor sonha e faz sonhar seu leitor, em um jogo de espelhos entre o vivido (pelo olho), o lembrado (pela água) e o reimaginado (pelo leitor). Improvável que durante o vivido, tenha ocorrido tais experiências estéticas, de personagens ficcionais lembrarem pessoas desse passado recuperado pela arte de contar histórias.

Entretanto, as palavras adquirem vida própria, após escritas e lidas e, em Verissimo as palavras visam o duplo efeito, como um espelho mágico e trágico, revezando-se em períodos de comicidade e dramaticidade com o leitor. Ora conta aspectos pitorescos e cômicos de sua vida, ora surpreende este leitor com um relato entristecido. Exemplo disso é quando relembra a sua relação com os pais, após a separação deles e o aparente sentimento de culpa que carregará até a escritura de seu testamento literário, repleto de devaneios que reinventam a realidade.

O ato de escrever, dessa forma, está associado ao ato de especular diante de si e do outro. Esse outro é o leitor hipotético e sem rosto, para o qual o autor se projeta, buscando uma reflexão sobre o tema proposto. Na verdade, este é o outro lado do espelho da criação literária.

O espaço autobiográfico obviamente é bem menor que o vivido, a escrita de uma vida, logicamente não cabe em nenhum livro, por melhor que esteja escrito, é uma tarefa impossível de condensar tudo em um exemplar, ou vários volumes. Primeiramente, pela própria questão do lapso temporal que a memória reserva a todos, provocando o esquecimento. Em segundo lugar, pelas escolhas a serem feitas, fruto das convenções éticas, morais, políticas e sociais a que o autobiógrafo se vincula e das concessões à fabulação para preencher as lacunas desse viver.

Só escreve autobiografia o Narciso que considera sua vida relevante, e só lê autobiografias e memórias aquele leitor que tem o escritor em alta consideração e espera obter dele lições de vida. Nessa escrita de vida há uma releitura do viver, em que o autor, ao mesmo tempo é narrador e personagem, conscientemente adapta o tempo de uma vida para o espaço diminuto de um livro. Neste processo de compartimentação, o vivido cede espaço ao imaginado para que se obtenha um bom resultado. Ainda que não se possa mais refazer a vida, pois não dispomos de uma máquina do tempo, podemos idealizá-la, recuperando os fatos mais relevantes, guardando no fundo do baú da memória os mais traumáticos, vexatórios, desconcertantes, constrangedores e impubescíveis.

Escrever uma autobiografia é, pois, fazer uma seleção natural daquilo que o autor julga ser interessante o leitor conhecer. Como relato de vida, passa, portanto, a ser lição àquele que acompanha a trajetória literária do escritor e deseja conhecer aspectos particulares, que não há outra forma de saber, senão por esta fonte primária.

Verissimo divaga com o leitor sobre diversos aspectos de seu fazer literário, de sua educação, que ele considerava ter sido cinematográfica, por conta dos filmes que via no cinema, muito antes de ser leitor e depois escritor. Quando fala da literatura, indica suas influências, seus principais espelhos. Demonstra até a consciência de que um dia será estudado e que aspectos de sua narrativa ficcional serão comparados a elementos identitários de sua biografia.

O Narciso antecipa possíveis interpretações e superinterpretações de sua obra, pois é também leitor que conhece a teoria literária, como atestam as observações de seus cadernos de anotações, que manteve ativos durante o processo de criação literária.

Escrever, portanto, é um processo especular de autoconhecimento, e quando essa escrita é sobre a própria vida, mais ainda, visto que tal atitude se torna um espelho retrovisor do tempo, transitando entre o vivido e o imaginado, onde dialogam a todo o momento o tempo e o espaço compartilhados pelo *eu do presente* revisitando o *eu do passado*. E em contrapartida, o escriba do passado em diálogo com o leitor do futuro.

De acordo com Umberto Eco (1989), em *Sobre os espelhos e outros ensaios*,

[...] Vem à mente o episódio contado por Platão, quando o faraó repreende o deus Toth que inventou a escrita. Acabou, diz a ele, o homem nunca mais conseguirá cultivar os próprios pensamentos e a própria interioridade, porque estás lhe ensinando a objetivar a própria alma sobre tabuinhas e papiros. Adeus, memória, agora os homens aprenderão a recordar através destes expedientes mesquinhos. Parece um discurso moderno sobre os microcomputadores, e é uma curiosa filípica que dá vontade de atribuir a um Sócrates nada propenso a escrever. Ainda bem que Platão escreveu no lugar dele, e depois de alguns milhares de anos percebermos que a invenção da escrita não impediu Proust, por exemplo, de cultivar tanto a memória como a própria interioridade. Mas os egípcios bem o sabiam e esse deus, Toth, tornou-se não só o inventor da linguagem e da escrita, mas também o patrono dos escribas, o deus da medicina e da magia: divindade semiótica como tantas outras, sabia que ler os sinais entalhados numa pedra e ler sintomas num corpo humano, assim como rastrear sinais para dirigir o curso da natureza, é tudo a mesma coisa. Não é por acaso que o deus Toth é frequentemente representado como um macaco: escrever, como falar, é imitar, através de sinais, a realidade. (ECO, 1989:65-66)

O macaco diante do espelho imita a realidade através da arte, somos todos macacos narcisistas quando nos observamos de canto de olho em qualquer espelho, seja em uma vitrine de loja, na poça d'água, no vidro de uma janela, e em qualquer superfície que permita vermos nosso reflexo estampado, também a nos mirar. Reflexão sobre a nossa importância no mundo é a matéria-prima para a maioria de nossas histórias, ficcionais ou autobiográficas, desde que alguém perguntou pela primeira vez: *Quem somos, de onde viemos e para onde vamos?* O livro e a escrita, por sinal, possuem propriedades terapêuticas para escritores e leitores, sendo a literatura a verdadeira autoajuda, a qual nos permite, de forma atemporal e

universal, uma recepção transcendental.

Uma das primeiras menções metalinguísticas de a literatura como espelho está presente em *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal²⁷, que faz a analogia entre o livro, a vida, a água, o olho e o espelho, temas desenvolvidos neste estudo.

Primeiramente, o narrador, em Stendhal (1971:345), conversa diretamente com o leitor, abrindo parênteses para uma digressão de quatro parágrafos, rompendo com a chamada ilusão romanesca, ao criticar o autor e dirigir-se diretamente ao leitor: “(Esta página prejudicará por demais o infeliz autor. As almas geladas o acusarão de indecência...)”. Em seguida, no quarto parágrafo deste fragmento, o narrador discute a própria função do romance e da literatura como um espelho inverso da realidade, refletindo entre o céu límpido e a lama da estrada da vida:

[...] Senhores, um romance é um espelho que é levado por uma grande estrada. Umás vezes ele reflete aos vossos olhos o azul dos céus, e outras a lama da estrada. E ao homem que carrega o espelho nas costas vós acusareis de imoral! O espelho reflete a lama e vós acusais o espelho! Acusai antes a estrada em que está o lodaçal, e mais ainda o inspetor das estradas que deixa a água estagnar-se e formar-se o charco. (STENDHAL, 1971:345-346)

Nesta passagem, Stendhal simboliza a autocrítica, ou melhor, a falta dela, daqueles que não se veem refletidos na lama desta estrada e que apenas veem o azul do céu. Depois de Stendhal, Proust em *O Tempo Redescoberto*²⁸, reflete sobre a questão do leitor, como um leitor de si mesmo. No Brasil, Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), no início do livro, mencionando justamente Stendhal, fará o narrador, já falecido na trama, dialogar com o leitor, conduzindo o fio condutor da história, se autointitulando “defunto-autor”. Machado promove ruptura com a narrativa linear e distancia-se do Romantismo antecipando, em certos aspectos, o Realismo na literatura brasileira. O espelho, portanto, dentro de uma arqueologia e historiografia literárias, como estética e figura de linguagem,

27 STENDHAL: Pseudônimo de Marie-Henri Beyle, autor de *Le Rouge et le Noir*, romance histórico psicológico, um clássico da literatura universal, que tem o subtítulo de *Chronique du XIX siècle* ("Crônica do século XIX").

28 *O Tempo Redescoberto*, volume sétimo e último de *Em Busca do Tempo Perdido* (1908-1922) de Marcel Proust é considerado uma grande poética da memória.

passa a ser também personagem e figura de metalinguagem na literatura mundial.

2.3.1 Enunciados e enunciações no espelhamento literário

"Toda filosofia dissimula uma outra filosofia, toda opinião é um esconderijo, toda palavra pode ser uma máscara. [...] Para ver muita coisa é preciso despregar os olhos de si mesmo."

(FRIEDRICH NIETZSCHE)

O uso da figura do espelho como artifício por parte do escritor faz parte da estratégia de Erico Verissimo, independente do gênero literário que utilize. É necessário, portanto, para analisarmos posteriormente a arquitetura desta construção de uma forma que avalie os recursos de enunciado e enunciação, como faria um arqueólogo literário.

Amparado nos estudos do filósofo Michel Foucault (2010) e seu livro *A Arqueologia do Saber*, é possível compreender certas estruturas narrativas, seus enunciados e enunciações. Afinal, somos todos contadores de histórias, e historicizamos os fatos e exorcizamos nossos demônios interiores através de nossas escritas. Contudo, nem sempre somos fiéis às próprias memórias, que são idealizadas, fantasiadas, inventadas. Toda contação de histórias é um recontar de memórias, adicionando novos elementos a esse contar. Uma mesma história jamais será possível ser contada da mesma maneira, pois a cada recontar, somos outra pessoa, nos reinventando e adicionando novas associações de ideias entre a imagem literária e a memória visual.

Para fins deste estudo, então, importa-me menos o enunciado (o que ele diz) e mais a enunciação (a forma como diz) que Verissimo oferece ao seu leitor, por meio de digressões, devaneios literários, associações entre pessoas e personagens, utilização de seres imaginados como interlocutores em sua autobiografia, escrita e organizada em breves capítulos como se fossem contos interligados. Como historiador literário, o escritor vale-se de alguns desses recursos também.

Todo enunciado está inscrito dentro de um discurso de uma época e, sob este

aspecto, é como um arquivo, tanto ético, como estético. Enquanto escribas, através da configuração de nossa escrita, incorporamos o discurso de um tempo. Por isso mesmo, ninguém está além de seu tempo, mas alguns, mais sensíveis, antecipam através da imaginação, situações já discutidas, ainda que de forma embrionária, pelos discursos daquela época.

Se Verissimo tivesse se tornado farmacêutico e continuado em sua cidade de Cruz Alta, até poderia ter se tornado um escritor conhecido. Entretanto, ao vir, primeiro estudar, depois morar na capital, se associando aos intelectuais daquele tempo e vindo depois a trabalhar na Livraria e Editora do Globo, de Porto Alegre, o jovem escritor passou a incorporar em seu fazer literário o discurso de um grupo de escritores, pensadores, historiadores e políticos (os chamados “homens das letras”) daquele período histórico e efervescente dos anos 20 e 30, do século XX. E conseqüentemente, também influenciando uma geração de novos escritores, quando passa a indicar aos editores da empresa, suas leituras para futura publicação, criando coleções de livros como a Nobel e a Biblioteca dos Séculos, a partir da tradução de clássicos da literatura mundial.

Por conta dessa arqueologia e analogia, através do espelho retrovisor do tempo, o escritor Verissimo deve ao leitor Erico essa transmutação. Sem o leitor e seu espelho histórico e literário, como declara em *Solo...*, não teria sido influenciado pela leitura de diversas obras e autores, e provavelmente não teria se tornado também um escritor. Mas só podemos ter tal visão quando distanciados daquele tempo, como arqueólogos literários removendo camadas de discursos de cada época. Vários são os enunciados, seja contábil, genealógico, matemático, filosófico, artístico, cultural, psicológico, antropológico e outros mais. Assim como há uma certa gramática entre números e equações, há também uma quase disposição matemática entre letras e orações. Todo contrato é um enunciado, e todo enunciado é um contrato, um pacto de leitura entre um autor e seu leitor.

Para Foucault (2010:90), “o enunciado é a unidade elementar do discurso”, que requer uma investigação da linguagem, podendo ter dois enunciados distintos que se referem. O enunciado literário precisa ser elucidado, pois os dados são postos, mas cabe a participação do leitor nessa construção de sentido. Não fosse isso e uma obra clássica seria um livro fechado em seu tempo e não aberto a mais

nenhum, seria uma obra datada, sem abertura a outras significações.

Da escrita cuneiforme na pedra até a prensa móvel, a tipografia, depois a máquina datilográfica, o computador e atualmente o *tablet*, todas são formatos de espelhos móveis e ferramentas de construir enunciados que, por mais sofisticados que sejam tais recursos, precisam de um usuário para construir enunciações. É a língua e a linguagem que dão vida ao espelho semântico de um determinado local, construído pela interação de um grupo.

Com o surgimento dos estados-nacionais, a língua passou a ser também a pátria de um povo, e cada uma iniciou seu processo de descolagem das outras, como ilhas em um arquipélago cultural. A análise da enunciação, então, é indispensável para a análise da construção de sentido de um texto.

Memória, História, Tempo e Arte são os grandes espelhos da sociedade. Todos eles possuem seus enunciados próprios (o que dizem) e enunciações (como dizem). A função enunciativa é composta de originais e cópias, como uma sala de espelhos côncavos e convexos, que formam e deformam o olhar. O típico gera tanto o arquétipo como o estereótipo a partir de enunciados distintos, ambos são espelhos uns dos outros. Mas todos, sem exceções, necessitam da intervenção de um sujeito, seja este sujeito o próprio autor ou o leitor, ou ambos.

O espelho duplica tudo na terra, nas águas e no céu, e duplicatas são enunciados, tanto contábeis, de notas e contas a pagar, como do próprio ato de contar e recontar, além das matemáticas. É uma forma de duplicarmos nossa própria imagem, a do mundo e a dos outros nos diversos espelhos sociais em que nos observamos: arte, cultura, história, literatura, filosofia, sociologia etc.

Enunciados diferenciados e peculiares influenciam primeiro o leitor, para em seguida inspirar o escritor ou aspirante a tal em sua futura enunciação. E, ainda que as obras possuam enunciados tão diversos, as mesmas possuirão muitas vezes enunciações similares, do ponto de vista estrutural. O que os livros contam, no estudo das obras propostas, não é tão relevante como a forma como contam uma história, neste ato de espelhamento que um autor faz sobre outro, mesmo que tenham enunciados tão diferenciados.

Espelhos significantes produzem múltiplos significados. Por significante temos: o nome, a frase, a proposição, o enunciar, e, por significado: o que designa, o

sentido, o referente, o jogar, o montar palavras, as ideias, as reflexões. O significante gera o significado, o leitor fecundado está espelhado no escritor fecundante.

Para Foucault (2010:104), o autor é o que ele denomina de “instância produtora”. Entretanto “[...] esse 'autor' não é idêntico ao sujeito do enunciado; e a relação de produção que mantém com a formulação não pode ser superposta à relação que une o sujeito enunciante e o que ele enuncia”. Diante de um espelho nós também não somos idênticos ao nosso reflexo, apenas semelhantes, pois o reflexo não é nossa cópia e sim nossa representação, um simulacro, uma simulação. Por outro lado, como autobiógrafos, possuímos uma unidade literária entre o autor, o narrador e a personagem que são reflexos e instâncias literárias os quais representam a vida de uma pessoa física, jamais o espelho fiel, apenas intenção de uma boa representação do *eu*.

Foucault (2010:105) fala de “o grande discurso mudo” do autor — semelhante à “estética do oculto” de Bachelard —, que é aquilo que não precisa ser dito, que está subentendido e dos “marcos históricos e espaciais da história contada”, os quais formatam e modulam o olhar do leitor em um texto romanesco ou autobiográfico. Para ele, a formação das modalidades enunciativas está presente em todos os discursos: de classes, de juízes, médicos e advogados a curandeiros, charlatões, cientistas etc. Basta perceber a forma de empregar certas palavras em certas profissões, com uma terminologia própria, que ao leigo transformam certas frases e proposições em algo hermético. Enunciados que para o leitor leigo e alheio àquele grupo é como um código estranho a ser decodificado, ainda que todos eles utilizem o mesmo idioma. Até mesmo na literatura, há estilos de escrita extremamente rebuscados, hiperbólicos, de difícil compreensão a determinado público leitor. Se a imagem é uma representação de algo ou alguém, diante de um espelho; a palavra em um texto é uma representação idealizada das teses do autor à espera de um público específico que se identifique com aquela proposição. Se os enunciados são espelhos dirigidos, direcionados a um público determinado, a arte literária, por ser universal e atemporal, é um espelho estético que visa plurissignificações, além de um tempo-espaco específico de produção.

A enunciação pode ser uma projeção autoral. O que distingue, por exemplo, o *Odisseia*, de Homero, da antiguidade, do texto de Joyce, na modernidade, e de

outros tantos, é a forma enunciativa empregada por cada autor ao seu tempo. Algo que remete à escrita em abismo, que é o ressignificado do prototexto, que como em um jogo de espelhos, incorpora o original em sua cópia reinventada.²⁹ Ninguém mais escreve como ao tempo de Homero, entretanto os mitos, símbolos e imaginário daquele período ainda povoam a atualidade, reconfigurados.

Toda escrita é especular, esteja vinculada a uma intervenção direta ou indireta, objetiva ou subjetiva de seu autor e, por consequência, segundo Foucault (2010:112), não existe um enunciado geral, visto que não existem enunciados livres, neutros e independentes, todos sendo fazendo parte de um jogo enunciativo. Por conseguinte, “Não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha, em torno de si, um campo de coexistências, efeitos de série e de sucessão, uma distribuição de funções e papéis”. Em linhas gerais, todo texto possui um contexto e um pretexto, uma influência, um eco especular de uma época e é tanto porta como janela, tanto espelho como tela para o leitor. Todo enunciado, pela sua própria constituição, e consequente enunciação, permite leituras horizontais e verticais, conforme a maestria do autor. Como resultado dessa constatação,

[...] sabe-se, por exemplo, que, para os **historiadores da literatura** [grifo meu] a edição de um livro publicado sob os cuidados do autor não tem a mesma importância que as edições póstumas, que os enunciados têm aí um valor singular, que eles não são uma das manifestações de um único e mesmo conjunto, mas sim o que é e deve ser repetido. (FOUCAULT, 2010:115-116)

Podemos perceber que as enunciações proporcionam uma melhor observação das estratégias narrativas, através da verticalização das leituras que estas permitem ao leitor crítico; em vista de Foucault (2010:123) considerar que “A descrição dos enunciados se dirige, segundo uma dimensão de certa forma vertical, às condições da existência dos diferentes conjuntos significantes”, como o paradoxo do espelho d'água que reflete o céu, estando no nível horizontal do chão, que verticaliza o olhar e aprofunda a visão crítica do leitor debruçado sobre o livro também como um espelho artístico da sociedade.

29 Escrita em abismo como fez Michael Cunningham em *As Horas* (1998), inspirado no prototexto *Mrs. Dalloway* (1925), de Virgínia Woolf, utilizando a escritora como personagem da trama, junto a outras personagens puramente ficcionais, uma delas a própria Mrs. Dalloway e uma terceira.

Verissimo, em sua enunciação, faz muitas digressões, conversa consigo mesmo, com o “Leitor”, com seres inanimados etc., todavia, ele mesmo demonstra essa consciência de sua literalidade, fabulação, metalinguística e estratégia estética e especular. Essas observações servem para compreender sua enunciação e seu artifício literário. Pensando a partir disto, a questão da interpretação e evitando a superinterpretação, cabe salientar que:

A análise enunciativa só pode se referir a coisas ditas, a frases que foram realmente pronunciadas ou escritas, a elementos significantes que foram traçados ou articulados – e, mais precisamente, a essa singularidade que as faz existirem, as oferece à observação, à leitura, a uma reativação eventual, a mil usos ou transformações possíveis, entre outras coisas, mas não como as outras coisas. (FOUCAULT, 2010:124)

Há de se levar em conta “o dito e o não-dito”, o expresso e o tácito, analisando o espelho na autobiografia e na história da literatura de Verissimo, como recursos de literalidade, para encantar o leitor (o que o autor confessa), evitando análises psicológicas e sociológicas e focando nas análises crítico-literárias, com amparo na filosofia do imaginário.

Algumas passagens mais traumáticas em *Solo de clarineta* iniciam e logo são interditadas; em outras manifestam ainda o desconforto com a situação, mesmo passados anos e décadas dos incidentes; outras, sequer são mencionadas, dentro de um vasto manancial de recordações selecionadas, mas apenas algumas vêm a ser destacadas nos dois volumes.

Enquanto escritor, Verissimo não oculta sua estratégia linguística do leitor, pelo contrário, deixa à mostra os andaimes de sua construção metalinguística. Diz que é contador de histórias, mostra sua arquitetura, dialoga consigo mesmo e com personagens inanimadas, de forma aberta, como nítido artifício narrativo, como enunciação literária estabelecendo também um diálogo com seu leitor. O autobiógrafo é um artífice da palavra, e Erico, um grande leitor, utilizou as metáforas insistentemente, através de imagens líquidas, além de uma série de associações narcísicas (entre os espelhos do cinema, da música, das artes plásticas e da literatura, comparando-os com sua realidade), para demonstrar sua bagagem cultural. Pois, para todo texto há um pretexto e um contexto, o significado busca o significante, o referido ao referente e assim por diante.

Por conta disso, Foucault indica uma série de procedimentos a serem adotados na análise dos enunciados:

Para que a linguagem possa ser tomada como objeto, decomposta em níveis distintos, descrita e analisada, é preciso que haja um “dado enunciativo” que será sempre determinado e não infinito: a análise da língua se efetiva sempre a partir de um corpus de discursos e textos; a interpretação e a revelação das significações implícitas repousam sempre em um grupo delimitado de frases; a análise lógica de um sistema implica a reescrita, em uma linguagem formal, de um conjunto dado de proposições. (FOUCAULT, 2010:127)

Muitas vezes tal interpretação, ainda que apenas focado ao que foi dito, promove revelações e reflexões, antes impensadas. Entretanto, antes disso, cabe dizer que

Considerar os enunciados em si mesmos não será buscar, além de todas essas análises e em um nível mais profundo, um certo segredo ou uma certa raiz da linguagem que elas teriam omitido. É tentar tornar visível e analisável essa transparência tão próxima que constitui o elemento de sua possibilidade. (FOUCAULT, 2010:127)

Verissimo declara ao leitor, já nas primeiras páginas da autobiografia e de sua História da Literatura seus objetivos como autor, escritor, historiador literário e autobiógrafo, de ser um contador de histórias, utilizando-se, ora da comicidade, ora do estranhamento para causar o efeito desejado nesse leitor e espectador. Chega a dizer que sua autobiografia será contada “em tom de quase romance”. Tanto é que, em uma das mais significantes passagens de suas memórias, ele confia ao leitor a origem de alguns dos personagens mais emblemáticos de *O tempo e o vento*, e a matriz enunciativa. Um espelho dentro de um espelho dentro de um espelho. Por isso mesmo, Foucault (2010:127) afirma que “Nem oculto, nem visível, o nível enunciativo está no limite da linguagem” e este estudo norteou-se por esse princípio e critério, de avaliar o enunciado autobiográfico, histórico e literário de Erico Verissimo pelo limite que o leitor consegue perceber a partir do que é enunciado e da própria construção da enunciação, do como é explicitado.

Se o leitor, mais que o livro em si, pode ser um espelho — tal qual o olho e a água —, na análise da formação discursiva, Foucault (2010:130) como pensador debruçado sobre a escrita, cria uma metáfora líquida que lembra às forças

imaginantes previstas por Bachelard, referente às forças centrífugas e centrípetas atuantes junto à imaginação humana, e, em especial, dos poetas e artistas, quando declara que “Não procedo por dedução linear, mas por círculos concêntricos, e vou ora na direção dos mais exteriores, ora na dos mais inferiores”. O olho, a água e o leitor, fluem em uma leitura como um rio, todos especulares, e lembram as forças imaginantes, cíclicas, circulares, concêntricas, agindo do centro para o exterior, e das bordas para o centro. Logo, este estudo percebe outras forças imaginantes da filosofia do imaginário, dialogando entre si, de Bachelard a Durand, de Deleuze a Merlau-Ponty, se entrecruzando e convergindo também com Foucault, cada um com seu ponto de vista. Um referencial teórico que permite especular sobre a criação literária, presente em uma autobiografia, que é um inventário de vida, tanto como em uma história da literatura, que é inventário de leituras de um cânone específico que ajudaram a construir a identidade social, artística e cultural de um leitor que passa depois a se constituir como escritor.

Para Foucault (2010:132), quatro são os domínios da função enunciativa: a formação dos objetos; das posições subjetivas; dos conceitos e das escolhas estratégicas. Todo enunciado traz em si um discurso que o distingue pela enunciação entre o que conta e o como conta uma história. Por isso,

Um enunciado pertence a uma formação discursiva, como uma frase pertence a um texto, e uma proposição a um conjunto dedutivo. [...] Mas enquanto a regularidade de uma frase é definida pelas leis de uma língua, e a de uma proposição pelas leis de uma lógica, a regularidade dos enunciados é definida pela própria formação discursiva. (FOUCAULT, 2010:132)

Enunciados ficcionais possuem suas próprias leis da física, as quais funcionam apenas naquele mundo imaginário e muitas vezes, tais leis diegéticas são diversas da física do mundo real, lógica que só se aplica naquele universo dialógico, seja mitológico ou ficcional. Neste mundo o mito e o lógico fundem-se e confundem-se. Ocorre o mesmo com a autobiografia, pois se aconteceu ou não, exatamente como é narrado pelo autor, não diz respeito ao leitor, já que o pacto autobiográfico, proposto por Lejeune, permite ao leitor aceitar o que é contado como a expressão fiel do real. O bem imaterial, representado pelo que é enunciado no livro, é o aval

para o leitor crer naquele enunciado e sua enunciação. Mas é a enunciação, mais que o próprio enunciado, que convida o leitor para aquele jogo de espelhos que Verissimo e outros autobiógrafos fazem durante a narrativa: uma escrita não linear, de ir e voltar a cada momento, com passagens e saltos espaciais e temporais do início ao fim da narrativa de vida.

A definição de discurso e o motivo de cada geração ter um modelo discursivo, espelhando o pensamento daquele espaço e momento histórico, estão presentes nas narrativas de Verissimo, de 1930, do pós-guerra, do humanista contra os totalitarismos de esquerda e de direita, da sua luta contras as ditaduras do Estado Novo (1937) e do regime militar brasileiro (1964). Projeções que podem ser percebidas em seus contos, romances e livros de viagens e memórias, como um imenso painel e espelho de seu tempo.

A autobiografia, portanto, é constituída por uma filosofia literária especular, entre a profundidade do espelho d'água, que reproduz um simbólico retorno ao útero materno, ao centro do mundo, da vida (às águas profundas); e a falsa profundidade do espelho de vidro e aço, dos estilhaços das memórias e das mágoas nas águas, ora rasas, ora profundas e turvas do esquecimento. Ela pode ser compreendida como um espelho literário e filosófico, bem como painel político e social. Ainda que se saiba que Erico Verissimo via a literatura também como uma ferramenta de conscientização política e social, tal estudo visa mais refletir sobre a experiência estética de sua enunciação e a dialogicidade de seus enunciados, presentes nas duas obras escolhidas para análise.

Se o olho é este primeiro espelho que instaura a relação de unicidade com o mundo ao redor, e a água é a descoberta especular do próprio reflexo e da identidade singular, por fim, o leitor é a ruptura com o mundo e consigo mesmo, através da fragmentação do próprio olhar por conta da visão deste leitor: a reconstrução do *eu* pelo outro, até pelo fato de que nossa relação especular, enquanto humanidade, continuar se reconfigurando.

O Narciso mitológico continua simbólico e transfigurou-se em múltiplos narcisos contemporâneos e seus espelhos digitais. A relação do olhar para fonte ou tela se transformou enquanto forma. Porém, o Narciso continua encantado com a autoimagem, e sua relação com o mundo ainda depende muito da reflexão proposta

pela literatura, independentemente de o livro ser impresso ou digital. Entretanto, a vida continua imitando a arte e vice-versa nesses espelhos multifocais e multiculturais. As imagens já não promovem a unicidade do ser, mas sua fragmentação. O espelho que cada autor apresenta, principalmente, o autobiógrafo, é como um mosaico construído a partir dos estilhaços da memória, autor que está consciente de que tenta contar uma história que é um ato de reconstrução à imagem e semelhança de modelos em voga, rejuntando cada pedaço e lacuna desse mosaico com material flexível e manipulável pela imaginação criadora, que se ampara primeiramente na relação especular com a imaginação reprodutora. A especulação de um escritor gera especulações noutra leitor, que pode tornar-se um dia também escritor, influenciando outros leitores em um movimento cíclico, mítico, simbólico e infinito.

A análise da estética do espelho em *Solo de clarineta* e em *Breve história da literatura brasileira*, dá ao leitor crítico a chave para leitura dos discursos, narrativas e efabulação de Erico Verissimo, presente e recorrente em outras de suas obras.

3 A ESTÉTICA DO ESPELHO NA AUTOBIOGRAFIA E NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA DE ERICO VERISSIMO

“Viver é uma coisa tão real, que precisamos de um simbólico e de um imaginário para suportar”.

(WILLIAM MAC-CORMICK)

“[...] ler História não é propriamente ler a respeito do passado, mas sobre o advento de sentido proveniente do passado”.

(FÁBIO LUCAS)

O termo “*Estética*” vem do grego *aisthesis* e remete à percepção, tendo em Platão um sentido mais de proporção natural, enquanto que em Aristóteles há a busca da simetria ordenada. O filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten, no século XVIII, foi o primeiro a utilizar este termo em sentido filosófico. A experiência estética, enquanto campo da filosofia, entende o belo como manifestação artística. A poética, no sentido amplo de manifestação artística, nos faz entender o mundo, permitindo-nos enfrentá-lo com todas as misérias e grandezas humanas; dando-nos o ferramental necessário para distinguir o trágico do cômico, o mágico do ilusório, o eterno do provisório, o primevo do contemporâneo.

Este estudo crítico aborda a figura do espelho, presente de forma recorrente na obra literária de Erico Verissimo, como recurso estético, ético e artístico, amparado nas releituras deste pesquisador, com suporte nas leituras críticas feitas por outros pesquisadores e pensadores.

A “estética do espelho de Erico Verissimo em *Solo de clarineta* e *Breve história da literatura brasileira*” é analisada de forma crítica e literária, a partir da figura geométrica de um prisma triangular, como feito anteriormente na análise teórica, sob o ponto de vista do *Olho*, da *Água* e do *Leitor*: o outro, o eu e o mundo. Desta vez, amparado noutro prisma, este estudo está dividido em outros três espelhos: o mitológico, o simbólico e o imaginário, em que cada lado reflete uma parte e as três o todo, sob a ótica do Tempo, do Espaço e da Memória como representações da realidade vivida e reimaginada. Olho e mito, água e símbolo, leitor e imaginário se entrecruzam na história da literatura e na autobiografia.

A escrita autobiográfica lembra a tentativa de remontar o mosaico de memórias a partir dos estilhaços de lembranças que ainda não caíram no esquecimento. A historiografia literária, igualmente, se constitui a partir de um mosaico de leituras de obras e de autores. Ambas são escritas esquemáticas e especulares. E quando feitas pelo mesmo autor, refletem sua visão de mundo entre pessoas e livros.

O espelhamento é tema recorrente na obra de Verissimo. Sua dialética não se forma tanto no jogo de opostos, mas justamente pela junção de elementos em comum, pois o mito se alimenta do símbolo e do imaginário, assim como os demais sucessivamente dependem uns dos outros em sua dialogicidade. Retire-se do mito os componentes simbólico e imaginário e este perderá sua universalidade e atemporalidade, do mesmo modo que ocorrerá ao símbolo e ao imaginário, se forem alijados do elemento mítico. Um rito específico une os três lados de uma mesma figura idealizada, que é artística, ética e estética.

A imagem do prisma, por esta concepção especular, permite esta análise crítica e dialética entre duas obras específicas de gêneros diferentes, mas que se comunicam além do tempo e do espaço por possuírem mais características em comum do que diferenças neste *caminho cruzado* entre a história, a literatura e a história da literatura.

Aos espelhos objetivos e materiais se sobrepõem os subjetivos e imateriais. O discurso único e totalizante cede espaço ao múltiplo e fragmentado. A realidade dialoga com sua idealização (no livro, na vida e no livro da vida), pois a imagem diante do espelho não é a coisa em si, mas a representação de algo ou alguém para si, para o outro e para o mundo. Este outro possui diversos planos de leitura: do leitor ingênuo ao crítico.

Há elementos para se pensar a *Estética do Espelho*, presente na escrita de Erico Verissimo, como um projeto literário, que perpassa toda a sua obra, como o próprio autor insinua pelos entrecruzamentos de livros, histórias, autores lidos, personagens criadas e estruturas narrativas que se desdobram umas nas outras e que alguns pesquisadores sugerem, e que serão discutidas a seguir.

No prefácio de *Breve história da literatura brasileira*³⁰, Verissimo (1995:13) declara que “Esta é uma história da literatura brasileira muito esquemática e indubitavelmente possui falhas”, confessando adiante seu objetivo: “Meu propósito principal ao escrevê-la foi dar ao leitor americano uma ideia da marcha da literatura em meu País, desde o dia em que foi descoberto até este ano”. No Prefácio da referida obra, o autor chega dizer que:

“Como não queria que a plateia adormecesse embalada pelo zunzum da minha voz, enquanto eu repetia monotonamente nomes de autores e títulos de livros numa língua que lhe era estranha de vez em quando eu contava uma história ou anedota retirada de algum romance, conto ou pema da literatura brasileira. Assim, muitas das passagens citadas neste livro não foram escolhidas por serem as maias representativas de seus autores ou épocas, mas apenas porque produzem boas gargalhadas ou uma leitura agradável”. (VERISSIMO, 1995:14)

O autor, feito este esclarecimento inicial, apresenta imediatamente ao leitor em poucas linhas a “pedra de Roseta”³¹ de sua historiografia literária, como faz na autobiografia:

Esta não é uma versão sem preconceitos da literatura brasileira. Ao escrever este livro, não tomei o lugar de Deus; contentei-me com o de um leitor comum, que às vezes pode estar errado, mas que não pretende jamais trair seus próprios gostos e desgostos. (VERISSIMO, 1995:14)

Diante de tal declaração, é possível perceber que Erico não era mais este leitor comum que em princípio dá a entender. Muito pelo contrário, pois estava em uma universidade renomada, como um escritor convidado, que tinha um reconhecimento político, social e literário. Porém, apesar do despiste, Verissimo deixa claro nas entrelinhas que efabulará, ao utilizar de metáforas e metonímias em seu fazer historiográfico, quando afirma:

30 Livro que é o resultado da compilação das conferências feitas por Verissimo em Berkeley, na Universidade da Califórnia (EUA), entre os meses de janeiro e fevereiro de 1944, e que foi publicado primeiramente em inglês em 1945 e que foi traduzido para o português somente em 1995.

31 A “Pedra de Roseta” foi um grande achado arqueológico feito no Egito por Napoleão em 1799, próximo à cidade de Alexandria. Em 1801 foi tomada pelos ingleses e levada para o Museu Britânico de Londres, onde está até a atualidade. Em 1822 começou a ser estudada e posteriormente decifrado seu código a partir do texto que constava nela, escrito em três línguas: grego, hieróglifos egípcios e o demótico egípcio, o que permitiu a tradução dos textos do Egito Antigo.

Não creio que as coisas pudessem ser mais fáceis ou mais animadoras para nós, personagens da comédia humana, se nos anunciassem com antecedência exatamente que papel estamos desempenhando e que palavras e ações o Autor escolheu para que digamos e façamos. (VERISSIMO, 1995:15)

O autor, consciente de seu papel efabulador, confessa que “Para infelicidade dos ensaístas e felicidade dos romancistas, os fatos da vida, como os caprichos da alma, recusam-se a ser rigidamente arquivados e rotulados” (VERISSIMO, 1995:15). Artíficio que é usado para expressar em seguida a sua consciência especular, dirigindo-se ao campo da historiografia literária: “Durante quase quatrocentos anos, a vida intelectual de minha pátria teve uma certa qualidade de **espelho** [grifo meu]: refletia as modas literárias e artísticas da Europa [...]” (idem, 1995:16).

Em exercício de metalinguagem, Verissimo (1995:44) dirige-se ao espectador, como um mestre de cerimônias em um palco, ao se referir à vinda da família imperial portuguesa ao Brasil: “E agora, usando a técnica dos romancistas do século XVII, anteciparei que, no próximo capítulo, vocês ouvirão de um acontecimento que deveria transformar toda a vida do País”.

Cabe lembrar que o texto de *Breve história...* é a compilação de diversas palestras e, portanto, há antes da narrativa escrita um discurso falado, dirigido a estrangeiros, conduzindo-os pelo labirinto da literatura brasileira, que é desconhecida por boa parte deste público. Tais falas, depois serão transcritas para o formato de livro, escrita primeiramente em inglês e traduzida para o português, somente cinco décadas após. Independentemente disso, Verissimo adota em sua fala a mesma estratégia de sua narrativa escrita: cativar o público, seja ele leitor ou espectador. E, pelos registros deixados, obtém sucesso em ambas as situações.

Breve história... antecede em três décadas a *Solo de clarineta* na estética especular de conversar com o leitor dentro de uma obra não-ficcional: “O leitor seguramente entenderá melhor a minha posição, se eu lhe disser que não sou um crítico, mas um contador de histórias” (VERISSIMO, 1995:14).

Há neste, como em outros livros, uma técnica de o autor projetar-se no texto para dialogar direta ou indiretamente com o leitor, utilizando a figura do espelho como recurso também dialético, metafísico e metalinguístico. No preâmbulo de *Solo*, inclusive, o autor previne seus leitores:

Não esperem que estas memórias formem um documento histórico. Elas não têm a intenção de fazer nenhum perfil de minha época ou dos meus contemporâneos. São apenas uma história particular — uma história em **tom de quase romance** [grifo meu], mas que vai contada com a maior franqueza. É um livro sincero que dedico especialmente àqueles que me têm lido durante todos esses anos. (VERISSIMO, 1976, preâmbulo, vol. I)

Há que se destacar, porém, que o embrião para a autobiografia definitiva foi *O escritor diante do espelho*, publicada em 1966 e depois ampliada em 1973, com o nome de *Solo de clarineta*. Naquele texto primordial já se encontram presentes muitos dos recursos estéticos e especulares que serão ampliados, quase uma década depois, quando incorporará títulos simbólicos, mitológicos e imaginários a cada capítulo. No último capítulo do volume II de *Solo*, por sinal, publicado postumamente, com o sugestivo título de “O Escritor e o Espelho”, Verissimo fecha uma obra cíclica, dialogando com o próprio reflexo, como fizera no volume I. Este capítulo, segundo o organizador Flávio Loureiro Chaves, funcionaria “como um elemento integrador dos fatos e vivências narrados nas memórias”.³² Nele, Verissimo reafirma considerar-se apenas um contador de histórias e confessa os artifícios que utilizou na confecção autobiográfica:

Empreguei em muitas destas páginas o estratagema um tanto batido e convencional de dividir minha personalidade em duas ou mais partes. Está claro que, a rigor, a coisa não é bem assim. Não temos dentro de nós dois eus, mas uma legião deles. E ninguém como o escritor de ficção — talvez apenas o ator — exerce com mais frequência essa faculdade de multiplicar-se. (VERÍSSIMO, 1976: 318. Vol. II)

O escritor de Cruz Alta, em diversas de suas obras ficcionais, vale-se de alter egos que, em sua maioria são escritores ou outros artistas. Todas são figuras criadas para expressar seu pensamento ético, político e social. Por conta destes artifícios que são “ossos de seu ofício”, esta dialética flerta a todo momento com a metalinguagem, dirigindo-se ao leitor, independente do gênero literário do texto, valendo-se da imagem artística do espelho, de forma direta ou indireta.

Flávio Loureiro Chaves (2001), amigo e profundo conhecedor da obra do escritor gaúcho, observa em *O escritor e seu tempo* que,

32 CHAVES, Flávio Loureiro. Nota de rodapé em VERISSIMO, Erico. *Solo do clarineta*. Porto Alegre: Globo, 1976:307. Volume II.

Afinal, *O tempo e o vento* não poderia ter nascido como nasceu – uma obra mestra da ficção brasileira contemporânea – se a ideologia humanista de Erico Veríssimo não houvesse chegado, com *O resto é silêncio* e a definição de Tônio Santiago, ao ponto em que chegou. O que é o romance de 1949 senão a história do homem vista através da história do Rio Grande, e a história do Rio Grande vista através da história de uma família, cuja união é, aí, sinônimo de permanência da vida e cuja corrupção decreta a falência da totalidade dos valores, só restando então ao último descendente da estirpe empreender a sua recuperação através da escritura de um... romance? (CHAVES, 2001:78)

Em “Um Contador da História da Literatura”, análise crítica sobre *Breve história...* (encartada no referido livro), Maria da Glória Bordini (1995:156), destaca o talento narrativo e a qualidade coloquial de Veríssimo em “fala dirigida a grandes grupos”, indicando ainda que seu trabalho esquemático não é inovador no âmbito da historiografia literária. Ainda assim, para ela, “[...] Erico toma a si a tarefa de reconstituir o espírito do povo brasileiro através de sua literatura” (idem, 1995:158), pois

Nota-se que o Autor demonstra certa impaciência para com nossos românticos, exigindo-lhes uma masculinidade de focalização e dicção que só encontra em Castro Alves, José de Alencar e Manuel Antônio de Almeida. Esses requisitos, a boa história, apaixonante pelo *pathos*, ou o poema viril, não intimista, mas participante, coadunam-se com o interesse pelo nacionalismo e pela emancipação do povo, típicos da Geração de Trinta, de que Erico participa, e também com o desejo de formar um público leitor cativado pela ficcionalidade, traço este que tanto marcou a literatura de Veríssimo. (BORDINI, 1995:161)

A estética do escritor Veríssimo é espelhada na ética do leitor Erico, que cobra dos autores um comprometimento social com seu tempo e espaço, por diversas vezes condenando “os estilistas da língua, cegos à significação humana de seus temas, toda a sorte de escritos apolíticos, que evitam a participação social plena, o compromisso com a denúncia da espoliação” (BORDINI, 1995:162).

A vinculação ética do autor com sua estética fica mais evidenciada quando Bordini (1995:162) aponta que “A exigência de comprometimento, que atravessa longitudinalmente a obra, faz-se mais insistente no presente e no passado próximos e fundamenta a evidente preocupação de Erico Veríssimo em atribuir à vida literária uma função ética, por utópica que seja, no cenário da História geral”.

Para compor sua *Breve história...*, Verissimo se orienta pela *Pequena História da Literatura Brasileira*, de Ronald de Carvalho. Assumidamente também se espelha em seus autores prediletos, sendo ele, além disso, para Bordini (1995:163-164) um “(...) leitor apurado de poesia, porém, não renuncia à busca de um vínculo ético entre a autonomia da obra de arte e a realidade social”.

Como historiador literário, “Depreende-se que a história de uma literatura nacional, para Erico, deve cumprir uma tarefa social — revelar ao leitor as vicissitudes do povo que motivam a ação do escritor no campo da arte, enlaçando literatura e História sem perder o caráter linguístico criativo daquela e a concretude vital desta” (BORDINI, 1995:164-165). Por conta disto, como em um jogo de espelhos e de gêneros dentro de uma mesma obra, demonstra

Outra característica importante de sua concepção de história da literatura [que] é o alargamento do campo vistoriado para além dos limites do exclusivamente ficcional, atingindo também o ensaísmo crítico e histórico-sociológico e o colonismo ligado às letras. (BORDINI, 1995:165)

Como escritor a avaliar outros escritores, “Ele desvaloriza o beletismo, deixando transparecer uma forte má-vontade para com momentos literários em que predomina o cultivo da forma, em detrimento da significação” (BORDINI, 1995:165). O elemento estético incorpora-se assim ao ético, mas não o sobrepõe. Situação que demonstra o pensamento filosófico do cidadão Erico incorporado ao fazer literário do escritor Verissimo:

[...] Erico parece desconfiar da palavra em si e por si, separada da coisa referida — o que já estava prefigurado nas recomendações de Fernanda a Noel em *Caminhos Cruzados* e se torna talvez o problema central de Floriano Terra Cambará quando escreve a história do Rio Grande do Sul em *O Tempo e o Vento*. (BORDINI, 1995: 165)

Há nesta construção literária, por parte do autor, a busca constante do espelhamento entre arte e sociedade, texto e leitor, história e literatura:

Alguns aspectos dominantes da atitude de Erico Verissimo como historiador da literatura são peculiares apenas a ele. É preciso lembrar, em primeiro lugar, que se trata de um escritor falando de outros escritores. [...] Não os julga a partir das condições sociais que teriam influído sobre eles e sim por

seu credo literário constante, o do compromisso entre literatura e vida, não ao estilo marxista, mas ao seu: o da eficácia da relação texto-leitor. (BORDINI 1995:166)

Apesar da criticidade e da consciência do papel social da literatura, há que se valorizar e constatar que “Sua simples disposição em esboçar uma história geral de nossa literatura já é incomum” (BORDINI, 1995:166).

Breve história..., se comparada a *Solo de clarineta*, como um espelho diante do outro (o que será melhor discutido quando da análise da composição de ambas), mostra ao leitor crítico que as duas obras podem ser lidas como história da literatura de um escritor e história de leitura de um leitor, pois além das inúmeras menções a autores e livros, é através de recursos literários semelhantes que o leitor Erico se projeta no escritor Verissimo e, para Bordini (1996:166-167) “[...] desborda fronteiras, busca relações entre literaturas e, ao constituí-las, demonstra seu afã por uma leitura nacionalista e internacionalista, que enlace o que está separado e ponha o Brasil no mapa-múndi”.

Verissimo é intertextual em sua arquitetura literária, dialogando com outras formas de expressão artística como teatro, música, pintura e cinema, de maneira recorrente na autobiografia e na historiografia. Assim,

[...] Se o historiador lê esses recortes pelo ângulo limitado do horizonte em que se encontra, não se pode negar que também é desafiado por eles, resultando sua narração em constatações não previstas, que emergem do próprio processo do historiar, provenientes do intercâmbio com as obras. (BORDINI, 1995:167)

Há um diálogo constante entre autor e leitor, autor e obra, autor e suas demais obras e a sua obra com a de terceiros, e

Esse é o destino da história da literatura escrita em inglês por Erico Verissimo. Se traz as marcas do tempo em que foi gestada, igualmente estabelece com a literatura brasileira um diálogo inusitado de escritor com escritores, o que lhe confere uma específica consciência do literário, a dos anos 30, forjada numa época de crise, mas, justamente por não recear tomar partidos, ainda capaz de provocar a reflexão histórica. (BORDINI, 1995:167)

A crítica genética de texto ficcional de Erico Verissimo, feita pela professora e

pesquisadora Márcia Ivana de Lima e Silva (2000), intitulada *A gênese de Incidente em Antares*, demonstra que alguns temas são recorrentes na obra completa deste autor.

Assim também concorda o professor e escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, no prefácio do livro mencionado anteriormente, pois tudo funciona para ele como um “programa estético e composicional”, porque, como mais profundamente demonstra a autora:

Tais aspectos, interesses políticos e denúncia da violência aparecem em obras anteriores do autor, como *Saga* e *O prisioneiro* para citar apenas algumas, mas *Incidente em Antares* parece sintetizá-los e exacerbá-los através do tratamento paródico do discurso e das ações. (SILVA, 2000:19)

Silva vai além, analisando o particular e o ficcional de *Incidente em Antares* junto à obra completa deste autor, passando a indicar que:

Não apenas por ter sido o último texto ficcional escrito por Erico Verissimo, o que lhe conferiria um caráter de fechamento da obra do autor, o romance de 1971 apresenta procedimentos internos que configuram uma síntese do projeto estético de Verissimo — o realismo e a importância da vida cotidiana e da História como matéria da ficção — e de seu projeto ideológico — a denúncia da violência e do poder arbitrário. (SILVA, 2000:19)

Conforme Lukács (1965:26), em *Ensaio sobre literatura*, “a meta de quase todos os grandes escritores foi a reprodução artística da realidade: a fidelidade ao real, o esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e totalidade”. Um espelhamento que se constitui pela transfiguração da realidade na obra de arte. Porém, destaca Philippe Willemart (1993), em *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?*:

O texto relido não é portanto um **espelho** [grifo meu] em que se admira o escritor, mas o viés através do qual se insinua um Terceiro no texto, que seja a tradição literária ou histórica, o inconsciente do autor ou outros fatores que excedem o escritor. O Terceiro ou o Outro, se retomarmos o conceito laciano, pouco importa de onde vem, insere-se pela leitura-escrita no texto. (WILLEMART, 1993:68)

O espelhamento literário, para Silva (2000:48), a partir da teoria de Bakhtin,

refere-se a constatação de que “a linguagem literária só existe se considerada em relação constante com todas as outras linguagens sociais, pois ela não ‘reflete’ nem ‘espelha’ o diálogo, ela é parte integrante dele e se nutre das milhares de vozes sociais que circundam o artista, sendo ele também uma voz entre outras”. Uma outra voz que se espelha noutras vozes, pois o autor influencia e é influenciado pela arte, cultura e sociedade e por suas leituras de mundo.³³

Dentro desta concepção especular, Silva demonstra que Verissimo fez em *Antares* uma construção paródica do próprio discurso de outras de suas obras e vozes, tendo plena consciência desse recurso estilístico, já que o mesmo

[...] receava estar se autoplagiando, pois percebia semelhanças entre “Antares” e *O tempo e o vento*. De fato, podemos afirmar que a história do Brasil, a partir de uma ótica sul-rio-grandense, que serve de pano de fundo aos dois romances, é bastante semelhante, pois, em ambos os casos, estamos diante da história dos representantes da oligarquia rural, sempre em busca da manutenção do poder, além de acompanharmos a saga familiar daqueles que povoaram o Rio Grande do Sul. (SILVA, 2000:79)

Um jogo de espelhos que se evidencia em um autor que imita a si mesmo que imita a história de seu povo, ressignificando a história oficial através da literatura e se autoparodiando em seguida, pois volta ao mesmo tema, com um outro discurso, por conta do país viver em um período ditatorial ao tempo da produção do texto. Neste caso, é a estética que permitirá que a ética tenha vez e voz em um tempo em que a censura silenciará diversos autores. É a estética que afastará sua voz do mero discurso panfletário, pois em *Incidente* há o triplo espelhamento entre realidade, ficção e o desdobramento da ficção reconfigurada na forma paródica, com o autor se valendo de elementos já utilizados em outras narrativas:

Para a composição da primeira parte de *Incidente em Antares*, Erico Verissimo valeu-se de uma estratégia já utilizada em outras narrativas suas: dar a algumas personagens o papel de narradores. Assim como ocorre em *Música ao longe*, em *O tempo e o vento* e em *O senhor embaixador*, no texto de 1971, através do diário de Martim Francisco Terra, chegam ao leitor uma série de informações importantes acerca de *Antares* e de seus

33 Para fins deste estudo, cabe ressaltar que a figura do Outro, que em verdade é o Duplo do autor, introduzida por Verissimo em algumas de suas obras, será analisada essencialmente sob a perspectiva do artístico, do estético e do literário. Do Narciso enquanto mito e não do narcisismo como patologia ou qualquer tipo de psicologismo. O Duplo como expressão de um ser imaginante.

habitantes, sempre sob o ponto de vista do professor, o que funciona como um complemento, e também, como um contraponto, à perspectiva do narrador principal. (SILVA, 2000:77)

A representação especular da história pela literatura é um contraponto ao próprio plano real interdito pela censura política em determinados períodos, mas que será tornado universal e atemporal pela arte que incorpora elementos míticos, simbólicos e imaginários ao fazer literário. Da mesma forma que há redundâncias e repetições entre *Breve história...* e *Solo...*, obras de gêneros diferentes, escritas entre um longo lapso de tempo, ocorre a mesma situação nas duas obras ficcionais do mesmo autor, que igualmente se espelham, pois são produções de ciclos históricos autoritários que se refletem e dialogam entre si:

Tanto *O tempo e o vento* quanto *Incidente em Antares* são concebidos em momentos históricos brasileiros muito parecidos, o primeiro tem seu nascedouro durante a ditadura Vargas, na década de 40, enquanto o segundo surge no auge da ditadura militar, no início da década de 70. Erico era um amante incontestado da liberdade em toda a sua amplitude, logo inteiramente contrário a qualquer forma de repressão. Acreditava que a tarefa do escritor era acender uma lâmpada sobre a realidade, para não dar chance a que as injustiças se perpetrassem na penumbra ou na escuridão. (SILVA, 2000:80)

Então temos duas narrativas ficcionais que apresentam características composicionais semelhantes, pois ambas promovem a reflexão crítica sobre as recorrências da história política do país:

No momento da criação dos dois textos em questão, Erico percebeu a mesma “doença” política no Brasil e optou por usar o mesmo “remédio”, qual seja, a recuperação do passado como forma de compreender o presente, fazendo luz sobre a realidade, para poder criticá-la e mostrar ‘seus podres’, como fazem os mortos no coreto da praça em Antares. (SILVA, 2000:80)

Deste jeito, também na autobiografia, há o passado espelhado no presente, da técnica do discurso sobre o discurso: o discurso do escritor sobreposto ao do autor que é sobreposto ao da personagem. Discurso do autor como se fosse um Outro, mas que sabidamente é o seu Duplo (um artifício literário dentro da narrativa autobiográfica, que também é utilizado com mais frequência na ficção). O discurso historiográfico e autobiográfico sobreposto à enunciação e à efabulação. Na ficção

há o discurso paródico sobreposto ao discurso crítico. A própria paródia é um recurso de imitação de algo ou alguém em que o autor opta pela sátira, ironia e deboche, evidenciando assim as contradições humanas.

Em *Incidente em Antares* há uma nota ou “advertência do autor [que] se mostra redundante em relação às características próprias da narrativa realista de cunho histórico, que mescla componentes da História factual com os da criação ficcional” (SILVA, 2000:86), quando “O leitor é avisado, de saída, que terá pela frente essa mistura de elementos obedecendo à estrutura literária já reconhecida” (SILVA, 2000:87). O que ocorrerá de fato, segundo Silva (2000:87), é a paródia do discurso histórico pelo literário, valendo-se de procedimentos do cânone historiográfico pelo literário.

Verissimo avisa ao leitor em *Solo* como faz em *Breve história...* que efabulará. Durante a composição de *Incidente*, ele torna a realizar este exercício de metalinguagem, quando alerta o leitor sobre a possibilidade daquela obra ser “uma paródia, uma miniatura caricatural de *O tempo e o vento*” (SILVA, 2000:87).

Por conta disso, para Silva,

Através do narrador-historiador, Verissimo alcança, ao mesmo tempo, a intratextualidade e a intertextualidade, dialogando com sua própria obra, em especial com a trilogia, e com os textos de História. Esse diálogo se dá de forma inventiva, porque não reproduz o modelo, autenticando-o, mas o degrada, tornando-o risível. (SILVA, 2000:88-89)

É um exercício de autorreferencialidade, que demonstra a preocupação do autor, não apenas com a consciência ética do leitor, mas com a metalinguagem e a estética de sua obra. Do mesmo modo, Silva (2000:89) entende que “(...) o autor buscava a cumplicidade do leitor na identificação da situação social e política que denunciava”, valendo-se de farta documentação, da própria memória, dos relatos de terceiros e das figuras históricas daquele período.

Dentro deste panorama estético, ético e especular, cabe destacar a opinião de Flávio Loureiro Chaves, em *História e Literatura*, ao afirmar que

[...] no projeto de Erico Verissimo a documentação do passado e a indagação sobre as origens históricas do homem visto em sociedade são condições necessárias da verdade. Entenda-se: a verdade da ficção, a

verossimilhança de seus personagens imaginários e a verdade do leitor presente, que lê o texto e o recebe como um referente da realidade vivida. (CHAVES, 1988:37)

Verissimo utiliza-se de espelhos e contrapontos — e espelhos como contrapontos — em suas narrativas mais destacadas, dentro de uma técnica que traduziu e adaptou ao seu fazer literário. O referido busca espelhamento no referente.

A personagem Martim Francisco, por exemplo, de *Incidente em Antares* lembra Floriano Terra Cambará, o escritor que conta a história de seu estado e sua família em *O tempo e o vento*, que é também uma projeção do autor, que outrossim é um escritor que usa muito de sua memória familiar para compor personagens e períodos históricos, dentro de uma narrativa cíclica que inicia e termina pela mesma situação. Algo similar é feito pelo autor na autobiografia, ao abrir e finalizar suas memórias conversando com o próprio reflexo.

Inúmeras são as figuras especulares (alter egos) criadas em toda a obra do filho de Sebastião e Dona Bega, tanto que, como atesta Silva (2000:95) a partir da análise dos manuscritos deixados pelo autor, que este “A certa altura do projeto, [...] pensa na possibilidade de colocar-se como personagem de Incidente em Antares, como lemos em sua caderneta [...]”. Posteriormente, em exercício de autorreferencialidade, mesmo “Desistindo da ideia de inserir-se no romance como uma das figuras centrais, o autor aparece apenas citado, durante a conversa entre Martim Francisco Terra e Quitéria Campolargo, juntamente com Jorge Amado” (SILVA, 2000:96). O Narciso desiste de espelhar-se diretamente no texto, como de personagem fictício, mas indiretamente se inclui, quando é citado o escritor Verissimo (ele próprio, noutra espelho dentro do espelho).³⁴

Em *Incidente* ocorre este fato provocador, criado por Verissimo, o que também é uma atitude paródica, de citar-se e criticar-se na voz de uma das personagens, em um jogo de espelhos: o factum sobreposto ao fictum.

34 Situação que remete ao conto *Borges e Eu*, em que o escritor argentino Jorge Luís Borges discute a questão da autoria via exercício de metalinguagem, pois quem é de fato o verdadeiro Borges? O que escreve ou o que é descrito? Ou ambos seriam figuras literárias, como o próprio autor que é uma entidade criada quando do ato da própria criação? Tudo funciona como um jogo de espelhos com o leitor, que também é uma figura idealizada pelo autor durante o processo de produção (que só se materializará durante a recepção).

O espelhamento, deste jeito, faz parte da filosofia composicional de Erico Verissimo, tanto que Silva (2000: 112) percebe que na “criação do herói” dos romances deste escritor ocorre “a multiplicação do autor”, ou a projeção do Narciso sobre a obra. Afinal, a descrição que Verissimo faz de Martim Francisco Terra é a descrição do autor, escritor e cidadão do mundo Erico, com suas características e idiosincrasias, as quais são a própria definição que o escritor faz de si mesmo, no Volume II de suas memórias, ou seja: “O engajamento de um escritor deve ser com o homem e a vida, no sentido mais amplo e profundo destas palavras. [...] Considero-me dentro do campo do humanismo socialista” (VERÍSSIMO, 1976:313-314. Vol. II). Em função deste “retrato falado” de si mesmo, “Tal afinidade pode ser vista como a capacidade do autor de repassar para determinadas personagens, especialmente para o herói, seus julgamentos, crenças, gostos, aptidões, enfim seus valores, como se quisesse nelas se multiplicar” (SILVA, 2000:112). É uma situação recorrente na obra do escritor esta autoprojeção, pois

O romancista gaúcho não procedeu assim apenas com Martim Francisco, pois encontramos, em outras obras suas, criaturas que se adequariam a tal caracterização, se pensadas em termos gerais. Partindo de Tônio Santiago, de *O resto é silêncio*, passando por Floriano Terra Cambará, de *O tempo e o vento*, e por Leonardo Gris, de *O senhor embaixador*, é possível estabelecer um percurso de criação dessas personagens, enfatizando a relação entre o autor e o herói. (SILVA, 2000:112)

O Narciso faz questão de relevar-se ao leitor de sua obra completa, já que

Erico admite ser Tônio Santiago um autorretrato, mas ficcionalizado, através do qual são exploradas as possibilidades futuras de sua vida e a de sua família. O autor parte de suas próprias experiências e dá vida a Santiago, transformando-o numa continuação sua, de seus pensamentos e atitudes. (SILVA, 2000:112-113)

Assim, além de procurar uma identificação entre autor e leitor, Verissimo busca a identidade entre autor e personagem, já que “Erico sente-se realmente identificado com Tônio, a ponto de encontrar neste interesses que lhe surgiram na época, como embrião para a escritura de *O tempo e o vento*, já que ambos são escritores” (SILVA, 2000:113). Tal situação faz crer, conseqüentemente, que esse

espelho estético é de fato o reflexo da ética do escritor, pois para Silva (2000:113), “Tônio Santiago é, pois, um herói autobiográfico, nos termos definidos por Bakhtin”.

Assim, observando a última obra ficcional do autor, como seu “canto do cisne” — embora este tenha deixado rascunhos para um novo romance denominado *A hora do sétimo anjo* —, é possível identificar no particular as características principais de seu projeto estético e composicional, no qual o espelhamento é um dos elementos mais recorrentes, enquanto forma e conteúdo, projetando-se sobre o leitor, a sociedade e sobre a própria obra, na tentativa de reinventar-se, ressignificar-se e reconstruir-se, entre o vivido, o percebido e o reimaginado.

Em *Incidente*, como em outras obras do contador de histórias, está presente o Narciso autobiográfico, distorcido pelas águas da arte literária, como comprova esta definição:

Jovem escritor, mas já consagrado, o filho mais velho do Senhor do Sobrado resolve mudar o rumo de sua ficção, escrevendo a história de sua família, coincidente com a história da formação do Rio Grande do Sul. Isso ocorreu também a Verissimo, que, até a publicação da trilogia, era considerado um escritor de pequena profundidade, por vezes polêmico, para ser lido, de preferência, pelas mulheres. (SILVA, 2000:113)

O espectro da vida diante do espelho da arte favorece o diálogo entre o real e o imaginário, entre o mundo vivido e o tempo (re)imaginado:

Floriano é autobiográfico, mas em menor intensidade do que Tônio Santiago, porque Erico a ele se identifica, sem ser, no entanto, por ele dominado. Os dois são críticos, mas contemplativos, o que lhes acarreta um complexo de culpa em relação a seus semelhantes. Ambas as personagens encerram em si características, que lhes conferem uma continuidade, no sentido autobiográfico, mas em crescente afastamento do criador. (SILVA, 2000:113)

Floriano é personagem, entre tantas outras, que também incorporará elementos reais do autor em sua identidade ficcional. Erico sendo adido cultural nos Estados Unidos da América do Norte, projeta-se igualmente na personagem “Leonardo Gris, de *O senhor embaixador*, [que] está mais distanciado ainda do que os dois primeiros. Ele é um intelectual maduro, professor exilado em Washington pela ditadura de Juventino Carrera” (SILVA 2000:113).

A arte, desta maneira, imita em parte a realidade, reconfigurando-a, tanto que

As semelhanças entre o autor e a personagem podem ser percebidas, principalmente na conferência que Gris faz na American University, a qual Erico empresta sua opinião sobre a relação entre os Estados Unidos e os países latino-americanos, além de sua “afeição pela música barroca”, como afirma nas memórias. (SOL2, p. 62). (SILVA, 2000:113-114)

Verissimo sempre se mostrou preocupado com seu tempo, em nítido processo de espelhamento da história sobre a literatura, e da tentativa de fazer de sua arte uma ferramenta de conscientização social do leitor; da necessidade do narrador e de certas personagens reproduzirem o pensamento político do autor.

Martim Francisco Terra, professor universitário e escritor frustrado em *Antares*, para Silva (2000:114), é outra personagem que fecha a “galeria autobiográfica”, o que é corroborado por Fábio Lucas (1989:176), que o considera um duplo e uma continuação de Leonardo Gris, outro escritor que aparece em *O senhor embaixador*.

A estética de Verissimo reúne assim diversas personagens. As artistas, em sua maioria, dominam artes admiradas pelo autor, como a música, a pintura, o desenho. Erico era desenhista e, antes mesmo de começar a escrita de seus textos, rascunhava retratos das personagens, desenhava as cidades imaginárias (*Antares*, Jacareacanga, Santa Fé) e “Desde *Fantoches*, sua obra está recheada de personagens que se dedicam às artes, como escritores, pintores, músicos, enfim, uma ampla galeria de artistas” (SILVA, 2000:121).

Assim pensando algumas das principais obras do escritor, dentro de um projeto literário maior, cabe destacar algumas situações que indicam uma dialogicidade entre suas obras e de outros, como as relações entre seu primeiro livro ficcional *Fantoches* (1932) e o último, *Incidente em Antares* (1971); entre *O tempo e o vento* (1945-1961) e *Incidente em Antares* (1971); entre o emblemático manequim de costura da mãe em *Solo de clarineta* (1973) e a mesma personagem que aparece uma década antes n’*O Diário de Sílvia*, peça pertencente à mãe da personagem de *O Arquipélago*, terceira parte de *O tempo e o vento* (1961); em *Contraponto* (1930), de Huxley e *Caminhos cruzados* (1935) e em *Breve história da literatura brasileira* (1945) e *Solo de clarineta* (1973), apenas para citar as incidências mais destacadas

por mim, durante esta pesquisa.

Em *Fantoches* o escritor, em edição comemorativa dos quarenta anos da publicação da primeira obra (1932-1972), dialoga com o jovem que já foi, através de anotações às margens do texto original, estabelecendo relações de causa e efeito, de influências de terceiros e mais que tudo: de alguns daqueles contos terem se tornado embriões para alguns de seus principais livros. Há nesta edição diversos comentários e ilustrações feitas pelo autor, que funcionam com um duplo espelho: de diálogo do jovem e iniciante escritor de 26 anos com o já adulto e consagrado homem das letras com 66 anos. Além do diálogo entre o autor e o seu leitor, que é o foco principal de seu projeto literário. Na nota do autor, Verissimo faz uma observação entre parênteses, que constará posteriormente em sua autobiografia, sobre a possibilidade de sua obra, no futuro, ser matéria de pesquisa: “[...] o livro é de pouca ou nenhuma importância literária, mas não deixará de ter um certo interesse histórico para quem que que (há gente para tudo neste mundo!) venha um dia estudar em conjunto a obra do abaixo assinado”. Há a recorrente consciência de que será estudado, presente também em sua autobiografia. Mais adiante, estabelece a famosa relação de causa e efeito entre ele e o tempo, como fez Proust sobre “o leitor de si mesmo”: “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 o meu próprio avô...” Em *Solo de clarineta*, recordando *O tempo e o vento* ele faz praticamente a mesma alusão:

O importante é que um dia despertei para a mais doce das realidades: a de que tinha encontrado o lar perdido. Concluí que a linha melódica de minha vida tinha sido, fino modo, uma busca da casa e do pai perdidos. Ali estava a casa. Os quadros, os móveis, o aspecto geral, a gente que a visita, os amigos, os visitantes inesperados. E o pai. Também isso, esse problema estava resolvido. Em *O arquipélago* eu tinha feito as pazes no diálogo entre Floriano e Rodrigo Cambará. E agora eu descobria que me havia tornado o pai de mim mesmo. (VERISSIMO, 1976:323. Vol.II)

Em *Fantoches*, a cada anotação, surgem diversas referências entre sua obra inicial e seus principais livros, estabelecendo este repetido elo de ligação. Na página 5, por exemplo, ainda na nota de apresentação original de 1932, Verissimo em 1972,

sobrepõe a observação de que “Este último parágrafo poderia servir de epígrafe para o romance INCIDENTE EM ANTARES, que haveria de aparecer 40 anos depois de FANTOCHES. Só que a estória dos sete defuntos no coreto não é propriamente ‘une belle histoire’...” (VERISSIMO, 1972:5) Nas páginas que se sucedem, continua o diálogo do autor com sua obra, com seu leitor e até com algumas personagens, mencionando suas influências desde livros a autores, como fará em *Solo de clarineta* (1973), além de estabelecer as possíveis origens de alguns de seus livros com os contos de *Fantoches*. Dentre os autores, são mencionados Henrik Ibsen, Luigi Pirandello, Edgar Allan Poe, Virgínia Woolf, James Joyce, George Bernard Shaw e Omar Khayyam. Entre os livros, são mencionados mais oito vezes *Incidente em Antares*, que encerra a produção ficcional do autor. O primeiro e o último livro de ficção, pela ótica de seu autor, possuem muitas coisas em comum. Diversas ideias embrionárias em *Fantoches* foram recuperadas e ampliadas em *Incidente...* Outros livros do próprio autor, que desfilam nessas anotações, são: *Clarissa*, *Caminhos cruzados*, *O tempo e o vento*, *Gato preto em campo de neve* e *O urso com música na barriga*. Em algumas situações, como ocorre na autobiografia, o escritor se coloca na terceira pessoa, como se fosse um Outro: “Com o passar do tempo, o Autor aprendeu a não ser autoritário e despótico com relação às suas personagens. Aprendem que elas devem ter vida própria fazer o que entendem, pois do contrário não passarão de bonecos de ventríloquo”. (VERISSIMO, 1972:93)

O Narciso se debruça sobre a própria obra, quando menciona-se em uma passagem: “O escritor plástico, visual aqui se revela”. (VERISSIMO, 1972:46) Na página 63, do conto “Um dia a sombra desceu”, anota: “Estava escrito... Um romancista como este teria de escrever um dia INCIDENTE EM ANTARES”. Em *A Fuga*, uma das histórias da personagem Nanquinote, há uma anotação curiosa e emblemática: “Isto vale para todas as personagens de todos os livros que apareceram depois de FANTOCHES”. Esta anotação encontra-se ao lado de uma passagem do conto que destaco:

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... (VERISSIMO: 1972:196)

A frase inicial de *O tempo e o vento* (VERISSIMO: 1948:15) que também finaliza a obra, lembra *Incidente em Antares*, e a situação dos mortos insepultos; livro que será escrito somente uma década após: “Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado”. (VERISSIMO, 2003:454. *O Arquipélago* [Parte 3], Vol. III) *Incidente...* é assumidamente uma paródia da obra-prima de Verissimo por Verissimo.

O escritor e jornalista Luiz Ruffato, no Prefácio de *O Arquipélago* (2003:9-14. Parte 3, Vol.I), indica que Erico Verissimo mapeou a genealogia familiar até seu trisavô para escrever *O tempo e o vento*, o que demonstra o trabalho meticuloso e organizacional de sua composição. Mais que isso, comprova a minha alegação de que a estética do espelho faz parte de um projeto literário maior de Verissimo, já que Ruffato conta neste Prefácio um detalhe importantíssimo para desvendar a relação especular de Erico entre sua obra e sua família: “Justino Martins, um amigo dos tempos de Cruz Alta e seu concunhado, afirma, com conhecimento de causa, que em todos os seus livros, Verissimo retratou alguém ou alguma coisa de Cruz Alta”. O termo “retratar” é mais que apropriado para tal situação, haja vista que Verissimo era um exímio desenhista que elaborava “retratos falados” de personagens inspiradas em pessoas reais de seu cotidiano. Para Ruffato (2003:13. In: Prefácio de *O Arquipélago*. Parte 3, Vol.I), “Poderíamos afirmar que *O tempo e o vento* é o romance de reconciliação, por excelência. Reconciliação com suas raízes gaúchas, com seu país, consigo mesmo e, curiosamente, com a crítica”. Assim pode ser considerada também *Solo de clarineta*, como uma reconciliação do filho com o pai, a partir do capítulo “Em busca da casa e do pai perdidos”, já que o reencontro propriamente dito entre pai e filho só é possível de ser feito no papel.

Em *O tempo e o vento*, na terceira parte *O Arquipélago*, em seu primeiro volume, à página 21, Verissimo, ao descrever o reencontro de pai e filho, trabalha com a questão do Duplo e do Outro, o que tornará a fazer em *Solo de clarineta*, nos

dois volumes:

Floriano aproxima-se do leito. Rodrigo fita nele o olhar amortecido e dirige-lhe um pálido sorriso, como o de um menino que procura provar que não está amedrontado. Floriano passa timidamente a mão pelos cabelos do pai, numa carícia e o Outro, que o observa de longe, com olho crítico, achando o gesto feminino, além de melodramático. Ele odeia então o seu *Doppelgänger* e esse ódio acaba caindo inteiro sobre si mesmo. Inibido interrompe a carícia deixa o braço tombar ao longo do corpo. (VERISSIMO, 2003:21)

Quase indissociável ao leitor de Erico não sentir algum eco, um espelhamento de “Reunião de família”, primeiro capítulo de *O Arquipélago* (2003:15-78) com o “Álbum de família” (1973:1-37), primeiro capítulo do primeiro volume de *Solo de clarineta*.

O espelhamento da arte na vida e vice-versa fica mais nítido quando da leitura de “Do Diário de Sílvia”, em *O Arquipélago* [Parte 3] no Vol. III, em que há uma semelhança com situações vividas e descritas pelo escritor em *Solo de clarineta* com a sua mãe. Ficção e realidade são espelhadas. Na anotação do Diário, datada de 09 de fevereiro de 1941, da personagem Sílvia, há a recorrente relação do Outro e do Duplo e do Duplo como um Outro: “Por que escrevo todas estas coisas que ninguém, mas ninguém mesmo, deverá nem poderá ler a não ser as outras Sílvias?” (VERISSIMO, 2003:329) Antes que o leitor desatento enverede pela seara da psicologia ou psiquiatria, cabe ressaltar que o que o escritor Verissimo está propondo ao seu leitor é um exercício de metalinguagem, de que até mesmo a Sílvia autora de seu diário é também uma leitora de si mesmo a cada leitura e releitura que fizer daquelas memórias, novamente referenciando Proust e o tempo perdido que é recuperado pela memória. Não é por acaso, talvez, que *O tempo e o vento* e *Em busca do tempo perdido* tenham ambos a palavra Tempo em seus títulos e sejam compostos por sete volumes.

Na confissão de 08 de março de 1941, Sílvia assim escreve no diário, dando forma ao mito de Narciso:

Gostamos de nos imaginar bons e generosos. Mas se nos debruçássemos sobre o poço de nossos sentimentos e desejos mais secretos, esse túnel vertical onde se escondem nossas maldades, mesquinhez, egoísmos e

misérias — estou certa de que não reconheceríamos a nossa própria face refletida na água do fundo (VERISSIMO, 2003:330).

A projeção da memória do escritor revela-se nas memórias fictícias da personagem Sílvia, que em seu diário secreto, nas recordações do dia 1º de junho de 1942, escreve sobre a máquina de costura e o manequim da mãe, tal qual Erico Verissimo faria anos depois na autobiografia, num claro jogo de espelhos entre o real e o imaginário, a história e a literatura:

Certa vez acordei em plena madrugada e ouvi o ruído da Singer. De repente a máquina cessou de rodar e um outro som me chegou aos ouvidos e me cortou o coração. Mamãe chorava aos soluços. Era inverno o vento entrava pelas frestas das portas e janelas e fazia muito frio dentro da casa. Cobri a cabeça com a colcha e comecei a chorar de pena de minha mãe. (VERISSIMO, 2003:336)

Em seguida, a narrativa ficcional de Sílvia relembra, e muito as confissões do autobiógrafo Verissimo:

Entre os “moradores” de nossa casa, havia um que me intrigava. Era o manequim em que mamãe ajustava os vestidos que fazia. Aquela “mulher” sem braços, sem pernas nem cabeça me assustava um pouco. Acho que esse medo me vinha da história que eu ouvira contar recentemente dum homem que matara e esquartejara a própria esposa metendo seus pedaços dentro numa mala. O manequim na minha imaginação passou a ser a mulher esquartejada” (VERISSIMO, 2003:336).

Floriano (como o alter ego do escritor) e Sílvia (também com parte da memória de Verissimo), fazem um jogo de espelhos entre realidade e ficção àquele leitor que vier a comparar mais detidamente a autobiografia com a trilogia. Mais ainda: uma das confissões de Sílvia, em especial, é a mesma que o escritor faz em *Solo de clarineta*, quando se admoesta pelo sacrifício da mãe em custear seus estudos, pois o sentimento de culpa que Sílvia carrega é tal qual o que Erico terá na autobiografia; e que na ficção é atribuído a um sonho da personagem com a própria mãe:

Tenho vivido todos estes anos preocupada pela ideia de não ter retribuído com amor à minha mãe pelos seus “sacrifícios” (a expressão era dela, e eu a ouvi mil vezes). “Quando nascestes, tive eclâmpsia quase fiquei aleijada.” — “É pra te sustentar que me mato em cima desta máquina” (VERISSIMO,

2003:336).

Na autobiografia, o “Manequim” é tratado como uma personagem simbólica; na ficção, como uma entidade sobrenatural. Ambas são reflexos e projeções da vida na arte e vice-versa, de um *espelho*, *espelho meu* de um Narciso transfigurado.

O leitor Erico se projeta no escritor Verissimo, quando revela a origem do pesadelo de Sílvia, que era o conto *Gato preto*, de Edgar Allan Poe (por sinal *Gato preto em campo de neve* é o título de um de seus livros de viagens). Logo após, Sílvia ao recordar a mulher emparedada (alusão ao conto de Poe), faz outra revelação que o leitor crítico já havia percebido no início do relato: “E agora me ocorre que a mulher mutilada era o manequim, que tantas vezes identifiquei com minha própria mãe” (VERISSIMO, 2003:337). Ora de forma tácita, ora expressa, fica evidenciada a história das leituras daquele leitor, projetadas em sua ficção.

Ainda no diário, na anotação do dia 27 de julho de 1942, Sílvia faz outra curiosa revelação, depois de ler o livro de Floriano, e que requer sua reprodução na íntegra por conta da questão especular:

Terminei de ler *O beijo no espelho*. É a histórias dos amores apaixonados dum homem por quatro mulheres (uma de cada vez) em diversas idades: aos quatorze anos, aos dezoito, aos vinte e quatro e aos trinta e dois. O autor procura mostrar que todos esses amores foram sinceros. Parece querer provar que todo o amor é basicamente narcisista. **O homem está sempre em frente do espelho.** [grifo meu] E quando beija a sua amada é a si mesmo que ele beija. A história foi inspirada por um poema de Mário Quintana que lhe serve de epígrafe.
Perguntas que me faço: Será que Floriano acredita mesmo na sua própria tese? Até que ponto o romance é autobiográfico? (VERISSIMO, 2003:341)

Mais que tudo, é exercício de metalinguagem, e provocação ao leitor crítico para atravesse este espelho entre realidade e ficção. Situação que está presente em *O escritor diante do espelho* (1966) e que se ampliará em *Solo de clarineta* (1973).

No apontamento de 30 de julho de 1942 (2003:342), Sílvia destacará o incidente com o livro *O beijo no espelho* e as duras críticas recebidas, inclusive, taxada esta de “história pornográfica”, tal como acontece no mundo real com *O resto é silêncio* (1943). Diversos são, então, os espelhamentos, e uma outra tese seria necessária para analisar “O Diário de Sílvia” em paralelo com *Solo de clarineta*. Como Verissimo faz na autobiografia, o referido Diário (iniciado em 24 de setembro

de 1941 e encerrado em 04 de dezembro de 1942) acompanha os principais fatos históricos da autora, em sincronia com a história mundial em curso. Neste período, Floriano está em Berkeley, Califórnia, tal como Erico Verissimo. Há, portanto, mais que um espelhamento entre a máquina de costura da mãe do escritor e a da mãe da personagem, ambas refletidas (no passado) e projetada (no presente) pela máquina de escrever do filho que se julga pai de seu pai e pai e avó dele próprio.

Diversos são, pois, os traços autobiográficos e especulares comuns entre seus livros, alguns mais próximos e outros mais distantes entre si, mas que ligam o escritor a seus personagens mais emblemáticos que fazem parte dessa galeria e projeto. Entretanto, “todos, semelhantes ao criador, isto é, múltiplos de Erico” (SILVA, 2000:115). O Narciso é o escritor que se projeta em sua obra e propõe uma reflexão entre o passado e o presente, a arte e a realidade e a história e a literatura.

O escritor é consciente das recorrências e desdobramentos da sua escrita, por conta das anotações que faz nos rascunhos dos originais, como em um falso diálogo do autor com o escritor e com o homem além do espelho, em que “O alerta para o perigo de repetições de personagens e situações funciona como uma constatação de que há elementos desdobrados de outros romances” (SILVA, 2000:115).

Verissimo, portanto, ressignifica seu próprio texto e não apenas os clássicos da literatura universal. Tal situação é recorrente e

[...] não é apenas com *O tempo e o vento* que o autor dialoga. O professor Martim Francisco Terra é criado a partir de uma sucessão de referências, que vêm desde Tônio Santiago de *O resto é silêncio*, e passam por Floriano Cambará, da trilogia, e por Leonardo Gris de *O senhor embaixador*. (SILVA, 2000:118).

O projeto literário de Verissimo é estético, sim, mas está igualmente vinculado aos sentidos ético, social e especular, pois

Todas essas personagens são múltiplos de Erico, porque apresentam alguma semelhança com o criador, seja no que se refere ao caráter, ao gosto artístico ou ao pendor literário. Suas similitudes são comprováveis, através da confrontação das anotações nas cadernetas do autor, nas quais transcrevia suas pesquisas e esboçava personagens, com as características que esses heróis assumiram ao final do trabalho de criação. (SILVA, 2000:118)

Em *Incidente em Antares*, há “uma relação direta com a realidade brasileira” e neste caso específico, havia “uma relação heteroglóssica entre o romance e o mundo que o cercava” (SILVA, 2000:120). Por conta disto, ocorre o duplo processo identitário: autor-personagem e personagem-leitor. Fato que não é isolado, e é replicado em boa parte de sua obra literária, já que, como ressalta Silva (2000:116): “Sem buscar a narrativa fácil, o autor pretendia auxiliar o leitor na travessia de um caminho já trilhado, qual seja, a História dentro da história, como ocorrera antes em *O tempo e o vento*”.

É visível, deste jeito, a influência que o leitor Erico tem sobre o escritor Verissimo, pelo fato de que, “Ao se valer do contraponto, Erico estabelece um elo de ligação com suas obras anteriores, como *Caminhos cruzados*, *O resto é silêncio* e *O senhor embaixador*, as quais apresentam essa mesma estrutura, introduzida e consagrada por ele no Brasil” (SILVA, 2000:157). Tal influência foi tamanha que é possível percebê-la em *Solo de clarineta*, autobiografia escrita em blocos modulares, a partir de narrativa constituída por uma estrutura cíclica, listando livros, filmes e fatos pitorescos, mesclada com recordações familiares e profissionais. Estrutura semelhante à de *Infância* (1945), autobiografia de Graciliano Ramos, em que o escritor aborda o período do zero aos doze anos de vida entre *Nuvens* e *Laura*, títulos dos capítulos respectivamente inicial e final da obra, justamente entre a parte nebulosa do passado e a descoberta do amor e seu rito de passagem para a adolescência. Em *Solo... Álbum de família e Mausoléu de mármore*, primeiro e último capítulos são fixos e os demais, por conta dos *flashbacks* do narrador podem ser lidos de forma aleatória. O escritor Verissimo foi leitor do escritor Ramos.

A autobiografia é uma construção literária e uma representação subjetiva de uma realidade vivida, em que seu autor é também a personagem da histórica contada, convivendo com a lógica interna do discurso de um narrador que espelha o material e o imaterial, o real e o imaginário, o simbólico e o mitológico, o particular e o universal.

Da mesma forma, a historiografia literária presente em *Breve história da literatura brasileira* é a história de um leitor entre os livros, que possui igualmente características autobiográficas nessa composição e organização de um cânone particular de leituras, dirigidas a um público estrangeiro.

Como ocorre em *Solo...* (1973), última narrativa autobiográfica, que mantém diálogo com *Breve história...* (1945), e em *O escritor diante do espelho* (1966), “[...] *Incidente em Antares* pode ser visto como o coroamento da obra de Verissimo, não apenas por ser sua última narrativa ficcional, mas pelos pontos de contato que ele apresenta com os textos precedentes” (SILVA, 2000:158). Tudo isso indica a continuação — diria até, repetição — de uma estética que perpassa diversas obras do escritor.

A pesquisadora, deste modo, estabelece algumas conexões entre os diversos livros do escritor gaúcho:

Estudar os esboços, notas, rascunhos e manuscritos de *Incidente em Antares* propiciou comprovar que esse romance é uma síntese do projeto estético e ideológico de Verissimo, na medida em que, para compô-lo, o autor se valeu de uma série de informações já pesquisadas para outros romances, assim como recuperou os procedimentos utilizados anteriormente. (SILVA, 2000:164)

É possível dizer que o leitor Erico bebeu na fonte de seus escritores prediletos, e que o escritor Verissimo valeu-se inclusive da própria fonte de criação; ou seja, de sua própria obra resignificada para desdobrar-se.

Apesar da diversidade de gêneros discursivos adotados pelo autor, durante a longa e intensa carreira literária, “A intencionalidade de Erico Verissimo pôde ser elucidada através da criação de diversos narradores que apresentam igual valor dentro da estrutura compositiva da obra, mesmo tendo posicionamentos ideológicos diferentes” (SILVA, 2000:166). Não obstante isso, para o leitor crítico, debruçado sobre o amplo painel artístico, histórico, cultural e social, que abrange este período criativo, “Torna-se clara, também, quando o autor distribui falas e pensamentos às personagens, no intuito de criar um mosaico de discursos, atinentes às vozes que o rodeiam, como forma de vivificar a heteroglossia de sua época” (SILVA, 2000:166). Efeito procurado e reiterado por um autor que acredita que o leitor precisa ser despertado, conscientizado para o mundo ao redor, através da arte que, em sua opinião, deveria estar comprometida com este real.

O projeto literário de Verissimo, expresso em *Incidente em Antares*, serve de modelo de análise para boa parte de sua obra, tanto que Fábio Lucas (2006: 20), em *Ética e Estética de Erico Verissimo*, avalia que há uma “reduplicação da realidade”,

que para ele é “enfática”, quando Erico se coloca como personagem junto de Jorge Amado, à medida que duas personagens do romance (Dona Quitéria e Prof. Libindo), dentro daquela narrativa paródica, tecem duras críticas aos dois autores. Neste episódio, o autor se inclui na obra, como forma de dar voz ao pensamento conservador que no mundo concreto reproduz as mesmas críticas à sua personalidade e à do escritor baiano. Lucas (2006:24) diz que estas situações fazem parte das intenções documentais e do enquadramento ideológico do autor, pois a ética do professor Terra pode resumir a do próprio romancista.

Em 1972, Erico concede entrevista ao Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, curiosamente intitulada de “Verissimo: evite o espelho mágico”, em que trata de alguns aspectos de sua escrita. Nesse depoimento ele indica que “O meu ângulo é muito o do pintor (figurativista, não abstrato)” e diz ainda que “Não sou homem de ideias. Sou antes um enamorado da comédia humana e dos aspectos plásticos do mundo”. Plasticidade que ele tenta imprimir à sua obra.

Verissimo é um escritor que se mantém fiel ao seu modo de ver o mundo e que sempre deixa claro isso ao seu leitor:

[...] Especialmente com um romancista que deseje preservar a tradição do realismo social torna-se difícil, senão impossível evitar a irrupção de um ideário. E [...], o ficcionista gaúcho cultiva as oportunidades de comunicar as teses de sua formação liberal. (LUCAS, 2006:25)

Através da fala daquelas personagens, afirma Lucas, o escritor “critica a sociedade por meio da arte”; as qualidades atribuídas a estas “podem traduzir um ideal do próprio romancista” e exemplifica tal alegação, citando outra obra do autor (*O senhor embaixador*) na qual “O mundo oferecido, observado e julgado, modela um ideal que aparece nítido no discurso de Pablo Ortega, no final de SE” (LUCAS, 2006:28).³⁵

Para Lucas (2006:31), há o que ele denomina de a “realidade oferecida” pelo mundo e a “realidade criada” pelo autor. Por conta disso, “Existem, pois, o factum e o fictum na prosa de Erico Verissimo. Ele toma personagens da nossa História, acontecimentos da História e os projeta dentro do processo narrativo”.

35 A abreviatura SE, ao final da citação de Lucas refere-se ao livro *O senhor embaixador*.

Mais que isso, ainda de acordo com Lucas (2006:39), “Em Verissimo é muito comum uma personagem ou um trecho escrito por uma das personagens ser infestado de filosofemas”, ou frases de reflexão, como acontecia com Machado de Assis e seus adágios e Guimarães Rosa e suas sentenças exemplares, cada qual, provavelmente, buscando causar um efeito ético, além de estético, em seu leitor.

Da mesma maneira,

Por esses diferentes processos, verificamos primeiro que Erico Verissimo usava um repertório muito grande de recursos para motivar o leitor, induzi-lo a fazer as reflexões que assediam o narrador. Segundo, há um comércio permanente, dentro da obra, entre o mundo oferecido e o mundo construído, o mundo imaginado. As personagens quase sempre duplicam o sentido do mundo lógico circundante. (LUCAS, 2006:49)

Dentro da estrutura duplicada e metalinguística de Verissimo,

[...] aparecem na galeria das personagens artistas notadamente escritores, que se encarregam de discutir a natureza da arte e da ficção e, no fundo, transmitem os princípios literários do autor. No romancista idealizado projeta-se o ficcionista que utiliza o seu símile como condutor da mensagem estética. (LUCAS, 2006:52)

A metalinguagem é, assim, desdobrada sobre si e para o leitor, provocando ao mesmo tempo um efeito ético sobre o que é contado e estético sobre a forma como a história é contada. O enunciado se desdobra na enunciação. A arte duplica a vida e a vida replica em parte a arte.

Em *Música ao longe* (1936), há o poeta Paulo Madrigal, e como acontece com outras personagens de outros livros, “Os artistas de Erico Verissimo compõem, ao mesmo tempo, a atmosfera moral e a concepção literária do autor. As personagens travestidas de escritores, traçam-lhe o perfil ético, estético e político” (LUCAS, 2006:54).

Em *Caminhos cruzados* (1935), conforme Lucas (2006:55), Verissimo adota o processo “da ficção multinucleada, de arquitetura polifônica, na qual as partes ramificadas se intercomunicam”.

Estética que se vale de modelos diversos e de arquétipos em sua composição, aliado ao discurso humanístico do autor. Um recurso autorreferente que

é utilizado na autobiografia, mas que foi primeiramente usado em suas memórias de viagens *Gato preto em campo de neve* (publicado inicialmente em 1941), no metafórico capítulo inicial “Rolam as águas; o tempo rola”, onde Verissimo destaca sua alma efabuladora, ao escrever que

Hoje meu interesse se concentra principalmente nas criaturas da vida real na grande e inesgotável comparsaria da comédia humana. **Vejo em cada homem uma história, uma novela, um conflito, um tema.** [grifo meu] Olho os seres humanos com um misterioso respeito e com uma tímida ternura; e o sarcasmo (se sarcasmo existe no que escrevo) com que às vezes os comento, não passa ele duma espécie de arma de defesa dum romântico frustrado. (VERISSIMO, 1987a:22)

Para Lucas (2006:63), “O jogo de confrontos e contrastes é uma das técnicas mais bem desenvolvidas do romancista em seu processo narrativo”, pois tudo se reflete nesse “esteticismo espacial”. Há que se distinguir a técnica do *Contraponto* adotado por Verissimo, inspirada no livro de Huxley e a contraposição de ideias que o escritor de Cruz Alta se valia para construir suas histórias.

A metalinguagem é outra característica marcante de Verissimo na maioria de suas obras, por conta de sua preocupação constante com a recepção:

Também a *Gato Preto em Campo de Neve* não falta a meditação sobre o ofício de escrever, tópico da metalinguagem reiterativa em de Erico Verissimo. Ao considerar as múltiplas razões que levam a escrever, o autor acentua o lado da recepção da obra não o da produção. É que cumpre ao escritor agradar o leitor. (LUCAS, 2006:68-69)

Em *Gato preto em campo de neve*, o autor inclusive discute a relação entre escritor e obra de uma forma peculiar:

Uns escrevem para contar. Outros, para provar. Não poucos para desabafar. Há os que veem na literatura um nobre apostolado e os que a consideram apenas uma espécie de artesanato. Não devemos esquecer os que se utilizam dela para servir uma ideia política ou religiosa ou ainda um interesse puramente pessoal. Nem os que escrevem com intenções didáticas. E a grande legião dos que não sabem por que escrevem.

O menos que se pode esperar de um escritor é que ele não nos faça bocejar. Disse Somerset Maugham que só há uma razão sensata para nos fazer continuar a leitura dum livro: é estarmos gostando dele. (VERISSIMO, 1987a:208-209)

O escritor gaúcho critica levemente o que chama de “artesanato”, que é o aspecto artístico e estético de um texto, por se ver mais comprometido com a realidade social. Para ele, a arte deve se preocupar mais com o conteúdo do que com a forma. Verissimo (1987a:259) é alguém que constantemente se posiciona pela ética mais do que pela estética, criticando o experimentalismo de sua época, como quando divaga: “Penso que a hora não é para iconoclasmos nem para a invenção de quebra-cabeças literários e artísticos”.

Lucas (2006:70), ao analisar as memórias de viagem *Israel em Abril* (1966), percebe até que “O estilo confessional permite-lhe em admirável síntese compor um autorretrato em que revela a sua percepção estética e social da paisagem física e humana amparada mormente na captação visual”, pois demonstra “a preocupação do romancista e memorialista com a seleção das palavras, conferindo-lhes por meio das imagens, uma aparência e um animismo inusitados”. Em *Israel em Abril*, Lucas reconhece um dos recursos usados por Verissimo repetidas vezes em *Solo e Breve*; ou seja, o emprego de parênteses para pequenos comentários complementares, alguns deles humorísticos, outros críticos, alguns que ficam subentendidos..

Lucas (2006:73) entende que a ficção de Erico Verissimo une o realismo narrativo com a História e a Sociologia, e pode ser vista por dois planos de leitura: o da forma e o ideológico da ficção. No primeiro plano, “(...) agrega um estilo próprio, de imagens e articulações originais nas sequências narrativas (o contraponto, por exemplo). No esteticismo espacial, cultiva os contornos cromáticos, mais um visualismo descritivo muito próprio” e, no segundo, “propõe uma cosmovisão perpassada de juízos de valores éticos e estéticos. Não recusa as avaliações comportamentais, pois adota uma linguagem argumentativa”. Em outros termos, o autor atravessa o espelho da estética e ingressa no da ética, não apenas na produção ficcional; repete-o noutros gêneros literários. E assim agindo, “Ultrapassa a narração (relação de fatos) para atingir outra esfera da retórica do sintagma (sintagmática) ou seja a argumentação (ou prova), tornando a prosa de ficção um corpo demonstrativo”.

Assim, a obra de Erico Verissimo transita entre o real e o imaginário, haja vista que,

[...] quer de forma direta, quer de modo transversal, fala de si e dos conjugados valores artísticos e existenciais. Em tudo que produziu predomina a imaginação criadora. Daí que as memórias aparentam um tanto romanceadas; e os romances, tanto memorialísticos. (LUCAS, 2006:76)

É possível, por isso mesmo, notar uma preocupação composicional de Erico Verissimo com toda a sua obra, pensando o leitor e sua recepção, além da questão literária, ambos como reflexo da sociedade.

Na última obra escrita, a autobiografia — no segundo volume, publicado postumamente, quando encerra a narrativa de vida conversando com o seu reflexo no espelho —, fica evidente o diálogo do autor com seu leitor, mas também o diálogo do autor com o leitor de si mesmo, do escritor Verissimo com o leitor Erico. O escritor avisa ao seu leitor que está efabulando, ao mesmo tempo que indiretamente constrói uma história da literatura universal, relacionando obras que trazem em si a simbologia, a mitologia e o imaginário do leitor chamado Erico. E assim,

A todo momento o autor suspende a narrativa para dar espaço a citações de poetas e pensadores que emocionavam e conferem dimensão lírica ou reflexiva ao texto. Esse efeito acrescenta ao leitor o convívio com as melhores obras produzidas pela literatura universal. (LUCAS, 2006:86)

Esta análise propõe, então — após discutir as recorrências éticas e estéticas presentes no projeto literário de Erico Verissimo —, que *Breve história da literatura brasileira* e *Solo de clarinete* sejam relidas pelo olhar crítico e analítico, enquanto espelhos uma da outra, nos planos mitológico (do tempo), simbólico (do espaço) e imaginário (da memória), observando suas técnicas e estéticas especulares, como desdobramentos do olho (o outro), da água (o eu) e do leitor (o livro e o mundo), anteriormente abordados na análise teórica.

Sob esta perspectiva de leitura, mitos e símbolos são reconfigurados pela imaginação criadora, presente na autobiografia e na historiografia literária de Erico Verissimo, pois são duas obras que podem ser lidas como testemunho de um leitor (que é simultaneamente romancista e memorialista) sobre sua vida entre livros, escritores e leitores.

A experiência estética é um espelho duplo: diálogo entre o autor e a obra

(durante a produção) e a obra e o leitor (quando da recepção). A obra de arte só cria vida quando deste espelhamento entre a imaginação criadora do autor e a reinventora do leitor. O livro fechado é um espelho sem nada à sua frente para refletir.

Sendo assim, é possível vislumbrar nas duas obras em questão um código ético e estético que se refletem e contém a percepção de um tempo mitificado, a reflexão sobre um espaço simbólico e a expressão de uma memória imaginante, todos eles autorreferenciais.

A literatura é um desses espelhos mágicos e trágicos, quando tenta conscientizar o leitor para coisas que sempre estiveram ao redor, à vista do olhar, além da forma linear e horizontal. O autor busca esse efeito especular, mais profundo, verticalizado e permanente, passando a utilizar-se de outros componentes em sua técnica e estilo. O mito, o símbolo e o imaginário são, desta forma, elementos especulares que dão maior amplitude no tempo e maior profundidade no espaço, tanto narrativo do autor como interpretativo do leitor.

3.1 O espelho mitológico

“O passado é que veio até mim, como uma nuvem, vem para ser reconhecido; apenas não estou sabendo decifrá-lo”.

(JOÃO GUIMARÃES ROSA)

O passado é um período envolto em névoa. Pelo menos assim tem sido a imagem poética utilizada por alguns escritores e poetas quando se referem a ele.

O pensamento mítico vivido na antiguidade é o espelho que passa a ser reconfigurado na contemporaneidade, por conta da linguagem simbólica da literatura, em especial, que confere à obra de arte a eternidade. Para tanto, o autor vale-se de uma estética e de um imaginário que lhe permitam esta perenidade.

Todo mito requer um rito para a sua permanência, recurso este já abordado na análise teórica, referente a Bacia Semântica e os ciclos que se iniciam, se encerram e recomeçam a cada geração. Dentre estes mitos e ritos de renovação,

está o espelho artístico que, através da *Poética*, nos legou mitos universais e atemporais.

Mircea Eliade, em *Mito e realidade* (2011:7), informa que o mito anteriormente era usado para designar “invenção”, “ficção” até o séc. XIX. Posteriormente passou a ser visto como designador de uma “história verdadeira” e “extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo”. Entretanto,

[...] esse novo valor semântico conferido ao vocábulo ‘mito’ torna o seu emprego na linguagem um tanto equívoco. De fato, a palavra é hoje empregada tanto no sentido de ‘ficção’ ou ‘ilusão’, como no sentido — familiar sobretudo aos etnólogos, sociólogos e historiadores de religiões — de “tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar”. (ELIADE, 2001:7-8)

A figura do mito, no presente estudo, é observada dentro de uma estética que visa causar um efeito poético no leitor. Estética que revela-se muitas vezes fruto de devaneios literários entre o leitor do passado que se transforma no autor do presente, a partir de sua bagagem artística, histórica e cultural e de suas relações éticas, morais e sociais.

Inúmeros mitos da antiguidade estão ainda presentes nas mais variadas áreas do conhecimento, como na filosofia, na psicologia, no cinema, na literatura e no imaginário coletivo, todos de forma reconfigurada e ressignificada a cada geração.

Solo de clarineta e *Breve história da literatura brasileira* trazem em si aspectos de uma mitologia reconfigurada pelo autor: na autobiografia, Verissimo remete aos mitos clássicos da antiguidade de forma direta ou indireta; já, em sua história da literatura, o mesmo autor se vale de personagens do folclore, mitos e lendas indígenas para compor inicialmente o seu painel sobre a literatura nacional.

A arte, enquanto artefato cultural e social, atua como fonte de representação, reflexão e revelação sobre o real. Todo mito é fruto de um fato concreto que, com passar do tempo e das narrativas que se acumulam sobre o mesmo, passa a ser mitificado (no sentido de idealização sem o compromisso com a fidelidade fotográfica); o que requer uma imaginação simbólica para sua consolidação. Os mitos clássicos retratavam histórias dos deuses (entes sobrenaturais) e dos heróis

(tomados como arquétipos pelos demais).

Entre os grandes mitos reconfigurados na autobiografia de Erico Verissimo encontram-se os de Narciso, Morfeu, Teseu, Prometeu, Perseu, Orfeu e Odisseu, entre outros. Curiosamente, depois de Narciso, os demais têm em comum, na língua portuguesa, a terminação “eu” que, para fins deste estudo, estão associados à escrita autobiográfica e historiográfica, em notório diálogo entre o *eu do passado* e o *eu do presente*. Mitos que projetam-se em sua escrita sobre figuras de sua família, dos amigos e de outros integrantes de seu grupo social.

Primeiramente, o grande mito é o Narciso, considerado inclusive o símbolo principal da autobiografia, do ser que se encanta pela própria imagem diante do espelho das águas. Todo autobiógrafo é um Narciso diante do espelho de sua vida. Erico Verissimo é o grande Narciso em seu projeto literário, a medida que ele cria diversos alter egos para poder expressar a opinião do cidadão Erico através das personagens criadas pelo escritor Verissimo. O escritor dialoga com o próprio reflexo nos dois volumes de *Solo de clarineta*. Sua família, amigos, o sobrado estão projetados em suas ficções. O nome que dá à sua filha é o mesmo de uma de suas famosas personagens: Clarissa. Verissimo informa ao leitor que escreverá sua história de vida “em tom de quase romance” e discorre um rol de suas leituras em sua história de vida, sempre procurando estabelecer uma ligação entre a realidade e a ficção. Mais ainda: havia em seu projeto, a intenção de elaborar um terceiro volume para *Solo...*, em que, segundo o professor Flavio Loureiro Chaves, o escritor pretendia elaborar “depoimento sobre pessoas reais e personagens imaginárias que desempenharam função marcante em sua existência e na gênese dos seus romances”³⁶; ou seja, um jogo de espelhos entre realidade e ficção, entre a vida e a imaginação.

Outro mito é o de Morfeu, filho de Hipnos (o deus do Sono) e de Nix (a deusa da Noite), que é o deus alado dos sonhos noturnos. O sono pode ser considerado a metáfora para o esquecimento³⁷. Escrever é um ato catártico de amenizar as dores do mundo através da arte, evitando o esquecimento de aspectos relevantes de um

36 Nota do Organizador da 2ª Parte de Solo de clarineta, professor Flávio Loureiro Chaves que consta da página 259, do segundo volume da autobiografia de Erico Verissimo.

37 De Morfeu é derivada a palavra Morfina, que é um preparado farmacológico com poder analgésico de amortecer a dor.

indivíduo e de uma sociedade, e de um indivíduo que se considera relevante em uma sociedade; a ponto de escrever uma autobiografia e uma história da literatura. Escrevemos autobiografias, contamos histórias uns aos outros para não esquecermos de nosso passado e para não sermos esquecidos. Em *Noite*, a personagem intitulada “O Desconhecido” não lembra quem é diante de um espelho e vaga pela madrugada tentando descobrir o que aconteceu.

O mito de Teseu conta, principalmente, sobre a astúcia de Ariadne em ajudar ao guerreiro, para que este possa entrar no labirinto, enfrentar o Minotauro e conseguir sair dali sem se perder pelos inúmeros corredores daquela mítica construção. Toda a escrita autobiográfica é labiríntica, justamente por conta dos inúmeros caminhos da memória, e da necessidade de um fio condutor narrativo para que o autor conte bem sua história de vida, muitas vezes efabulando. Verissimo é também o próprio construtor do labirinto de suas narrativas entrecruzadas, e na autobiografia incorpora características míticas reconfiguradas, ainda que de forma metafórica e estética, visando um efeito no leitor. Tal recurso evidencia-se quando ele recorda momentos em que atuou como adido cultural no chamado Mausoléu, termo simbólico que denominou o escritório de assuntos culturais da OEA: “Como um Teseu antiépico, acabei perdido nos labirintos daqueles gráficos. Meu título, minhas atribuições assumiram no meu espírito a forma dum Minotauro que nem por ser de papel era menos assustador” (VERISSIMO, 1976:312).

Sobre o Prometeu, das inúmeras versões existentes, a que chama maior atenção é aquela que mostra o ardiloso titã driblando Cronos (o deus do Tempo) para furtar o fogo divino do Olimpo, oferecendo a chama do conhecimento à Humanidade. Por conta disso, Prometeu paga dura pena, sendo acorrentado ao monte, enquanto seu fígado será devorado por uma águia pela eternidade. Um mito que encarna diversas simbologias presentes em todo artista: do driblar o tempo através de sua ardilosa e criativa obra, que visa distribuir ao público leitor o fogo, a chama da provocação artística e cultural. Audácia que é muitas vezes punida ao seu tempo, quando este escritor ou poeta será visto como maldito, sendo regenerado pelo próprio tempo, quando noutra geração de críticos e leitores passará a ser melhor compreendido. Verissimo, por suas posições políticas, não alinhado a partidos políticos, sofreu duras críticas tanto à esquerda como à direita.

Perseu é outro herói mítico que é auxiliado pelos deuses para que possa enfrentar o monstro chamado Medusa, com seus cabelos de serpentes e o olhar petrificante. O escudo que é dado ao herói é um espelho dissimulado para que ele possa ver indiretamente onde está a grotesca figura sem ser transformado em estátua, conseguindo assim, através deste artifício, cortar a cabeça da criatura. Assim é a relação especular entre História e Literatura. O olhar do historiador é direto sobre o fato e por isso mesmo, acaba datado e petrificado; enquanto que o do escritor é enviesado (oblíquo, diria o poeta). Por isso mesmo que ele consegue ver de forma indireta o reflexo e não a própria imagem. A escrita literária, por ser reflexiva é, como o escudo de Perseu, sobrevive ao próprio tempo, como ocorre com os livros canonizados, que embora elevados a um altar, não são cultuados como estátuas mas como imagens vivas.

O mito de Orfeu, imortalizado por Virgílio e Ovídeo na antiguidade, e o mistério da música, podem ser encontrados na autobiografia de Verissimo, pela quantidade de alusões que o escritor faz a diversas músicas clássicas, a óperas e sinfonias, canções de jazz e outras mais. No romance *Música ao longe*, Paulo Madrigal é um poeta admirado por Clarissa (madrigal é um gênero musical); o título da autobiografia, inclusive é menção à música e a um instrumento musical. O mito está presente na obra de Verissimo nas mais variadas formas. A música tocada por Orfeu, conforme o mito, era trazida pelo vento (elemento tão destacado no título da obra-prima do escritor gaúcho). A música como fonte de inspiração, do olhar de Orfeu para trás, quando retorno no mundo dos mortos (como em *Antares*) e do memorialista antecipando a morte.

O Odisseu é igualmente o mito da narrativa literária. Sua relação com o tempo tem paralelo com a jornada estática de Penélope, na ilha mítica de Ítaca, que aguarda por vinte anos o retorno do marido, fiando e desfiando sua tapeçaria. A metáfora de quem escreve de dia e reescreve à noite as histórias a partir das próprias memórias palimpsestas.

Justamente, de todos os mitos, o que fica mais evidente na autobiografia de Erico é Sebastião Verissimo, o pai, que é o Odisseu, sempre envolvido em disputas políticas, festas, reuniões, amores furtivos, e ausente de casa. Já Abegahy, vulgo dona Bega, como é carinhosamente chamada a mãe pelo escritor, é a Penélope

sentada junto à máquina de costura Singer, costurando dia e noite para manter o sustento da casa. Várias são as alusões a essas duas figuras da mitologia familiar do autor, presentes na autobiografia. E que o escritor reproduzirá em sua ficção no Diário de Sílvia, mencionado antes.

Verissimo em sua ficção, flerta direta ou indiretamente com outros mitos, como o de *Tristão e Isolda*, utilizado em *Incidente em Antares*, como percebe Silva, ao destacar a relação ficcional de duas personagens:

João Paz é uma das poucas personagens que aparece somente na segunda parte, da qual é possível acompanhar o processo de criação. Ele não fazia parte do elenco, quando Erico pensou nos defuntos pela primeira vez, no verso do mapa de Antares, ou, ao menos, não tinha esse nome. Provavelmente João Paz era Tristão, que morria na sexta-feira dia 14, e ia para o cemitério no sábado, dia 15. Nossa desconfiança recai sobre essa personagem porque ela é a única que, no mapa, está relacionada a uma mulher, Isolina, assim como João Paz, é o único dos mortos que procura sua esposa, porque tem uma relação de amor com o mundo dos vivos. Rita e João Paz parecem ter sido pensados por Erico sempre como um par, pois em seu diário mantido nos Estados Unidos as anotações sobre os dois estão sempre juntas, [...]. (SILVA, 2000:121)

Silva (2000:121) nota ainda que “Nesse primeiro projeto, há uma clara alusão ao mito de Tristão e Isolda, com a transformação do nome da personagem feminina para Isolina” e esclarece que “Não sabemos o que Erico planejava para essas duas figuras, mas podemos perceber uma relação com o mito, pelo desencontro amoroso em consequência da morte”.

Para analisar o elemento mitológico, tanto na autobiografia como na historiografia literária de Erico Verissimo, cabe lembrar as influências da própria mitologia na literatura e no pensamento ocidental. Um dos mais destacados é o mito do Narciso, que constitui, em sentido estrito, a imagem autobiográfica e, em sentido amplo, a todo ato de escrita visando uma publicação e um reconhecimento público.

Os mitos são espelhos que revelam quem somos, no que acreditamos e em que nos transformamos. Cada geração se apropria do discurso mítico do passado, onde todos vão beber na mesma fonte, e o reconfiguram aos valores do tempo em curso.

O autobiógrafo, amparado em sua mitologia particular, durante sua ação especular, viaja ao passado ao mesmo tempo que pensa no futuro, enquanto

escreve sua história de vida. O espelho, neste momento, possui a dupla função de retrovisão e de projeção: a sincronia do tempo presente (e da ética vigente) e a diacronia com o tempo passado recuperado (e da estética que também é simbólica e imaginária) que vão se constituindo nos diálogos entre autores e obras a cada bacia semântica. Autores e obras que influenciam uns aos outros desde sempre.

Em *Breve história da literatura brasileira*, Verissimo (1995:23) inicia o relato destacando os aspectos mitológicos e folclóricos do país, tratando da miscigenação, não apenas étnica, mas cultural, já que para ele a literatura também incorpora elementos desses três povos que formaram a alma brasileira: “Alguns contos e lendas medievais, trazidos pelos portugueses, eram recontados e desfigurados pelas mulheres negras, que lhes emprestavam um sabor africano. A superstição pouco a pouco instalava-se no íntimo da geração brasileira mais nova”. Há neste discurso uma repetição de termos como preguiça para caracterizar a alma brasileira, talvez, para realçar a construção de figuras folclóricas como Pedro Malazarte, Jeca Tatu e Macunaíma.

Verissimo, como faria um sociólogo, procura muitas vezes estabelecer relações de causa e efeito, como nesta passagem em que declara que “O estudo do folclore brasileiro é, sob vários aspectos, esclarecedor. Pode suprir-nos de uma janela mágica aberta estrategicamente para a cena literária brasileira de ontem tanto quanto de hoje” (VERISSIMO, 1995:23).

Em seguida, Verissimo (1995:24) destaca que “Cor e beleza poética nós encontramos é nas lendas indígenas”, para depois contar resumidamente a lenda que considera a mais encantadora, sobre uma moça em forma de Narciso feminino e nativo, que vai

[...] olhando o rosto espelhado na superfície de um riacho e percebendo que as manchas eram indeléveis, a índia ficou tão aflita e amedrontada que decidiu fugir. Atirou muitas setas no ar e elas formaram uma escada pela qual a moça subiu e subiu, até que Tupã, o deus dos deuses, transformou-a na lua. É por isso que a face branca da lua tem manchas escuras. E desde aquele dia fatídico a Rainha da Noite nunca perdeu o hábito de mirar-se no espelho das águas, para ver se seu rosto ainda mostra as marcas terríveis do pecado. (VERISSIMO, 1995:25)

Tal lenda indígena lembra o espelhamento do folclore brasileiro na ficção de

Ana Terra em *O Continente*, na primeira parte da trilogia *O tempo e o vento*, quando a mesma se debruça sobre as águas de uma sanga e fica contemplando a própria imagem. A sanga é um território proibido, onde ela encontrara um dia um índio ferido. Nela a personagem se imaginara mergulhada entre os peixes, tendo um devaneio com Pedro Missioneiro.

Erico, o leitor, valoriza o folclore para destacar os estudos e os livros de Monteiro Lobato, que se valia do uso de lendas, do folclore, da mitologia e da história do país em sua obra ficcional, algo que o próprio Verissimo também fez em sua ficção. O escritor, como historiador literário, usa da ironia para tratar dos primórdios da literatura brasileira que, para ele, “permanecia intocada”, pois “os poetas tocavam a guitarra portuguesa enquanto Roma ardia” (VERISSIMO, 1995:34).

O leitor Erico (1995:39), sem perder a perspectiva sociológica, reflete sobre as questões cíclicas da humanidade: “É espantoso e ao mesmo tempo deprimente como a história se repete com a regularidade fatal de uma balada trágica”. Dentro de sua visão social e perspectiva temporal da literatura como espelho e projeção do real, ele valoriza aqueles poetas, como Castro Alves que, no Romantismo, já possuíam a consciência social. Assim, sua leitura especular sobre a literatura brasileira é mais enviesada pelo ângulo sociológico, como deixa claro na análise de obras como *O Mulato* e *O Cortiço*, ambas de Aluizio Azevedo.

Verissimo insiste em cobrar dos autores, nos anos do pós-guerra, uma escrita mais espelhada no cotidiano e menos vinculada a um tempo mítico (embora ele também use de figuras míticas em sua escrita), afinal, para ele,

A maioria dos escritores em meu país se comportou como se nada houvesse ocorrido na Europa e no mundo. Viviam num mundo de quimera. Continuavam a fabricar sonetos acadêmicos com muitas deusas gregas, folhas de agapanto e ninfas. Lidavam com uma beleza morta. Seus versos não tinham sangue, nem carne, nem alma. As coisas que sobre as quais escreviam em prosa e verso nada tinham a ver com paixões, problemas e fatos da vida real. (VERISSIMO, 1995:99)

Porém, Verissimo parece valer-se dos mitos justamente para desmistificá-los

e humanizá-los, como fará com a lenda da Teiniaguá³⁸ (Luzia) em *O tempo e o vento*.

Verissimo (1995:117-118), ao relatar “O início de uma das lendas mais espantosas da história brasileira moderna”, que era a figura política e histórica do capitão Luís Carlos Prestes, o escritor faz um paralelo com “Muitos ídolos políticos [que] se havia estilhaçado” (1995:118), a partir da década de 1930 — que para ele era considerada época em que a literatura brasileira chega a maioridade —, reforçando a ideia especular de que “Novos escritores e artistas começavam a aparecer. Agora, quase todos revelavam consciência social. Sim, no horizonte brasileiro havia sinais inequívocos de uma esplêndida aurora”.

Verissimo (1995:120) considera a literatura um espelho menos mitológico e mais realista, no qual os autores devem se espelhar no próprio cotidiano. Além de arte, para ele, a literatura é o espelho e o ferramental para reflexão e consciência social, quando diz que “(...) De qualquer modo, sabem que um romance é mais do que um enredo inteligente ou uma série de eventos contados com graça só para fins de entretenimento”. Demonstra assim as relações entre história e literatura no país, quando ressalta que, “Posso dizer que, depois de 1930, os escritores em meu país começaram a se interessar pelos problemas sociais e filosóficos de seu tempo. Os horizontes da crítica se expandiram. A maioria de nossos romancistas agora escreve suas histórias em torno de problemas sociais”. Para mais adiante (1995:134) reiterar sua posição de que “[...] nenhum escritor pode escapar à história. Ou ajuda a fazê-la ou a *sofre-a* [grifo do autor], mesmo quando pensa que está inteiramente desligado de questões políticas e sociais”.

Breve história..., portanto, transita entre a ideia de um tempo, que é espelho, inicialmente mítico, sendo reconfigurado até a contemporaneidade por um realismo transfigurado pela imaginação. O mito alimenta tanto a história como a literatura, pois cada época possui seu discurso mitificado e sua literatura que se vale dos mitos e arquétipos renovados.

Equivocado, talvez, seja pensar o mito como algo fantasioso, como oposição

38 Teiniaguá é nítida referência e relação intertextual que Erico Verissimo faz à lenda de *A salamanca do Jarau*, presente na obra de Simões Lopes Neto, em seu livro *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. Neste caso, a Teiniaguá é uma representação humanizada da lenda, que vive na mítica Santa Fé, de *O Continente*, primeiro volume de *O tempo e o vento*.

à lógica. Pelo contrário, todo mito possui uma lógica interna (com sua ética e estética próprias), de formação, representação, renovação e manutenção do modelo exemplar que sirva de promotor da identidade de um povo, em que a literatura tem um papel destacado, como o organizador das histórias de uma sociedade.

Em *Solo de clarineta*, Volume I, o tempo inicia também com o período mítico, quando o autor começa o seu relato a partir de sua “pré-história” de vida, que é aquela determinada pelos fatos não-vividos ou não lembrados por este, que são contados e recontados pelos pais, avós, tios e outros mais de seu círculo social. Dados estes que passam a fazer parte da identidade de cada um. Verissimo é fruto de uma família de contadores de histórias. Ele mesmo se considera apenas um contador de histórias, quando formula o pacto com o leitor nestas duas obras analisadas.

A figura do Espelho é recorrente em toda a autobiografia de Erico Verissimo, em suas mais variadas formas de expressão. Inicialmente surge no prólogo, depois reaparece na primeira página de *Solo de clarineta*, no capítulo I, denominado “Álbum de Família”, que por si só é uma imagem especular, remetendo a outros símbolos como o Retrato.

Tempo, Memória e História são espelhos reconstruídos e reconfigurados a cada geração. Por isso, Verissimo (1976:1) usa outra imagem especular ao se referir a sucessão e cruzamentos dos ramos e troncos de sua árvore genealógica, pois os mesmos “tornaram possível o desabrochar desses espécime humano que agora me contempla, irreverente, do fundo do espelho”. Na continuação de sua efabulação diz que “Descobri na idade adulta que vivem dentro de mim, como irmãos xifópagos, dois sujeitos: um deles sisudo, responsável e até moralista; o outro um pícaro que não leva nada a sério”. Existiria de fato esse Outro? Logicamente que é um recurso estilístico do autor para referir-se ao seu Duplo, insistentemente apresentado como uma personagem em terceira pessoa do singular.

Pela mitologia familiar do escritor vagam diversas figuras que servem como matéria-prima para compor a sua grande obra ficcional *O tempo e o vento*.

O primeiro exemplo é a avó paterna, D. Adriana, que na primeira descrição remete às relações do leitor Erico (1976:2) com a arte e a literatura: “As lembranças que tenho dessa avó me vêm dum velho retrato, em que ela se parece um pouco

com Virginia Woolf, e das muitas estórias que entreouvi na infância, nos serões familiares”. Ocorre nesta passagem inicial também a primeira alusão ao termo “estória”, às vezes sendo grafado como história, embora ambos sejam utilizados nos dois sentidos: o de contar histórias, sejam elas ficcionais ou verídicas.

O escritor Verissimo (1976:8-9) trata seus familiares como se fossem personagens mitológicos (e para ele o são), o que fica evidenciado nesta descrição que mais parece um retrato falado: “O mais fabuloso de todos os Verissimo era tio Nestor. Retaco, vigoroso como um touro, tinha uma natureza falstaffiana, um tremendo apetite pela vida, uma coragem cega e um tropismo insopitável para as revoluções”, comentando ainda que “(...) O que sei de seus atos de audácia e coragem, ouvi da boca de seus companheiros de campanha, jamais da sua”.

Um relato mítico de quem conta um conto, sempre aumenta um ponto, pois Falstaff é famoso personagem shakespeariano, notório por ser boêmio e fanfarrão, como deveria ser o tio. O orgulhoso sobrinho, quando relembra as andanças do tio Nestor, reveza-se na contação de histórias cômicas e trágicas (das páginas 8 a 15 de suas memórias), inclusive, reservando todo o subcapítulo de número 5 para destacar aspectos dessa figura que serviu de base a um célebre personagem de sua obra maior: “A esta altura, os leitores familiarizados com a minha obra devem já ter descoberto que Nestor Verissimo me serviu de modelo para a figura de Toríbio Cambará, personagem de O Tempo e o Vento”. Em seguida (1976:14), no mesmo episódio, elabora um exercício de metalinguística e de autocrítica, contando um pouco de sua criação literária e as associações entre vida e arte, para logo informar ao leitor: “Creio necessário esclarecer que a família Cambará não é positivamente uma projeção dos Verissimo no domínio da ficção, assim como Santa Fé não é uma cópia de papel carbono de Cruz Alta”. De fato, cópia carbono, logicamente que não, nem projeção psicológica, mas artística, inspirada no real, sem ser reprodução idêntica nem fotográfica da realidade. Tal justificativa segue mais adiante, na ressalva que faz do ponto de vista estético e arquitetônico, pois, segundo ele (1976:14), “O próprio sobrado de meu avô Franklin não tem quase nada a ver com o sobrado dos Terra-Cambará”. Contudo, aquele casario histórico, por conta da mitologia familiar e do imaginário do autor, serve como modelo estilizado para a sua ficção, enquanto simulacro literário e simbólico.

O escritor Verissimo (1976:14) dialoga com as memórias do leitor Erico quando esclarece que “Entre Licurgo Cambará, dono do sobrado fictício, e o meu avô paterno havia léguas e léguas de diferenças em matéria de temperamento e biografia”. Ao mesmo tempo, demonstra a matriz de seu espelhamento literário, quando faz “uma confidência de romancista” e emenda (1976:14-15): “Não tenho a menor simpatia pessoal pela figura humana do filho de D. Bibiana, embora reconheça que ele representa um tipo de gaúcho muito encontradiço na vida real, principalmente na região serrana do Rio Grande do Sul”.

O avô materno Aníbal Lopes da Silva (1976:29) é considerado pelo escritor a origem dos contadores de história de sua família, pois sabe que todo contador é invariavelmente um compilador de contos, causos e fatos de uma região e de um grupo social.

A avó materna, D. Maurícia, segundo outro retrato falado (1976:29), “(...) tinha entre seus antepassados remotos um famoso bandeirante paulista, coisa que ela sempre ignorou e que se eu sei agora é graças à informação de um amigo historiador”. Todavia, é um dado mitológico e nebuloso, pois, em nenhum outro momento das memórias fica evidente qual é o tal bandeirante nem qual o historiador que ele diz ter lhe dado “um instantâneo em sépia” deste personagem histórico.

O autobiógrafo, como se apresentasse uma galeria de personagens de seus romances, reflete sobre as pessoas de sua família, que estão direta ou indiretamente projetadas em sua literatura, quando confessa (1976:32): “Creio que nesse lado da minha família as mulheres eram mais enérgicas e moralmente corajosas que os homens”. Logo em seguida (1976:32), em outro exercício de metalinguagem, antecipa a conclusão do leitor ao indicar que “Isso talvez explique a presença em meus romances de personagens femininas de caráter forte como Olívia, Fernanda, Bibiana, Maria Valéria e principalmente Ana Terra”. Uma constatação de que a mitologia familiar está espelhada em sua obra, fruto de uma imaginação simbólica.

Esta passagem autobiográfica remete imediatamente às leituras teóricas de Bachelard (2001:57), em *A poética do devaneio*, sobre “A dialética do masculino e do feminino [que] se desenvolve num ritmo da profundidade. Vai do menos profundo sempre menos profundo (masculino), ao sempre profundo, sempre mais profundo (o feminino)”. Ou, em outras palavras, do côncavo e profundo do especular feminino

sobre o convexo e superficial do masculino, presente tanto nas memórias como na obra ficcional de Erico Verissimo e por ele confessado, nas citações anteriores.

Para Erico (1976:18), de todos os Verissimo, o que o mais lhe tocava fundo era logicamente o seu pai, quem ele considerava um sedutor e feiticeiro, fazendo uma pequena análise sociológica da figura paterna e do brasileiro médio: “Homem de leituras variadas, embora não profundas, Sebastião Verissimo, à boa maneira brasileira, era capaz de discutir com brilho assuntos que não conhecia, e livros de que apenas ouvia falar”.

Já a figura materna é descrita (1976:32) como um contraponto à paterna: “Dona Bega era tão diferente de meu pai quanto a água do vinho”. Para ele o pai era sonhador e a mãe realista, algo que leva o leitor crítico a lembrar do romance *O feijão e o sonho*, de Orígenes Lessa.³⁹

O autobiógrafo segue efabulando em sua história de vida, pois, além de pessoas míticas, existem também construções mitificadas. Uma das mais destacadas é “A Primeira Farmácia”, que intitula o capítulo II. O próprio autor tem consciência deste tempo e espaço mitológicos, quando alerta o leitor (1976:38): “Se eu contasse num romance o que era nossa casa — principalmente a Farmácia Brasileira, de Sebastião Verissimo, nas primeiras duas décadas deste século, creio que não faltaria quem me acusasse de exagerado ou mitômano”. Logo após, destaca como vida e arte se refletem, já que “Essas figuras humanas estavam como que a oferecer ao futuro romancista elementos para uma variada e colorida galeria de personagens” (VERISSIMO, 1976:39).

O escritor (1976:40) mostra ao leitor algumas projeções do passado real que foram espelhadas na ficção, e que dentre os inúmeros “objetos importantes da infância”, havia a “a máquina Singer em que D. Bega cosia, e sua grande tesoura de ferro, que apareceria trinta anos mais tarde em *O Tempo e o Vento*, nas mãos de Ana Terra, que com ela cortava o cordão umbilical dos recém-nascidos que partejava”.

Na mitologia familiar, reconfigurada pelo escritor, o leitor crítico tem a impressão de que a D. Bega é uma espécie de Penélope sul-rio-grandense

39 Romance publicado em 1938, trata de situação similar entre um casal em conflito, já que o marido é sonhador e a esposa extremamente realista.

aguardando o retorno de seu Odisseu, transfigurado em diversas personagens míticas, folclóricas e simbólicas:

Minha mãe, em casa, pedalava incansável a sua Singer. Quanto a meu pai, esse continuava a representar com a mais sincera naturalidade seus múltiplos papéis, naquela comédia provinciana, em que era, alternadamente, Don Juan, Falstaff, Don Quixote, D'Artagnan, Tartarin de Tarascon e Pedro Malasarte. (VERISSIMO, 1976:44)

Não é por mera coincidência que Malasarte⁴⁰ torna-se figura mitológica e folclórica também de forma recorrente em *Breve História*, que foi escrita bem antes de *Solo*.

A ficção oferecida por Verissimo se molda à realidade vivida, refletindo sobre a decadência da família e da sociedade, em diversas obras do autor, que trazem o elemento autobiográfico como pano de fundo da narrativa do eu. Narrativa que recupera, primeiro pela memória e depois pela história, a transição do rural para o urbano, como nesta passagem:

Encurvada sobre sua Singer, minha mãe agora costurava para fora. Eu sentia uma certa vergonha por saber que D. Bega, esposa de Sebastião Verissimo, membros ambos de tão tradicionais famílias serranas, era uma modista. Cedo, porém, observei que era ela quem, com o produto de seu trabalho, pagava as despesas da casa. O ruído dessa máquina de costura, o cheiro de fazenda e principalmente a figura de minha mãe com uma tesoura na mão, cortando moldes, são imagens, impressões que se me gravaram para sempre na memória, contra o confuso fundo de remorso e culpa. (VERISSIMO, 1976:47)

A culpa e o remorso devem-se ao fato de que os estudos do jovem Erico foram custeados pelo trabalho de modista da mãe, que cumpria um papel naquela tragédia, nada grega, quando o autor com pesar percebe, reflete e expressa seus sentimentos, através de metáforas e metonímias.

A todas essas, minha mãe continuava a pedalar a sua Singer, fazendo face, absolutamente sozinha, às despesas da casa. Seus olhos continuavam tristes, seus suspiros contavam todas as mágoas que ela recusava transformar em palavras. Não se imagine, porém, que ela tivesse passado a

40 Em *Solo de clarineta*, Pedro Malasarte é grafado com “S”, mas em *Breve História da Literatura Brasileira* aparece com “Z”. Foram respeitadas e reproduzidas ambas as grafias, conforme constam.

vida numa permanente atitude de tristeza e infelicidade. De vez em quando essa fechada ostra, de concha tão rudemente batida pelas ondas daqueles mares, abria-se numa bela, rara pérola de humor. D. Bega cultivava uma ironia mansa e seca de serrana, e sabia como poucos apanhar os traços caricaturais duma pessoa, reduzindo-os a três ou quatro palavras. (VERISSIMO, 1976:52)

No capítulo II, intitulado “A Ameixeira-do-Japão”, o autor, valendo-se da metáfora da contação milenar, reflete sobre seu passado mítico:

Ocorre-me agora a ideia de que esse guri não deixa de ser também um “fóssil sentimental” que se encontra, sob os mais variados aspectos, em todas as camadas geológicas de meu ser, e que devidamente escavado e estudado, poderá contar-me estórias de minhas passadas “civilizações”, em suma, a História mesma da minha humanidade. (VERISSIMO, 1976:56)

Em outro artifício literário, Verissimo cita Proust (1976:171-172), confessando que conviveu durante parte da infância, da adolescência e de boa parte de sua mocidade, com dois tios contraditórios (Catarino e João Raymundo). Um era romântico e outro clássico, e os compara através de sua mitologia literária, valendo-se de citações de Machado de Assis e Shakespeare. Sobre o tio João Raymundo, o escritor (1976:175) vai mais longe, ao dizer que o casamento deste “foi um fator decisivo em sua vida, pois salvou-o do suicídio, que ele havia tentado aos vinte e poucos anos, da maneira que um dia viria a fazê-lo o escritor Ernest Hemingway”. Há ali o espelhamento de situações reais com suas leituras de livros. Junto deste tio clássico e, digamos, hemingwayniano, no outono de 1925, leu a emblemática, simbólica e sugestiva obra, *La Mort*, de Maurice Maeterlinck. Fato um tanto quanto curioso, diante da situação, antes mencionada, da tentativa de suicídio de João Raymundo.

O leitor Erico, quando assume o papel de escritor, faz da autobiografia uma espécie de breve história da literatura universal, pelo diálogo intertextual entre a arte e a vida, reunindo menções a diversos livros e autores, projetando-as sobre pessoas de seu círculo familiar. Há, então, a vinculação entre a memória fúnebre e a imaginária, ao contar sobre a irônica morte natural do tio “ex-suicida”, já na velhice. Verissimo (1976:175) faz naquele momento uma comparação poética, dirigida ao leitor: “E agora ali eu via o senhor do *Retiro* dentro dum esquite, entre quatro círcos

acesos. Sua fisionomia estava serena. Não era a face dum morto, mas a dum homem adormecido”. Teria sentido tal sensação no momento vivido? Ou seria uma reconstrução poética, sobreposta à imagem recuperada pela memória imaginante do escritor, um fabulador confesso?

Na apresentação do “tio romântico”, a narrativa de vida toma ares romanceados, fazendo alusão justamente a sua maior obra e painel literário e histórico de seu Estado natal:

(...) Dr. Catarino Azambuja, habitava o sobrado dos Verissimo, onde os nevoeiros tinham curta duração, dissipados que eram pelo sol dessa região semitropical em que reinava uma simpática falta de ordem e um certo indiferentismo para com o calendário e o relógio. A dona do casarão parecia-se fisicamente com seu irmão mais velho, meu pai, e era como ele uma criatura de paixões, só que em seu caso incomensuravelmente mais constante, pois, como certas heroínas de *O Tempo e o Vento*, era mulher de um homem só para toda a vida. (VERISSIMO, 1976:175)

Além da estética empregada, há uma ética nessas relações que o autor faz entre realidade e ficção, entre ideias e idealizações. Por ser esquemático em suas escritas, essas escolhas e associações, tudo indica, foram bem articuladas e pensadas dentro de um contexto que une arte e história, literatura e historiografia.

O jogo da imitação da arte pela vida se faz presente noutra episódio rememorado pelo autor (1976:177), referente à sua convivência com os tios clássico e romântico: “Nos para mim inesquecíveis serões daquele casarão avoengo às vezes nos metíamos na pele de personagens de *Eça de Queirós* e representávamos cenas inteiras de *Os Maias* ou de *O Crime do Padre Amaro*”.

Ao lembrar o clássico tio Catarino, o narrador (1976:181) descreve a situação de forma artística, como um devaneio poético: “Até hoje sua figura me aparece em sonhos, de longe em longe, e para mim é sempre uma alegria reencontrá-los nesse país misterioso e intemporal cuja entrada a gente só pode encontrar de olhos fechados pelos sendeiros sem mapa dos sonhos”.

O Narciso relata seus primeiros amores, vinculados a uma mitologia literária. A primeira experiência, segundo ele (1976:170), “Foi ainda naquele conturbado 1923 que amei uma menina de treze anos, de olhos verdes e tranças douradas, como as guardadoras de gansos dos contos de Andersen”, para mais adiante descrever o

namoro, com uma mulher mais experiente, que é associada a outra personagem literária. O relato falado de alguém real muitas vezes precisa de uma comparação com algum ente ficcional. O leitor Erico na pele do escritor Verissimo vale-se de metáforas líquidas para descrever situações cotidianas:

Tinha a bem-amada uma pele morena de cigana, não “oblíqua e dissimulada”, como a Capitu do mestre Machado, mas seus olhos escuros e dramáticos, esses sim, eram sem a menor dúvida “olhos de ressaca”, capazes de envolver o incauto que os mirasse, e arrastá-lo para as profundezas do mar... (VERISSIMO, 1976:185)

O autor Verissimo é recorrente ao utilizar-se da bagagem literária e sentimental do leitor Erico para continuar suas diversas alusões aos clássicos da literatura universal, pois suas referências literárias vão do poeta persa Omar Khayyan ao poeta, escritor, dramaturgo e músico bengali Rabindranath Tagore, do escritor brasileiro Monteiro Lobato ao escritor inglês Charles Dickens, do escritor russo Dostoiévski ao escritor português Eça de Queirós e outros tantos:

Minha tia Rosita, esposa de Americano Lopes, era uma dessas janelleiras. Eis uma personalidade que merecia um romance. Extremamente simpática, era duma malícia e duma vivacidade pitorescas. Seus olhos pareciam dotados dum aparelho de raio-X capaz de ler o pensamento e os sentimentos alheios. Não lhe escapava nada. Conhecia como ninguém a vida pública e a secreta da sua cidade. Devo-lhe muitos momentos divertidos, muitas estórias dignas do Decameron. (VERISSIMO, 1976:190)

O movimento da memória faz o duplo caminho, indo de forma retrospectiva ao passado e retornando de forma projetiva ao presente da escrita, visando um leitor futuro, comparando realidade com ficção. É um movimento recorrente, como os *flashbacks* do cinema, como nesta outra recordação em que Verissimo (1976:190) vincula causa e efeito: “pois para ela eu era um livro aberto e — naquele ano de 1926 — [tinha] um romance 'impróprio para menores', como muitos dos que eu viria a escrever anos mais tarde”.

No capítulo IV, “A Segunda Farmácia”, ocorre o espelhamento de situações vividas pelo Narciso pai no Narciso filho, incorporando toda mitologia e simbologia da situação: “Se a Farmácia Brasileira de meu pai fora das mais estranhas de que

tenho notícia, a nossa não lhe ficava muito atrás. Não me seria possível registrar com minúcias os dramas, comédias e farsas de que nossa botica foi teatro — e *teatro* é a palavra exata” (VERISSIMO, 1976:200).

Verissimo (1976:201), então, resolve contar sobre a origem de seu fazer literário e sobre suas influências: “Recusando produzir literatura própria, eu nada mais fazia que buscar proteção à sombra de nomes literários consagrados”. Em seguida (1976:202), este leitor de si mesmo passa a indicar o nome de seus autores preferidos, e das “namoradas” inglesas de papel que teve, como assim as denominava, “e cujos romances ou contos mais tarde seriam traduzidos para o Português pela Livraria do Globo, por minha sugestão: Katherine Mansfield, Clemence Dane, Margaret Kennedy”.

Em seu devaneio poético, o escritor Verissimo (1976:202), recordando o leitor Erico, diz que “G. K. Chesterton entrou também um dia na farmácia com o corpanzil coberto por um *cavour* como o de meu avô Franklin Verissimo. Não comprou nada mas me 'vendeu' o seu *The Man Who Was Thursday*, que li com extrema dificuldade”.

Nos momentos mais destacados de sua vida, Erico (1976:224) sempre faz alguma vinculação às suas leituras universais, como quando relata que após sair da casa de Mafalda, sem pedir sua mão em casamento, já na rua, ficou “encolhido sob o sobretudo, com a sensação de ter acabado de tomar parte numa comédia de Tchekhov”. Naquele mesmo instante, o devaneio segue dentro de uma estética para encantar o leitor e mostrar a bagagem cultural do escritor (1976:224), já que “A lua de Tagore parecia olhar-me e compreender minha situação”. A lua, neste caso, é uma idealização a partir da leitura de um de seus escritores preferidos e remete à imagem poética, como se fosse o disco de um espelho prateado no céu, em que o Narciso se olha e se reflete.

No capítulo V, um dos mais emblemáticos de todos, intitulado “Em busca da casa e do pai perdidos”, há um nítido diálogo com o clássico da literatura mundial *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust (onde ele discorre sobre sua relação mal resolvida com Sebastião Verissimo). Consequentemente é um dos capítulos em que o autor mais lista seus livros e escritores preferidos. Mais que isso, desfilam naquelas páginas diversas personalidades da arte e da cultura sul-rio-grandense e

brasileira, integrantes do círculo de amizade do autor. Ao descrever várias figuras públicas de suas relações sociais, Erico, que foi um leitor de Proust, deveria conhecer a citação do escritor francês sobre a questão da identidade que temos entre pessoas e personagens, justamente pelo número reduzido de tipos humanos que existem. Figuras humanas, ainda que típicas, como os tios e os demais familiares de Verissimo, mas que transitavam entre o arquétipo e o estereótipo. O que corrobora a própria assertiva do autobiógrafo, ao referir-se a si mesmo, ao indicar que “Esses espécimes humanos possuem tantos característicos em comum, que quando transpostos para a literatura de ficção correm o risco de parecerem estereótipos. (...) e cultivam a mentira ou o exagero dramático como obra de arte” (VERISSIMO, 1976:306). Há nítida influência de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust, na autobiografia, como em *O tempo e o vento* que, como a obra do escritor francês, foi escrita em sete volumes e que justamente o tempo cíclico está presente em ambas as narrativas.

O tempo da narrativa em *Solo* é também cíclico. Ora Erico relembra fatos de 1935, depois volta a 1931, em sua pequena máquina do tempo, que é a Memória. Mas logo retorna a 1935 para relatar o nascimento do primeiro filho: Clarissa, que é batizada com o sugestivo nome de famosa personagem de novela de sua autoria.

Entre idas e vindas do tempo recuperado pela memória, o autobiógrafo destaca seu tio Tancredo que, talvez, seja a pessoa que mais represente a mitologia familiar, do gaúcho típico, que lhe servirá de arquétipo para sua obra-prima.

Quando Erico Verissimo (1976:289) se debruça sobre a história e trata da ideia de escrever sua obra mais famosa, o Narciso tem uma ideia geral: “Concluí então que a verdade sobre o passado do Rio Grande devia ser mais viva e bela que a sua **mitologia** [grifo meu]. E quando mais examinava a nossa História, mais convencido ficava da necessidade de desmistificá-la”. Mas até chegar a esta conclusão, o autor (1976:289) dá-se conta que “Antes de começar o 'ambicioso' projeto, eu precisava vencer muitas resistências interiores, a maioria delas originadas nos meus tempos de escola primária e ginásio”, para em seguida fazer um desvio temporal para falar do eu do passado:

Para o menino e para o adolescente — ambos de certo modo sempre

presentes no inconsciente do adulto —, o poético, o pitoresco e o novelesco eram atributos que raramente ou nunca se encontravam em pessoas, paisagens e coisas do âmbito nacional e muito menos do regional e ainda menos do municipal. (VERISSIMO, 1976:289)

Seu olhar ainda está vinculado ao estereótipo dos livros de História, mas com o tempo saberá identificar o gaúcho típico, tão presente em seus familiares, e usá-lo como arquétipo em sua destacada obra. Para isso, precisou acontecer um fato pitoresco e traumático, da perda de algo significativo, para que a mitologia familiar lhe servisse de simbologia literária:

Certo dia me veio à mente um episódio familiar ocorrido em fins de 1930, logo após a bancarrota da minha farmácia. Estava eu, numa brumosa tarde de chuva, na casa de meu avô Aníbal, ouvindo numa vitrola as Noites nos Jardins de Espanha, de Manuel de Falla, e lendo, com a atenção dividida entre a música e a poesia, *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, quando meu tio Tancredo entrou, trazendo consigo a umidade de fora. Acabava de chegar a cavalo de seu sítio. Estava vestido à gaúcha, e o poncho, que a chuva ensopara, despedia um cheiro azedo de cachorro molhado. Suas botas estavam sujas dum barro vermelho e gordo. O odor acre do cigarro de palha, que ele acendeu logo ao entrar, invadiu os jardins de Granada, assassinando o perfume das rosas e das flores de naranjo que o poema sinfônico de Falla esparzia no ar. Contrariado, fiz a vitrola parar. Meu tio perguntou se havia alguém em casa. Respondi que não. Ele tirou o chapéu e o poncho e largou o peso do corpo no sofá, sentando-se em cima dum disco que eu ali deixara. Craque! Senti que meu coração se partia com o disco. Lá se fora o meu *Für Elise*, de Beethoven! Tio Tancredo ergueu-se, brusco, pegou os cacos negros com suas mãos tostadas e, encalistrado, murmurou: “Me desculpe. Eu não tinha visto este troço...” Forcei um sorriso e tratei de convencê-lo de que a coisa não tinha a menor importância. (VERISSIMO, 1976:290)

Trata-se de um episódio concreto que não tem sua amplitude percebida naquele momento, mas que possui um sentido mítico e simbólico a ser resgatado no devido tempo:

E quando o irmão de minha mãe se retirou, minutos depois, fiquei a fazer considerações sobre o '**sentido simbólico**' [grifo meu] daquele incidente. Na sua rudeza, no seu prosaísmo, na sua simplicidade elementar, Tancredo Lopes representava a vida rural. Vivia num universo sem arte. No que dizia respeito à música, mal sabia assobiar o monótono Boi Barroso. Sabia de memória talvez uma que outra quadra do Martín Fierro e passagens do Antônio Chimango” (VERISSIMO, 1976:290).

Erico, enquanto leitor de si mesmo, passa, sobremaneira, a refletir nesta parte

de suas lembranças sobre a arte, a realidade e seus espelhamentos. Ele próprio reconhece que tinha uma visão ainda prematura daquele mundo que no futuro lhe serviria de matéria-prima:

A antítese Ariel-Calibã me passou rápida pela mente, malgrado meu. E naquele momento senti, mais que nunca, que jamais poderia escrever o que quer que fosse sobre a gente da campanha. Faltava aos nossos “guascas” densidade psicológica, esse tipo de conflito capaz de produzir drama. Sobre homens assim vazios — concluí então, levemente — era impossível escrever um romance que tivesse caráter e nervo. (VERISSIMO 1976:290)

Entretanto, o autor (1976:291) precisou de um lapso de tempo maior para que compreendesse as possibilidades de que situações do passado pudessem ser redimensionadas e reconfiguradas pela arte e, assim, “(...) passados quase quinze anos, eu reexaminava a uma nova luz aquele episódio quase esquecido, cujo sentido mais profundo comecei a perceber”.

O jovem Erico do passado, segundo o Verissimo (1976:291) do presente, estava fazendo uma outra leitura de seus familiares, que em um outro tempo seria associada a personagens arquetípicas, justamente por serem típicas, comuns e autênticas a si mesmos. Contudo, sua indagação é retroativa: “Quem era eu em 1930? Um moço que vivia no mundo do faz-de-conta, alimentado por livros, discos, revistas, pinturas e fantasias”. Há nisto tudo um nítido movimento retrospectivo:

Quem era Tancredo Lopes? Um gaúcho de pés plantados na terra — com defeitos, com fraquezas, é natural, pois era de carne e estava vivo —, um ser humano que tinha a sua integridade, o seu código de honra, que convivia não só com os seus semelhantes, mas também com os bichos, as plantas, a terra... Sabia fazer coisas com as mãos rudes, afeitas a geadas e soalheiras. O menos que se poderia dizer dele é que tinha muito mais utilidade social que eu. Criava gado, fazia tropas, plantava, colhia — tudo em pequena escala, pois era pobre —, em suma, produzia coisas concretas muito mais necessárias à vida comunal do que as minhas ficções. (VERISSIMO 1976:291)

Erico, como fazia com todos os familiares, não fugiria a regra de mencionar alguma personagem literária de algum clássico universal, em relação ao tio Tancredo, indicando ao leitor que, de alguma forma, estava ao mesmo tempo buscando uma identidade de suas leituras com o mundo real, ao mesmo tempo que

efabulava:

(...) E quem me autorizava a afirmar que ele não tinha vida interior? Não alimentaria — é evidente — a dúvida de Hamlet, pois os gaúchos de sua têmpera haviam já decidido sem metafísica que ser é preferível a não ser. Cabia, pois ao romancista descobrir como eram “por dentro” os homens da campanha do Rio Grande. Era com aquela humanidade batida pela intempérie, suada, sofrida, embarrada, terra-a-terra, que eu tinha de lidar quando escrevesse o romance do antigo Continente. Talvez o drama de nosso povo estivesse exatamente nessa ilusória aparência de falta de drama. (VERISSIMO, 1976:291)

Estavam assim, ali presentes, no universo familiar, gaúchos típicos, antes considerados estereótipos, para posteriormente serem transformados, sim, em arquétipos literários: “O Rio Grande estava cheio dos mais variados tipos humanos. Havia o valentão, o coronel, o peão, o gaudério, o bandido, o poltrão, o paladino, o gaiato, o parlapatão, o capanga, o sisudo, o potoqueiro, o gaúcho de cidade com flor no peito... tantos!” (VERISSIMO, 1976:291). Então, não é por acaso o título do quinto capítulo remeter à obra-prima do autor francês, que é mencionada de forma reconfigurada pelo imaginário de Veríssimo. A partir dessa memória, história e mitologia familiares ele passa a construir um painel artístico, cultural e literário. O que fica mais evidente nesta outra passagem (1976:292): “E assim, depois que compreendi tudo isso, as personagens para o projetado e sonhado romance me foram saindo da memória, como coelhos duma cartola de mágico”.

Ocorre, em consequência, o espelhamento do real pelo literário, sendo a família do autor a base para sua maior criação a partir dessa projeção:

Agora como que tinha diante de mim D. Adriana Verissimo, D. Maurícia Lopes, D. Maria da Glória Ramos, D. Amélia Neves, D. Bibiana Fagundes — mulheres que eu conhecera, admirava e estimava. Elas me apareciam na mente ora envoltas em seus xales, enquanto o minuano soprava lá fora, ora fazendo pão ou queijo na cozinha, ou, ainda, balançando-se nas suas cadeiras, esperando seus homens que estavam nas lidas do campo ou da guerra... (VERISSIMO 1976:292)

É a descoberta dessa identidade familiar que promove a identidade histórica, simbólica e literária, como uma epifania:

Idiota! Como era que eu não tinha visto antes toda essa riqueza? E que

dizer de Nico Velho, Aníbal Lopes, Nestor Verissimo e cem outros varões? Era o meu povo. Era o meu sangue. Eram as minhas vivências, diretas ou indiretas, que por tanto tempo eu renegara. (VERISSIMO, 1976:292)

A partir daí, Verissimo (1976:292) se vale ainda mais da metáfora, do símbolo e do signo para descrever sua descoberta: “Foi assim que, sem saber nem querer, meu tio Tancredo me deu a chave com que abri a porta do Sobrado dos Terra-Cambará”.

O *Continente*, primeiro volume da trilogia *O tempo e o vento*, começa a ser escrito em 1947, observando o jeito, os causos, os ditos dos gaúchos da família e de conhecidos do autor. Estas pessoas, segundo o escritor (1976:295), “[...] haviam de no futuro ajudar-me a escrever a obra talvez mais importante de minha carreira. Assim, o velho Aníbal foi, sem querer nem saber, uma espécie de intérprete, de ponte entre este seu neto cidadão e a terra e a gente do Rio Grande”. Se Tancredo deu a chave do Sobrado; Aníbal foi a ponte para aquele povo a ser retratado em livro, ainda que de forma distorcida e reconfigurada pela arte literária. Arte esta que é uma forma inversa de ver e escrever sobre o mundo.

Verissimo (1976:299), por conseguinte, demonstra conhecimento teórico e prático sobre a literatura clássica, aludindo aos épicos gregos ao falar de sua saga histórico-literária e familiar, transitando entre o mitológico e o artístico, o universal e o particular, principalmente, quando comenta que “A certa altura de *O Continente* comecei a sentir a necessidade de criar uma personagem que pudesse fazer o papel de 'coro' daquela comédia provinciana. [...] Dessa necessidade nasceu o Dr. Carl Winter”. Esta personagem atua como uma figura distanciada daquele espaço, em que chega para ser o coro em uma odisséia regional. O autor informa que tal personagem é inspirada em uma monografia que ele leu sobre a cidade de Cruz Alta, a respeito de um médico alemão que chegou na região em 1852, apresentando suas credenciais na câmara de vereadores. Verissimo, o efabulador detalhista, pede, inclusive, a um amigo médico, o Dr. Hebert Caro, a indicação de lista de nomes de pequenas cidades alemãs, de origem medieval, para que lhe servissem de inspiração para a cidade natal do médico ficcional, escolhendo Eberbach.

O *Continente* é criado por Verissimo (1976:303) com nuances mitológicas. Já *O Retrato*, segundo volume da trilogia, iniciado em 1950, é escrito com base em fontes primárias: “Como não possuísse um escritório propriamente dito, usei a sala

de jantar, colocando a máquina de escrever em cima da mesa, ladeada por pilhas de volumes contendo números do *Correio do Povo* correspondentes aos anos de 1910 a 1915”.

A imagem do retrato por si só é um símbolo especular, e o escritor Verissimo (1976:303) “[...] Tinha decidido dedicar todo o livro a um 'retrato de corpo inteiro' do Dr. Rodrigo Terra Cambará, bisneto homônimo do bravo capitão”. Qualquer semelhança entre a movimentação dos Lopes Verissimo do campo rumo à urbanidade, e o movimento similar dos Terra Cambará na ficção, não era mera coincidência, mas verossimilhança do artístico com o real:

O novo Rodrigo, que dali por diante seria a personagem central da estória e, por assim dizer, o porta-estandarte de seu clã, devia representar um largo passo dos Cambará rumo de sua urbanização e também o princípio de intelectualização dessa família, que, tendo por um de seus lados começado em 1745 com uma índia que trazia no ventre um filho de pai desconhecido, haveria de produzir um dia o escritor Floriano Cambará. (VERISSIMO 1976:303)

O escritor Verissimo projeta-se sobre o escritor Floriano que escreve sobre a história de sua família, numa bacia semântica, unindo o mitológico, o simbólico e o imaginário: o olho, a água e a imaginação; o tempo, o espaço e a memória. O Narciso se debruça sobre seu alter ego, que é um escritor que escreve a história de sua família, como Erico (leitor de si mesmo) o faz também, quando se projeta sobre a própria obra:

(...) Nascido na primeira década do século, eu já me encontrava no mundo havia quatro anos quando a ação de *O Retrato* começa. E como, havia muito, tivesse decidido que Rodrigo Cambará ia ser uma espécie de sócio psicológico de Sebastião Verissimo, era natural que eu pensasse também na possibilidade de entrar no livro como personagem, caso em que teria de meter-me na pele de Floriano, o filho mais velho do futuro senhor do Sobrado. (VERISSIMO 1976:304)

Tempo e espaço passam, então, a ser povoados por mitologias e devaneios poéticos que ficam expressos na obra do escritor gaúcho, independentemente do gênero literário adotado, pois

Assim, ajudado por velhos jornais e pelas minhas às vezes nebulosas e outras vezes luminosas lembranças de menino, comecei a trabalhar no romance, a princípio com a cautela de quem caminha num campo minado

pelo inimigo. Em breve, esquecido dos perigos, entrei de corpo e alma no Sobrado, como membro da família, tornando-me assim, sob muitos aspectos, um cronista suspeito. (VERISSIMO 1976:304-305)

Deste modo, seres lendários passam a inspirar seres imaginários, como Toríbio, irmão do Dr. Rodrigo, “personagem que, como já esclareci, me foi inspirada por Nestor Verissimo” (VERISSIMO, 1976:303). Noutros casos, são personagens que contém características de uma ou mais pessoas, como quando o autor (1976:305) esclarece “Que a vida de Rodrigo Cambará não é uma biografia de meu pai é coisa que fica clara a quem quer que se dê o trabalho do confronto”. Assim age o autobiógrafo (1976:305), se justificando sobre possíveis confrontos entre vida e arte, por ter a consciência literária de que “Talvez porque tenha chegado à conclusão de que nem tudo que acontece na vida real torna-se necessariamente verossímil quando transposto para o plano da ficção”. Por isso mesmo que o espelho literário deve ser arte e não cópia fotográfica do real. O mundo vivido serve apenas de inspiração ao mundo reimaginado. O espelho artístico precisa ter a devida distorção que permita a criticidade do leitor. Ainda mais quando este processo contém forte vinculação de seu autor à sua mitologia familiar, pela criação de personagens emblemáticas. Então,

Quando Rodrigo se apaixonou por Flora, a filha de Aderbal Quadros, já este velho campeiro havia aparecido em cena com muitos traços físicos e psicológicos de meu avô materno. Era, pois, natural que Flora, futura esposa de Rodrigo, por artimanhas do “computador” estivesse correndo o risco de transformar-se num retrato de minha própria mãe. (VERISSIMO, 1976:305)

Provavelmente, deva ter ocorrido menos artimanhas do tal “computador” e mais artes e manhas do autor, o que necessitaria doutro aprofundado estudo para verificar que não apenas *O Retrato* de *O tempo e o vento*, mas outras partes da trilogia contém várias figuras humanas do “Álbum de Família” de *Solo de clarineta*, todas elas *reconfiguradas* pela imaginação do escritor. Independentemente desta questão especulativa, é visível que a ficção de Erico Verissimo incorporou elementos éticos, estéticos e autobiográficos em personagens inspirados na mitologia familiar.

O autor (1976:305), sabedor desses mecanismos, nada inconscientes, mais

uma vez antecipa o leitor ao dizer que: “Reagi quase em pânico contra essa tendência, pois tive a intuição de que, se a seguisse, Flora estaria irremediavelmente condenada, por motivos óbvios, a aparecer no livro como uma criatura assexuada e sem falhas de caráter”. Mesmo assim, como Flora foi tratada na ficção? Exatamente assim! De forma espelhada, como uma nítida projeção da mãe, pois “Seja como for, sempre que lidava com essa personagem era perturbado pelo temor de fazê-la parecida com D. Bega, de maneira que tive de tratá-la sem verdadeira intimidade, e isso talvez explique a razão por que Flora é das figuras mais apagadas tanto em *O Retrato* como em *O Arquipélago*” (VERISSIMO, 1976:305).

Por fim, no capítulo VI, “O Mausoléu de Mármore”, fica evidente o uso da mitologia, não apenas na autobiografia, como também na historiografia literária e na ficção. O leitor vem a saber que Tibicuera é o apelido de menino de Erico, dado por sua mãe, além do nome do herói mítico de livro homônimo, dirigido ao público infantojuvenil. Uma personagem que, como Ana Terra, também se vê refletida nas águas:

Uma tarde me debrucei sobre um córrego para matar a sede. Vi minha cara no espelho da água. Levei um susto. Ergui-me num pulo e saí a correr. Agarrei-me às pernas de minha mãe e choraminguei:

— Vi um peixe feio dentro d’água, mãe. (VERISSIMO, *As aventuras de Tibicuera*, 1976:12)

Como autobiógrafo, recordando visita a Machu Picchu, o escritor (1976:339) vale-se da ficção para relembrar a realidade: “Penso no velho Liroca de *O Tempo e o Vento*, e murmuro para mim mesmo: 'Mundo velho sem porteira!'”.

Em *Breve história da literatura brasileira*, Verissimo inicia destacando figuras folclóricas e mitológicas e encerra com o que Bordini (1995: 164) denomina de “uma apologia do brasileiro boêmio”, que também é uma construção artística, histórica e social, em que o escritor gaúcho busca um elo de ligação entre personagens folclóricas desde D. Pedro I a Pedro Malazarte, passando por Jeca Tatu até Macunaíma; figuras que são míticas, simbólicas e imaginárias.

Em *Solo de clarineta*, o Narciso se debruça diante do espelho autobiográfico constituído por um tempo-espaco cíclico. Neste relato de vida idealizado, Verissimo

realiza uma pequena odisséia povoada por algumas figuras que, além de míticas, são simbólicas e outras imaginárias.

O tempo mitificado da ficção é refletido também noutras obras de Erico Verissimo, como a autobiografia e a história da literatura, em um diálogo intertextual com o real, incorporando a elas a essência do vivido, a experiência ética do refletido e a experiência estética da memória reconfigurada pela escrita imaginante, pois este escritor, mesmo produzindo em gêneros literários não assumidamente ficcionais, acaba usando recursos composicionais comuns aos demais, pois em todos acaba efabulando e fazendo ficção. Mas para que se chegue a tal observação, requer que o leitor saiba refletir sobre este espelho simbólico que lhe é apresentado pelo autor.

3.2 O espelho simbólico

*“Um retrato pintado com a alma é um retrato
não do modelo, mas do artista.”
(OSCAR WILDE)*

O elemento simbólico presente em uma narrativa tem logicamente o mundo real como pano de fundo idealizado em sua construção. O pensamento é organizado por imagens e expresso por palavras; ambas possuem sua simbologia, desde a arte rupestre das cavernas na Pré-História até a arte digital na atualidade. A imaginação de todo escritor é em grande parte simbólica. O fator poético, evidentemente, não se manifesta apenas na poesia, mas no cotidiano. Para Lacan, em *As Psicoses*, “A poesia é a criação de um sujeito assumindo uma nova ordem de relação simbólica com o mundo” (LACAN, 1995:94).

Sabine Melchior-Bonnet (2016:194), em *História do Espelho*, assim define a relação especular entre o meio e a finalidade, a imagem e o símbolo: “As pessoas não se olham ao espelho, é o espelho que olha para elas, é ele que dita as suas leis e serve de instrumento normativo com o qual se avaliam a conveniência e a conformidade ao código mundano”. Por este prisma, o espelho é mágico e trágico, justamente por nos fazer ver o que nem sempre observamos, como faz o espectro

aprisionado dentro do espelho da madrasta da Branca de Neve, nos contos infantis.

Em um contexto artístico, cultural, histórico e social, a figura do espelho é uma construção simbólica e imaterial. Vemos através de símbolos, escrevemos por símbolos, sonhamos com símbolos, vivemos entre símbolos. Toda escrita é simbólica e especular, povoada por signos universais e atemporais; e elaborada por códigos e sinais que o leitor precisa aprender a decodificar.

Os escritores, durante períodos sombrios da história da Humanidade, precisaram enfrentar e ultrapassar a censura política e religiosa, valendo-se muitas vezes da linguagem simbólica, alegórica e poética.⁴¹

Há, desta maneira, no mínimo, dois planos de leitura em um texto literário: o superficial e o profundo. O que está expresso na superfície linear da leitura e o que promove profunda imersão do leitor à mensagem oferecida por aquela experiência estética. O elemento simbólico é como a profundidade e a perenidade de um rio, que continuará a fluir e se aprofundar a cada releitura.

A simbologia é, assim, possível de perceber, como um recurso estético e especular que Verissimo utiliza-se em toda a sua obra, incorporando a ela metáforas e metonímias. No Capítulo 8, de *Breve história da literatura brasileira*, intitulado “Os movimentados anos 20”, Bordini, destaca que o autor

[...] utiliza, como abertura, a metáfora de um avião que sobrevoa uma ilha — alto, dá contornos bem delineados, baixo, detalha insuspeitados e intrincados padrões (mais tarde utilizaria a mesma metáfora em *O Arquipélago*). (BORDINI, 1995:162)

Em *Breve história...* há a impressão de que a intenção principal de Verissimo (1995:16) é a de que o espectador se veja espelhado no que é contado, buscando identidade pelo conhecimento, aproximação e distanciamento entre as culturas, ainda que estas sejam diversas: “Dou-lhes esta história abreviada da literatura brasileira porque estou certo de que a melhor chave para a alma de um país são as obras de seus escritores, e sei o quanto é importante para nós que os norte e sul-

41 A canção *Cálice* (1978), de Chico Buarque de Hollanda, por exemplo, é um criativo jogo de palavras, a atestar o espelhamento da realidade, através da ficção, em um engenhoso artifício para que, diante de ferrenha censura, fosse possível dizer o não-dito nas entrelinhas de um texto ou canção.

americanos se conheçam mutuamente”.

Em sua historiografia literária, define Gregório de Matos, o famoso “Boca do Inferno”, poeta irreverente do século XVII, como um símbolo daquela época, pois

Foi a primeira voz nativa a ser ouvida na literatura brasileira, o primeiro escritor a usar alguma gíria nacional em sua poesia e a traduzir em linguagem poética algo do sentimento do povo — em especial quando satirizava os ‘maganos de Portugal’, denunciando os fidalgos portugueses por sua venalidade, vaidade e estupidez. (VERISSIMO, 1995:35)

Boca do Inferno dialoga em *Breve história...* com o simbólico Pedro Malazarte, já que Verissimo (1995:35) assim o define: “[...] o considero um verdadeiro representante da alma brasileira”.

O escritor (1995:48), ao descrever o imperador do Brasil, simula intimidade: “Pedro era um grande sujeito, pelo menos do ângulo de um escritor de ficção. Em muitos aspectos pode ser considerado um símbolo do povo brasileiro”. Logo adiante (1995:49), faz a previsível analogia entre ficção e realidade, valendo-se do nome do filho do imperador com o da personagem folclórica que encarna o suposto espírito do brasileiro, afirmando que “O príncipe era um *poseur*. Tinha muito de Pedro Malazarte, do jabuti e de Gregório de Matos”. Na continuação (1995:50), o filho da costureira fala de corte e costura, no sentido figurado, unindo novamente história e literatura: “Em minha opinião, o Romantismo foi uma veste especialmente talhada para a alma brasileira. Serviu como uma luva. Agora os poetas e prosadores tinham permissão para contar aos leitores tudo sobre seus sofrimentos, dúvidas e paixões”.

Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, para Erico — como o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, e Pedro Malazarte — é outra figura simbólica da cultura brasileira, ou do que ele diz ser a “alma brasileira”, associando outra vez personagens da literatura universal com figuras da cultura nacional:

O livro, uma alegoria esplêndida, é escrito com ousadia e inteligência em “brasileiro”, e com isso quero dizer que Andrade usou a língua de fato falada pelas pessoas comuns do Brasil, apesar de Camões e de todas as várias gerações de classicistas e gramáticos portugueses e brasileiros. É um dialeto curioso, cheio de expressões idiomáticas, pitorescamente rico e flexível, colorido e informal. Macunaíma é uma espécie de Peer Gynt dos trópicos. E a história toda, na sua aparente desordem e informalidade, é uma peça de folclore muito preciosa, bem como uma obra de arte admirável.

(VERISSIMO,1995:119)

Verissimo (1995:40) usa a simbologia em *Breve História...*, ainda que de forma embrionária, o que será recorrente em suas memórias e livros de viagens, que são as comparações entre personagens e pessoas, dando vazão ao seu narcisismo cultural e ao seu imaginário sentimental: “Muitas igrejas de Minas Gerais ainda possuem esculturas do Aleijadinho, os rostos de seus santos lembram-nos — ou antes lembram *a mim* — as feições torturadas das figuras de Van Gogh”.

Não bastasse isto, o historiador literário (1995:64) incorpora ao seu discurso metáforas líquidas para refletir sobre os intelectuais brasileiros do século XIX, principalmente para criticar aqueles que em sua visão não tinham o olhar social sobre o negro, o índio e o pobre: “Quanto aos homens de letras daquele período — raramente sonhavam com o fundo da lagoa. E quando o faziam, viam-no cheio de pérolas, belos peixes coloridos e uma fantástica flora de coral”.

Erico, como leitor, considera *Os Sertões*, de Euclides da Cunha nosso maior clássico, analisando-o sob o ponto de vista sociológico, ao afirmar que o livro

Fornece a chave mestra para a alma brasileira. É belo, lúcido e verdadeiro. É corajoso, sem preconceito e dramático. Fala-nos de um cadinho racial espantoso. Mostra, com uma **semelhança quase fotográfica** [grifo meu], uma paisagem trágica, tanto geográfica quanto humana. Narra uma história impressionante de violência, fanatismo, sangue e miséria, mas também de coragem e resistência indômita. É cheio de simpatia e compaixão pelo oprimido. E é um livro surpreendentemente “novo” e atual, porque muitos dos problemas que apresenta e discute ainda carecem de solução. (VERISSIMO, 1995:94)

Mais à frente, surge a famosa metáfora do “Homem do Avião” sobrevoando uma ilha imaginária. Esta figura é um dos recursos recorrentes do escritor, que passa também a ser utilizado como personagem simbólica. Através do exercício da metalinguagem, o autobiógrafo divaga sobre os aspectos composicionais da trilogia, que envolvem a visão panorâmica e o distanciamento do autor em relação aos fatos narrados:

Vamos supor que estamos num avião, voando alto sobre uma ilha. Vocês olham para baixo e podem ver a ilha em sua totalidade, com um formato definido, um contorno nítido. Vê-se o todo, sem captar os detalhes. Mas, se

o avião perde altitude e se aproxima da ilha desaparece o panorama geral, porque a ilha se agiganta e percebe-se que o desenho de suas praias não é tão claro ou simples, que seu perfil não é feito de longas curvas graciosas e que, ao contrário, tem um padrão bastante complicado, o qual toma a forma de enseadas, cabos, baías, lagunas e assim por diante. Mesmo a cor do território da ilha muda de uma extensão verde-azulada, com algumas manchas mais escuras ou mais claras, para um campo verdadeiramente **caleidoscópico** [grifo meu] em que se descobrem cores e desenhos insuspeitados. (VERISSIMO, 1995:97)

Como na autobiografia, o narrador de *Breve história...* passa a conversar com o leitor, como nesta passagem à p. 111, em que trata dos escritores modernistas: “A essa altura, o leitor decerto está pensando que um movimento como esse foi tolo demais para continuar a merecer nossa atenção”.

Verissimo (1995:132), indica sua influência para escrever uma história da literatura que é a *Pequena História da Literatura Brasileira*, de Ronald de Carvalho, “uma verdadeira obra-prima de seu gênero”. Tanto é que menciona por seis vezes o nome de Ronald em *Breve História...*, considerando-o, entre outras coisas como um “esteta”.

Como palestrante no exterior, Erico (1995:151) torna a comparar livros do Brasil à literatura dos norte-americanos, buscando um possível espelhamento entre culturas díspares: “O realista *Fronteira Agreste*, de Ivan Martins, livro que em intensidade e propósito lembra-nos o *Tobacco Road* de Caldwell, provocou verdadeira comoção nacional”.

Quando finaliza *Breve história...*, usa pela quarta vez a expressão “torre de marfim”, para criticar mais uma vez aqueles escritores que não espelham em sua obra a realidade política e social do país:

Quanto à literatura de meu país — seu traço proeminente nos últimos dez anos é que os escritores brasileiros deixaram de ser meros malabaristas verbais, imitadores esnobes das modas literárias europeias ou tíbios elfos, habitantes da torre de marfim; pisaram em terra e deram as mãos ao homem comum nessa cruzada universal por um mundo melhor de paz, fraternidade e liberdade. (VERISSIMO, 1995:153)

Em *Solo de clarineta* a descrição do espaço autobiográfico é também simbólica, a começar pelos títulos dos seis capítulos, assim relacionados: no Cap. I: “Álbum de Família”, há o destaque para a imagem especular da reunião de retratos

típicos e arquetípicos da mitologia familiar; no Cap. II: “A Primeira Farmácia”, dá a entender que esta é considerada uma extensão da casa; no Cap. III: “A Ameixeira-do-Japão”, a árvore frutífera no interior do terreno da casa é quase um amigo imaginário; no Cap. IV: “A Segunda Farmácia”, ocorre o eterno retorno; no Cap. V: “Em Busca da Casa e do Pai Perdidos”, fica evidente alusão às artes e à vida; e no Cap. VI: “O Mausoléu de Mármore”, o nome indica a simbologia da consciência da morte, finalizando o primeiro volume.

Em *A poética do espaço*, Bachelard demonstra esta relação afetiva que o poeta (e por que não dizer o escritor em geral?) tem com a casa e a mãe como centros da narrativa de vida, em que a própria vida é a grande metáfora da casa, com seus aposentos, peças superiores (sótãos) e inferiores (porões), dentro de uma construção arquitetônica, arquetípica e simbólica.

Na autobiografia, o tempo mitológico é sobreposto ao espaço simbólico. Este tempo e espaço, por consequência, são habitados por diversas personagens. Dentre elas, sete são as mais simbólicas, na ordem que aparecem na autobiografia: “O Homem no Espelho”; “A Farmácia”; “A Nespereira”; “O Manequim de Costura”; “O Computador”, “O Sobrado” e “O Mausoléu”. Situação que lembra a simbologia de *Seis Personagens em Busca de um Autor*, de Pirandello.⁴²

De todas as personagens, o “Manequim” é a central do espelhamento artístico e estético, e a mais destacada na narrativa autobiográfica, que lembra um livro dobrável e desdobrável (tipo “*pop-up*”), que se abre e se fecha ao leitor crítico. Personagens que possuem três dimensões: a mitológica, a simbólica e a imaginária. Cabe, assim, primeiramente, analisar a simbologia que contém cada uma dessas personagens, equitativamente, dobráveis e desdobráveis, que parecem saltar das páginas para encantar o leitor.

A primeira grande personagem simbólica e figura estética é aquela denominada pelo autor de “O Homem no Espelho”, que aparece no Preâmbulo de

42 FRESNOT, Daniel. *O Pensamento Político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Graal, 1977: 13. Nesta obra, Fresnot indica que Pirandello e o livro deste são mencionados por Verissimo como suas primeiras influências indiretas, quando em 1932, Erico decide publicar seu primeiro livro chamado *Fantoches*, segundo o próprio Verissimo: “uma coleção de contos em sua maioria na forma de pequenas peças de teatro com influências de Ibsen, Shaw, France e Pirandello, sendo que a deste último era uma 'influência de oitiva', pois eu ainda não havia lido nenhuma peça do autor” (VERISSIMO apud FRESNOT: 1977: 13).

Solo de clarineta, e com quem o autor dialoga, como se fosse um Outro. Porém, é sabidamente o seu Duplo, pois traz em si as características do escritor. Inicialmente tratado como “MEU AMIGO mais íntimo”, trata-se de uma entidade literária que abre e encerra a autobiografia (escrita em dois volumes), e que é considerada pelo escritor como “o sujeito que vejo todas as manhãs no espelho do quarto de banho, à hora onírica em que passo pelo rosto o aparelho de barbear” (VERISSIMO, 1976 Preâmbulo Vol. I). Onirismo este que é também um devaneio e um elemento estético presente em *Solo...*, elaborado para prender a atenção do leitor. Há neste recurso o uso da dialética, da metalinguística, da metafísica, da ética e da estética, pois Verissimo estabelece um diálogo com um leitor, a partir de seu duplo poético, já nas primeiras páginas das memórias, como evidenciado neste trecho, em que supostamente fala com sua autoimagem no espelho:

Estabelecemos diálogos mudos, numa linguagem misteriosa feita de imagens, ecos de vozes, alheias ou nossas, antigas ou recentes, relâmpagos, súbitos que iluminam faces e fatos remotos ou próximos, nos corredores do passado — e às vezes, inexplicavelmente, do futuro — enfim, uma conversa que, quando analisamos os sonhos da noite, parece processar-se fora do tempo e do espaço. (VERISSIMO, 1976: Preâmbulo, Vol. I)

O autor diz ainda no Preâmbulo, no Volume I, que “Surpreendo-me quase sempre em perfeito acordo com o que o Outro diz e pensa”. Porém, mais uma vez trata a autoimagem como um Duplo. O que pode ser considerado apenas como um efeito estético e metalinguístico, mais do que algo metafísico. O diálogo com o próprio reflexo, e este suposto Outro, é tão-somente o uso do Duplo reinventado, em um jogo de espelhos com o leitor, que também é uma personagem idealizada pelo autor.

No trecho em seguida, há a descrição da identidade familiar, social e artística, como um autorretrato falado. O “talvez” e o “decerto” são elementos do efabular, que aparecem de forma recorrente em sua historiografia do eu:

No Homem do Espelho reconheço os olhos escuros e melancólicos de minha mãe. Essa cabeçorra, quase desproporcional ao resto do corpo, herdei-a de meu pai. Quando à pele morena, talvez me tenha vindo de algum remoto antepassado índio ou mouro. As sobrancelhas negras e espessas — que passaram a vida no vão esforço de dar a essa cara um ar

façanhudo, decerto com o propósito de atenuar a mansuetude quase humilde dos olhos — foram suavizadas pela prata com que o tempo as retocou. (Prata ou cinza?) (VERISSIMO, 1976: Preâmbulo, Vol. I)

O diálogo emblemático no Preâmbulo de suas memórias, entre o Eu e o Outro, é a confissão de que “pelos sendeiros do erro e da dúvida que havemos de chegar um dia ao reino da verdade”. Ao que o Outro, já descrito também como “O Fantasma”, replica: “Será que esse reino existe mesmo fora da mitologia?”. Consciente da própria efabulação, o autor deixa a questão em aberto para que o leitor tire as próprias conclusões.

A segunda grande personagem que surge na autobiografia é “A Farmácia” (que aparece no segundo capítulo, intitulado “A Primeira Farmácia”), espaço que é tomado pelo devaneio, evidentemente, pós-vivência. Um devaneio poético, pois àquele tempo, o autor, que é a personagem e a protagonista de sua história de vida, ainda criança, provavelmente não tinha esta perspectiva histórica e de conhecimento de mundo que o narrador possui. Desta forma, as associações feitas são elaboradas diante de um espelho de papel que o escritor pretende ser o símbolo da própria existência que, naquele instante, é também uma experiência estética. Neste contexto de criação, há por parte de Verissimo a continuação da consciência efabulatória, quando confessa que:

Recordando deste ângulo e do espaço as cenas a que assisti naquele pátio, não posso deixar de concluir que elas tinham muito dos quadros de Bosch, Bruegel e do Goya dos Caprichos e das pinturas da Quinta del Sordo. Lá estavam vários elementos com que jogaram esses três grandes pintores. O cômico alternava-se com o trágico, o pitoresco com o grotesco, o sonho com o pesadelo. Era aquele pátio um palco em que se representavam, às vezes simultaneamente, trechos de ópera bufa, dramas do tipo da Cavalleria Rusticana e cenas de Guignol. (VERISSIMO, 1976:42)

Como se percebe pela leitura da citação acima, é um espaço, conseqüentemente, preenchido pelas tintas e cores do imaginário, considerando simbolicamente o pátio da farmácia como um palco em que todos representavam um papel social, humano e cultural. O real serve de matéria-prima à arte, e a arte que se desdobra sobre a realidade de um leitor privilegiado que consegue ver essa dialogicidade. Não são essas pessoas que imitam óperas, tragédias e comédias,

logicamente, mas são esses tipos humanos, vagando entre o arquétipo e o estereótipo que servem de base especular para as mais variadas formas de representação artística de um tempo e espaço, valendo-se da vasta bagagem daquele autor. São elementos de um devaneio poético de um escritor que recorda seu passado, reconfigurando-o por meio da arte.

O devaneio do presente, desse jeito, adere ao recordar do passado. O tempo vivido vai sendo incorporado ao tempo reinventado, reimaginado e reconstruído. Por isso mesmo, é improvável que o jovem Erico, ao tempo da Primeira Farmácia, tivesse tamanha bagagem cultural e visão panorâmica que o escritor Verissimo articula em sua arquitetura sintática, simbólica e semântica. O que não invalida seu registro histórico, mas amplia seu espectro quando sobreposto ao espelho literário, esquematizando, organizando, montando o tempo-espaço autobiográfico como um pequeno palco de teatro, arrumado com cuidado para receber seus convidados para a apresentação de sua peça maior: a própria vida condensada em um livro.

O Erico (1976:39), leitor de si mesmo, usa da simbologia, da metáfora, da metonímia e da alegoria em seu artefato cultural, como deixa claro ao leitor nesta citação: “Nas casas de negócio em geral não se permitia que pessoas estranhas ao serviço transpusessem a muralha simbólica do balcão”. São poucos autobiógrafos que permitem que o leitor ultrapasse a barreira de sua criação literária, desenvolvendo um diálogo metalinguístico, como é feito em *Solo de clarineta*.

Verissimo (1976:43) ao descrever o ambiente da farmácia — que também funcionava como pequeno hospital, com quartos para atender doentes, fazer curativos e pequenas cirurgias —, mais uma vez relembra ao leitor que antes de tudo é um indivíduo relatando sua vida: “Isso talvez explique a preocupação deste escritor, revelada em vários romances, de limpar, arejar o ato sexual, dando-lhes um caráter esportivo”. É a preocupação também do Narciso, que vincula aquele espaço sanitário, quase um santuário, às pinturas dos grandes mestres: “Através das portas entreabertas daqueles quartos sórdidos, vislumbravam-se nudezas pálidas e esqueléticas (El Greco) ou fornidas e róseas (Rubens). (...) E não faltavam nunca as bruxas de Goya” (VERISSIMO, 1976:43).

“A Nespereira”, terceira personagem, surge no terceiro capítulo, denominado “A Ameixeira-do-Japão”, árvore frutífera que atua como um amigo imaginário do

autor, quando este era menino. Situação que lembra bastante ao leitor crítico o enredo do livro *Meu Pé de Laranja Lima*.⁴³ Situação curiosa e similar ao romance, acontece com a Nespereira do garoto Erico, que funciona como uma confidente. Ambas (a real e a ficcional) contêm um olhar crítico e social, numa dualidade e contraponto da pureza da criança com a dureza da sociedade. Ocorre, então, na autobiografia o processo da efabulação pela recordação, que causa identidade do leitor com o autor: “Tive no começo da vida uma árvore que até hoje continua dentro de mim como um marco do tempo da infância e uma entidade importante de minha **mitologia** [grifo meu] particular” (VERISSIMO, 1976:55) Em seguida, diz que aquela árvore “Era a única existente no nosso pátio interno. Estava plantada num alto canteiro, num dos ângulos dessa área comum à nossa residência e à farmácia, numa zona pobre de sol, entre a 'cloaca máxima' e um dos pavilhões hospitalares”.

A árvore passa a ser assim um espelho duplo: um ser simbólico e mitológico para o autor, além de uma imagem especular. Árvore que, como símbolo, possui duplicidade: seus galhos são como raízes estilizadas que crescem rumo ao céu, e as raízes, galhos igualmente estilizados que se enterram chão adentro, em um duplo crescimento em sentido contrário.⁴⁴

O menino Erico espelhado no escritor Verissimo (1976:55) reflete sobre o passado na escrita do presente, confidenciando ao leitor que “Graças à magia da memória afetiva, esse 'fóssil' dum minuto para outro pode voltar à vida, com raízes, seiva circulante, tronco, galhos, folhas, flores, frutos e até com os insetos e passarinhos que costumavam frequentá-lo”. Logo acrescentando ao imaginário autobiográfico este novo personagem: a árvore encantada. Como um amigo imaginário a árvore passa a acompanhar o menino em suas aventuras e ao adulto em suas recordações: “Com tudo isso reviverá também o menino que amava a árvore e procurava sua companhia nos momentos em que necessitava de solidão

43 *Meu Pé de Laranja Lima*: romance juvenil de José Mauro de Vasconcelos, foi publicado em 1968, e retrata a história de um menino de cinco anos, chamado Zezé, que justamente imagina conversar com uma pequena árvore, por ele batizada de Xururuca.

44 Para os pensadores da antiguidade, dos herméticos, relativo a Hermes — o Trismegisto —, e dentre eles os alquimistas, que falavam do princípio da correspondência: “O que está embaixo é igual ao que está em cima” e vice-versa, o que lembra a figura do espelho, da dupla simetria. Algo que também ocorre na filosofia hermética, por conta do princípio da duplicidade, de que tudo tem um duplo, um oposto. Ambos convivem no mesmo espaço simbólico: enquanto forma, o superficial e o profundo; e, enquanto sentido, o visível e o invisível, o dito e o não-dito, o lembrado e o esquecido.

para arquitetar suas ficções, viver seu mundo do 'faz de conta'".

A ameixeira-do-japão ou nespereira tem um capítulo próprio na autobiografia, como se fosse um destacado ente familiar do autor. Das sete grandes personagens que desfilam na obra, a árvore é o único ser vivo, já que entre os demais: um é ser inanimado, outro trata-se do reflexo do autor, um é uma máquina (o computador) e as outras personagens têm a forma de casarios. A importância deste ser vivo é comprovada pela confissão metalinguística que o autor (1976:56) faz sobre a própria efabulação: "Estive a pique de dar a este capítulo o nome de *A Nespereira*, e se não o fiz foi porque me pareceu que isso seria uma traição ao menino. Afinal de contas esta parte de minhas memórias — ou todo o livro, em última análise — pertence mais a ele do que ao homem que hoje sou".

O espaço autobiográfico em Erico Verissimo (1976:64) é preenchido frequentemente pelo devaneio poético, mais do escritor que do menino, embora possa parecer o contrário ao leitor desavisado: "Minha imaginação encarregou-se de purificar o ar daquele ângulo do pátio, transferindo a nespereira ora para as campinas do *Far-west* americano ora para os fiordes escandinavos ou para um parque parisiense". Assim agindo, o autobiógrafo, passa a efabular mais adiante, quando faz a personagem tomar ares de amigo imaginário: "Eu aproximava a revista do nariz para sentir aquele cheiro mágico de tinta e de papel de jornal. No pátio a ameixeira-do-japão parecia esperar-me, interessada também nas estórias de *O Tico-Tico*" (VERISSIMO, 1976:68). Há, desse jeito, a elaboração de uma relação de duplicidade, do menino do passado com o adulto do presente, através de uma personagem idealizada, que é um recurso estético e uma estratégia enunciativa para prender a atenção do leitor pelo encantamento, pela magia de uma árvore ter essa suposta "comunicação" com um menino, tal qual ocorre em *Meu Pé de Laranja Lima*.

Ao mesmo tempo, o autor vai construindo sua história da literatura universal, mesclando clássicos nacionais e internacionais em suas memórias de um cinéfilo e ávido leitor. Erico, então, passa a lembrar que o primeiro livro que leu foi sobre caçadas, mas que o primeiro que de fato se recorda é *A Casa a Vapor*, de Júlio Verne, que pertenceu à sua avó Adriana, passando de geração a geração. Após esta localização no tempo e espaço, ele (1976:117) conta um quase conto: "Fui sentar-me ao pé da ameixeira-do-japão e comecei a leitura". O menino Erico (1976:118) não

tinha, como outros meninos das histórias, uma casa na árvore, mas aquela árvore era a sua segunda casa, o que motiva novo devaneio poético: “O tronco, os galhos, as folhas e as frutas da nespereira pareciam também interessadas no romance e liam por cima de meu ombro”. Em seguida (1976:118), ele complementa: “A nespereira dali por diante passou a ser a minha casa a vapor”. A partir daí, o devaneio poético torna a árvore personagem de sua mitologia familiar, pois provavelmente tal figura simbólica retome esta dimensão onírica quando da escrita de sua historiografia pessoal, já dentro de um projeto estético de associar a vida do leitor às suas leituras. A narrativa de vida do escritor (1976:119), então, vai cedendo mais espaço ao imaginário, cada vez mais transfigurado: “E enquanto eu me identificava com Phileas Fogg a árvore foi sucessivamente trem, balão, trenó, vapor...”

Em sua narrativa há o frequente deslocamento espacial e temporal. Após três anos no internato, nas férias, quando do retorno à Cruz Alta, o autor (1976:146) relembra que “[...] encontrei muitas mudanças na minha casa e na minha cidade. Achei as pessoas, os lugares e os prédios fisicamente menores do que eu os via de longe com a lente de aumento da saudade”. Neste momento, o reencontro com a amiga do reino da imaginação é descrito como um rito de passagem, criando uma nova personalidade àquela personagem: “Meu reencontro com a ameixeira-do-japão foi embaraçoso. Ficamos por um instante como dois estranhos, frente a frente, como se esperássemos que uma terceira 'pessoa' nos apresentasse um ao outro” (VERISSIMO, 1976:146). Então, o ser mitológico e simbólico passa a ser descrito não mais de forma onírica. O Continente imaginário do menino cede espaço ao Retrato fotográfico do adulto, neste Arquipélago de recordações:

A árvore me pareceu menor, mais feia: era como se tivesse emurchecido de velhice. Não suportei o cheiro que se emanava da sentina próxima, nem as moscas e mosquitos que vojavam ao redor da velha companheira vegetal. Era lamentável... Mas era, que podia eu fazer? (VERISSIMO, 1976:146-147)

Entretanto, o autor (1976:149) ainda volta ao tempo onírico, quando abre espaço à quarta e mais central personagem de toda aquela narrativa autobiográfica,

que é o manequim de costura da mãe, com quem ele parece mais dialogar, que aparece no terceiro capítulo, dedicado à amiga imaginária: a árvore frutífera. Porém, o “Manequim” não é o amigo de infância, mas um severo crítico: “E vejo agora também outra 'pessoa' daquela casa: o manequim, um busto sem cabeça, sem braços nem pernas, que sempre me sugeria uma mulher mutilada”. O manequim de costura da mãe é uma personagem simbólica que fala e olha para o autor, mesmo sem ter cabeça: “O manequim parecia dizer-me: 'Vês, eu também estou ajudando tua mãe a custear os teus estudos”. Há novamente, de forma repetida e na mesma página, o falso Outro, quando é apenas uma consciência inquisidora do Duplo, do eu projetando-se no texto, como recurso dialógico com o leitor. Uma personagem que traduz o desconforto em relação à separação dos pais: “Tive uma noite, naquelas férias, um sonho aflitivo em que minha mãe e o manequim confundiram-se numa única mulher mutilada. Despertei do pesadelo com um pesado sentimento de culpa”. Todavia, sentimento de culpa ou não, consciente ou inconsciente, a este estudo interessa o componente estético e não psicológico. Portanto, analisando-o como uma produção artística de um escritor que flerta a todo instante com o imaginário, o devaneio, a digressão e a metalinguagem, cabe observar a enunciação autobiográfica deste autor, semelhante ao seu fazer literário.

O “Manequim”, de figurante a quase protagonista, tem presença no tempo e se desloca no espaço, seguindo as andanças da mãe e do filho do interior à capital e em sentido contrário.

Erico (1976:183) relembra que em 1925 (aos vinte anos), volta com a mãe para Cruz Alta, e retorna ao trabalho no Banco do Comércio, passando a tratar o “Manequim” como se fosse uma pessoa da família, pelo menos na autobiografia: “O manequim, que nos tinha acompanhado na malograda aventura porto-alegrense, retornava seu lugar com a fita métrica, a tesoura e a Singer na casa do velho Aníbal”. Não é apenas o ser inanimado que desempenha um papel simbólico neste período. A tesoura que será ressignificada em sua ficção e a máquina de costura Singer, espécie de tear em que a Penélope de Cruz Alta “tece” e costura os dias, são fatos concretos reimaginados em suas obras. Todos são símbolos de seu passado, eternizados em sua ficção.

Exemplo maior da estética e da imaginação simbólica em Erico Verissimo é,

justamente, Ana Terra, de *O Continente*. A mais simbólica de suas personagens, a começar pela terminologia e nomenclatura. Figura ficcional que usa a tesoura para cortar cordões umbilicais na primeira parte da trilogia. Tesoura mítica que é também o símbolo do trabalho de sua mãe, Dona Bega, em um ciclo que une o real e o imaginário, a ficção e a autobiografia.

Dentro de um contexto literário, o devaneio poético com a personagem emblemática se incorpora às lembranças do autobiógrafo, nas mais variadas formas, dando a dimensão de alegoria às suas recordações, através de uma figura de linguagem, de uso retórico, transformando o virtual em literal, na produção de um novo significado:

Às vezes aquela vida fútil, puramente dos sentidos, me causava remorsos. Onde estavam os meus propósitos de liquidar o manequim e libertar da obrigação do trabalho a minha mãe, que pagava aquelas minhas elegantes (pelo menos assim me pareciam) roupas, gravatas, sapatos e polainas que eu usava ou, antes, exibia nas ruas e salões de Cruz Alta? (VERISSIMO, 1976:185-186)

A personagem mencionada não se restringe a um só capítulo de *Solo* e ingressa no quarto, denominado “A Segunda Farmácia”, em que o autor (1976:196) recorda problemas financeiros, imagina o futuro e relembra a proposta de abrir outra farmácia, amparado noutro devaneio: “Eu pensava, pensava, indeciso. O manequim um dia poderia ser destituído, dissolvido na nova farmácia num banho de ácido sulfúrico... Quem sabe?!”. Tal recurso estilístico e retórico é recorrente, dando falsa personalidade e vida a uma entidade literária, algo que é repetido duas páginas mais adiante:

Eu voltava ao convívio dos livros, reduzira ao que me parecia normal as atividades eróticas e remergulhara na velha preocupação de assassinar o manequim, libertar minha mãe, 'sossegar o pito', como diria D. Maurícia, e começar a escrever a sério e a publicar os meus contos. Como? Não sabia ainda (VERISSIMO, 1976:198)

“O Manequim” é figura idealizada que reaparece na autobiografia, ao final daquele capítulo, quando o autor (1976:224) descreve situações ocorridas após pedir em casamento a futura esposa Mafalda, para tristeza de sua mãe: “O

manequim, esse me disse coisas irônicas no seu silêncio, pois agora eu compreendia que ele era o meu boneco e eu seu ventríloquo”. Tal consciência e confissão, evidentemente, fazem parte das artimanhas do narrador e o fio condutor (de Ariadne) pelos labirintos da narrativa autobiográfica. Ao leitor crítico é notório, desde as primeiras aparições, que a voz narrativa e a “voz” da personagem eram obviamente do mesmo ventríloquo.⁴⁵

Surge então, o capítulo mais emblemático de *Solo de clarineta*, que é o quinto, denominado de “Em Busca da Casa e do Pai Perdidos”. Nele aparecerá também a quinta personagem simbólica, que é “O Computador”, que funciona como uma das várias metáforas da criação literária e recurso de metalinguagem do autor, dirigido ao leitor:

Estou convencido de que o inconsciente representa um papel muito importante — mais do que o escritor geralmente quer admitir — no ato da criação literária. Costumo comparar nosso inconsciente com um prodigioso computador cuja 'memória' durante os anos de nossa vida (e desconfio que os primeiros dezoito são os mais importantes) vai sendo alimentada, programada com imagens, conhecimentos, vozes, ideias, melodias, impressões de leitura, etc... O 'computador' — à revelia de nossa consciência — começa a 'sortir' todos esses dados, escondendo tão bem alguns deles, que passamos anos e anos sem que tenhamos sequer conhecimento de sua existência. (VERISSIMO, 1976:293)

“O Computador”, para Erico é o símbolo, não do processamento de dados analógico, puro e simples — que é a imagem usual deste equipamento na década de 1970, restrito a grandes empresas e universidades no campo da pesquisa e dos avanços tecnológicos —, mas a metáfora da própria Memória, na seleção de dados mnemônicos, o que por si só, já faz de Verissimo um inovador, pois o escritor não está apenas reproduzindo o discurso científico de seu tempo, mas incorporando ao seu fazer literário a narrativa de ficção científica daquela época, em que as máquinas, a tecnologia e a própria ficção passam a ter outra dimensão no cinema,

45 O mais interessante e surpreendente na figura simbólica do Manequim é que esta aparece primeiro na ficção, lá no Diário de Sílvia, já mencionado às páginas 117-118 desta tese, para um pouco mais de uma década depois (1961-1973) reaparecer na autobiografia, de forma espelhada. Floriano é o alter ego do escritor, enquanto Sílvia escreve um Diário em que o manequim de costura da mãe exerce um papel semelhante, com as mesmas características da manequim ficcional, inclusive atuando como consciência crítica de quem escreve memórias. Sílvia e Floriano são os duplos de Erico Verissimo, personagens compostas a partir de alguns elementos autobiográficos.

nas séries de TV e na literatura.

Apesar de Verissimo atribuir ao inconsciente certas propriedades do ato criativo, sempre é bom lembrar que ele é um escritor esquemático, que organiza cada detalhe das histórias e personagens, antes mesmo de começar a escrever suas ficções. E tal tratamento não é recebido apenas pela escrita ficcional. Outros gêneros são contemplados com a mesma arquitetura literária.

Assim, o “Computador” é personagem metalinguística, imaginada para discutir com o leitor a sua filosofia da composição:

(...) Quando, por exemplo, nos preparamos para escrever um romance e começamos a pensar nas personagens, o “computador”, sensível sempre às nossas necessidades, rompe a mandar-nos “mensagens”, algumas boas — “pedaços” físicos ou psicológicos de pessoas que conhecemos — outras traiçoeiras — recordações de livros lidos e “esquecidos” que nos podem levar ao plágio. Cabe ao consciente fazer a seleção, repelir ou aceitar as mensagens do “computador”. Nada do que vem à mente é gratuito. Não é possível nem creio que seja aconselhável tentar criar do nada, esquecer as nossas vivências, obliterar a memória. (VERISSIMO, 1976:293)

Para Verissimo, o processo de criação possui sua linguagem lógica, uma programação, no sentido de organização de tempo, espaço, personagens, reais ou fictícios, e, em virtude disso, retoma a figura do “Computador” e sua simbologia, que remete à própria Memória:

É justamente durante esse processo de “despistamento”, ou então no minuto em que o autor resolve criar uma personagem sua, sua mesmo, que o “computador” insidiosamente começa a mandar-lhe mensagens, e o autor corre o risco de usar esses elementos como orgulho demiúrgico, convencido de que está mesmo criando do nada. (VERISSIMO, 1976:294)

Naquele tempo salvo na ficção científica, não existia na ciência propriamente dita, o conceito prático de “Inteligência Artificial”. “O Computador”, por contraposição, dentro da estrutura narrativa da autobiografia, passa a ser outra personagem nesta galeria de figuras simbólicas que representam, neste caso, a própria metalinguagem sendo desvendada ao leitor. Não é por mero acaso que as supostas vinculações do inconsciente se adaptem às figuras humanas reais que servem de modelo às personagens de sua ficção: Pedro Missioneiro e Ana Terra, por exemplo, na própria

terminologia adotada, já representam um espaço (*O Continente*), dentro de um tempo mítico, pois “Estava claro que o 'computador' já determinara o aparecimento na sesmaria dos Terra do índio Pedro Missioneiro, personagem cuja origem profunda eu não saberia explicar” (VERISSIMO, 1976:296). Não, mesmo? O Narciso que desenha cidades imaginárias esboços de rostos de personagens e tudo mais, espelhado muitas vezes em parentes, amigos e conhecidos estaria de fato atribuindo certas situações ao inconsciente? Não creio nesta situação específica, embora haja, em tudo que é feito pelo ser humano, algum elemento inconsciente.

Assim, para quase completar a galeria, surge em seguida o sexto personagem, que é o famoso Sobrado dos Verissimo, espaço que representa a própria criação demiúrgica. O Sobrado real que serve de projeção para o Sobrado imaginário dos Terra-Cambará, e que será reconhecido como um “ser vivo” pelo próprio escritor:

Outra **personagem** [grifo meu] importante de *O Tempo e o Vento* é o Sobrado, que sinto como um ser vivo e quase pensante. É, evidentemente, um **símbolo** [grifo meu] uterino, materno e — abrigo, fortaleza, aconchego, tradição — pode também ser uma recriação idealizada do lar que eu perdera e ainda buscava. Não tem, entretanto, como era de esperar-se, semelhanças com o casarão do velho Franklin Verissimo. (VERISSIMO, 1976:300)

O símbolo uterino, materno, abrigo, refúgio, fortaleza, que remete aos estudos de Gaston Bachelard e sua *poética do espaço*, anteriormente mencionados.

O leitor Erico, consciente das teorias filosóficas e literárias em voga ao seu tempo, elege O Sobrado dos Terra-Cambará como projeção do casarão dos Verissimo, enquanto inspiração e reconfiguração da vida pela arte, utilizando-se da mitologia familiar para sobrepor o particular ao universal. Ao discutir questões como história e literatura, arte e vida, devaneio e sobrado, minha memória imaginante lembrou de *A moça do sonho*, de Chico Buarque de Hollanda: “Há de haver algum lugar./ Um confuso casarão./ Onde os sonhos serão reais e a vida não”.⁴⁶

Porém, cabe lembrar a questão da superinterpretação, discutida por Umberto

46 Versos da letra *A moça do sonho* (2001), canção de Edu Lobo e Chico Buarque de Hollanda. Disponível em: <<https://www.letras.com.br/chico-buarque/a-moca-do-sonho>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

Eco: do leitor não ir além do que o texto permite, bem como da interpretação equivocada ou crítica exagerada, fator destacado pelo próprio Verissimo, levando em conta suas projeções e espelhamentos:

Seria recomendável que os escritores que se dedicam à crítica não esquecessem nunca que um romancista, por menos que seja, tem uma experiência pessoal e que, ao produzir suas ficções, é natural que se ampare mais nessas vivências do que em suas leituras. (VERISSIMO, 1976:300)

A arte espelhada na vida produz o efeito da verossimilhança, reconfigurada pelo imaginário. E, assim sendo, o Sobrado recebe uma atenção diferenciada, do escritor e de destacado crítico literário. O primeiro, como leitor de si mesmo, e o segundo, como leitor da obra por si só, sem o conhecimento dos dados autobiográficos daquele autor, como atesta esta afirmação:

Gilberto Freyre, que escreveu um artigo simpático mas um tanto ambivalente sobre O Continente, insinuou que o fato de eu ter escolhido um sobrado como centro do romance era um sinal de que a influência da ficção nordestina já se fazia sentida no sul do país. O ilustre sociólogo não levou em conta a possibilidade de que o autor tivesse tido em sua vida de menino um sobrado, como foi exatamente o meu caso. (VERISSIMO, 1976:300-301)

Enfim, surge a sétima personagem autobiográfica, que é outro prédio simbólico: “O Mausoléu de Mármore”, em que Erico Verissimo trabalhou, e que aparece no sexto e último capítulo que leva o nome homônimo dele. Todavia, diferentemente de “A Farmácia” e “O Sobrado”, é um espaço habitado no exterior, quando o escritor trabalhou no Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, em Washington. Os termos mausoléu e mármore representam também a consciência da morte se avizinando, ao ser nomeado deste modo o capítulo final do primeiro volume de suas memórias.⁴⁷ Um espaço, portanto, que carrega uma grande simbologia.

Naquele espaço há igualmente a figura do romancista, que observa tudo ao redor como matéria-prima para futuras ficções, ou que vê de forma recorrente

47 Erico Verissimo tinha sofrido um enfarte e não resistiu a outro, deixando o segundo volume sem a revisão e finalização, feita de forma póstuma pelo professor Flávio Loureiro Chaves.

naquelas pessoas certas personagens de livros e filmes, que acabam lembrando pessoas conhecidas de seu passado.

Sobre os funcionários que lá trabalhavam, há uma descrição peculiar, que indica o sentido de efabulação: “Era preciso decorar os nomes, ligá-los às fisionomias de seus donos e às suas nacionalidades — o que não seria muito difícil para um romancista” (VERISSIMO, 1976:312). Ou seja, alguém que sempre viveu anotando dados, imaginando coisas, esquematizando projetos literários, continua assim agindo não importando o local.

O imaginário e a visão retrospectiva da história pessoal andam de mãos dadas entre o leitor de si e o escritor, unindo o pitoresco e hilário ao comovente, visando um efeito literário e Verissimo (1976:316) faz questão de lembrar entre parênteses: “(Minha professora do curso primário entrou algumas vezes naquele escritório, trazendo pela mão o menino Erico, que não conseguia aprender a fazer conta de dividir. O velho Sebastião olhava para o filho e dizia: 'Acabas de receber diploma de burro'.)”.

O escritor passa a seguir a relatar fatos inusitados, pitorescos, cômicos e trágicos que presenciou durante aquele período no “Mausoléu”. Por esta forma, o Narciso continua a olhar-se no espelho e a refletir sobre a própria escrita, e o motivo de intercalar situações sérias a outras hilárias:

É possível que muitas vezes a mão se me escape e eu carregue no sal, causando uma impressão de falsa modéstia ou masoquismo. (Não sei o que será pior.) Seja como for, acho muito perigoso um homem levar-se demasiadamente a sério. Tenho plena consciência de que quase sempre tento escapar de situações desagradáveis e dramáticas pela porta do humor — como deve ter ficado bastante claro nas páginas deste livro de memórias. Seja como for, acho isso mil vezes preferível a assumir ares de herói ou mártir. (VERISSIMO, 1976:322)

Desta forma, Verissimo, dos seis capítulos da autobiografia, em quatro deles destaca nos títulos algumas construções arquitetônicas (a primeira e a segunda farmácia, a casa ou sobrado e o mausoléu) e dos sete personagens simbólicos presentes em suas memórias, três deles são estas construções.

A Casa, pois, está como centro da sua narrativa de vida, como espaço simbólico e mitológico, do eterno retorno, que se evidencia no capítulo final do

primeiro volume de *Solo*, quando afirma que: “Ao deixar o 'mausoléu de mármore' em que estive sepultado durante tanto tempo, tive a impressão de que era uma espécie de novo Lázaro que ressuscitara dentro os mortos. Mas com uma diferença: Lázaro, que eu saiba, não contou o que tinha 'do outro lado'...” (VERISSIMO, 1976:349). O sepultamento, nesta situação, é uma representação simbólica do autoexílio que o escritor fez, se afastando do país natal. O “outro lado” mencionado é o de um espelho que é histórico, artístico, cultural e social, mas que Verissimo também não desvenda totalmente ao leitor. Mostra apenas o resultado de suas escolhas pessoais, daquilo que acha conveniente relatar.

A casa real e a imaginária são descritas de forma poética como um ser vivo, como em um devaneio do escritor (1976:72), vinculando o universal ao particular, em diálogo constante entre o eu e o outro: “Aos poucos, mas estranhamente, eu me afeiçoava à minha casa — pessoas, móveis, quadros, salas, objetos — sentindo que ela era o meu porto seguro, o meu refúgio, o meu recreio, um mundo muito meu, dentro do grande mundo dos outros”.

Além destes sete grandes personagens mais destacados, que visam um efeito no leitor, há outras alusões que constituem esta galeria de múltiplos personagens, frutos das leituras e das sessões de cinema de Érico, que lembram pessoas de seu círculo familiar e de amigos. Na autobiografia há diversas imagens emblemáticas, utilizadas como projeção de sua bagagem cultural, com o devido destaque à figura simbólica dos pais. O autobiógrafo desenha o retrato falado de Sebastião e Dona Bega, feito de contrapontos, assim como são construídas suas personagens na ficção:

A sobriedade seca de D. Bega era uma rústica moldura que dava um esquisito relevo aos exageros e extravagâncias do marido. Sebastião Verissimo deixava que seu otimismo lhe dirigisse o raciocínio, ao passo que sua companheira conservou durante toda a vida uma inesgotável reserva de pessimismo. Como sempre esperava o pior, jamais o Destino apanhou-a desprevenida. (VERISSIMO, 1976:33)

Dona Bega serve de inspiração, verossimilhança e autenticidade para mulheres fictícias como Ana Terra e Bibiana, que vivem com os pés enraizados à realidade daquele cotidiano inventado, enquanto as personagens masculinas, tal

qual seu pai, estão sempre com o pensamento nas nuvens, como o Capitão Rodrigo e outros mais. O contraponto e o antagonismo estão presentes nesses dois espelhos familiares que moldaram a vida e a obra do autor.

O escritor (1976:136) possui aparentemente a necessidade simbólica de ilustrar, ainda que de forma narrativa, cada pessoa, comparando-a com alguma personagem de sua economia sentimental, como quando descreve os professores do internato, um deles com “bigode retorcido como o de certas figuras dos cartões-postais antigos”.

No retorno à cidade natal, trabalhando em armazém, Erico (1976:159) relembra ter usado de forma clandestina uma velha máquina de escrever Underwood, onde elaborou os primeiros escritos. Ali, naquele momento rememorado, acontece a inevitável comparação do chefe, que para ele “Parecia uma personagem de Dickens em trajos de 1922”.

Tudo é passível de associação simbólica do imaginário de Erico (1976:222) com sua lista de leituras: “Finalmente aproximei-me de Mafalda Halfen Volpe. Além dos encontros de janela, grotescas paródias de Romeu e Julieta, havia os de bailes e os de cinema (mudo) com seus iluminados intervalos entre as partes do filme, muito convenientes aos namorados”. Não bastassem as personagens idealizadas, associadas e imaginadas, ele próprio, o autor, se coloca como personagem de outras possíveis histórias, como reflexão que funciona como devaneio poético:

Muitas vezes, durante aqueles dois anos californianos, tive a impressão de ser uma personagem que havia entrado por engano num romance alheio, à revelia de seu autor, o qual nada esperava nem desejava de mim, de modo que eu me sentia livre para fazer ou não fazer nada. (VERISSIMO, 1976:283-284)

O espaço autobiográfico na escrita de Erico Verissimo (1976:279), além de simbólico, é povoado pelo devaneio poético de quando em quando. Simbologia que não se resume à sua escrita, mas em função dela, de sua posição política em defesa da liberdade de expressão. Diante dos ataques recebidos por seus livros de alguns religiosos, sua posição foi firme e assumidamente simbólica. Um destes, o do padre e professor Fritzen, do Colégio Anchieta, em Porto Alegre, foi considerado “um

ataque virulento não só ao livro como também pessoalmente ao autor”; o que forçou o cidadão Erico (1976:280), durante a ditadura do Estado Novo, na Era Vargas, a contratar um advogado e processar o padre, pois “Era preciso reagir, mesmo que fosse de maneira puramente **simbólica** [grifo meu]. (...) Eu queria que meu gesto fosse interpretado como um protesto contra a situação política vigente no país”.

Quando o autobiógrafo (1976:296) demonstra ao seu leitor como escolheu o nome e o sobrenome de uma de suas mais destacadas personagens de *O tempo e o vento*, sua obra-prima, fica mais visível o mecanismo de sua imaginação simbólica, vinculada à etimologia e à terminologia: “O primeiro nome que me ocorreu para o homem foi o de Severo. (Lembram-se da pantomima de circo *Os Bandidos da Serra Morena?*) Repeli-o, optando pelo de Rodrigo. (Pergunto agora a mim mesmo se o 'computador' não me teria imposto esse nome por causa de El Cid Campeador.)”. O que não deixa de ser uma pergunta de fácil resolução, conhecendo sua “educação cinematográfica” e ao seu interesse de associar cinema, literatura, música, arte e cultura em geral às pessoas e personagens. Além disso, há uma vinculação do Narciso à mitologia familiar, haja vista que Verissimo (1976:296-297) informa ao leitor que “O sobrenome Cambará foi escolhido conscientemente: além de ser sonoro, designa uma árvore de duro lenho. Se bem me lembro, uma das estâncias perdidas de meu avô paterno chamava-se Cambará”.

A história da família acaba sendo espelhada em sua ficção, ora direta ora indiretamente, ocorrendo também a ironia no jogo de palavras diante deste espelho autobiográfico, como quando o autor faz as devidas ressalvas entre pessoas e personagens, mas que parece inegável a sua inspiração e projeção do real sobre o ficcional:

Com o passar dos anos e de incansáveis labutas, os Dell'Aglio progrediram economicamente, ao passo que, depois da morte de seu chefe, o Dr. Franklin, o clã dos Verissimo degradingolou (sem trocadilho, pelo amor de Deus!) e foi aos poucos perdendo para os vizinhos italianos as suas casas hipotecadas. Música ao Longe, romance que escrevi em 1934, **reflete** [grifo meu] de certo modo esse fenômeno socioeconômico. O tema era e é excelente, mas merecia um tratamento menos apressado, superficial e tímido do que o que lhe dei. Não se trata exatamente da história da ascensão dos Dell'Aglio e da queda dos Verissimo. (VERISSIMO, 1976:91)

Como bem destaca Lucas (2006:61-62), “[...] Erico Verissimo foi também desenhista e desenvolveu na prosa um especial gosto pelo visualismo estético ou pela estetização do espaço, como é tão frequente nas suas descrições de lugares visitados”. E isto se reflete em sua poética.

Erico Verissimo valeu-se da linguagem simbólica e alegórica em algumas de suas mais importantes obras, o que fica mais evidenciado em *Incidente em Antares*, quando se posiciona de forma paródica contra a ditadura militar, vigente durante o período de produção do livro. Uso da paródia que é percebido por Márcia Ivana de Lima e Silva (2000) em seus estudos de crítica genética sobre o referido livro, quando descobre que a data em que os mortos invadem a praça de Antares é justamente a data da promulgação do Ato Institucional nº 5, que ficou conhecido como o famigerado AI-5, quando a censura e a repressão política recrudesceram no país, em 13 de dezembro de 1968; e que no segundo parágrafo da abertura do livro, o autor narra o incidente acontecido em 13 de dezembro de 1963 (ano deslocado, provavelmente para fugir da censura política). O mais emblemático é saber que nos esboços do último romance publicado em vida por Verissimo, a data inicial para a marcha dos mortos sobre Antares seria o dia 17 de dezembro⁴⁸ (coincidentemente ou não, o dia do aniversário do escritor. O Narciso revisitado?)

Em *Incidente em Antares*, os elementos fantástico e sobrenatural são complementares ao elemento principal, já que Verissimo utiliza-se de vasta simbologia em sua narrativa, desde o próprio incidente do título, dos mortos insepultos por causa de greve dos coveiros, que se levantam de seus caixões e rumam para o centro da cidade. Todos são eventos simbólicos, da escolha dos nomes, profissões e situação de morte de cada um daqueles sete personagens: a matriarca, o advogado, o sapateiro, o maestro, a prostituta, o preso político e o bêbado. Todos são elementos que visam uma crítica social. O preso político, neste contexto histórico, que morre sob tortura e deixa um filho no ventre da esposa, funciona como o símbolo da esperança que renascerá. Sete personagens ficticiais de *Incidente em Antares*, sete personagens simbólicos na autobiografia. Mera

48 A professora Márcia Ivana de Lima e Silva, que teve acesso ao Acervo Literário de Erico Verissimo, pesquisando os cadernos de notas, esboços e rascunhos do escritor, comenta sobre a troca das datas em sua tese intitulada *A gênese de Incidente em Antares* (2000:120).

casualidade na escrita de alguém que organizava cada detalhe de seu fazer literário? No parágrafo final do penúltimo capítulo de *Incidente em Antares*, mais uma coincidência cabalística: “Sete anos após aquela terrível sexta-feira 13 de dezembro de 1963, pode-se afirmar, sem risco de exagero que Antares esqueceu o seu macabro incidente. Ou então sabe fingir muito bem” (VERISSIMO, 1994:484). O poeta (e também o escritor) é um fingidor...

Conforme Ana Maria Machado (2016), o AI-5 forçou que escritores, poetas e artistas em geral buscassem outra forma de expressão e de experimentação, diante da repressão política e da censura. Deste modo, os intelectuais daquele tempo

[...] Foram quase intuitivamente buscando gêneros alternativos, considerados menores, que não chamassem tanto a atenção das autoridades e que permitissem o uso de uma linguagem altamente simbólica, polissêmica, multivocal. Faziam uma aposta num leitor inteligente que os decifrasse e embarcasse com naturalidade em seu universo metafórico. (MACHADO, 2016:212)

É esta imaginação simbólica, presente já nos primeiros textos, que dará vazão ao próprio imaginário que compõe o fazer literário de Erico Verissimo, independente do gênero narrativo empregado. Basta perceber o espelhamento de *O tempo e o vento* em *Incidente em Antares*; de *Breve história da literatura brasileira* em *Solo de clarineta*, de *Contraponto* em *Caminhos cruzados*, apenas para destacar as mais expressivas.

No projeto literário de Verissimo é possível perceber uma imaginação simbólica do presente vivido, amparada numa mitologia familiar, que implica também em uma memória imaginante do passado revivido. Memória que, junto ao Tempo e ao Espaço, é o terceiro lado especular deste prisma, onde ficam, a seguir, mais claros os andaimes de sua composição.

3.3 O espelho imaginário

“La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”.

(GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ)

A relação do espectador com o espelho é mais antiga e tão imaginária quanto a do leitor diante do livro. As imagens de um e de outro que se desdobram diante de cada um são frutos de uma memória imaginante, que recupera o passado, mas de um jeito idealizado, não é mais o vivido mas o revivido, que retorna. Em se tratando de um autobiógrafo, que é também escritor e historiador, essa imaginação se vale de estratégias semânticas, sintáticas e lexicais que, como testamento literário, busca um efeito poético no leitor.

Conforme Lopes e Dall’igna (2007: 84): “Ao falarmos sobre as coisas, nós as construímos. Em outras palavras, os enunciados fazem mais do que uma representação do mundo; eles produzem o mundo”. Um mundo, que se parece como um imenso espelho, que é duplicado em simetria inversa pela imaginação do escritor, pois as imagens são representações da coisa e nunca a coisa em si.

Erico Verissimo em seu fazer literário soube empregar diversos elementos de sua memória imaginante de leitor sobreposta à escrita do autor, ao mesclar recordações do passado com a arquitetura literária do presente. Sobre um enunciado memorialístico sobrepôs uma enunciação artística, reconfigurando e ressignificando as lembranças de outrora. Desta forma, a imaginação simbólica do autor requer por parte do leitor uma leitura, igualmente, simbólica neste jogo de espelhos entre a produção e a recepção.

Em *A Filosofia da composição*, Edgar Allan Poe trata da criação literária, propriamente dita, sendo o texto mais que um estudo ou um breve manual de crítica literária, mas de observações de um autor sobre a criação de sua obra maior *O Corvo*, destacando os recursos que ele considera essenciais para causar os efeitos de beleza, tristeza e estranheza no leitor.

Poe (1999:1) fala da “unidade de impressão”, como forma de emocionar o leitor, indicando ainda que a imaginação não é aleatória e requer meios para atingir um objetivo. É possível entender a unidade que ele defende, quando diz que “Só

tendo o *epílogo* constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção”. Este tom, para ele, é fundamental na construção do efeito. Desse jeito, Poe age como o mágico que conta ao público o segredo de sua magia, já que

Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de urna espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceriam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações; numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança no cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do histrião literário. (POE, 1999:1-2)

O poeta (1999:2) indica inicialmente sua “intenção” de construir um poema que deve levar em conta sua “extensão”, que necessita de efeitos poéticos para evitar a perda da unidade resultante, “até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático”, requerendo ainda o “importante elemento artístico, a totalidade, ou unidade de efeito”.

Logicamente que Poe (1999:3) trata da composição de seu famoso poema. Todavia, suas indicações permitem a adequação destas a qualquer gênero literário, destacando a importância da Beleza ou a contemplação do Belo (junto à Estranheza), como meio de obter o efeito esperado. Este pode ser atingido pela repetição do refrão (*Never More*) na poesia. Na prosa, é possível substituí-lo pela repetição de situações que Erico Verissimo faz, tanto em sua história da literatura como na autobiografia, por conta da ambivalência no uso de momentos irônicos revezando-se com outros melancólicos.

Poe (1999:5) chama estas estratégias de efeito da “*variação de aplicação*”, pela frequente repetição, que justamente Verissimo também se vale em *Solo de clarineta*, revezando-se em diversas personagens que são sua projeção literária, amigos imaginários ou outras entidades simbólicas, já mencionados.

O *Corvo* pode ser analisado como um simulacro da Morte, assim como O Manequim, personagem autobiográfico criado por Verissimo, serve como alegoria e metonímia da consciência inquisidora dele, entre outras marcas autorais.

Poe (1999:5), então, confirma em seu esquematismo, a necessidade de uma visão total da obra, antes mesmo de iniciar sua escrita, quando confessa que “pode-se dizer que o poema teve seu começo pelo fim por que devem começar todas as obras de arte, porque foi nesse ponto de minhas considerações prévias que, pela primeira vez, tomei do papel e da pena para compor a estância”. Depois de pensado o tema, ele cogita o melhor espaço a ser descrito e o contraste de situações (como a noite tempestuosa e a serenidade do quarto), para que a personagem sinistra aparecesse à janela, pousando no busto de Minerva, para forçar novo contraste do branco do mármore com a plumagem negra da ave. Todas estas alusões são escolhas mitológicas e simbólicas para causar um efeito no leitor, como Verissimo fazia em suas obras, através de digressões e associações, frutos de um esquematismo planejado com certa antecedência e de forma consciente. Recursos estes que causam no leitor o efeito poético de transcendentalidade, pois são imagens metafóricas, alegóricas, metonímicas que fixam imagens universais e atemporais. Feito isto, para Poe (1999:8), “O leitor começa agora a encarar o Corvo como **simbólico** [grifo meu], mas não é senão nos versos finais da última estância que se permite distintamente ser vista a intenção de torná-lo um emblema da Recordação dolorosa e infindável”.

Em função do esquematismo presente na obra de Verissimo, o leitor crítico percebe a intenção do autor de *Breve história da literatura brasileira* e de *Solo clarineta* de utilizar estrategicamente a mitologia e a simbologia como meios de atingir um objetivo, que é o de despertar a memória e o imaginário deste leitor, tornando-o também um ser imaginante: do *homo ludens* que sonha ao *homo faber* que faz, pois toda leitura de um livro é uma releitura de si mesmo.

Cada nome de personagem, cidade, capítulo de livro de Verissimo eram pensados dentro de uma estrutura maior, valendo-se de áreas como etimologia, terminologia, simbologia e mitologia nesta construção. Há dentro de cada obra por ele escrita uma organização estrutural que é fruto de um árduo trabalho de pesquisa, como comprovam suas anotações, diários, memórias, entrevistas e outras

publicações.

Este prisma proposto para análise crítica das obras acima citadas se completa assim com o espelho imaginário em sua composição, pois o ato de recuperar o passado incorpora à memória uma estrutura dialógica entre livros e autores, pessoas e personagens.

O espelho imaginante possui, assim, uma estrutura narrativa ambivalente: é dócil e hostil. Pode ser líquido, se contemplado nas águas, ou cortante, diante de superfícies de vidro ou aço que se estilhaçam como a memória.

Amparado nos estudos de Gilbert Durand (2002), em *Estruturas antropológicas do imaginário*, dentro de uma proposta de análise crítica e literária, é possível dizer que a chave de leitura do imaginário é compreendida através do mito, do símbolo e do rito. Rito este que atua como rejunte por sua recorrência, redundância e repetição que vai consolidando a cada geração os arquétipos universais reconfigurados.

O espelho, em sentido amplo, funciona como meio entre a imagem e a mensagem, ocorrendo uma relação metonímica, de inversão da vida pela arte, da história pela literatura, cada um se espelhando no outro, porém, cada qual com a sua função. História e literatura são espelhos da realidade, porém, cada um possui seu discurso e sua narrativa próprios. Não são a expressão do real em si, que só pode ser vivido uma vez, mas não é possível de ser reproduzido fielmente.

O livro, enquanto meio secular de difusão da arte literária, por sua função histórica, artística e social, é esse ferramental de interação entre o autor e o leitor, quando instaura o sistema literário entre a produção e a recepção. Pelo livro é possível viajar no tempo e no espaço.

O *homo faber* e o *homo ludens* constroem e habitam, imaginam e fabricam o mesmo local, povoado pelo imaginário especular, tanto particular como universal. História e Literatura dialogam desde os primórdios da humanidade, desde os primeiros contadores de história, que exerciam a dupla função de contar causos e preservar a memória de uma comunidade, através de uma semântica própria.

Durand (2002:378) denomina de “sematicidade das imagens” a linguagem dos símbolos que nos falam além do tempo-espaço; pois “(...) o semantismo em geral pode ser signo”. Para ele, esta “filosofia do imaginário” poderia remeter a uma

“fantástica transcendental”, termo cunhado por Novalis (2002:378).

Durand (2002:378) sugere que através da imaginação as coisas possuem um segundo sentido, mais universal, além da possibilidade de existir “uma realidade idêntica e universal do imaginário”, da coisa em si e no mundo.

O imaginário literário, assim, promove essa dupla identidade entre o autor e o leitor, por conta do livro que duplica o real, com suas inversões e reflexões. Ambos estão espelhados no imaginário um do outro, pois o autor imagina um leitor ideal e para ele se projeta, enquanto este reimagina e reinventa, a partir da imaginação criadora daquele autor.

Ocorre, então, para Durand (2002:415-416), uma relação dialógica entre o observado e o observador, em um tempo e espaço, onde atua um imaginário ocupado pela linguagem, que é “inseparável do semantismo das palavras”, que visa “transcender um significado por meio de um processo significante”. Desta forma, pensando na crítica literária, enquanto construção de sentido de um texto, a “retórica repousa poder metafórico de transposição do sentido”, indo da metáfora à metonímia; da comparação à reconfiguração da coisa por outra coisa.

Se escrever é imaginar, ler é ato reflexo a este imaginar, em uma relação entre imagem e imaginação, entre o lido e o reimaginado, pois “Uma grande obra de arte talvez só seja totalmente satisfatória porque nela se mistura a tônica heroica da antítese, a nostalgia terna da antífrase e as diástoles e as sístoles de esperança e desespero” (DURAND, 2002:422-423).

As estruturas do imaginário possuem relações intertextuais com a filosofia da composição à medida que,

(...) o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor. Tal é o grande desígnio que a função fantástica nos revelou. (DURAND, 2002:432)

O imaginário é este duplo espelho: do Narciso autor diante do Narciso leitor, em que o primeiro imagina e o segundo reimagina, reinventa, recria, atuando como um coautor enquanto lê.

Maria da Glória Bordini (1995:155-167), em texto analítico e crítico,

anteriormente citado⁴⁹, destaca o talento narrativo e a qualidade coloquial de Erico Verissimo, em sua “fala dirigida a grandes grupos”, ampliando assim o espectro daquele espelho, além da narrativa escrita. Para ela, o escritor “Utiliza estratégias de sedução”, em sua composição, reconhecendo assim uma das características de contador de histórias que o próprio autor se definia:

Erico (...), não alimentava ilusões sobre sua capacidade de historiador da literatura. Já no Prefácio, adverte o leitor de que seu trabalho é esquemático, incompleto, e não pretende senão introduzir o processo de formação e desenvolvimento da literatura nacional para um público que o desconhece, de modo a criar vínculos possíveis entre brasileiros e norte-americanos. De fato, a obra que empreende não constitui nenhum formato inovador no âmbito da historiografia literária. (BORDINI, 1995:156)

A inovação que Erico Verissimo promove é mais no campo da análise crítica e literária das obras e autores que se propõe analisar, sob uma ótica que mescla, como Bordini percebe, a sociologia, a técnica do ensaio, a digressão e a experimentação literária, enquanto analisa a própria literatura de seu país em relação com a mundial em *Breve história...* Inova quanto a forma de abordagem.

Há a imitação inicial e o espelhamento, que todo ser humano faz, em sua primeira infância, quando aprende a andar e a falar. Logo, o artista, na segunda infância, também imita e se espelha em seus autores preferidos, se valendo da imaginação e da composição para buscar seu próprio caminho e identidade. Até atingir esta fase criadora, o autor será um reproduzidor do que lê e vê. Na terceira infância, se aproximando da velhice e da morte, o escritor passará a se preocupar com o legado a ser deixado. Neste período, a autobiografia passa a ser este testamento literário vinculado ao modelo exemplar.

Bordini (1995:157) percebe que o historiador literário Erico Verissimo, “já de início, revela-se ciente das limitações do trabalho do historiador” e que “Não é outro o sentido da observação que faz sobre a impossibilidade de etiquetar rigidamente a História, uma infelicidade para os ensaístas, **mas uma bênção para os romancistas, que assim podem efabulá-la a seu bel-prazer**” [grifo meu].

O Verissimo historiador literário tem a opinião que provavelmente é transposta

49 “Um Contador da História da Literatura”, texto encartado no final de *Breve História da Literatura* (1995:155-167).

para o historiador do eu: da efabulação da História, seja ela em escala macro ou microcós mica, valendo-se da memória imaginante e do esquematismo de sua composição. Todavia, sem deixar de pensar a arte como parte do espelho distorcido da sociedade.

Segundo Bordini (1995:158), “Apesar dessa provocação inicial, Erico faz questão de esclarecer que seu desígnio não é historiar a literatura brasileira porque a considere especialmente importante no quadro das demais, mas porque permitiria uma compreensão mais humanizada do Brasil”. De fato, Verissimo (1995:16), quando justifica o principal objetivo de *Breve história...* dá a entender a seu leitor que: “A melhor chave para a alma de um país são as palavras de seus escritores”.

Erico, um grande leitor, faz suas escolhas de leituras em sua história da literatura, dando maior destaque àquelas que se espelham em sua tese principal: da literatura, não apenas como arte, mas ferramenta de conscientização social. Esta é a ideia que transpassa seus livros. O que para Bordini (1995:164) “Confirma sua própria tese de que, imerso no momento a ser historiado, o historiador se torna incapaz de operar a seleção e o arranjo dos fatos”, destacando ainda (1995:165) que “Outra característica importante de sua concepção de história da literatura é o alargamento do campo historiado para além dos limites do exclusivamente ficcional, atingindo também o ensaísmo crítico e histórico-sociológico e o colonismo ligado às letras”. Situação que encontra eco em *Solo de clarineta*, com digressões sociológicas, compostas por análise crítica de períodos históricos e de personalidades políticas, aliada a recorrente tentativa de estabelecer uma certa contextualização do escritor naquele tempo e espaço em curso, e dos fatos presentes como desdobramentos de situações recorrentes na própria história do país. Para ele, a literatura pode ser uma forma de conscientização do leitor desde que o escritor tenha esse compromisso social, através de sua arte.

Apesar disso, conforme Bordini (1995:165-166), o historiador literário, “Paradoxalmente, porém, quando deve emitir um juízo de valor, seus pontos de apoio são a composição e a linguagem, embora sem uma terminologia teórica que as descreva com rigor”, o que para ela trata-se de “projeção da forma”, estabelecendo elementos constitutivos “que produzem sentido quando em relação um com os outros”.

Mais do que as teorias literárias em voga, ao tempo de Erico (1995:166), “Provém muito mais da familiaridade de um criador de ficções com seus meios expressivos, familiaridade que lhe permite ajuizar, na prática literária de outrem, **que artifícios surtem efeito sobre o leitor**” [grifo meu]”. Um fato que é recorrente, pois não importa o gênero literário, tanto o historiador literário como o autobiógrafo dialogam com o escritor de ficção, enquanto “projeção da forma”, independente da obra, como parece ser a tônica do projeto composicional de Verissimo. Sendo assim,

Esse efeito, que Erico insiste em associar ao uso poético da linguagem e à exploração mimética das formas de relação social, o coloca **entre os inovadores da nossa história da literatura** [grifo meu], os intérpretes da relação escritor-sociedade, não do ponto de partida determinista do positivismo (conquanto este por vezes reponte em certas avaliações de Verissimo), mas sob a égide do Modernismo, via competência criativa ao nível verbal. (BORDINI, 1995:166)

Erico, o leitor de livros e de mundo, então, “Nomeia preferências, justificando-as e passa ao largo por seus desafetos, sem ignorá-los, mas deixando claro que não parecem dignos de nota para quem, como ele, considere que literatura e vida são opostas mas mutuamente esclarecedoras” (BORDINI, 1995:167). Há a impressão de que o escritor Verissimo pensa ambas (literatura e vida) como espelhos convergentes, apenas com funções diferentes, pois a arte se alimenta da vida e vice-versa. Consequentemente, neste imenso jogo de espelhos,

O texto literário, para ele, é mimese que desvela o real pelo prazer da linguagem. Toma a história dos homens e reinventa-a com uma nova ordenação, mais compreensível, e com seus aspectos reprimidos trazidos à luz por hipóteses ficcionais, que só existem enquanto linguagem, mas não comunicáveis. (BORDINI, 1995:167)

Em sua história da literatura, como faz com certas lacunas na autobiografia, Verissimo, dá asas à imaginação do escritor e

Conta, assim, o que teria acontecido com aqueles que a História não registra, preenche lacunas produzidas pelo poder dos vencedores [grifo meu] e é desse modo que pode representar um país mais integralmente do que um historiador poderia fazê-lo. (BORDINI, 1995:167)

O historiador, que é ao mesmo tempo leitor e escritor, continua em cada uma destas instâncias a efabular, em maior ou menor grau:

A história da literatura, se não pode emular essa força efabulatória da literatura, pelo menos deixa-se contaminar por ela e propõe interpretações, cai em paradoxos, arbitra sobre quais obras ficarão contidas em tal ou tal recorte do tempo, exerce atos sintéticos e, portanto, criativos. (BORDINI, 1995:167)

Movimento semelhante ocorre na escrita autobiográfica, quando por diversas vezes o *homo ludens* assume a narração, dialogando com o leitor, devaneando sobre o pai distante, organizando as memórias como pequenos contos e causos.

Antes disto, cabe avaliar a estrutura imaginante da História da Literatura proposta por Erico Verissimo. Nela é possível notar uma espécie de embrião para experimentações poéticas que serão ampliadas em *Solo de clarineta*, sua última produção.

Primeiramente, ainda no prefácio de *Breve história...*, Verissimo demonstra sua metalinguagem e a vocação natural para contar histórias; recurso este repetido na autobiografia, quando além de selecionar passagens que possam causar um efeito, ainda comenta com o leitor a estratégia empregada:

Como não queria que a plateia adormecesse, embalada pelo zumzum da minha voz, enquanto eu repetia monotonamente nomes e autores e títulos de livros numa língua que lhe era estranha, de vez em quando eu contava uma história ou anedota retirada de algum romance, conto ou poema da literatura brasileira. (VERISSIMO, 1995:13)

O contador de histórias (1995:13-14), consciente da efabulação e da metalinguística, segue em seu confessionário literário, como fará quando estiver na figura do autobiógrafo, dizendo que “[...] muitas das passagens citadas neste livro não foram escolhidas por serem as mais representativas de seus autores ou épocas, mas apenas porque produzem boas gargalhadas ou uma leitura agradável”.

Assim, desde jeito aparentemente informal, mas que foi bem arquitetado antes, o escritor começa a estabelecer o pacto historiográfico com seu leitor, antecipando as relações que fará entre o real, o mitológico, o simbólico e o imaginário. Sem fugir de suas características Verissimo (1995:55), iniciará tratando

de figura ficcional como se fosse uma pessoa: “A personagem moreninha de Macedo foi uma de minhas primeiras namoradas literárias”, em clara referência ao romance de Joaquim Manuel de Macedo, um dos primeiros livros que Erico alega ter lido.

O escritor (1995:71), então, passa a refletir sobre a técnica de Machado de Assis: “Os críticos e leitores que o conheciam pessoalmente mal podiam acreditar que escrevera aqueles livros tão cheios de personagens e acontecimentos, os quais, a julgar pelas aparências, eram a própria negação da vida e dos princípios do autor”; comentando ainda que o autor exercia “seus dotes de dissecador de almas, suas personagens com frequência falam ao leitor o que pensam da vida e dos homens”. Algo que a personagem autobiográfica, criada por Erico Verissimo, faz em suas memórias se dirigindo ao leitor por diversas vezes, de forma direta ou indireta, em muitas delas de forma irônica.

A imaginação do escritor (1995:106) compara pessoas com personagens, algo que é recorrente e uma das marcas que une sua historiografia literária à autobiografia: “A história da vida de Humberto de Campos é de fato impressionante. Nascido na pobreza, num dos estados do Nordeste do Brasil, teve, como Charles Dickens, uma infância e adolescência difíceis e laboriosas”. A alusão a Dickens, logicamente, visa causar uma identificação do espectador norte-americano com o que ele apresenta. Ou seja, uma associação do referido com o referente, já que a literatura brasileira é praticamente desconhecida naquele país, comparando assim o nacional com o mundial. Em alguns casos, tal comparativo refere-se mais à forma do que ao conteúdo, como quando o historiador literário (1995:131) cita Augusto Frederico Schmidt, que “acho que de fato é um grande poeta, bem como uma figura digna de nota. Como G. K. Chesterton é corpulento, católico, culto e arguto. Sua alma é um poço de impulsos contraditórios”.

Verissimo mostra por inúmeras vezes os andaimes de sua construção literária, como quando indica ao leitor que efabulará:

Agora, amigos, querem vir comigo? Talvez a coisa toda não seja tão colorida e pitoresca como anunciei. Sabem, eu não sou historiador, filósofo ou ensaísta. Sou apenas um simples contador de histórias, e o contador de histórias é um homem que sempre exagera as coisas e as pessoas para o

bem de sua história. (VERISSIMO, 1995: 98)

Breve história..., fruto de conferências feitas por Verissimo entre janeiro e fevereiro de 1944, na Universidade da Califórnia em Berkeley, contém aspectos que serão ampliados quase duas décadas depois. Em 1966, publica *O Escritor diante do Espelho*, autobiografia que será ampliada em 1973, recebendo o título de *Solo de clarineta*, quando o autor reconfigura sua história de vida (entre filmes, livros e gentes). Ao serem lidas por um leitor crítico, *Breve* e *Solo* parecem ter sido escritas de forma espelhadas, pois guardam entre si algumas semelhanças estruturais.

Erico confessa na autobiografia que sua educação, antes da escolarização propriamente dita, foi cinematográfica e literária. Alegação que é de fácil comprovação, se forem tabulados os dados dos filmes a que ele assistiu e dos livros que leu às inúmeras referências ao cinema e à literatura que desfilam nas duas obras que são objeto deste estudo, ainda mais se fossem analisados em paralelo com seus valores éticos e estéticos e o seu pensamento político. O que valeria por si só, outra tese. Sem falar na questão das inúmeras músicas também mencionadas.

Em função dessas fontes de inspiração, cabe analisar primeiro aquelas trazidas pelo cinema, para após observar as menções feitas à literatura, frutos da memória imaginante do autor de *Solo de clarineta*, pois é possível dizer que o cinema, como figura especular, antecede à própria literatura no imaginário do menino Erico, como ele mesmo destaca:

Meu interesse por cinema começou muito cedo com a lanterna mágica, aparelho primitivo de projeção, dotado duma lente de aumento através da qual passava a luz duma lâmpada de querosene, projetando, numa parede branca ou em telas improvisadas com toalhas ou lençóis, estórias de quadrinhos. (VERISSIMO, 1976:103-104)

O eu do presente relembra que o menino do passado, quando tinha cinco anos, teve o primeiro contato com os sistemas de projeção de imagens. Aos sete, diz ele, já era frequentador do cinema da cidade, o mítico Biógrafo Ideal, que pertencia ao seu Lacombe, pai de um amigo de infância. Aos oito anos, o menino Erico ganhou um projetor movido à manivela. Ao recordar esta passagem de tempo, Verissimo estabelece uma relação de causa e efeito a partir de sensações olfativas,

uma das características da maioria das autobiografias:

Na idade adulta — e o mesmo me acontece agora na velhice — sempre que sinto cheiro de querosene queimado minha mente, casa assombrada por fantasmas, gratos uns, perturbadores outros, imediatamente se povoa palidamente das alegrias e deslumbramentos do menino de cinco anos que via o feixe luminoso sair da lanterna e transformar-se no quadro branco em imagens coloridas. Só consigo lembrar-me de uma das muitas lâminas de vidro que eu tinha com desenhos “desanimados”. (VERISSIMO, 1976:104)

Neste momento da narrativa de vida, o Verissimo do presente recorda o Erico do passado, e passa a citar alguns dos atores e filmes prediletos. Um deles, em especial, causou no menino forte impacto e indignação. Ele tinha apenas oito anos, quando assistiu a *Os Miseráveis*, versão cinematográfica francesa da obra literária de Victor Hugo. Naquele momento o narrador (1976:107), em sua visão retrospectiva, estabelece outra reflexão sobre a importância que o cinema terá em sua vida e arte em uma ação projetiva: “Creio que essa foi a primeira manifestação de minha futura atitude com relação a problemas de justiça social”. Mais adiante (1976:110), em uma de suas repetidas digressões, ao comentar sobre a transição do cinema italiano e francês para o norte-americano, durante a I Guerra Mundial, faz mais uma reflexão emblemática: “Olhando para trás, desta distância no tempo, e examinando a minha 'educação cinematográfica', concluo que foi lá por 1915 que começou o nosso — pelo menos o meu — processo de americanização naquela escola que era o Biógrafo Ideal”. O Cinema, por conta de diversas associações que fará, funciona como uma escola para a vida, além de espelhamento ético e estético, tanto para o menino como para o adulto, o que é comprovado em suas confissões literárias:

Entrei nesta digressão um tanto longa sobre os filmes de cinema americanos porque eles foram em grande parte responsáveis pelos meus amores de menino, adolescente e homem feito pelos Estados Unidos, bem como por minhas desilusões com relação a esse país, as quais se foram acentuando principalmente depois da Segunda Grande Guerra, quando comecei a conhecê-lo mais de perto. (VERISSIMO, 1976:113)

Em 1920, o jovem e interiorano Erico vai estudar fora, no Colégio Cruzeiro do Sul, um internato em Porto Alegre. O narrador (1976:122), ao relembrar aquele

momento, vem a utilizar uma terminologia apropriada para um memorialista imaginante: "(...) passar nove meses inteiros longe de minha gente e de minha casa. Um novo capítulo na minha vida estava por começar". Lá, neste local mítico, recuperado por uma memória simbólica e imaginante, o autor (1976:125) conta sobre sua rotina: "Passava a maior parte das horas voando no tapete mágico das minhas fantasias, lendo ou imaginando romances, rabiscando caricaturas ou então curtindo a saudade de minha gente, de minha casa, de minha namorada e de meus amigos".

Então, o narrador, mais que a personagem autobiográfica, passa a fazer associações de figuras do passado com personagens de sua "educação cinematográfica". O escritor (1976:41) passa a modular seu discurso ao fazer o retrato falado da esposa do Dr. Cesare Nerlo, que atendia ainda na primeira farmácia, e que lembra uma figura do cinema: "D. Marianna, simpática *ragazza* de olhos vivos e voz meio rouca, que eu achava muito parecida com a Gigetta, personagem duma série de filmes cômicos do cinema italiano".

Este exercício metalinguístico e metafísico que Erico faz na autobiografia é semelhante à *Filosofia da composição*, de Poe. Todo autor, direta ou indiretamente, executa em sua ficção alguma associação do conhecimento artístico, histórico e cultural de sua bagagem de vida às suas efabulações. Verissimo não é diferente de outros escritores, revezando em seus textos, parte de sua bagagem cultural para recordar e representar o seu cotidiano.

Dentro do contexto do vivido, o imaginário cinematográfico é reproduzido nas brincadeiras do menino (1976:58), que diz que "As minhas melhores guerras eram as da imaginação, em que sempre eu era o impávido capitão que não conhecia o medo" e exemplifica algumas delas, das guerras imaginárias com os amigos da vizinhança.

Assim, o autor (1976:92) é recorrente ao destacar personagens cinematográficas que lembram pessoas em *Solo de clarineta*. Um desses exemplos é a descrição do velho Rafaele, que era casado com D. Carmela, que para o autor "parecia uma personagem dum filme de Fellini", ressaltando que: "(Se o tempo me prega peças, eu me vingo, fazendo acrobacias dentro dele, pulando para a frente e para trás ao sabor de minhas conveniências.)". Porém, o leitor crítico, que percebe

os artifícios de criação do autor, reconhece que tais saltos no tempo são programados e nada aleatórios ou inconscientes.

O imaginário cinematográfico é, pois, incorporado como recurso criativo na narrativa da história de sua vida, sendo o cinema este outro espelho pelo qual o autor recupera lembranças reais, em um catálogo de filmes, sentimentos e personagens simbólicas, sempre associando o real ao imaginário e ao reimaginado. O que fica evidenciado em outra comparação que Verissimo (1976:326) faz, ao recordar uma de suas viagens no período em que esteve na OEA. Na época, ao representar a instituição cultural, foi ao evento realizado em luxuoso clube de Caracas, sua memória, inevitavelmente, associa a algo familiar: “Parece um cenário de Hollywood para um filme espetacular em cores, dirigido por Cecil B. De Mille”. Citação que é clara referência ao famoso diretor de filmes épicos de seu tempo, pois todo texto possui também um pretexto (que é o objetivo e mensagem daquela obra) e um contexto (que pode-se chamar de localização daquele escrito dentro de período histórico, social, artístico, filosófico e cultural).

A autobiografia de Erico Verissimo (1976:70) tem como pretexto ser seu testamento literário. Nela o leitor Erico indica suas influências e os espelhos iniciais do futuro escritor, como diversos escritores e pensadores. Menciona também as primeiras fontes de informação, como a revista parisiense *L'illustration*, a partir da assinatura feita pelo pai Sebastião. Revista que teve grande papel em sua formação enquanto leitor, tanto que à página 70 de suas memórias confessa entre parênteses que “(Quase sessenta anos mais tarde, ao escrever o livro intitulado O Prisioneiro, romance que se passa num país asiático cujo nome não menciono, eu haveria de localizar-lhe a ação numa cidade com todos os característicos de Hué.)”. A mesma cidade que conhecera quando menino tão-somente através da referida publicação. Outras influências, advindas da biblioteca cultivada pelo pai, desfilam nas demais páginas da autobiografia, boa parte delas associadas às situações e figuras humanas. Entretanto, de todos os que são listados, entre os que o próprio autor destaca como suas inspirações, estão, principalmente, os escritores Monteiro Lobato, Ronald de Carvalho e John dos Passos, além de Katherine Mansfield, Somerset Maugham e Aldous Huxley. Destes três últimos, inclusive, Erico foi tradutor e editor de alguns livros.

Todo autor tem seus autores prediletos, aqueles que lhe servem de modelo para os primeiros escritos e projetos, que são suas influências fundamentais. Segundo o próprio Erico (1976:161), “Quem muito me ajudou, sem o saber, naqueles tempos psicologicamente difíceis para mim, foi Monteiro Lobato [...]”. Logo em seguida acrescenta outra observação entre parênteses: “(Tenho observado que existem no mundo autores fecundantes — não necessariamente os maiores — que estimulam no escritor principiante a vontade de criar, reforçando-lhe a fé na arte da ficção.)”. Na sequência, ainda na mesma página, faz a si uma pergunta que já conhece de antemão a resposta: “Poderia eu um dia seguir o caminho de Lobato, contando estórias como as que formavam o seu *Cidades Mortas*?”.

O Narciso reflete sobre a identidade física do leitor com o escritor fecundante por conta de certa semelhança que ambos possuíam, o que é também uma sutil projeção da identidade literária, das influências de estilo e de conteúdo que um causaria no outro: “Eu lia regularmente a Revista do Brasil dirigida por esse escritor paulista, cujas sobranceiras espessas e negras me davam a bem-vinda impressão de que ele era parente meu, espécie de tio mais velho e geograficamente distante” (1976:161). Na continuidade da descrição deste episódio, o leitor Erico continua com as relações de causa e efeito, ao contar que: “Muitos anos mais tarde vim a conhecer Monteiro Lobato pessoalmente, fazendo com ele excelente camaradagem”, sem deixar de narrar o diálogo ocorrido: “Seu Erico, o escritor de verdade escreve naturalmente como quem mijá. Não vá muito atrás dessas novidades que andam por aí e que na maioria dos casos não passam de truques inventados por quem não sabe contar estórias”. Curiosamente esta citação lembra crítica que Verissimo faz em *Breve História* àqueles escritores brasileiros e suas ditas invencionices sem compromisso com o espelho social de seu tempo. Como Monteiro Lobato, Erico Verissimo dirigirá uma revista literária, escreverá para o público infantojuvenil e será um escritor fecundante de toda uma geração de outros escritores brasileiros.

Quando Erico (1976:253:254) anuncia ao leitor a publicação de Clarissa, ocorrida em 1933, reitera uma de suas influências literárias: “(Eu aprendera boas lições com Katherine Mansfield, cujo *Bliss* viria a traduzir mais tarde.)”. Na página seguinte, destaca *Point Counter Point* (Contraponto), que leu em 1933 e que por ele

foi traduzido em 1934. Livro este que foi notadamente um divisor de águas em sua literatura, e que Verissimo considera “um marco na estória editorial do Brasil”. Obra instigante que lhe foi apresentada por Augusto Meyer e que o empolga tanto que sugere sua publicação ao editor Henrique Bertaso: “Vai ser um mau negócio do ponto de vista financeiro — adverti-o — mas dará grande prestígio à editora”.

O escritor Verissimo (1976:255), diante do espelho autobiográfico, confessa a influência daquela obra em sua produção posterior: “Nunca escondi ou neguei o fato de ter sido esse livro de Huxley o responsável pela técnica que usei num romance que escrevi em 1934, em algumas dezenas de tardes de sábado: Caminhos Cruzados”. Feita a confissão, estabelece, em contrapartida, outras ligações entre livros e autores: “Creio que Aldous Huxley também nunca negou que seu *Point Counterpoint* tivesse sofrido uma certa influência de *Les Faux Monnayeurs*, de André Gide. E essa técnica do romance simultaneísta já havia sido tentada em 1910 por W. S. Maugham no seu *Merry-go-round (Carrossel)*”. Influências literárias destes autores que estão presentes em sua composição e em seu projeto literário.

Verissimo (1976:51), como faz em *Breve História*, conta que “Escrever memórias numa ordem rigorosamente cronológica seria uma tarefa difícil, perigosa e possivelmente monótona. De resto, o tempo do calendário e o do relógio pouco e às vezes nada têm a ver com o tempo de nosso espírito”. O que lembra uma das marcas registradas do escritor (1976:34), que é o diálogo direto com leitor na autobiografia: “(Se conto estas coisas aparentemente sem importância é porque me parece que elas podem ajudar o leitor a compreender, através do menino que fui, o homem que hoje sou.)”. Em seguida (1976:36), apresenta um dado íntimo: “Menino um tanto apático, cara e olhos duma melancolia de bugre, eu vivia mais no mundo da imaginação que no da realidade. Minha mãe às vezes me surpreendia nesses momentos de tristeza e, entre penalizada e terna, exclamava: ‘Tibicuera!’”.

Em 1937 é publicado o livro para crianças, chamado *As Aventuras de Tibicuera* que, segundo o autor, tinha como objetivo (como tantos outros espelhamentos entre realidade e ficção) de

[...] contar, paralelamente com as proezas dum índio imortal, as aventuras do Brasil. A coisa acabou sendo uma ficção duma ficção, uma vez que tomei como base a versão oficial escolar da História do nosso país. A História

verdadeira de qualquer nação do mundo jamais poderá ser contada.
(VERISSIMO, 1976:263)

E por não ser contada como deveria, Verissimo tem a consciência de que cultuamos muitas vezes a versão dos fatos, convencionada pela narrativa hegemônica dos vencedores, incluindo aí o grau de mitificação e ficcionalização que todos os relatos acabam tendo.

Pelas páginas da autobiografia desfila um rol de influências literárias do leitor Erico sobre o escritor Verissimo, algumas delas destacadas de forma direta, outras de forma indireta na autobiografia. Tal listagem de livros e de autores pode ser lida como uma “Breve história da literatura internacional”, semelhante a que consta na sua própria história da literatura nacional, já que o autobiógrafo vincula de forma recorrente uma lista de livros de ficção à sua memória imaginante, sem aprofundar-se na análise dos mesmos. Mas como um bom Narciso, demonstra ao seu leitor a grande bagagem de leituras que possui.

As referências literárias do leitor no escritor, promovem o duplo espelhamento entre vida e arte. Dentre elas, as mais destacadas são: as relações entre realidade e ficção; as de causa e efeito entre o eu do passado e o eu do presente; a imaginação e a metalinguagem; o imaginário literário sobreposto à história da literatura daquele leitor; o devaneio poético a partir de fatos concretos; de pessoas que na sua opinião merecem se tornar personagens; personagens que lembram pessoas; a filosofia da composição em sua escrita autobiográfica e efabulação; a imaginação simbólica; a memória imaginante; o autor criando amigos e escritores imaginários; o autobiográfico entre o vivido e o reimaginado; a duplicidade entre o real e o ficcional e o olhar especular procurando matéria-prima para o seu fazer literário.

As relações entre realidade e ficção ficam visíveis quando uma figura simbólica se torna personagem de sua efabulação, em um desvio de tempo, unindo o menino e o adulto:

A marca registrada da Emulsão de Scott — o homem com o bacalhau às costas — sempre me esporeou a fantasia, com sua sugestão de sensacionais pescarias nos mares nórdicos. Inventei em torno dessa figura as mais variadas ficções, e quase vinte anos mais tarde, quando comecei a ler os dramas de Hendrik Ibsen, lá de vez em quando o Homem com o

Bacalhau às Costas se intrometia como um espectro na estória de *Hedda Gabler*, na *d'A Dama do Mar* ou na *d'O Pato Selvagem*. (VERISSIMO, 1976:65)

As ligações entre o eu do passado e o que este eu se tornaria no futuro, ocorrem através das lembranças das sensações olfativas, que unem realidade e ficção nesta rememoração. Além disso há que se levar em conta o fato de que as influências da vida na arte são reconfiguradas pelo espelho da literatura, que é um simulacro do real. A recorrência da escrita entre parênteses também é marca registrada de diálogo entre o autor e o leitor, promovendo a reflexão sobre a relação da vida vivida como fonte de inspiração para a criação literária:

A livraria de Doca Brinkmann recendia a papel de jornal, tinta de impressão e madeira de lápis. (Esses mesmos cheiros Floriano Cambará, personagem de *O Arquipélago*, romance que eu viria a escrever uns quarenta anos mais tarde, aspira, nostálgico, ao entrar numa das livrarias de sua infância, em Santa Fé, sua cidade natal.) (VERISSIMO, 1976:67-68)

O autor (1976:70) faz questão de listar obras que lhe inspiraram e são espelhadas em suas obras ficcionais. Em novo exercício de metalinguagem, menciona a peça *Chantecler*, de Edmond Rostand, do suplemento literário da revista *l'illustration*, que seria sua grande fonte de leitura, pesquisa e inspiração: “O Dr. Rodrigo Cambará, personagem central do romance *O Retrato*, que eu viria a escrever em 1950, haveria de ler com vibrante entusiasmo narcisista essa obra de Rostand”. Logicamente que este entusiasmo narcisista da personagem é uma confissão do reflexo do autor projetado na própria obra, quando afirma depois que “É por causa de fatos como esse que não canso de repetir que nenhum adulto, por mais que se esforce, jamais conseguirá livrar-se completamente do menino que um dia foi” (VERISSIMO, 1976:70).

Deste jeito, o imaginário literário de um escritor é a sobreposição da história da literatura daquele leitor, quando o mesmo se utiliza de personagens de livros para descrever figuras humanas, quando se inspira em técnicas narrativas e quando ressignifica pela arte aspectos de sua própria história de vida, incorporados à ficção. Há uma construção ética e estética ligando a narrativa de vida de Erico às divagações históricas e políticas contemporâneas de Verissimo. As duas situações

(História e Literatura), distanciadas pelo tempo e espaço, são colocadas frente a frente, de forma espelhada, comparando o real com o imaginário, quando compara a figura histórica de Borges de Medeiros, que foi governador do Estado do Rio Grande do Sul por vários anos, à personagem literária, criada pelo escritor tcheco:

Sabíamos todos que o Dr. Medeiros era pessoalmente um homem honrado. Acontecia, porém, — e esta conclusão é do adulto e não do rapaz — que esse político seco de carnes, gestos e palavras bem podia ser o proprietário do Castelo do romance de Franz Kafka, isto é, o poder invisível e arbitrário. Vivia metido no palácio do governo e em si mesmo. (VERISSIMO, 1976:168)

Surge assim o devaneio poético a partir de um fato histórico concreto, fruto de uma lembrança familiar, reimaginada pelo escritor, provavelmente quando da elaboração da narrativa autobiográfica. Neste caso, como em outros mais, “[...] A memória é o elemento fundamental para recuperar o passado e elemento estruturador da unidade narrativa; em outras palavras, o que permite a reexperiência da vida é a produção literária, via memória” (PÓVOAS, 1996:66).

Ao rememorar a perda do tio Catarino e sua esposa, D. Maria Augusta, este devaneio visa (tudo indica) causar outro efeito poético no leitor.

Alegra-me a ideia de que hoje ambos possam estar juntos, seja onde for. Para mim eles se encontram num sobrado fora do espaço e do tempo, um ao lado do outro, e ela ainda se enfeita para ele, e ele ainda pigarreia, e perde a piteira, e atende aos seus doentes, e ambos se querem à sua maneira pouco demonstrativa, e contra eles não há nada que a morte possa fazer. (VERISSIMO, 1976:181)

O autobiógrafo (1976:189), ao contar um pouco da história geopolítica de sua cidade natal, reflete sobre sua própria condição de ser que efabula: “(É bom ser ficcionista, pois se eu fosse sociólogo, etnólogo ou qualquer outra coisa terminada em *ólogo*, não estaria fazendo tantas afirmações levianas.)”.

O imaginário do autor (1976:194) seleciona pessoas que poderiam servir como personagens de futuros livros, no caso, Lotário Müller, um amigo de infância de seu pai: “Antes, porém, preciso escrever algumas palavras sobre uma pessoa que na verdade merecia uma biografia ou um lugar de destaque como personagem dum romance”.

Noutra passagem, que é simbólica e mitológica, do ponto de vista familiar, Verissimo incorpora alguns elementos da *Filosofia da composição*, quanto a questão do tom que a narrativa segue, buscando um efeito comovente no leitor, a partir de figuras poéticas que causam identificação por serem universais e atemporais. Tal passagem é aquela relativa à lembrança que Erico tem da despedida do pai e as lembranças dos avós, da casa e do tempo perdidos. Há um certo clima soturno na velha casa em que o pai Sebastião morava solitário, depois da separação da dona Bega, antes de partir para São Paulo, acompanhando os revolucionários de 1930. Há ali uma narração emotiva, além da própria consciência da efabulação. O pai, antes de pegar o trem, faz o último pedido ao filho: Que vá buscar na casa velha seu precioso tesouro (a linguiça frita que preparou para a longa viagem). O relato romanceado cativa o leitor, que mergulha na emoção daquele momento, como quem lê *O Corvo*, de Poe: Nunca mais! Nunca mais! A efabulação fica evidente pela própria intervenção entre parênteses do autor, ao final da contação daquele emblemático episódio:

Entrei afobado na casinhola de tábua onde meu pai vivera durante aqueles últimos meses, e tive a surpresa de encontrar lá dentro alguns fantasmas familiares. Contrastando com a pobreza do ambiente, lá estavam nas paredes — relíquias do Sobrado — alguns quadros com fotografias de antepassados nossos. Tive de súbito a impressão de que eles me olhavam com essa intensidade implacável dos retratos. Ergui a cabeça e vi as imagens de meus dois avós paternos — dois pares de olhos expressivos que pareciam falar, perguntar-me coisas... Veio-me então — como aconteceria em tantos outros momentos da minha vida — uma incômoda sensação de culpa. O Dr. Franklin e D. Adriana pareciam responsabilizar-me por tudo quanto havia acontecido a seu filho mais velho. Parodiando Caim (ou será que estou inventando isto agora?), perguntei-lhes mentalmente: 'Serei acaso guardião de meu pai?' Não tive resposta. (VERISSIMO, 1976:232)

Este imaginário individual e familiar encontra eco no imaginário literário e universal. No subcapítulo, de número 14, se encerra justamente com uma frase bastante simbólica: “Nunca mais tornarei a ver meu pai”. Assim declara Erico (1976:233), ao final daquele período narrativo, noutra desvio temporal entre o eu do presente relembando o eu do passado. Um retrato do mundo duplicado é o que se apresenta entre estas duas instâncias narrativas: da história e da literatura.

Verissimo, como bom contador de histórias, não cria apenas amigos imaginários como o manequim, a nespereira e o homem diante do espelho. Quando estava na Revista do Globo, inventou também autores inexistentes, inspirados em autores reais:

Uma dessas estórias, Lama das Trincheiras, supostos trechos do diário dum soldado inglês da Primeira Grande Guerra, pasticho visível de Remarque, foi publicada numa revista argentina, pirata como a nossa, e cujo redator “fabricou” uma biografia para o autor do conto, Gilbert Sorrow, criatura que existia apenas na minha imaginação ou, melhor: era apenas um nome sem corpo, sem alma, sem passado e sem futuro, pois, que eu saiba, o escritor-fantasma não escreveu mais nada. (VERISSIMO 1976:252)

Verissimo confessa que quando faltava matéria para preencher espaços vazios da revista, repetia aquele ritual, com seus poetas e escritores imaginários:

Punha papel na máquina de escrever e improvisava um poema à maneira oriental, atribuindo-o a um poeta árabe, chinês, japonês ou persa, todos imaginários, e mandava-o para o linotipista. Não raro vinha lá de baixo um chamado aflito: “Faltam ainda cinco linhas!”. Eu então ditava pelo telefone os versos suplementares em que apareciam amendoeiras floridas, cálidas areais do deserto, rosas dos jardins do Alhambra, luas sobre o Ganges... “Chega?” Havia uma pausa. “Agora tem uma linha sobrando...” — dizia o paginador. “Bom, tire fora essa flor de lótus. Faça ponto onde se lê desceu ao jardim”. (VERISSIMO, 1976:252)

O imaginário está sempre presente na vida do autor, inclusive quando fala sobre o próprio imaginário. O sarcasmo de Verissimo (1976:252) diverte o leitor, quando comenta: “Se um dia eu publicasse em livro esses poemetos e haicais, poderia dar-lhes o título prosaico mas sincero de Poemas para Tapar Buracos”.

O autobiógrafo (1976:265), então, promove outro diálogo, desta vez realizado entre o vivido e reimaginado, por conta de sua arte: “Por ocasião da visita que fiz um dia a um hospital onde um amigo se havia internado, vi um homem muito jovem sair dum quarto com um bebê recém-nascido nos braços. Contaram-me que a mãe havia morrido ao dar à luz a criança”.

A duplicidade que se instaura entre o real e o imaginário na mente de um escritor, seus devaneios, sua criação poética são desvendados pela metalinguagem que Verissimo expõe na autobiografia:

A estória ficou-me na cabeça, revolteando, provocando ideias e imagens como — hospital... médicos... mulher que morre... homem que fica, e que provavelmente a amava... Essa nebulosa foi o núcleo do mundinho de Olhai os Lírios do Campo. Tive a intuição de que estava na pista dum romance. (VERISSIMO, 1976:265)

A duplicidade entre o real e o ficcional aparece no fazer literário daquele que deixa evidente também sua consciência literária, ao destacar um fato acontecido ao final da guerra e do retorno do casal Verissimo para o Brasil, a bordo de pequeno navio. Nele, o olhar especular do escritor (1976:281) vasculha o entorno à procura de matéria-prima: “Nosso camarote, pequeníssimo, era quente como um forno, pois ficava nas entranhas do barco, junto das máquinas. O *José Menendez* estava superlotado e seus passageiros ofereciam a galeria humana mais sortida que um romancista pode desejar”.

O imaginário está presente em *Solo de clarineta*, por diversos meios: influenciado pelo cinema, pela literatura, mas também pela sociedade em que este autor convive e que retroalimenta seus sonhos acordados. A imaginação reprodutora está em constante diálogo com a imaginação criadora. Tal imaginação criadora em Erico Verissimo se manifesta nas mais variadas formas na autobiografia, que pretende ser historiografia de vida, mas torna-se também, paralelamente, uma historiografia literária e memória imaginante pelas relações entre arte e vida, realidade e ficção. Um exemplo disso ocorre quando o escritor (1976:19) refere-se novamente ao político Borges de Medeiros. Ao relatar incidente da vida de seu pai, incorpora o ponto de vista de terceiro, ao dizer que “Conta-se — **e isto tanto pode ser uma ficção como uma realidade enfeitada pela afetuosa fantasia de parentes e amigos...** [grifo meu]”. Em seguida, descreve situações políticas e sociais da cidade natal, até interromper a recordação por meio de sugestivo parêntese. Há nele a informação sobre o pai, que está “possivelmente assobiando a *Serenata de Arlequim* (e este pormenor vai por conta do ficcionista)”. O autor (1976:23) diante das lacunas da memória concreta, confessa o uso do artifício da efabulação, recurso que será percebido pelo seu leitor mais atento, como neste outro rejunte da imaginação à realidade: “Sebastião Verissimo formou-se em Farmácia, não por vocação e sim — imagina o romancista — porque se tratava do

mais curto dos cursos acadêmicos da época”.

O imaginário percorre a narrativa autobiográfica, de forma direta pelas confissões do autor e indireta pela percepção do leitor. Quase ao final de *Solo, Verissimo* (1976:336), de forma cíclica, volta a reimaginar a presença do pai, quando estava em viagem ao Peru e encontra um desconhecido na praça em Cuzco: “Sebastião Verissimo me empurra na direção do desconhecido e me obriga a puxar conversa com ele”. Logo após (1976:337), o leitor saberá o motivo do inusitado encontro, quando aquele viajante lhe diz: “— Fui eu quem traduziu para o espanhol o seu romance *Olhai os Lírios do Campo!*”

Erico, consciente do lapso de memória e do ato de efabular, com o qual o escritor Verissimo preenche essas lacunas, se projeta novamente, via metalinguística, antecipando a reflexão que o leitor viria a ter com aquela leitura metafórica, pois memória e imaginação convivem no mesmo tempo e espaço autobiográficos:

Inútil! Eles me escapam... Então me pergunto se a memória não estará tentando enganar-me, bem como agora **talvez eu esteja procurando ludibriar quem me lê.** [grifo meu] Seja como for, vou tentar descrever alguns desses habitantes das profundezas, tais como às vezes os vislumbro. (VERISSIMO, 1976:59)

Verissimo convida seu leitor a mergulhar naquela contação de histórias, seja pela forma de distribuição dos capítulos e subcapítulos (parecendo breves contos), seja pelo enunciado semelhante a sua enunciação ficcional.

Mesmo passado longo tempo, o autor ainda conserva lembranças interdidas, relativas à separação dos pais:

A cena que se seguiu, presenciada por todos os filhos, foi tão dolorosa e inesperada, que prefiro não lembrá-la agora em seus pormenores. Houve um momento de tamanha violência mal contida que — fazendo um enorme esforço — tive de interferir a favor de minha mãe. (VERISSIMO, 1976:153)

Porém, o autobiógrafo (1976:153-154), sem perder a oportunidade de tergiversar a vida e reimaginar o real, procura manter o diálogo com o leitor através de uma personagem mítica e simbólica, como quando descreve o ocorrido após a

briga de seus pais: “Deitei-me sem ao menos tirar os sapatos e fiquei olhando para o teto. A um canto da sala o manequim parecia observar-me com seus olhos inexistentes. 'Não é possível' — pensava eu. 'O que vi e ouvi não aconteceu. Não podia ter acontecido. Recuso acreditar...” A recusa em acreditar no acontecido e o falso escapismo da figura do manequim sem cabeça, que tudo ouve e vê, é um recurso artístico e ético para sublimar passagens que não deseja comentar ou se aprofundar. Mais que isso, faz parte de sua estética a vontade de dar vazão a figuras emblemáticas e alter egos para expressar o que o autor prefere não dizer diretamente ao leitor. Age novamente como o mítico Perseu que se vale do escudo como espelho para não mirar diretamente as dolorosas recordações. Assim, escudado pela arte, faz seu relato:

Mantive diálogos muitos, e inaudíveis, com o manequim, cuja presença até hoje não descobri se me era hostil, amiga ou indiferente. “Não é nada, menino” — ele parecia dizer. — “Tens muita vida pela frente. Ou pensas que és o único sofredor e injustiçado no mundo?” Sim, vida pela frente eu tinha. Paciência também, mas em todo caso esperar era duro e doía. (VERISSIMO, 1976:160)

O “Manequim” tem várias facetas dentro da narrativa do eu, atuando como uma consciência do presente sobre o eu do passado, o que se evidencia mais quando recorda outro diálogo metalinguístico com aquela figura inanimada, que funciona como um devaneio autobiográfico:

E, **se minha memória não está tentando fazer literatura** [grifo meu], aquela noite tive um sonho em que o manequim mutilado apareceu à beira da minha cama e me censurou por eu ter tido relações sexuais com a rapariga de Bagé. Encolhido de puro remorso, respondi que havia tomado um banho antes de dormir. O manequim manteve-se irredutível. Havia certas máculas que a água da chuva ou do chuveiro não conseguiam lavar. E eu não sabia que os dez mil-réis que eu dera à prostitutinha representavam horas de trabalho dele, manequim, da tesoura, da Singer e principalmente de minha mãe? (VERISSIMO 1976:166)

Teria mesmo o autor, já em idade avançada, recordado um sonho de quando jovem, se muitas vezes não é possível lembrar sequer um sonho tido na noite anterior? É fato comprovado pela ciência que idosos recordam melhor as cenas do passado do que retêm a memória de curta duração do presente, justamente pela significação que cada uma têm. O momento passa a ser mais relevante que o

cálculo das horas, dias e anos. Contudo, para fins de análise deste enunciado, tal situação é irrelevante do ponto de vista teórico e literário, pois entraria noutro campo do conhecimento: a psicologia. O que está sendo observado é a estrutura narrativa, o imaginário literário, o devaneio poético e as filosofias da imaginação e da composição do autor, que visam causar um efeito estético no leitor. Assim sendo,

Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo que declaramos lembrar. Ninguém pensaria em dirigir semelhante censura à imaginação, na medida em que esta tem como paradigma o irreal, o fictício, o possível e outros traços que podemos chamar de não posicionais. (RICOEUR, 2007:40)

Cabe lembrar que Erico Verissimo lia teoria literária, como atestam suas anotações nos cadernos, diários e rascunhos de suas obras. Também era consciente da própria efabulação, por conta dos inúmeros comentários grifados por este pesquisador no transcorrer desta análise crítica. Há portanto, no fazer literário de Verissimo a recorrente comparação com livros e filmes em paralelo com a idealização de pessoas. Todavia, nada é aleatório, tudo faz parte de seu projeto literário. Sua composição se vale da seleção de eventos e sobre os quais, julga ele (1976:248), merecem ser contados de forma peculiar: “Quando volto o olhar para o passado, à cata de momentos importantes da minha vida, de vez em quando me detenho a examinar o que meu encontro com certas pessoas veio a significar para minha economia sentimental”. Tudo, então, na autobiografia de Erico busca uma relação de causa e efeito entre sua vida e sua arte, e visa atingir um resultado, ora ético ora estético, sobre o leitor.

Verissimo se reveza entre a função emotiva do texto e da comicidade. Um dos momentos mais emotivos de suas memórias é quando ele lembra o reencontro com o pai e da carta que escrevera a este, pedindo para que o mesmo saísse de casa, quando da briga e da separação de sua mãe. Uma descrição poética que toca fundo o leitor, que se identificará com o que é narrado:

Ele lera essas palavras, que deviam tê-lo ferido fundo, marcara encontro comigo num café, tirara a carta do bolso e me dissera, simplesmente, num tom de voz sentido que jamais poderei esquecer: “Por favor, rasga esta

carta”. Eu obedeci, sem coragem de fitá-lo nos olhos. E ele acrescentou, terno: “Faz de conta que nunca a escreveste”. E não tocamos mais no assunto”. (VERISSIMO, 1976:231)

Nunca mais o filho veria o pai com vida, e talvez seja este sentimento de perda que se apresenta naquela recordação. Mais do que o sentido e o vivido ao seu tempo, o revivido se incorpora ao acontecido, que é potencializado pelo conhecimento do todo; da personagem histórica, agora transfigurada no autor recontando a própria história de vida; daquele que conhece mais alguns capítulos de sua existência.

Verissimo (1976:278) é um escritor que sabe do valor de sua obra na história da literatura brasileira, e a crítica inicial que faz passa a ser também justificadora de seu trabalho, de sua obra e até de seus apontamentos, quando demonstra ter a consciência de que será um dia estudado: “Não posso, não devo negar-lhes o direito de continuarem a circular, pois no fim de contas terão pelo menos um valor histórico, documentos significativos para quem quiser um dia (há gente para tudo) estudar a vida e obra deste contador de estórias”.

A consciência literária do autor fica mais evidenciada noutra divagação, no subcapítulo 21, quando o escritor fala de si como se fosse um outro e sobre o material que poderia ter elaborado quando da produção de sua grande obra:⁵⁰

Estou convencido de que foi uma pena eu não ter mantido um diário durante os muitos anos em que estive ocupado e preocupado com escrever os romances que iriam formar a trilogia que leva o título geral de O Tempo e o Vento. Esse jornal não só teria registrado os pensamentos, sentimentos, dificuldades, dúvidas, ânimos e desânimos do escritor empenhado em fazer o que ele esperava viesse a ser sua obra máxima, como poderia também ter mostrado como os acontecimentos políticos e sociais desses agitados quinze anos da vida nacional e internacional **se refletiram na mente** [grifo meu], na vida e na obra do romancista. (VERISSIMO, 1976:287-288)

O escritor procura mostrar ao leitor as distinções e semelhanças entre a figura do romancista e do autobiógrafo, em que o primeiro cria a partir de fatos com fundo autobiográfico e que o segundo possui também uma memória imaginante, da qual até pode tentar escapar. Todavia, não parece muito ser o seu caso:

50 Material este que seria de grande importância para os estudos de crítica genética.

Acredito que qualquer homem inteligente pode escrever um romance, que será necessariamente a história de sua própria vida ou da de alguém que ele conhece de maneira íntima. Mas de romancista sei que não se podem livrar da própria memória. Na minha opinião o ficcionista legítimo é um tipo de peixe capaz de sobreviver quando fora das águas da autobiografia. (VERISSIMO, 1976:293-294)

O autor, logo após a digressão, retorna a dialogar com o leitor, tentando se justificar de uma suposta contradição a respeito da citação anterior, justamente porque a arte é a reconfiguração do real pelo imaginário literário, e não apenas uma cópia fotográfica ou uma imitação pura e simples da realidade:

Esta ideia não entra absolutamente em conflito com o que escrevi há pouco a respeito das figuras humanas da vida real que me inspiraram certas personagens de *O Tempo e o Vento*. O ficcionista pode usar uma pessoa que conheceu, mas tendo o cuidado de evitar a fotografia servil. (VERISSIMO, 1976: 294)

O espelho literário para Erico Verissimo não é uma fotografia estática, mas uma imagem em movimento (cinematográfica) e em transformação, um reflexo que provoca uma reflexão. A figura do espelho na literatura, assim sendo, é ao mesmo tempo um recurso estético e ético, artístico e cultural, filosófico e social, dialético e metalinguístico, metafísico e intertextual. Algo que fica melhor evidenciado em mais algumas passagens em que esta figura especular sofre diversas transfigurações.

A figura do espelho, dentro deste projeto literário é um dos principais recursos para o escritor dialogar com o leitor. Por este motivo, dentro deste contexto de memória imaginante e para conclusão deste prisma crítico e analítico, merecem ser destacadas as múltiplas faces do espelho imaterial que aparecem no relato autobiográfico.

Desde as primeiras páginas de *Solo*, no primeiro volume, até as últimas, já no segundo volume, a imagem do “Homem no Espelho” se repete, como nesta passagem em que o reflexo condena o escritor (1976:79) por seus atos: “Acusava a figura do espelho de me ter induzido ao feio ato. Meu reflexo repelia a acusação, lançando sobre mim a culpa de todos aqueles pecados”.

O espelho, quando o autor (1976:156) relembra a separação dos pais, de utensílio doméstico passa a assumir a forma metafórica da ruptura sentimental: “Lá estava o lavatório com o espelho trincado, o jarro e a bacia de louça com a pintura

daquelas mulheres seminuas de cabelos longos, grinaldas de flores nas mãos”.

Mais adiante tal objeto passa a ser a representação do senso de justiça, pelo ético Verissimo (1976:186), sendo a arte um ato especular e distorcido da realidade: “O que nos faltava — diga-se com justiça — era um bom espelho para que nele víssemos também as nossas próprias ridicularias”.

O adulto efabula ao lembrar episódio dramático vivido pelo jovem em relação a um paciente, um desconhecido agonizante que foi atendido na farmácia: “Imaginei as ideias que lhe passavam pela cabeça, naquele instante” (VERISSIMO, 1976:206). O narrador (1976:207) segue efabulando: “E como teria sido a vida daquele homem, para mim até então um desconhecido [...] Era como se minha felicidade no futuro dependesse apenas da morte daquele homem”. Este devaneio surge a partir de fato concreto e segue por mais duas páginas, até um final previsível e trágico.

A figura do espelho preenche as lacunas da memória e estabelece com o leitor uma relação identitária, quando os parênteses reaparecem no texto para uma nova confissão do escritor (1976:2008): “(A voz da minha avó me falou na memória: 'Ponha uma vela acesa nas mãos dele'.)”. Por mais duas vezes, durante aquele trágico relato, o espelho aparece. Mas, desta feita, desprovido de metáforas. Na primeira alusão, como ferramenta: “[...] Apanhei o meu espelho de barba e aproximei-o de sua boca: o vidro continuou límpido. J. C. F. estava morto. Fechei-lhe os olhos”. No segundo momento (1976:209), após duas frases simbólicas, o autor não dá ao espelho uma conotação metafórica, mas continua efabulando: “A morte lhe dava como que uma sinistra cidadania. J. C. F. era súdito dum reino diferente e certamente inimigo meu. Olhei para o guarda-roupa e vislumbrei no espelho o reflexo do defunto”.

No entanto, o romancista (1976:210) não se contém por muito tempo, logo tornando a valer-se de tons e efeitos em sua composição, ao relatar misterioso incidente após a morte de J.C.F.: “De repente vi um espectro, espécie de esqueleto luminoso, passar rápido ao longo da parede, à minha frente”. Em seguida, uma investigação fez o autor descobrir que a tal figura era na verdade o próprio reflexo no espelho, junto a um lampião que produzira um efeito sinistro. Apesar disso, embora tudo explicado, ele (1976:211) ironicamente diz estar um tanto

decepcionado, num arдил com este leitor desavisado, logo caindo na comicidade: “Não seria nada desinteressante ter uma estória de assombração para contar aos amigos. Não há praticamente ninguém no mundo que não tenha alguma, verdadeira ou inventada”. A ilusão de ótica é motivo para que a imaginação do autor possa conduzir o leitor por aquele labirinto de imagens, que vagam entre o real vivido por Erico e o real reimaginado por Verissimo.

O leitor segue o narrador pelos corredores do labirinto de sua memória, através do fio condutor daquela narrativa de vida. O leitor crítico perceberá as semelhanças com a técnica ficcional do escritor (1976:233), que guarda o efeito para o final, permeado pelo simbolismo das coisas que, mais que metáforas, passam a ser metonímias: “Dezembro chegou. Floresceram de novo os jasmíns-do-cabo, e um dia resolvi mudar de vida. Tomei a decisão certa manhã, à hora em que me barbeava diante dum pequeno espelho partido”. O espelho partido, novamente torna-se o símbolo de uma outra ruptura, de um rito de passagem. Primeiramente, a decisão de “tentar ganhar a vida como escritor” em Porto Alegre. Porém, o narrador esconde do leitor a revelação que será feita mais adiante, como faz o bom escritor de ficção, segurando a tensão até o clímax e o desfecho. Em segundo lugar, há a apresentação curta do tempo (Dezembro), “em certa manhã”, diante do símbolo dos símbolos (o espelho). A representação simbólica da ruptura não seria mais apropriada, se utilizado outro objeto familiar e doméstico.

Há assim uma composição, uma estratégia e uma organização nesta restauração do passado, em que o espelho, inclusive, passa a ter ares sobrenaturais, de um quase realismo mágico, lembrando algumas passagens de *Incidente em Antares*, quando o autor tem um devaneio em uma de suas viagens. Estava ele representando o Secretário-Geral (OEA), a pedido deste, na Conferência Interamericana da Criança, e o autor ao se preparar para discursar se lembra de sua cidade natal e seus fantasmas do passado, como quem olha pelo espelho retrovisor do tempo:

Vi vários espectros entre o público que enchia a sala do auditório da Universidade. O velho Aníbal, de bombachas e chapéu de aba larga, amaciava com a faca uma palha para o seu cigarro. O velho Franklin me olhava com o rabo dos olhos. Meu pai, radiante, me piscou um olho. D.

Bega era um **espelho** [grifo meu] em que minha própria face se refletia. Lá estava o meu irmão a me fazer sinais cabalísticos. Vislumbrei as faces de muitos amigos... E todos esses fantasmas me pareciam ter mais realidade do que as pessoas de carne e osso que eu via sentadas no auditório: membros do Governo panamenho, representantes do corpo diplomático, o Núncio Apostólico, delegados ao congresso... (VERISSIMO, 1976:330-331)

É inegável, portanto, que a matriz familiar, conjugada com o imaginário literário e cinematográfico de Verissimo serviram de base para diversas personagens de seus livros, e não apenas para seu painel histórico e literário em *O tempo e o vento* (o que daria, por si só, uma outra pesquisa à parte). A imaginação do leitor Verissimo se banha no lago narcísico da memória do leitor Erico em um fluxo de consciência dentro de uma grande organização narrativa.

A frase final de *O tempo e o vento*, que também inicia a trilogia, se deslocada para *Incidente em Antares*, e a marcha dos mortos insepultos, manteria o sentido, ainda que a referida tenha sido escrita décadas antes da outra: “Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado (VERISSIMO, 2003:454. *O Arquipélago*, Vol. III). Situação que demonstra as similitudes presentes no projeto literário e na estética de Erico Verissimo.

Jean-Paul Sartre (2009:9), na Introdução de *A imaginação*, vale-se da imagem do olho sobre uma folha em branco para discutir as características percebidas sobre esta quanto à forma, cor e posição. Declara que as coisas existem em si e para si. Em si, através da inércia, e para si pela ação sobre esta coisa. Contudo, “(...) essa identidade em essência não é acompanhada de uma identidade de existência”; a coisa não existe além dela mesma, mas através dos outros, da imaginação que atua sobre a mesma. Desta forma, ocorre a “existência como coisa e a existência como imagem” (SARTRE, 2009:9).

Se pensado este trecho em relação às figuras imagéticas e simbólicas produzidas por Verissimo, como o manequim, a nespereira, o sobrado, o próprio espelho e outros mais que povoam sua autobiografia, todos são imagens sob estado de inércia, passando somente a ter vida enquanto imaginação criadora de seu autor e posteriormente, quando da imaginação recriadora de seu leitor.

Para Sartre (2009:9), “Uma coisa, porém, é aprender imediatamente uma

imagem como imagem, outra é formar pensamentos sobre a natureza das imagens em geral”; o que provoca uma experiência reflexiva. Por este prisma, a imagem do manequim é uma metonímia sobre a consciência do autor; a nespereira é um amigo imaginário, além de uma simples árvore, aparentemente inerte; o homem diante do espelho é mais que a autoimagem do autor, mas um exercício de metafísica, metalinguagem e diálogo por contraposição com o leitor, buscando a identidade literária entre a obra e o público; o sobrado é um prédio imóvel que se torna um viajante do tempo por conta da retrovisão do autobiógrafo, recuperando imagens e memórias de seu passado reconfigurado pela narrativa de vida entre livros e filmes, e que se torna quase um ser vivo apenas em sua literatura. Todos são em parte como o escudo de Perseu, que é uma metonímia para o espelho mitológico e simbólico transfigurado pela imaginação literária.

Se pensadas tais figuras como reconfigurações, cabe lembrar a recomendação de Sartre (2009:9), de que “(...) é preciso, sobretudo, livrar-se de nosso hábito quase invencível de constituir todos os modos de existência segundo o tipo da existência física”; pois, para ele, a folha em branco existe em imagem e em realidade, pois ambas situações “são uma única e mesma folha em dois planos diferentes de existência”.

O historiador e o autobiógrafo são as duas faces de um mesmo ser imaginante, que ainda por cima é romancista e humanista, como é o caso de Verissimo, que recupera imagens do passado e sobre elas impõe suas idealizações nos planos ético, estético e social. Afinal, se observada a figura especular mais citada na autobiografia, o “Manequim”, por exemplo, não é este apenas uma ferramenta de trabalho de sua mãe, mas um ser que passa a ter vida idealizada e emoções estilizadas na narrativa de existência do autor.

Para o filósofo francês há a “metafísica ingênua da imagem” quando se faz da imagem uma cópia da coisa. Verissimo vai além dessa “ingenuidade” ao dar às coisas personalidade e identidade próprias, como se seus amigos imaginários fossem. Ao mesmo tempo, o leitor crítico percebe que são recursos estilísticos e éticos do autor para se projetar no texto, como um segundo eu (alter ego), como faz em suas ficções.

Percebidas tais distinções, é possível evitar as confusões entre identidade de

essência e de existência. O “Manequim”, o “Homem no Espelho”, o “Sobrado”, a “Nespereira”, e outras personagens que desfilam nas páginas de *Solo de clarineta*, possuem uma identidade de essência e outra de existência, enquanto imagem-coisa de Erico e imagem-pensamento de Verissimo. Cada uma delas foi tirada da inércia por conta da imaginação criadora do escritor, que além de narrador, é também personagem e autor daquela história de vida. As muitas faces de um ser imaginante.

Sendo assim, a imaginação ao ser sobreposta à memória funciona mais do que mera representação, de mero simulacro deste viver, tendo também papel destacado naquela escrita, ao incorporar elementos mitológicos, simbólicos e, logicamente, imaginários a este recontar de vida.

Todo contador de histórias possui uma memória imaginante, ainda mais quando este contador assume que para não tornar monótona uma fala ou cansativa uma leitura, utilizará certas técnicas nesta contação.

Toda memória imaginante é um espelho ambíguo, pois pressupõe retrovisão e projeção convivendo em um mesmo tempo que é recuperado e imaginado pela memória e reinventado e reconfigurado pela narrativa. A ambiguidade entre realidade e ficção em Erico Verissimo fica evidenciada pelo devaneio poético em que o escritor coloca Dona Bega, a figura histórica, diante de Ana Terra, a personagem fictícia, idealizada a partir de características de mulheres de seu círculo familiar:

Naquela noite os Verissimo da Rua 34 tiveram de tomar tranquilizantes para poderem dormir. Antes de ir para a cama, à hora de escovar os dentes junto a pia, encontrei o Outro no fundo do espelho e interroguei-o com olhar. “Puxa pela memória, homem” — respondeu-me — “nos teus vinte anos achavas que psicologicamente D. Bega não havia cortado o cordão umbilical que te prendia a ela. Desconfiava que tua mãe tinha ciúme de tuas namoradas. Chegou agora a tua oportunidade de pôr em prática tuas ideias sobre a liberdade e os direitos da pessoa humana. Agarra a tesoura de Ana Terra e corta sem piedade por ti mesmo o cordão umbilico-sentimental que te prende à tua filha”. (VERISSIMO, 1976:347)

O imaginário do escritor se funde com o real, de forma intertextual, em um movimento cíclico, semelhante a arquitetura literária de *Contraponto*. O autobiógrafo (que continua a ser romancista) cria um elo imaginário entre o futuro da filha e o passado dos pais, que se comunicam, não como matéria mas forma, naquele espaço-tempo histórico e literário que, como em *Antares*, os mortos passam a

conviver com os vivos:

Tínhamos uma única condição a impor: o casamento devia realizar-se no Brasil. Queríamos que a mãe de Mafalda e a minha assistissem à cerimônia. Quanto aos meus avós maternos, D. Maurícia fazia croché e bolinhos de milho em algum rancho no misterioso país da morte, enquanto o Cel. Aníbal, montado no seu alazão, percorria as campinas da Eternidade... (VERISSIMO, 1976:348)

Por fim, o círculo imaginante se completa justamente nas páginas finais de *Solo*, quando o escritor (1976:323. Volume II) divaga sobre o título da autobiografia: “— Querias um concerto de jazz ou uma grande peça sinfônica. Eu te dei um solo de clarineta”. Como quem fecha um ciclo, o autor torna a conversar com o próprio reflexo ao final do segundo volume, como fizera nas primeiras páginas do Volume I. Na antepenúltima página do Volume II, organizado pelo professor Flávio Loureiro Chaves, a partir do material deixado (Verissimo, 1976:321. Volume II), este inicia o derradeiro diálogo com o “Outro”: “— Um Testemunho? — Não. Seria pretensioso. — Discurso de despedida? — Mórbido. Vou fazer o possível para continuar vivo e ativo por muito tempo”.⁵¹

No rascunho deixado pelo autor, que é publicado pelo organizador na última página do Volume II, este fragmento aparenta uma carta de despedida. Erico, enfim, parece querer reencontrar-se com sua história de vida e com seu pai, unificando o eu e o outro, o passado com o presente, através das memórias e do livro:

O importante é que um dia despertei para a mais doce das realidades: a de que tinha encontrado o lar perdido. Conclui que a linha melódica de minha vida tinha sido, fino modo, uma busca da casa e do pai perdidos. Ali estava a casa. Os quadros, os móveis, o aspecto geral, a gente que a visita, os amigos, os visitantes inesperados. E o pai. Também isso, esse problema estava resolvido. Em O Arquipélago eu tinha feito as pazes no diálogo entre Floriano e Rodrigo Cambará. E agora eu descobria que me havia tornado o pai de mim mesmo. Não se tratava apenas dum jogo de linguagem. Então dei a busca por terminada. Isso significa que não preciso depender de ninguém para meu sustento seja material ou espiritual. Gostaria de saber o que o meu filho pensa de mim. Tento agir de modo a não (transmitir) a necessidade de buscar um pai. (VERISSIMO, 1976:323, Vol. II)

51 Há para este diálogo duas versões. Em nota de rodapé, no Volume II de *Solo de clarineta* (1976: 322), Flávio Loureiro Chaves, comenta: “Este texto apresenta duas variantes. A primeira é a que se lê acima e correspondente — salvo ligeiras modificações — à redação da autobiografia (*O Escritor Diante do Espelho*). A segunda variante, sem dúvida alguma posterior a essa, foi encontrada, ainda em rascunho, entre os papéis de Erico Verissimo”.

Na última frase que fecha a autobiografia, Verissimo (1976:321. Volume II) deixa claro ao leitor a autoironia, ao conversar com o “Homem diante do espelho”, em que cita clássico de Machado de Assis:

— Uma autobiografia? Bom... O homem é um feixe de contradições. Não te esqueças da teoria do inefável Brás Cubas... Andam por aí tantas informações biográficas erradas a meu respeito, mesmo quando bem intencionadas, que me senti na obrigação e com o direito de contar eu mesmo a minha história. (VERISSIMO, 1976: 321. Vol. II)

Mais adiante, na segunda variante do diálogo com o reflexo no espelho, incorporada pelo professor Flávio Loureiro Chaves ao Volume II da autobiografia de Erico Verissimo, ressurge a consciência da efabulação: “— Não confessaste que o tédio ainda te ataca. Que às vezes concordas com Sartre em que ‘o inferno são os outros. — Se você [sic] não entendeu o que está escrito nas entrelinhas, a culpa não é minha”. (VERISSIMO, 1976:323. Vol. II)

Nas entrelinhas do processo criativo, entre a ideia filosófica e a composição artística, duas figuras convivem e se influenciam: a memória do leitor Erico em diálogo com a imaginação do escritor Verissimo, ambos diante do mesmo espelho imaginário e memorialístico, que é também estético e ético.

Na “Nota dos Editores” da autobiografia de Erico Verissimo, constante do Preâmbulo da referida, indica ao leitor que:

Em acordo com a família do escritor, o trabalho de organização transcrição e anotação dos originais — vários dos quais ainda em manuscrito — foi solicitado a Flávio Loureiro Chaves, Professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, conhecedor abalizado da obra de Erico Verissimo e do seu método narrativo. Os textos que daí resultaram compõem a 2ª Parte do presente volume. (Preâmbulo de *Solo de clarineta*, Vol. II)

Chaves, portanto, profundo conhecedor do método narrativo de Verissimo é a pessoa indicada para a conclusão do Volume II, e à página 259 deste registra a “Nota do Organizador da 2ª. Parte”⁵², em que destaco algo essencial para

52 Na referida Nota do Organizador, este indica também que contou com a assessoria de Maria da Glória Bordini, além da colaboração de Mafalda esposa de Erico, do filho Luis Fernando Verissimo

compreender o imaginário do escritor e sua relação especular com a própria obra:

A obra literária de Erico Verissimo, desde a publicação de *Fantoches* em 1932 até o *Incidente em Antares* em 1971 alcançou uma notável pluralidade de perspectivas — da crítica social de *Caminhos cruzados* ao painel histórico de *O tempo e o vento*, da sondagem psicológica de *Noite ao realismo político de O Senhor Embaixador*, das narrativas infantis ao libelo pacifista de *O prisioneiro*. A síntese desse itinerário deveria cumprir-se na redação das memórias iniciada em 1973 com o primeiro volume do *Solo de clarineta*, ao qual seguir-se-iam outros dois: o relato das experiências de viagem e, finalmente, **o depoimento sobre pessoas reais e personagens imaginárias que desempenharam função marcante em sua existência e na gênese dos seus romances** [grifo meu]. A morte colheu-o em pleno trabalho impedindo a conclusão do objetivo traçado pelo escritor (e que previa, ainda, um novo livro de ficção cujo roteiro já estabelecera — *A hora do sétimo anjo*). (CHAVES, 1976: 259. Vol. II)

Desta forma, a impressão que este leitor de Erico Verissimo teve deste espelhamento entre pessoas que lembram personagens e vice-versa em *Solo de clarineta*, não era apenas uma intuição, mas uma idealização do autor, que tinha em mente ampliar essa ideia noutro volume de seu itinerário histórico e literário, a ser escrito e que foi interrompido pela morte do escritor.

Tais elementos comprovam a memória imaginante do leitor Erico projetada no escritor Verissimo, do real se espelhando sobre o ficcional, do ético sobre o estético.

O recordar é um ato de imersão, tão profundo como o da leitura de um livro, recuperando um tempo perdido que só é possível de ser reencontrado pela pequena máquina do tempo que é a Memória, que pode ser reconstruída por outra máquina de restauro, chamada História. Ambas dependem da imaginação do autor para preencher suas lacunas. Não são narrativas isentas, mas pessoais. Escrever uma autobiografia, uma história da literatura ou um romance, por conseguinte, é o recontar de uma outra história, que é primeiramente revivida, para depois ser reimaginada dentro de um processo compositivo, que pode ser mimético e diegético, mas acima de tudo é um processo de autoconhecimento e autorreflexão.

4 CONSIDERAÇÕES DE UM LEITOR DIANTE DO ESPELHO

*“Toda arte é projetiva.
Toda projeção é autobiográfica”.*
(WILLIAM MAC-CORMICK)

*“Um escritor só escreve um único livro, embora esse
livro apareça em muitos tomos, com títulos diversos”.*

(GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ)

*“O autor só escreve a metade do livro. Da outra
metade deve ocupar-se o leitor”*

(JOSEPH CONRAD)

Ao leitor diante do espelho de Erico Verissimo cabe algumas considerações deste pesquisador que se debruçou sobre a vida e obra do escritor, não como um Narciso que lê a si mesmo, mas como um observador crítico.

Uma das funções da arte de escrever é justamente espelhar a realidade e refletir sobre a mesma de forma crítica, muito além do próprio real, promovendo no leitor uma dupla reflexão: sobre o que é contado (o enunciado) e o como é contado (a enunciação), pois toda história possui algum elemento autobiográfico, toda a autobiografia é em parte efabulação. Toda história de vida de um escritor entre livros é uma pequena ou breve história daquela biblioteca particular, com suas influências e projeções.

A leitura é igualmente uma arte, pois o leitor atua como um coautor que ressignifica aquela obra a cada geração, dando-lhe nova vida, novos sentidos e significados, ampliando sua recepção, percepção e compreensão.

O leitor é a figura central da obra de Verissimo, para quem ele se projeta e a quem ele visa provocar o efeito: de reflexão ética pela experiência estética.

É ao leitor que o autor se dirige direta e constantemente nos dois textos analisados neste trabalho. É ao leitor que o escritor se dirige indiretamente nos demais livros integrantes do projeto literário de Erico Verissimo. O leitor Erico está intimamente vinculado ao autor Verissimo, pela autorrefencialidade entre a arte e a vida, pois a grade de leitura (literária e histórica) do escritor se encontra espelhada,

em maior ou menor grau, em toda a sua obra, da primeira à última, da assumida ficção à autobiografia.

Estas considerações são, evidentemente, de um leitor e pesquisador que procura demonstrar que há uma “Estética do Espelho” na obra de Erico Verissimo. Desta forma, foi preciso primeiramente ler toda a produção do escritor durante o período de 1982 até 2012, para em um segundo momento, a partir das releituras das obras mencionadas neste estudo, colocar frente a frente a autobiografia e a história da literatura deste, comparando-as, para encontrar ao final, semelhanças de ordem estrutural e composicional. Agindo assim foi-me possível perceber as mesmas estratégias de enunciação, embora fossem enunciados díspares. O que pressupõe uma escrita espelhada em valores éticos, estéticos e sociais que dialogam entre si e perpassam toda a obra (em maior ou menor grau), constituindo um projeto literário que abarca o período de quatro décadas (de 1930 a 1970), que estão refletidas na lista de obras produzidas pelo autor, que abordou praticamente todos os grandes eventos históricos do século XX. Conseqüentemente, tais eventos encontram-se projetados como pano de fundo de seus contos e romances, além de se fazerem presentes em suas memórias de viagem, através de digressões, alusões a livros, filmes, autores e eventos em micro e macroescala, entre o ambiente familiar e o cenário mundial.

O projeto literário de Erico Verissimo pode ser lido e compreendido como um trem e seus inúmeros vagões que se movimentam sobre dois trilhos paralelos: história e literatura. Ambas refletem sua ética e sua estética. E como tal, vários aspectos do tempo vivido, durante o processo de produção, são também discutidos na autobiografia e na historiografia literária, nos cadernos de anotações e outros materiais, que contêm análises sociológicas, digressões artísticas e políticas, e associações entre o real e o imaginário, em sincronia com a produção e em diacronia com a recepção da obra.

Há o espelhamento entre as próprias ficções do escritor: entre a primeira (*Fantoches*, 1932) e a última (*Incidente em Antares*, 1971); entre a autobiografia (*Solo de clarineta*, 1973) e a História da Literatura (*Breve história...*, 1945); entre obras de terceiros (*Contraponto*, 1930) e a sua (*Caminhos cruzados*, 1935); entre a

autobiografia (*Solo...*, 1973) e a ficção (*O Diário de Sílvia*, In: *O tempo e o vento*, 1961), e da ficção com a própria ficção de *O tempo e o vento* parodiado em *Incidente em Antares*, apenas para mencionar as mais destacadas e já discutidas.

Ao leitor crítico cabe atuar como o Odisseu em sua jornada mediterrânea, mediado pelas obras lidas, que o levam a locais inimagináveis e reflexões inesperadas, confrontadas com a sua própria mitologia sentimental. Mas um leitor que deve estar imune ao “canto das sereias” dos enunciados e mais focado nas estratégias utilizadas pelas enunciações.

Para Alberto Manguel (1997:196), em *Uma história da leitura*, ao observar os variados aspectos que envolvem a leitura, conclui que: “Dizer que um autor é um leitor, ou um leitor, um autor, considerar um livro como um ser humano ou um ser humano como um livro, descrever o mundo como texto ou um texto como o mundo são formas de nomear a arte do leitor”.

Todo leitor é constituído por suas vivências e por suas leituras de mundo. Um mundo que pode ser o imagético dos retratos, pinturas, fotografias, esculturas, filmes e, logicamente, o mundo dos livros que constrói múltiplas imagens, que geram várias mensagens na mente do leitor imaginante.

O autor é o primeiro leitor, revisor e primeiro espelho de si mesmo. É o olho que lê o mundo em volta e produz um reflexo sobre a água, que é o fluir do seu texto. O livro é a ponte oferecida ao leitor. Por este ponto de vista, o autor é tanto personagem de si, para si e para com o outro (o leitor), pois ambos se constituem entre a produção e a recepção da obra, um espelhado no outro:

A relação primordial entre escritor e leitor apresenta um paradoxo maravilhoso: ao criar o papel do leitor, o escritor decreta também a morte do escritor, pois, para que um texto fique pronto, o escritor deve se retirar, deve deixar de existir. Somente quando o escritor abandona o texto é que este ganha existência. (MANGUEL, 1997:207)

O escritor cria para um leitor, e inventa a partir deste leitor, ainda que hipotético, ideal, imaginário, pois o ato solitário da escrita não requer necessariamente coautores, enquanto produção. Porém, diante da recepção, há a especulação do leitor e a ressignificação do texto; mesmo quando o leitor é o próprio

autor, já desvinculado do estatuto do escritor. Neste momento, passa a ler o próprio texto e a vê-lo com outros olhos, notando nuances que nem tinha percebido antes. Se o leitor é um leitor de si mesmo, o autor é um leitor de outros (livros e autores). O autor é o leitor de terceiros que se constitui a partir de um jogo de espelhos atemporal e universal. Autor e leitor, cada qual possui, por conta disso, a própria casa de espelhos.

Como leitor, primeiramente ingênuo e depois crítico, tive sempre a impressão de que Erico Verissimo, tanto na autobiografia como na historiografia literária, fazia muito mais do que apenas contar histórias. Estava fazendo arte e havia ali uma ética imbricada, como são as telhas sobre os telhados. Mais tarde, por conta de outras releituras, pude perceber que havia nas histórias do contador uma estética particular.

Como dois espelhos, tanto sincrônicos como diacrônicos, texto e leitor dialogam de forma atemporal. Durante a leitura, o leitor está classificando, organizando, esquematizando também fatos que ele associa às diacronia e sincronia do seu viver: fatos similares que aconteceram, estão acontecendo ou poderiam ter acontecido.

Se diversos estudiosos consideram a escrita de Verissimo esquematizada, organizada, e constituinte de um projeto literário, Manguel insiste que os leitores atuam também como espécie de ordenadores do Universo. Neste caso, é possível dizer que o pequeno universo diegético do autor é reordenado pelo leitor.

Manguel (1997:299) considera que quando lemos somos mediados pela nossa vivência, e agindo assim, projetamos sobre o livro a nossa experiência de vida, “(...) porque nós, leitores, como Narciso, gostamos de acreditar que o texto para qual olhamos nos reflete”.

Durante o ato da leitura o leitor se teletransporta para o que é narrado, seja ficção ou memórias, e assim o faz também diante de outros espelhos duplicados, como as telas do cinema, da televisão e do computador.

Esta releitura acadêmica que fiz das obras mencionadas, visa comprovar uma tese, alicerçada em referenciais teóricos, justapostos à própria intuição deste leitor crítico. O livro (objeto deste estudo) passa a ter propriedades reflexivas, para além da recepção, sendo necessário focar na criação e nos recursos empregados pelo autor, estejam eles nos textos escolhidos, de forma expressa ou subentendida.

Amparado pela fenomenologia da percepção (Merlau-Ponty), pela teoria do imaginário (Durand) e pela filosofia da composição (Poe), além das poéticas do devaneio e do espaço (Bachelard), foi possível analisar este mosaico de obras de Erico Verissimo, para poder, em seguida, me debruçar sobre dois livros não assumidamente ficcionais, em que ele atua como historiador literário, bem como a sua projeção na autobiografia, procurando neles o fio condutor das narrativas, o padrão estético e a arquitetura destas obras.

Na primeira parte deste estudo, quando da análise teórica — valendo-me da figura geométrica do prisma, que é um triângulo de três lados semelhantes com uma base triangular em comum — o espelho é apresentado como olho, água e leitor (através do livro), considerando-os como meios de atingir as finalidades de formação e a conscientização dos leitores, por conta da percepção, reflexão e expressão do que é contado.

Na segunda parte, da análise crítica, torno a utilizar-me da figura do prisma para desvendar a construção literária do autor, a partir das reflexões de um leitor crítico sobre uma escrita imaginante. Há um imaginário atuando sobre um tempo e espaço, respectivamente, mitológico e simbólico, que se desdobra sobre o autor que visa provocar um efeito especular no leitor.

Ao sobrepor *Solo de clarineta* à *Breve história da literatura brasileira*, objetos principais deste estudo, e valendo-me de algumas observações das ficções, entrevistas e anotações do autor, foi possível identificar este padrão, como uma concepção de projeto literário.

As considerações que se seguem são frutos da percepção deste leitor sobre o mecanismo de criação do autor, justamente por comparar a recorrência, a repetição e as semelhanças que ocorrem entre as diversas obras do escritor, justapostas àquelas que ele tinha como referência, focando-me em dois livros que trazem em si a planta baixa da construção literária de seu artífice.

Breve história..., escrita no início dos anos 1940, com seus doze capítulos, tem assumidamente o foco na literatura nacional; *Solo de clarineta*, escrita três décadas após, com seus seis capítulos, em linhas gerais, pode ser lida, como uma história de leitura universal daquele leitor. Principalmente pelas inúmeras referências

a livros e autores, de forma direta ou indireta, mencionados como influências ou relacionados de forma subentendida em títulos de capítulos e alusões a situações do cotidiano.

Pode ser lida por um leitor crítico que consiga estabelecer em seu panóptico⁵³ uma grade de leitura que liste todos os livros e autores mencionados, aliados às situações mais diversas sob o ponto de vista mitológico, simbólico e imaginário, bem como pelo compromisso ético, estético e social que Verissimo demonstra ter em seu projeto literário. Entretanto, para que tal alegação, ainda intuitiva, possa ser comprovada do ponto de vista teórico e crítico, seria necessária a elaboração de outra tese.

Independentemente disso, ambos os livros possuem a metalinguagem e a intertextualidade um com o outro, e, em algumas situações, dialogam com outras obras do escritor Verissimo, que também contém em si reflexos das obras dos autores preferidos do leitor Erico.

Erico Verissimo apresenta, desta maneira, uma relação dialógica entre suas obras lidas e escritas, e mantém com o leitor uma relação dialética, pois é possível observar o diálogo entre o leitor Erico e o autor Verissimo; entre o autor com suas obras, e das obras que leu com as obras que produziu. O código ético do leitor se sobrepõe ao projeto estético do autor, buscando a autorreferencialidade da vida na arte e vice-versa. Efeito espelhado que demonstra a visão do escritor e o sentido de sua escrita, que pensa a arte também como recurso de conscientização social.

A primeira impressão que tive, ainda como leitor ingênuo, diante das leituras de *Solo de clarineta* e de *Breve história da literatura brasileira*, foi inicialmente intuitiva sobre as similitudes entre a estrutura e a forma do contar histórias, como se estivesse diante de dois espelhos que se refletem e promovem a reflexão no leitor. Posteriormente, como pesquisador, amparado em referencial teórico, foi possível

53 O termo panóptico se refere a ideia do filósofo inglês Jeremy Bentham que em 1789 concebeu uma construção em forma de anel para acolher encarcerados, tendo um pátio e uma torre central em que haveria vigias observando constantemente os presos. Era possível observar o interior das celas e a movimentação dos presidiários quando no pátio interno, que não enxergavam o vigilante, mas sabiam que deveria ter alguém no alto da torre. Este conceito de vigilância foi posteriormente adotado em escolas e fábricas. A figura do panóptico nesta tese deve ser considerada como a visão central de um leitor crítico sobre a construção literária circular e cíclica do escritor em questão.

perceber que a autobiografia possui uma sutil característica de história da leitura de um escritor, com foco mais universal, já que o leitor Erico lia poetas e escritores europeus, norte-americanos, latinos, árabes, indianos e outros mais e os relaciona em sua história de vida sob os mais variados aspectos: do artístico ao cultural, do histórico ao filosófico, do político ao social; e que a segunda, caracterizada como história da literatura, tinha uma visão assumidamente nacional em suas observações e divagações, eventualmente mencionando obras e autores estrangeiros em paralelo com obras e escritores nacionais. Porém, em ambas há a constituição de um cânone, na primeira, a autobiográfica, de forma indireta, e na segunda, de forma direta em suas páginas. Ambas podem ser lidas como *histórias*, uma da literatura e outra das leituras, com características próprias de um leitor que foi ao mesmo tempo tradutor, editor, escritor e historiador.

Publicadas em tempos diversos e em gêneros literários diferenciados, os dois livros possuem algumas semelhanças, cabendo destacar, neste momento, que importa mais o como ele diz, do que o que ele de fato conta. Para fins deste estudo, a enunciação é mais relevante que o enunciado.

Se o autor é simbólico, mitológico e imaginante em sua criação, o leitor crítico precisa possuir este triplo olhar para compreender melhor a estética empregada pelo escriba⁵⁴ que dizia a todo instante se considerar tão-somente um contador de histórias. O leitor precisa perceber, catalogar e refletir em sua análise sobre as inúmeras referências deixadas pelo autor, algumas delas de forma direta, outras, indireta; algumas de forma expressa, outras tácitas, o que exige uma bagagem de leituras para empreender esta jornada literária. Um exemplo claro é a árvore frutífera e amigo imaginário do leitor Erico. Em 1966, em *O escritor diante do espelho a nespereira* já está presente, mas não da forma de amigo imaginário que passa a ter na versão ampliada de 1973. O que consta é este parágrafo:

SIMBOLICAMENTE [grafado desta forma pelo autor] falando, eu via aquele mundo de um ângulo particular: trepado nos galhos da única árvore existente no pátio de nossa casa. Essa nespereira prestava-se a todas as

54 Utilizo o termo “escriba” no sentido clássico, do escritor primevo, em paralelo (ou espelhamento) com a figura do contador de histórias, que remete àqueles que primeiramente se preocuparam em preservar a memória, a cultura, a arte e o conhecimento humanos através das palavras.

metamorfoses, sendo ora um sicômoro gigantesco, onde eu, um dos filhos do Capitão Grant, me refugiava numa inundação, ora a Jangada, na qual ainda personagem numa novela de Julio Verne, descia o Rio Amazonas... (VERISSIMO, 1967:30)

Curiosamente, a imagem simbólica da relação entre menino e árvore, que Verissimo propõe em *Solo de clarineta*, sempre remeteu às leituras deste pesquisador, em especial, ao clássico da literatura infantojuvenil *Meu Pé de Laranja Lima* que, entretanto, só vem a ser publicado pela primeira vez em 1968. Por isso, minha intuição inicial se comprova, quanto a adição posterior deste elemento da história da literatura brasileira (inexistente em 1966, em *O escritor diante do espelho*, e presente somente em 1973, em *Solo...*) de uma árvore que se torna um ser vivo e mitológico. Na versão ampliada da autobiografia, há um capítulo intitulado A Ameixeira-do-Japão, em que a nespereira é elevada à categoria de personagem simbólica, amigo imaginário e companheiro de viagem, esta última característica visível inicialmente na primeira versão. Ou seja, o livro de José Mauro de Vasconcelos pode ter sido uma alusão indireta à história de leitura de Erico, aproveitada anos depois pelo escritor Verissimo.

Por conta de diversas menções diretas e indiretas à história da literatura e à sua história de leituras em diversas de suas obras, é possível pensar tais recursos como elementos de um projeto literário. Em tal projeto, Erico Verissimo valeu-se da *mise en abisme*⁵⁵ ao ressignificar o prototexto pelo espelhamento e desdobramento deste na autobiografia, na história da literatura e na ficção. *Solo de clarineta* se desdobra sobre *O escritor diante do espelho*; *Breve história da literatura brasileira* se inspira assumidamente em *Pequena História da Literatura Brasileira*, de Ronald de Carvalho. Verissimo então ressignifica e reconfigura prototextos de terceiros e dele próprio.

Isto posto, e amparado nas leituras teóricas e críticas, o que emerge dos dois textos que são objetos deste estudo, destaco as seguintes observações:

Na escrita de Erico Verissimo há um narrador imaginante, metalinguístico, um

55 A estrutura em abismo (*mise en abisme*) é a literatura se observando no espelho da própria literatura: refere-se às releituras da obra em si e da obra que se desdobra em outras mais. Como define Aimée Bolaños em *Pensar La Narrativa* (2002: 130): "(...) é a ressignificação do hipotexto (...)". Ou seja, do modo de utilizar o texto original como matéria-prima para novos desdobramentos, em um espelho diante de outro e assim sucessivamente.

escriba (no sentido clássico e mitológico) que fala da própria escrita enquanto escreve; ao mesmo tempo que há também um ser intertextual, que promove um diálogo entre os seus livros e os dos seus autores preferidos, e até mesmo de seus livros uns com os outros.

O autor dialoga constantemente com o leitor e apresenta-se no início, meio e fim de sua narrativa como um contador de histórias, em que o espaço, tempo e narrativa são marcados pela mitologia familiar, pela simbologia espacial e pelo imaginário reconfigurado pela memória imaginante.

A metáfora do avião é uma imagem que está presente na autobiografia, na história da literatura e na ficção, em *O Arquipélago*, visando causar um efeito de perspectiva histórica entre este tempo e espaço descritos e recuperados pela memória, pelas fontes primárias e secundárias e pelo imaginário.

Os dois livros podem ser lidos como histórias de leitura e da literatura, uma com foco mais universal (a autobiografia, já que o autor enumera direta ou indiretamente uma série de livros e autores europeus, norte-americanos, latinos e orientais) e outra mais nacional (a historiografia propriamente assumida como tal). A comprovação de tal intuição seria um novo projeto, que por si só já daria uma outra tese ao elencar títulos de obras, autores, ciclos literários e outros dados dentro de um cânone literário.

Entretanto, em ambas as obras há a recorrente comparação entre personagens e pessoas. Em menor escala em *Breve história...*, de forma embrionária, bem antes de *Solo...*, quando este recurso torna-se estilístico e é inúmeras vezes repetido. Mas fica evidenciado que nos dois livros há a visão da literatura como um espelho, no sentido de propor uma consciência social do leitor e de cobrar de outros autores este posicionamento, não somente estético, mas ético.

Verissimo inova, enquanto autobiógrafo e historiador literário, pela adaptação de técnicas de autores consagrados ao seu fazer literário, reconfigurando-os à sua realidade local. Em *Breve história...* tal inovação não é quanto à forma mas ao conteúdo que o autor se debruça e suas relações de causa e efeito que propõe.

Há nítida e confessa inspiração em *Breve história da literatura brasileira* (1945), espelhada em *Pequena História da Literatura Brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho. *Solo de clarineta* (1973), pode ter sido inspirada em *Infância*, de Graciliano

Ramos (1945), por conta da escrita modular desmontável que permite a leitura em blocos, tornando fixos apenas o primeiro e último capítulos e os demais sendo móveis; pois “Álbum de Família” e “Mausoléu de Mármore”, primeiro e último capítulos de *Solo...*, tratam dos primeiros relatos da família e da consciência da morte se avizinando que lembram, respectivamente, a “Nuvens” e “Laura”, período nebuloso da memória e rito de passagem da infância pela descoberta do amor em Ramos, enquanto os demais capítulos podem ser lidos aleatoriamente, sem prejuízo para o que está sendo contado. Verissimo, inclusive, faz inúmeros *flashbacks* para estabelecer as relações de causa e efeito entre o presente e o passado. Em nenhum momento Verissimo deixa expresso ou tácito tal inspiração. Trata-se apenas de uma intuição deste leitor do escritor cruz-altense.

Como a escrita ficcional de Verissimo mostra-se espelhada em diversos autores nacionais e internacionais: da literatura infantojuvenil, sob inspiração de Monteiro Lobato aos romances *Caminhos cruzados*, *O resto é silêncio* e a trilogia *O tempo e o vento*, entre outros, escritos sob efeito da técnica do *Contraponto*, de Aldous Huxley, é possível que o leitor Erico tenha se projetado em outros escritores, além dos expressos, como Monteiro Lobato, Katherine Mansfield, John dos Passos, Sommerset Maugham e outros tácitos⁵⁶...

Em *Breve história...* não há tantas personagens que são projeções do autor como em *Solo...* (manequim, árvore, homem no espelho), mas, existe a figura simbólica, metalinguística da metáfora do “homem no avião” e em ambas o autor conversa diretamente com o leitor, se dirige a este, como num diálogo, alguns deles marcadamente confessionais por conta do uso de falas entre parênteses. Mais ainda: Verissimo promove diálogos intertextuais entre música, literatura, cinema, política e sociedade, como recursos estilísticos e forma de expressão com o leitor, dialogando ora com obras e autores, ora diretamente com o leitor, num jogo de espelhos, buscando o convencimento deste para suas teses humanistas, políticas e sociais.

56 Em pesquisa complementar, foi possível identificar, de forma direta e indireta, mais de duzentas e quarenta alusões a nomes de autores, títulos de livros, nome de personagens que lembram pessoas e vice-versa, no primeiro volume de *Solo de clarineta* (que possui 349 páginas), e no volume dois, mais de cento e vinte menções (em 323 páginas). Muitas delas inexistentes quando da primeira versão de *O escritor diante do espelho* (1966), que foi o embrião para a autobiografia definitiva.

Ou seja, é um autor que considera a literatura não apenas como arte, mas artefato social, de sensibilização deste leitor para o mundo que o rodeia.

A estética de Erico Verissimo tem o duplo objetivo de encantar (pela poética) e educar (pela ética) o olhar do seu leitor. Assim como era a própria essência da Poética grega, ao tempo de Aristóteles e Platão, que não visava tão-somente a beleza, mas a formação ética do cidadão.

Verissimo, em suas manifestações de crítica literária, dá a entender ao seu leitor que pensava a literatura com essa dupla função. Com essa dupla função de encantamento e de formação do leitor. E não bastasse isso, o autor passa a discutir a narrativa literária, dentro da própria narrativa literária. Procedimento que adota na autobiografia e na história da literatura, com seus desdobramentos, em que a vida se espelha na arte e vice-versa.

Nas duas obras ele incorpora conceitos éticos, estéticos, poéticos e políticos, sobrepostos a elementos mitológicos, simbólicos e imaginários, que funcionam como elos de ligação entre o passado vivido e o presente recuperado nos sentidos figurado pelo tempo, transfigurado pela história e reconfigurado pela memória.

O leitor crítico chamado Erico também fez sua pequena Odisseia autobiográfica entre livros e autores, através da memória seletiva e imaginária, utilizando-se de metáfora, metonímia e alegoria como recursos estéticos que funcionam como espelhos de comparação entre a imagem e o reflexo, promovendo a identidade entre o leitor, a obra e o autor. Tais recursos são formas de tornar um texto atemporal e universal, e que demonstram a consciência de sua composição.

Verissimo, sabedor disso, sobrepõe vários planos de visão em seus textos: do universal ao nacional, do regional ao particular (familiar). Há assim uma dialógica entre as obras do autor, das suas com as de terceiros por ele lidas e as do próprio autor entre si. Há uma dialética por contraposição de ideias entre o que o autor propõe em suas obras e o que o leitor assimila em sua leitura, valendo-se o primeiro de figuras idealizadas, inanimadas que só possuem vida dentro de uma narrativa povoada pelo devaneio literário. Devaneio que aparece em *O tempo e o vento*, do narrador que é uma personagem que inicia e termina a contar a história da vida de sua família, recuperando duzentos anos de história de seu estado natal, e que funciona como uma projeção idealizada do escritor que escreve sobre esta

personagem incorporando aspectos autobiográficos em sua ficção.

Assim acontece de forma especular com o narrador autobiográfico que promove a mesma narrativa cíclica, ao iniciar e encerrar suas memórias falando com a autoimagem diante de um espelho. Uma autoimagem e um espelho que são imaginários, pois só existem enquanto relato de vida recuperado pela memória imaginante. São imagens que criam vida no papel, durante a produção e depois, quando da recepção. Afinal, a espécie humana não constrói espelhos apenas para se enxergar, mas para se autoconhecer e se ressignificar. Paradoxalmente, em um mundo cada vez mais informatizado, os contadores de boas histórias são cada vez mais necessários para lembrar a todos sobre sua humanidade.

Assim, o leitor crítico, que é também um ser imaginante, percebe que a figura do espelho aparece em diversas obras de Erico Verissimo: De Tibicuera (1937) à Ana Terra (1949), até se apresentar na última personagem, a autobiográfica (1973), que é restaurada, reconfigurada e reimaginada pelo discurso historiográfico do *eu*.

Como integrante do chamado Romance de Trinta, Verissimo promoveu em sua obra o espelhamento social da década de 1930, como fez em *Olhai os lírios do campo*. Em *Noite* (1954), novela escrita em tom de alegoria, com forte uso da simbologia, o protagonista, denominado tão somente de “O Desconhecido”, perde a identidade, não se reconhecendo mais diante do espelho. Quem sabe (e isto é uma projeção deste pesquisador) tal situação fictícia tenha inspirado o Homem no Espelho, que aparecerá nos dois volumes da autobiografia (publicado primeiramente em 1973), sendo o Duplo do autor. Em *O senhor embaixador* (1965), o escritor faz dura crítica à intervenção norte-americana nas demais Américas; assim como em *O prisioneiro* (1967), ele reflete no texto o pensamento político humanista e antibelicista do escritor, que critica duramente a Guerra do Vietnã e o racismo.

O espelho, portanto, é figura ética e estética recorrente em sua obra, fato que é possível de ser percebido em outros livros, se levado em conta as indicações da grade de leitura proposta por este estudo, a partir das recorrências e repetições observadas em *Solo de clarineta* e em *Breve história da literatura brasileira*.

A *Estética do Espelho* em Erico Verissimo foi pensada pela perspectiva de uma poética do imaginário, proposta por Durand, adaptando os conceitos de mitocrítica e mitanálise para avaliação de uma obra em si, dela com outra e de

ambas dentro de um projeto literário maior e suas relações com as demais. Durand propõe estes recursos de análise crítica do mito a um leitor-modelo, em que a mitocrítica é pensada de forma pontual, relativa a determinado tempo e espaço sincrônicos, enquanto que a mitanálise é mais generalizada e diacrônica. Tal grade de leitura foi estendida por analogia deste pesquisador ao símbolo e ao imaginário, constituindo assim a grade de leitura da obra de Erico Verissimo.

Desta forma, como pesquisador, debrucei-me sobre a obra em questão, como um todo, fixando-me nas duas especificadas, considerando ao final das releituras que ambas são dialógicas e dialéticas. Dialógicas entre si, pois visam provocar um debate de ideias no leitor; e dialéticas, pois buscam a contraposição de ideias que geram outras ideias, como um espelho dentro doutro. Não é por acaso que a tradução literal da palavra *dialética* signifique "caminho entre as ideias". No meu ponto de vista, um "caminho cruzado" entre o escritor e o leitor, entre as imagens produzidas por um e ressignificadas pelo outro.

A grade proposta para leitura de *Breve história da literatura brasileira* e *Solo de clarineta*, amparada na estética do espelho, reconfigurado pelo mito, o símbolo e o imaginário, possibilita, deste modo, buscar elementos de composição similares noutras obras do autor. Grade que, inclusive, permite ler tanto a obra em si, bem como esta pertencente a um ciclo ou período mais amplo.

Há, pois, para o leitor crítico um diálogo sutil entre as duas obras em questão, independente dos gêneros literários que se inscrevem, por conta das obras nacionais e internacionais que são listadas pelo autor de forma direta ou indireta nestes livros, algo que precisa de uma nova pesquisa para aprofundamento e comprovação desta alegação inicial e ainda intuitiva. Independentemente da caracterização teórica (se podem ser as duas histórias da literatura ou não), é inegável que ambas trazem em seu corpo uma vasta lista de obras e autores que serviram de espelho, não apenas para o leitor Erico, mas para o escritor Verissimo.

Um escritor que, enquanto leitor, sofreu as influências de um cânone já estabelecido, mas que posteriormente contribuiu para a valorização do cânone do e no país, haja vista que o leitor Erico era também o tradutor e o editor Verissimo. Alguém que se notabilizou por organizar, junto ao departamento editorial da Livraria e Editora do Globo, em parceria com Maurício Rosenblatt e Henrique Bertaso, as

coleções de clássicos da literatura mundial como a “Nobel” e a “Biblioteca dos Séculos”, além de edições para séries infantojuvenis, de sua autoria. Não bastasse isso, ele vem a escrever a sua própria história da literatura, que segundo Bordini, inova não tanto quanto a forma, mas em relação ao conteúdo abordado.

O leitor Erico, influenciado pelo cinema e depois pela literatura, quando tornar-se escritor, incorpora elementos estéticos de ambos em seu fazer literário. Um historiador literário que reconhece sofrer influências de autores fecundantes e de autores instigantes que lhe favoreceram o gosto pela leitura, que lhe ensinaram a técnica narrativa romanceada e que lhe permitiram o grande salto estrutural por conta da técnica do *Contraponto*.

É, justamente de Huxley, em *Contraponto*, uma citação especular, extraída por este pesquisador “Do caderno de notas de Philip Quarles”, com tradução do próprio Verissimo, e que resume o livro e a técnica de ambos:

Tudo será incrível, se pudermos tirar a crosta de banalidade evidente que os nossos hábitos põem nas coisas. Todo objeto, todo acontecimento contém em si uma infinidade de profundezas dentro de outras profundezas. Nada se parece, por menos que seja, com sua aparência — ou antes, tudo se parece ao mesmo tempo com vários milhões de outras coisas. (HUXLEY, 1978:320)

Verissimo foi, portanto, um autor que valeu-se do que ele denominava de “economia sentimental” para criar um projeto literário que teve o reconhecimento de seus leitores. Porém, projeto este que precisa ser redescoberto, além dos aspectos sociológico, ético e político, pelos quais seus textos são mais analisados. Requer o devido reconhecimento pelo que traz de inovação, quanto aos aspectos estético, literário e compositivo; além de sua influência sobre uma geração, não apenas de leitores, mas de escritores.

Solo de clarineta e *Breve história da literatura brasileira* são obras que refletem sobre a vida de um autor, sobre sua vida entre livros, sobre sua produção, a perspectiva do autor quanto à sua recepção, a identidade nacional, a função social da arte e muito mais. Em *Breve história...* é possível ao leitor crítico a percepção do surgimento do embrião de elementos estéticos que Verissimo utilizará com mais ênfase em *Solo de clarineta*. E por conta disso, posso afirmar que a autobiografia se espelha na historiografia literária do escritor gaúcho que a cada obra vai reutilizando

alguns recursos de seu projeto literário em maior ou menor grau.

Verissimo, tal como Poe faz na análise de *O Corvo*, utiliza-se na autobiografia e na história da literatura de imagens e personagens dentro de um contexto simbólico, pensa no ritmo e no efeito da narrativa para prender a atenção do leitor e do espectador, efabula e diz que está efabulando, sem melindres ou dissimulações. É o Narciso que se coloca diante do espelho e reflete sobre sua condição humana, política, artística, histórica, cultural e social.

Há nítidas preocupações compositivas de Verissimo com aspectos sintáticos, semânticos, lexicais, espaciais e temporais; importando-se tanto com a forma como com o conteúdo, com o real vivido e o real reimaginado. Um leitor que retoma a própria obra para recontar outras histórias, como faz em *Incidente em Antares*, recuperando elementos de *O tempo e o vento*; e é também um autor que discute a criação e a recepção dentro dos mais variados gêneros literários, promovendo a autorreflexão, a autorreferencialidade, a crítica e a autocrítica.

Assim como faz Poe, Verissimo demonstra que sua produção é esquemática e nada espontânea, requerendo uma detalhada organização inicial e durante todo o processo, inclusive reescrevendo passagens e personagens após a conclusão da escrita primeira. Para isso, não se acanha em mostrar as costuras externas de seu fazer literário, através da metalinguagem. Possui a consciência da efabulação (e de que será estudado) e não se faz de acanhado em valer-se de sua filosofia do imaginário, preenchendo as lacunas da memória, passeando com desenvoltura entre o vivido, o recordado e o reimaginado, dando pistas ao leitor de que poderá estar, sim, fazendo também ficção neste espelho contra espelho.

Há, então, uma consciência mítica sobreposta a uma experiência filosófica, ambas unificadas pela composição literária. Os espelhos de um tempo mítico e um espaço simbólico dialogam com a memória imaginante do autor e a de seu leitor. Ocorre assim a sobreposição do tempo mitológico e do devaneio poético frente ao espaço simbólico. Neste tempo-espaco-memória, as filosofias da imaginação e da composição do *homo ludens* (que sonha) atuam sobre o *homo faber* (que se reconstrói através das narrativas) e vice-versa, pois o Erico efabulador oferece a matéria-prima ao Verissimo, um contador de histórias que é um profissional da

palavra. E isto não pode se esquecido pelo leitor crítico. Em suma: há uma memória imaginante que atua sobre um tempo mitológico e um espaço simbólico como um prisma que contém uma base comum. Todos eles são espelhos reconfigurados e ressignificados, tanto pelo autor como pelo leitor. São múltiplos espelhos em que o autor e o leitor se veem e com quem convivem, e que comumente são denominamos de: o eu, o outro e o mundo.

O leitor diante deste espelho imagético, nesta perspectiva de leitura crítica, é uma entidade que se constitui enquanto lê, reorganiza suas memórias e imagens, e produz significados, quando se debruça, se autorreflete e se projeta sobre o texto e além dele. O leitor também é um Narciso que se identifica com as imagens produzidas pelo escritor.

Sobre uma obra que é mitológica, simbólica e imaginária, deverá debruçar-se o leitor que contenha em si tais elementos que promovam autorreflexão. Leitor que passará a encarar a autobiografia como algo maior que o símbolo de uma vida entre livros, mas um livro que poderá tornar-se transcendental, justamente pela modulação da palavra coloquial e histórica, transfigurada pela palavra artística, em um jogo de espelhos entre a vida e a arte.

O leitor crítico aproveita as diversas leituras da obra de Erico Verissimo para montar este painel analítico, observando as pistas (indiretas) e indicações (diretas) deixadas pelo autor e refletindo ao final sobre as próprias releituras.

O espelho, assim sendo, é mais que um efeito estético. É um compromisso ético em Erico Verissimo, independentemente do gênero escolhido, pois há uma dialética nessa estética, unindo diversas obras e personagens, símbolos e mitos todos eles costurados por um fio condutor em comum.

O autor, ao dar vida a seres inanimados na autobiografia, imputando-lhes identidade e personalidade literárias próprias, espelha-se em características de si mesmo, projeta-se também no texto: de forma duplicada. Aliás, mais que o autor, que também é uma entidade literária, o escritor faz isso em boa parte de sua obra. O escritor se projeta sobre estes seres de papel, que possuem vida apenas enquanto lidos, valendo-se de características éticas e psicológicas do homem que atende pelo nome de Erico Verissimo. Um espelhamento da vida sobre a arte, da mesma forma

que a arte se espelha na vida do homem, fornecendo-lhe matéria-prima para a sua escrita. O homem, o escritor, o autor e o narrador são todas personagens especulares dentro deste projeto estético, as múltiplas faces e facetas de um único ser.

Autobiografia é um simulacro, uma representação da vida, como um espelho. Jamais a vida em si, nem a coisa que nomeia, mas algo que remete à coisa renomeada, enunciada e reconfigurada; assim como ocorre com a historiografia literária, que é uma visão particular de obras universais, lidas e analisadas por aquele leitor.

Ao leitor crítico, Verissimo demonstra unir o sentido utilitário da escrita com sua interface artística: a ética que se une à estética. A estética, neste caso, não é só um contraponto, enquanto técnica ficcional, mas também uma contraposição de ideias através do entrecruzamento de histórias, que são utilizadas como provocação filosófica. São conseqüentemente elementos de composição, tal qual o artifício do escudo utilitário de Perseu, que é um espelho disfarçado para atingir o seu objetivo principal: ultrapassar a morte do escritor, cativando o leitor. O leitor é o livro vivo que impede que a escrita fique petrificada. Pela estética, a obra atinge a transcendentalidade que o escritor, como entidade humana, é impossibilitado de conquistar.

Entre a experiência humana do que é vivido e a literária do que é contado, existe a experiência estética do sentido pelo que é expressado com arte, beleza e estranheza. Há, deste jeito, toda uma filosofia nesta composição entre a reescrita da história e a releitura da literatura.

Construir o espelho é uma experiência objetiva e sensível do fazer, já ver-se diante do espelho é uma consequência subjetiva e inteligível do perceber.

Em Verissimo, tempo, espaço e memória são povoados pelo devaneio literário, unindo o discurso objetivo da historiografia com a narrativa subjetiva da literatura, afinal, ele tanto conta histórias para seus leitores como as reconta para si mesmo. A ciência que busca o passado, a experiência revivida no presente e a consciência de que será lida no futuro.

Nas duas obras analisadas, a espacialidade simbólica e a temporalidade mítica unem-se a uma memória imaginante, justamente no sentido de apropriação de mitos e símbolos na reconstrução daquelas lembranças. Porém, o tempo mítico contém traços simbólicos; o espaço simbólico carrega traços míticos, ambos compondo uma tríade com a memória que se vale também de uma imaginação, em parte mitológica noutra simbólica.

O espelho e o contraponto são, assim, palavras-chaves e a própria chave de leitura para entendimento do projeto literário de Erico Verissimo. Mais do que forma e técnica empregadas, são conceitos que ela contém através do duplo espelhamento: do leitor que se torna autor, e do autor que continua sendo um leitor de si ao reconfigurar a própria obra e do leitor de outros autores também reconfigurados em seu fazer literário. Pois assim dizia Goethe, no longínquo 1774: “Vê como a Natureza é um livro vivo./ Incompreendida, mas não incompreensível”⁵⁷.

Diante de tudo isso, é possível perceber, sim, em Verissimo a elaboração de uma estética em paralelo com uma ética, como meio de promover a dialógica interna (entre as obras) e a dialética externa (entre o autor e o seu leitor).

Há a construção de um espelho imaterial, que é ético (porque propõe conscientização social, por entender a literatura como reflexo da sociedade), estético (pela estrutura que visa um efeito poético no leitor) e literário (dando vazão ao imaginário particular em diálogo com o universal).

Verissimo reitera várias vezes na autobiografia, na história da literatura e em sua ficção, que o papel do escritor é o de consciência crítica do leitor. A literatura, para ele, é um espelho distorcido em que este autor se projeta diversas vezes (até mesmo como alter ego) para provocar a reflexão (a outra voz). Seu compromisso primeiro é com a ética e vale-se muito da estética para atingir tal objetivo.

O espelho é, pois, um efeito literário recorrente em quase toda a obra de Verissimo, utilizado ora maior, ora menor grau. Inicialmente, tal espelhamento surgiu de forma intuitiva, a partir de seus autores preferidos, para depois passar a replicar tal efeito, a partir da própria obra, independente do gênero, reproduzindo características de umas às outras. Por conta disto, o próprio autor no penúltimo

57 Citação atribuída a Goethe por Alberto Manguel, em *Uma história da leitura* (1997).

parágrafo do Volume I, de *Solo de clarineta*, como se autodefine a cada obra, diz que: “O que eu era então e continuo sendo agora é um contador de estórias” (1976:349). Um contador que é um ser imaginante que se reinventa, mas que tem consciência que está diante de um duplo espelho: de sua vida (entre livros e filmes) e de seu leitor.

Disse certa vez, a escritora espanhola Ana María Matute, que “A literatura é o sentido mágico da vida” e que “A leitura é uma fábrica de sonhos”.⁵⁸ Como leitor e pesquisador, a partir desta imagem poética, passei a imaginar a figura do *homo faber* como espelho duplo do *homo ludens*: o que fabrica e o que sonha num único ser. Imagem que me lembra a personalidade histórica e literária do filho de Dona Bega com Sebastião, composta de fragmentos de livros, filmes, músicas e pinturas que fizeram parte da vida de Erico e que se refletiram na arte de Verissimo, em um imenso mosaico artístico e cultural, formado com peças do real, rejuntadas às do imaginário.

O leitor dentro deste projeto literário — e não poderia ser doutra forma — tem um papel destacado, pois é a este que o autor se dirige constantemente, e é por causa deste que o escritor faz de sua literatura o duplo espelhamento da realidade: como obra de arte e ferramenta de conscientização social: o herdeiro do espelho de Narciso.

Para o poeta Ferreira Gullar: “A arte existe porque a vida não basta”.⁵⁹ Uma vida vivida entre livros deve ser contada, não como um catálogo de dados ou um registro contábil, por mais hábil que seja o autor. Uma existência entre livros deve ser contada e recontada como se fosse uma biblioteca viva, e é assim que Erico Verissimo apresentou as suas (duas e outras mais) histórias ao seu leitor.

58 “La lectura es una fábrica de sueños”, citação atribuída a Ana María Matute, Prêmio Miguel de Cervantes 2011. Disponível em: <<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/libro/mc/lectureando/lectureando-con/agfitel.html>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

59 Frase do poeta Ferreira Gullar. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES.. *Ética a Nicômaco*. Trad. Edson Bini. 2. ed. Bauru: Edipro, 2007.

_____. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A intuição do instante*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Campinas, SP: Verus Editora, 2007.

_____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaios sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____. *O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001c.

BAKHTIN, Mikhail. (Volochinov). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

_____. *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006.

BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Org. e trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Trad Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BLOOM, Harold. *A anatomia da influência: literatura como modo de vida*. Trad. Ivo Kroytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

BOLAÑOS, Aimée G. Concierto barroco: un texto por venir In: *Pensar la narrativa*. Rio Grande: FURG-EDGraf, 2002.

BORDINI, Maria da Glória. Um Contador da história da literatura. In: VERÍSSIMO, Érico. *Breve história da literatura brasileira*. São Paulo: Globo, 1995. p. 155-167.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CANTON, Katia. *Espelho de artista*. 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & C. Editores, 1937.

CHAVES, Flávio Loureiro Chaves. *História e literatura*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1988.

_____. *Matéria e invenção: ensaios de literatura*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1994.

_____. *O escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

_____. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COLBERT, David. *O mundo mágico de Harry Potter: mitos, lendas e histórias fascinantes*. Trad. Rosa Amanda Strausz. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

DE BOTTON, Alain. *Como Proust pode mudar sua vida*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Trad. De Luiz B.L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. (Coleção TRANS).

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Campos do imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

ECO, Umberto. As tentações da escrita. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1989. p. 64-68.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FADIMAN, Anne. *Ex-Libris: confissões de uma leitora comum*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FAVRE, Yves-Alain. Narciso. In: *Dicionário de Mitos Literários*. Pierre Brunel (org.). 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

FELÍCIO, Vera Lucia G. *A Imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos*. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de Cultura, v. 5).

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FRESNOT, Daniel. *O Pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

HUXLEY, Aldous Leonard. *Contraponto*. Trad. Erico Verissimo e Leonel Vallandro. 9. ed. (Coleção Sagitário). Porto Alegre: Ed. Globo, 1978.

LACAN, Jacques. *As psicoses*. (O Seminário, livro 3). Trad. Aluísio Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1980.

_____. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Norinha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOPES, Maura Corcini; DALL'IGNA, Maria Claudia Corgo. *In/Exclusão: Nas Tramas da Escola*. Canoas: Ulbra, 2007.

LOPES NETO, J. Simões. *Contos gauchescos e lendas do sul*. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1965.

LUCAS, Fábio. *Do barroco ao moderno*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Ética e estética de Érico Verissimo*. Porto Alegre: AGE, 2006.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MACHADO, Ana Maria. *Ponto de fuga: conversas sobre livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. O Espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana. In: _____. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (Obra Completa de Machado de Assis, vol. II). Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn003.pdf>> Acesso em: 20 jan. 2015.

MACIEL, Samuel Albuquerque. *Breve história da literatura brasileira, de Erico Verissimo: do contador de histórias ao historiador da literatura*. Dissertação (mestrado em História da Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande / Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Artes, Rio Grande/RS, 2010. Sob orientação do Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten.

MAN, Paul de. *Autobiografia como Des-figuração*. Trad. Joca Wolff. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.V1iXAb5oAbN>>. Acesso em: 08 jun. 2016.

MANDEL, Ladislav. *Escritas: espelho dos homens e das sociedades*. Trad. Constância Egrejas. São Paulo: Edições Rosari, 2006.

MANGUEL, Alberto. A Imagem como reflexo. In: *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 173-199.

_____. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MELCHIOR-BONNETT, Sabine. *História do espelho*. Trad. José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Série Debates; 40)

PAZ, Octávio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006:233.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 1999.

PÓVOAS, Mauro Nicola. *Memória e escrita: lembrança presente das coisas passadas*. In: Cadernos Literários / Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura. Universidade Federal do Rio Grande. Vol. 13. Rio Grande: Editora da FURG, 1996, pp. 63-72.

RICOUER, Paul. *A memória, a história o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp: 2007.

_____. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. Os jogos com o tempo. In: _____. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994. Tomo I. Cap. 3.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

ROIG José Antonio Klaes. *Autobiografia de Erico Verissimo: A consciência do fazer literário*. Dissertação (mestrado em História da Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande (FURG) / Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Artes Rio Grande/RS, 2010. Sob orientação da Prof^a. Dr^a. Raquel Rolando Souza.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2008. (Coleção L&PM Pocket, vol. 479)

_____. *Sobre homens e livros*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996:101-132.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SOUZA, Raquel Rolando. Autobiografias podem ser consideradas literatura? *Cadernos Literários*. Rio Grande, v. 6, p.77-85, 2001,

_____. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande: Ed. Furg, 2002.

STENDHAL (Henri-Marie Beyle). *O vermelho e o negro*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

VERISSIMO, Erico. *As Aventuras de Tibicuera: que são também as do Brasil*. 15. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

_____. *Breve história da literatura brasileira*. São Paulo: Globo, 1955.

_____. *Caminhos cruzados*. 3. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2010.

_____. *Contos*. 11. ed. São Paulo: Globo, 1989.

_____. *Fantoches*. Ed. fac-similada comemorativa aos 40 anos de atividades literárias do autor. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

_____. *Gato preto em campo de neve*. 23. ed. São Paulo: Globo, 1987a.

_____. *Incidente em Antares*. 23. ed. Porto Alegre: Globo 1981.

_____. *Incidente em Antares*. 42. ed. São Paulo: Globo, 1994.

_____. *Israel em abril*. 6. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Veríssimo, 23)

_____. *Israel em abril*. 9. ed. São Paulo: Globo, 1987b.

_____. *Música ao longe*. 34. ed. Porto Alegre: Globo, 1983.

_____. *Noite*. 15. ed. Porto Alegre: Globo, 1982.

_____. O escritor diante do espelho. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967. v. 3.

_____. *O prisioneiro*. Porto Alegre: Globo, 1970.

_____. *O resto é silêncio*. 16. ed. Porto Alegre: Globo, 1981.

_____. *O senhor embaixador*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1965.

_____. *O tempo e o vento*. Porto Alegre: Globo, 1980.

_____. *O tempo e o vento*. [parte 1] O continente. Volume I e II. 2. ed. rev. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *O tempo e o vento*. [parte 2] O retrato. Volume I e II. 2. ed. rev. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *O tempo e o vento*. [parte 3] O arquipélago. Volume I a III. 2. ed. rev. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Saga*. 13. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

_____. *Solo de clarineta: memórias*. Porto Alegre: Globo, 1976. 2 v.

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: EDUSP, 1993.

ANEXO A



Imagem 1: Tela icônica de René Magritte, "Ceci n'est pas une pipe" (Isto não é um cachimbo).

ANEXO B

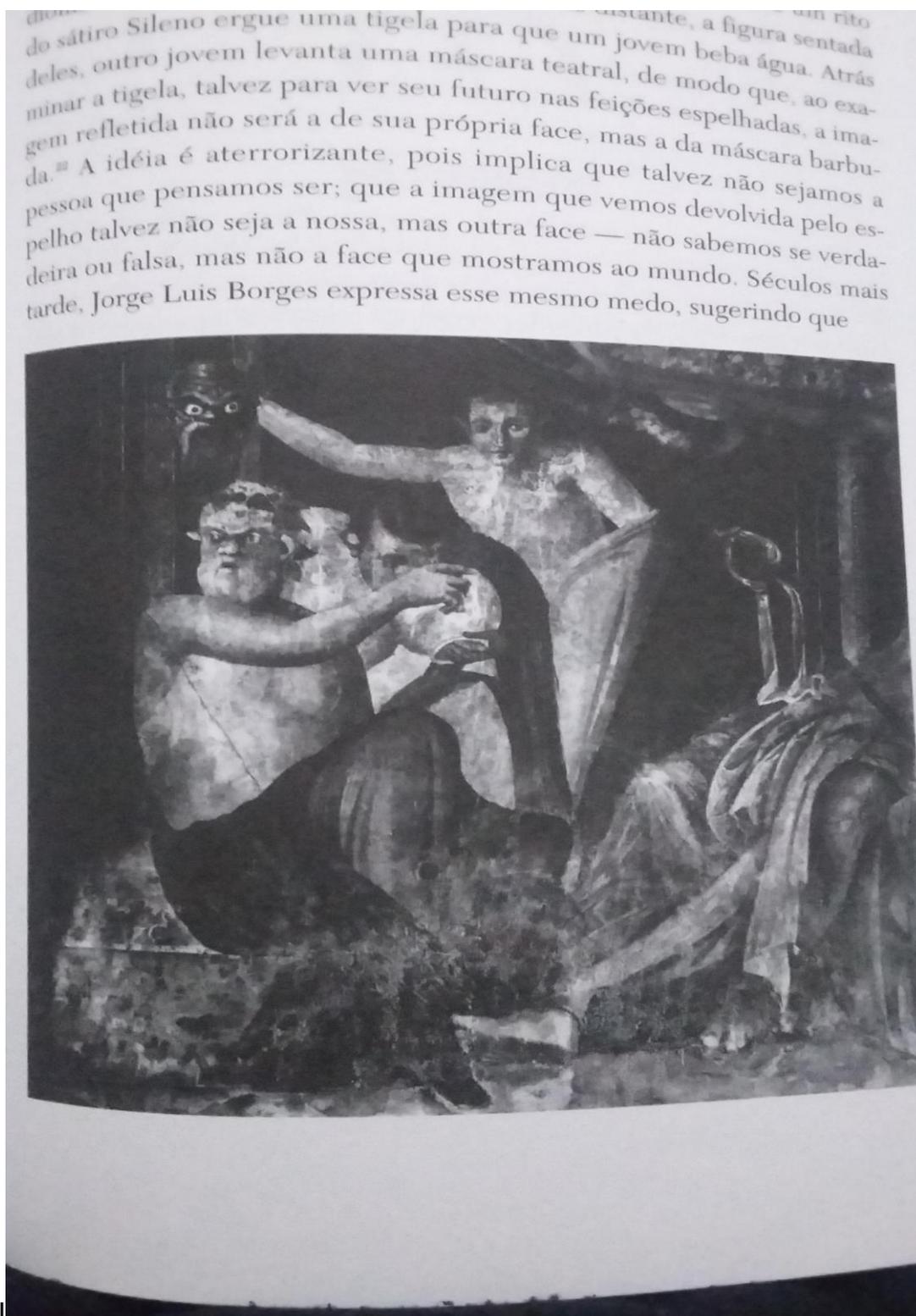


Imagem 2: Detalhe do afresco iniciatório na Vila dos Mistérios, Pompeia, Itália.

ANEXO C

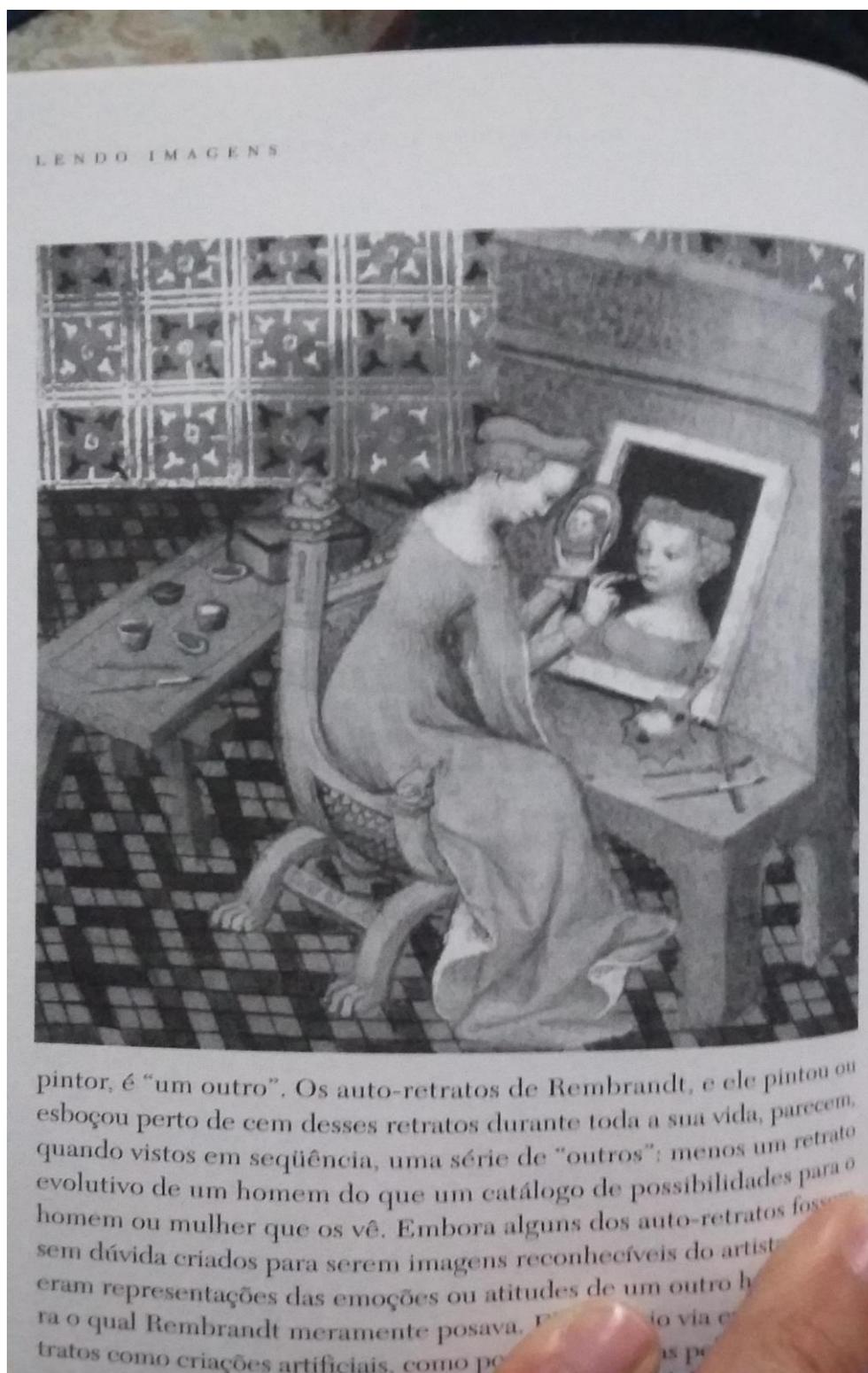


Imagem 3: *Retrato de Márcia*, em manuscrito francês do séc. XIV de *De Claris Mulieribus* de Bocaccio.