

O fantástico em Erico Verissimo: uma análise do conto “Sonata”

The fantastic in Erico Verissimo: analysis of the short story “Sonata”

Daniele Marcon¹

João Claudio Arendt²

“Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”.
(“O espelho”, Guimarães Rosa)

RESUMO: Com base na narrativa fantástica, este artigo apresenta uma análise do conto “Sonata”, de Erico Verissimo, integrante de sua obra *Fantoches e outros contos*, a qual foi publicada, originalmente, em 1932. Trata-se da primeira obra publicada por esse autor, a única de sua autoria composta apenas por contos. Para o que se propõe este artigo, em um primeiro momento, é esclarecido o conceito de narrativa fantástica, segundo o entendimento de alguns autores – como Todorov (1979), Rodrigues (1988) e Calvino (2004) –, e, ainda, discorre-se brevemente sobre os conceitos de estranho e maravilhoso, que contribuem para a definição do fantástico. São mencionados, também, aspectos que remetem ao surgimento do fantástico e às razões de sua existência. Para que se verifique tal elemento na narrativa, é necessário que se dê, além de um acontecimento estranho ou sobrenatural, a hesitação do leitor e, também, de uma personagem. Além disso, esse tipo de narrativa pressupõe um certo modo de interpretação, ou seja, o modo com que o leitor encara os eventos apresentados no enredo contribui para a sustentação do fantástico. Em um segundo momento, apresenta-se a análise minuciosa do conto “Sonata”, o qual tem a música enquanto fio condutor e apresenta o ponto de vista de seu personagem principal, que não chega a ser nomeado. Trata-se de um jovem professor de piano que, no contexto da Segunda Guerra Mundial, em seu desejo de fuga da realidade, mergulha em jornais antigos. Em sua leitura, encontra um anúncio de 1912, ano em que nasceu, o qual solicita os serviços de um professor de piano. A partir daí, tem início sua “viagem ao passado”, que permite verificar a presença de inúmeros elementos que apontam para o fantástico e que permitem que o leitor experimente a hesitação, tal como indica a teoria aqui utilizada.

¹ Graduada em Licenciatura Plena em Letras. Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade - Mestrado da Universidade de Caxias do Sul. E-mail: daniele.m74@gmail.com

² Doutor em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade - Mestrado, da Universidade de Caxias do Sul, e do Programa de Doutorado em Letras, Associação Ampla UCS/UniRitter. E-mail: jcarendt@ucs.br

Palavras-chave: conto; narrativa fantástica; Erico Verissimo.

ABSTRACT: Based on the fantastic narrative, this paper aims to present an analysis of the short story “Sonata”, from Erico Verissimo, which is part of his work *Fantoches e outros contos*, originally published in 1932. This is the first book published by this author, the only one of his own composed just by short stories. For the purpose of this paper, first of all, it is clarified the concept of fantastic narrative, according to the understanding of some authors – as Todorov (1979), Rodrigues (1988) and Calvino (2004) –, and, furthermore, it is briefly discussed the concepts of strange and marvelous, which contributes to the definition of fantastic. It is also mentioned aspects related to the emergence of fantastic and the reasons of its existence. To verify this element in the narrative, it is required a strange or supernatural event and, also, the hesitation of the reader and of a character. Besides, this kind of narrative involves a certain way of interpretation – the way that the reader faces the events presented by the story contributes to support the fantastic. After these considerations, it is presented a thorough analysis of the short story “Sonata”, which has music as a guide and presents the point of view of its main character, who is not named. That is the story of a young piano teacher that, in the context of World War II, moved by the desire of escaping from reality, gets immerse in old newspapers. In his reading, he finds out an ad from 1912, the year he was born, which requests the services of a piano teacher. From that moment on, a journey to the past starts, and, then, it is possible to verify the presence of several elements that point to the fantastic and allow the reader to experience the hesitation, such as the theory here in use indicates.

Key-words: short story; fantastic narrative; Erico Verissimo.

Foi com a reunião de contos que compõem *Fantoches* que Erico Verissimo estreou na literatura, em 1932. Quarenta anos depois, a obra foi reeditada e os contos de outrora receberam apontamentos manuscritos do autor, que também incluiu na nova edição mais seis contos inéditos, escritos já em sua maturidade, aos 66 anos. A edição mais atual passou a se chamar, então, *Fantoches e outros contos*: a primeira parte – *Fantoches* – compõe-se dos fac-símiles das histórias antigas, junto de anotações de Verissimo em sua marginalia; e a segunda – *Outros contos* – apresenta os seus contos mais recentes. Essa reedição permite, assim, verificar o olhar crítico de Erico Verissimo diante de seus primeiros escritos, pois, por meio das anotações feitas nas margens das páginas das histórias antigas, constitui-se um diálogo entre as duas fases do autor. Já na segunda parte da obra, é visível a maestria com que o escritor desenvolve sua narrativa, diferentemente do que ocorre na primeira.

Sem ater-se ao todo que a obra representa, este artigo tem como objetivo analisar “Sonata”, um dos seis contos mais atuais. Destaca-se que a análise que aqui se desenvolverá tem por foco o aspecto fantástico do referido conto, cujo enredo permite tomar esse viés. Nesse sentido, em um primeiro momento, será introduzido o conceito que esclarece o conto

fantástico, de acordo com a definição de alguns autores. Em seguida, aplicar-se-á essa noção à narrativa, de maneira a verificar, no conto “Sonata”, que aspectos do fantástico se fazem presentes.

O CONTO FANTÁSTICO: UMA TENTATIVA DE DEFINIÇÃO

De acordo com Italo Calvino, em sua introdução para *Contos fantásticos do século XIX*, “o conto fantástico é uma das produções mais características da narrativa do século XIX e também uma das mais significativas para nós, já que nos diz muitas coisas sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva” (2004, p. 9). Conforme o autor, o elemento sobrenatural que permeia esse tipo de narrativa mostra-se carregado de sentidos, tais como “a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido, do que se distanciou da nossa atenção racional” (2004, p. 9), o que justifica, em parte, sua volta e a notoriedade que passou a ter em nossa época. Calvino também atenta para o nascimento do fantástico, o qual se dá no terreno da especulação filosófica, entre os séculos XVIII e XIX, com o tema da relação entre o mundo que conhecemos pela nossa percepção e o mundo do pensamento que habita em nós (2004, p. 9).

Para Selma Rodrigues (1988), é possível dizer que a forma mais antiga de narrativa é a fantástica, sendo esse o argumento de Jorge Luis Borges, inclusive, para justificar sua preferência pela modalidade de narrativa em questão. Seguindo o pensamento de Borges, Rodrigues aponta que “tanto o romance de aventuras quanto o fantástico devem ter um argumento rigoroso, sem detalhes supérfluos, pois neles cada motivo deve ter uma projeção ulterior” (1988, p. 15). Assim, a ligação entre os motivos da narrativa fantástica, conforme a exposição de Rodrigues, dá-se de forma “mágica”.

Uma explicação para a preferência dos autores contemporâneos pela narrativa fantástica é a de que ela deixa evidente sua máquina ficcional, ou seja, sua estruturação, a qual a narrativa realista procura esconder por meio dos recursos da verossimilhança (RODRIGUES, 1998, p. 16). Com relação a esse aspecto da narrativa – a verossimilhança –, Rodrigues vale-se das palavras do filósofo Aristóteles, que, acima da imitação pura, aponta para a exigência da coerência interna numa obra artística. Para o filósofo, mesmo que as ações da personagem não sejam coerentes, é preciso que, dentro da narrativa, elas tenham lógica: ou seja, é necessária a verossimilhança interna (1998, p. 20-21).

Ao caracterizar o conto fantástico, Calvino esclarece que “o que conta não é tanto a mestria na manipulação da palavra ou na busca de lampejos de um pensamento abstrato, mas a evidência de uma cena complexa e insólita” (2004, p. 13). Para esse autor, “o elemento ‘espetaculoso’ é essencial à narração fantástica” (2004, p. 13), o que justifica, também, o fato de o cinema ter se aproveitado dela. Contudo, existem os contos em que o sobrenatural é mais sentido do que visto, permanecendo em uma dimensão interior, o que resulta na economia do elemento espetacular. É pertinente comentar, ainda, que escritores como E. T. A. Hoffmann e Edgar Allan Poe, dentre outros, desempenharam papéis muito importantes enquanto autores que tiveram influência no fantástico europeu, como menciona Calvino.

As palavras de Tzvetan Todorov fazem-se necessárias, aqui, para o entendimento do conceito do fantástico:

Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós. [...] O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza [...] (1979, p. 148).

De acordo com o mesmo autor, o fantástico se define como “a hesitação experimentada por um ser que conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (1979, p. 148). Em outras palavras, ele ocorre quando o leitor questiona a si mesmo, diante da narrativa, se o que ali ocorre é verdade ou não – é a dúvida que surge. Ainda conforme Todorov, a fórmula que melhor resume o espírito do fantástico é o “quase cheguei a acreditar”: para o autor, “a fé absoluta, como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (1979, p. 150). O fantástico, assim, integra o leitor no mundo das personagens, definindo-se pela “percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos narrados; esse leitor se identifica com a personagem” (1979, p. 151). Além disso, Todorov argumenta que, “para se manter, o fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma hesitação no leitor e no herói, mas também um certo modo de ler [...]” (1979, p. 151), ou seja, também depende da interpretação do texto.

Segundo Todorov, o fantástico ainda exige três condições:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiada a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude com relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética” (1979, p. 151-152).

Portanto, o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação, sendo essa a primeira condição para que ele exista: ao final da história, o leitor (ou a personagem) escolhe entre uma ou outra solução, o que reforça a ideia de que a maneira de ler o texto desempenha um aspecto muito importante nesse contexto.

Todorov explica, ainda, os conceitos de estranho e maravilhoso, que surgem a partir daí: se o leitor ou personagem decide “que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar o fenômeno descrito, dizemos que a obra pertence ao gênero do estranho. Se, ao contrário, ele decide que se deve admitir novas leis da natureza, [...] entramos no gênero do maravilhoso” (1979, p. 156). Ou seja, os fenômenos passam do fantástico ao estranho quando são passíveis de receber uma explicação racional, e do fantástico ao maravilhoso, quando se admite a sua existência, sem questioná-los.

Após a tentativa de definição do gênero em estudo, o mesmo autor ainda lança o seguinte questionamento, pertinente a essa reflexão: por que o fantástico? Conforme Todorov, trata-se de uma forma de abordar assuntos “tabus”, tais como o incesto, a homossexualidade, a necrofilia, assim como a psicose e o uso de drogas, os quais eram proibidos pela censura. O âmbito do sobrenatural, ou seja, do fantástico, consiste em uma maneira de combater essa censura; nas palavras de Todorov, “os desencadeamentos sexuais serão mais bem aceitos por qualquer espécie de censura se pudermos atribuí-los ao diabo” (1979, p. 161). Assim, o autor conclui que a abordagem desses temas com a introdução de elementos sobrenaturais constitui uma forma de evitar a condenação da sociedade. Nas palavras de Todorov, “a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e, por esse meio, transgredi-la” (1979, p. 161).

É importante ressaltar, ainda, que a literatura fantástica apoia a maior parte de seu texto não no imaginário, mas, sim, no real: seu objeto é ao mesmo tempo real e irreal, contestando, assim, a própria noção de real (TODOROV, 1979, p. 165). Em suma, nas

palavras de Todorov, “a literatura fantástica nos deixa em mãos duas noções, a de realidade e a de literatura, tão insatisfatórias uma como a outra” (1979, p. 166). O leitor é quem decide, conforme já explicitado anteriormente, se o fenômeno em questão pertence ao real ou ao imaginário, a partir da hesitação que o texto provoca, sendo sempre a categoria do real a que serve de base para a definição do fantástico.

Além disso, em sua obra *Introdução à literatura fantástica* (1981), Todorov aborda os temas do fantástico, do maravilhoso e do estranho, destacando seus principais autores e obras. Do mesmo modo, discute suas relações com outras áreas, como a da psicanálise (a exemplo do tema do duplo) e, julga-se importante mencionar, aponta três funções para o sobrenatural:

Uma função pragmática: o sobrenatural comove, assusta ou simplesmente mantém em suspense ao leitor. Uma função semântica: o sobrenatural constitui sua própria manifestação, é uma auto-designação. Por fim, uma função sintática: o sobrenatural intervém, como dissemos, no desenvolvimento do relato. Esta terceira função está ligada, de maneira mais direta que as outras duas, à totalidade da obra literária [...] (1981, p. 85).

A partir desse entendimento – longe de estar concluído, visto que muitos dos tópicos levantados poderiam ser aprofundados –, é possível, então, realizar a análise do conto em questão, buscando verificar de que forma as noções explicitadas encontram-se presentes nessa narrativa.

2 O FANTÁSTICO EM “SONATA”

Fantoches e outros contos compõe uma parte menos conhecida da obra de Erico Verissimo, justamente por tratar-se de contos – a maior parte de sua obra é constituída por romances, com os quais ganhou notoriedade. Porém, como bem afirma Moacyr Scliar no prefácio da edição de 2007, trata-se de uma obra de grande importância: “*Fantoches* vendeu cerca de 400 exemplares; outros 1100 foram destruídos num incêndio do depósito da Globo (‘Casual, juro!’, diz o autor)” (VERISSIMO, 2007, p. XII). O ocorrido, no entanto, incentivou-o a oferecer à Editora Globo mais um livro, em 1933, e foi assim que surgiu *Clarissa*.

Evidentemente, *Fantoches* abrange, também, os eventuais defeitos de uma obra principiante, e isso levou Erico a considerá-la algo de pouca ou nenhuma importância

literária, o que, todavia, não elimina seu mérito. Além disso, a segunda parte da obra (que inclui “As mãos de meu filho”, um dos seus contos mais conhecidos), escrita quarenta anos depois de sua estreia na literatura, revela a excelência do escritor sul-rio-grandense. Nas palavras de Scliar, “a diferença é impressionante. O que temos aqui é o escritor em sua maturidade, chegando ao apogeu de seu poder narrativo” (VERISSIMO, 2007, p. XIII). Conforme já mencionado anteriormente, é nela que se encontra “Sonata”, sobre a qual se deseja discorrer a partir deste momento.

Como o próprio título sugere, o conto tem a música como fio condutor da narrativa. Os acontecimentos que a constituem são revelados por meio do relato autodiegético de um personagem que ganha a vida dando lições de piano, e cujo nome não é revelado. Ele descreve a si mesmo como “um sujeito um tanto esquisito, um tímido, um solitário que às vezes passa horas inteiras a conversar consigo mesmo em voz alta. ‘Bicho-de-concha!’ – já disseram de mim” (VERISSIMO, 2007, p. 250), e como um homem de necessidades modestas: “o que ganho, dando lições de piano a domicílio, basta para o meu sustento e ainda me permite comprar discos de gramofone e ir de vez em quando a concertos” (VERISSIMO, 2007, p. 250).

O primeiro trecho do conto, que carrega muitos sentidos é, por si só, revelador do seu tom:

A história que vou contar não tem a rigor um princípio, um meio e um fim. O Tempo é um rio sem nascentes a correr incessantemente para a Eternidade, mas bem se pode dar que em inesperados trechos de seu curso o nosso barco se afaste da correnteza, derivando para algum braço morto feito de antigas águas ficadas, e só Deus sabe o que então nos poderá acontecer. No entanto, para facilitar a narrativa, vamos supor que tudo tenha começado naquela tarde de abril (VERISSIMO, 2007, p. 250).

Assim também o é o trecho em que o narrador cita um trecho de “Os homens ocos” (*The hollow men*)³, poema de T. S. Eliot, demonstrando, por meio dessa intertextualidade, mais um indício de mistério: “Entre a ideia / E a realidade / Entre o movimento / E o ato / Cai a Sombra” (VERISSIMO, 2007, p. 251).

A partir daí, o narrador-protagonista situa a narrativa no primeiro ano da Segunda Guerra Mundial – 1940 –, mais especificamente no mês de abril, em uma cidade que também

³ Ver referências.

não é identificada, mas que se sabe urbanizada, já que o narrador menciona o intenso tráfego de veículos e “modernos prédios de apartamentos” (VERISSIMO, 2007, p. 253). Tendo revelado que aqueles são tempos de guerra, o protagonista confessa seu anseio por fugir da realidade, ao afirmar que “evitava ler os jornais ou dar ouvidos às pessoas que falavam em combates, bombardeios e movimentos de tropas” (VERISSIMO, 2007, p. 250). Esse desejo também pode ser interpretado como uma repulsa à violência, tanto externa quanto interna, visto que, no Brasil, vigorava a ditadura de Getúlio Vargas. É movido por essa ânsia, enfim, que o protagonista sai a caminhar pelas ruas, sentindo-se envolvido pelo outono, sua estação preferida: “é como se Deus armasse e iluminasse o palco do mundo especialmente para seus mistérios prediletos, de modo que a qualquer minuto um milagre pode acontecer” (VERISSIMO, 2007, p. 251). Aqui, ainda uma vez, o leitor tem uma pista de que algo enigmático está por vir.

Perdido em seus pensamentos, como que em uma espécie de sonambulismo, surge-lhe, pela primeira vez, o desejo de compor uma sonata para aquela tarde, e seu devaneio o faz chegar até a Biblioteca Pública. Sem motivo aparente, o jovem professor pede para ver alguns jornais velhos, mais especificamente os que datam de 1912, ano em que nasceu. E eis que ele encontra, no exemplar que corresponde àquela mesma data de abril, vinte e oito anos antes, o seguinte anúncio: “PROFESSOR DE PIANO. Precisa-se dum professor de piano, pessoa de bons costumes, para lecionar moça de família já com quatro anos de estudo. Tratar à Rua do Salgueiro nº 25. (É uma casa antiga, com um anjo triste no jardim)” (VERISSIMO, 2007, p. 252). Nesse momento, torna-se ainda mais evidente sua ânsia por distanciar-se da realidade em que está inserido, pois, a partir da leitura desse anúncio, o protagonista passa a imaginar o que teria acontecido à jovem aprendiz de piano. E ele vai além: decide, de fato, procurar pelo endereço que lá constava.

Novamente, opera-se uma espécie de transe no protagonista, que, concentrado na melodia que a sonata exerce em sua mente, sai a caminhar pelas ruas e, quando percebe, encontra-se em frente à casa que procurava. Interessa comentar o inusitado da situação: em contraste com o ambiente urbano e em processo de modernização, o cenário que o professor encontra é “no fundo dum jardim apertado entre duas enormes casas de apartamentos, uma vivenda colonial de fachada caiada e janelas azuis” (VERISSIMO, 2007, p. 253). Esse “apeço pelo passado” revelado pela casa com feições antigas causa-lhe espanto, já que se trata de algo fora do comum, e isso contribui para o mistério da narrativa. O mesmo clima é

reforçado quando o protagonista é recebido pela empregada e, sem saber discernir ao certo o que está ocorrendo, apresenta-se como professor de piano, pois, como ele afirma, “era a coisa mais certa, a mais natural, a única” (VERISSIMO, 2007, p. 254).

Ao adentrar a casa, nessa “viagem ao passado”, o professor concretiza sua vontade de fugir do presente, sentindo-se, pela primeira vez, “completamente de acordo com um ambiente” (VERISSIMO, 2007, p. 254), como se pertencesse àquele tempo. Essa sensação de aconchego, contudo, não lhe exime do medo de que o encanto se acabe, visto que, aparentemente, não há explicação racional para o que está acontecendo, e isso se percebe através do seguinte diálogo entre o professor e a mãe da aluna, em que ele pergunta:

- Que dia é amanhã?
- Vinte e nove.
- De abril?
- Claro.
- Senti o coração desfalecer quando perguntei:
- De que ano?
- A dama franziu a testa.
- Ora essa! Será que não sabe que já estamos em 1912? (VERISSIMO, 2007, p. 255, 256).

Os acontecimentos que vão se sucedendo delineiam, aos poucos, o fantástico da narrativa, sugerido, também, no momento em que o professor descreve seu encontro com Adriana, a aluna de piano, como se já a conhecesse há muito tempo: “Adriana entrou na sala toda vestida de branco. Teria quando muito vinte anos e parecia-se – senti logo! – com a misteriosa imagem de mulher que costumava visitar os meus sonhos, e cujo rosto eu jamais conseguira ver com clareza” (VERISSIMO, 2007, p. 256). Descobrir Adriana foi, assim, compreender os sonhos que tanto se repetiam e, além disso, conseguir, de certa forma, realizá-los, já que ela estava, naquele momento, bem diante de si. É ela, também, quem lhe serve de inspiração para a sonata que começa a compor.

Cabe lembrar que o próprio protagonista sabe da condição sobrenatural do acontecimento que ali toma lugar, e encontra-se cada vez mais envolvido com a situação (e é esse, conforme Todorov, o acontecimento estranho capaz de conferir hesitação ao herói). Para o professor de piano, “o que aconteceu é impossível, portanto não preciso dar explicações a ninguém nem a mim mesmo. Basta que eu acredite. E eu acredito, ó meu Deus, como acredito!” (VERISSIMO, 2007, p. 256).

A partir daquele dia, sua vida muda por completo e tudo gira em torno das aulas de piano que, às terças e quintas, ele ministra para Adriana. O medo de que o encanto possa se desfazer, todavia, impede-o de procurar evidências de que tudo não passe de uma ilusão dos sentidos, ou, mesmo, de visitar a casa de Adriana em outro horário que não o das aulas. Esse temor é revelado, por exemplo, no seguinte trecho:

Havia, entretanto, momentos em que eu temia não o mundo, mas o lógico que mora dentro de cada um de nós e que a qualquer minuto poderia pedir explicações sobre o que me estava acontecendo. E toda a vez que esse censor ameaçava fazer a temida pergunta, eu subornava-o: ‘Preciso acreditar naquilo, senão estarei perdido para sempre’ (VERISSIMO, 2007, p. 259).

Com o decorrer da narrativa, o protagonista revela sua crescente paixão por Adriana e pelos momentos que com ela passava. Nesse sentido, a música mostra-se como um elemento de extrema importância, pois é através da sonata que o professor consegue reaver a presença de Adriana quando longe dela: “a única coisa que possuía o dom de me devolver quase inteira a presença de Adriana era a sonata, a cujo desenvolvimento me entreguei com paixão durante todo aquele mês de maio [...]” (VERISSIMO, 2007, p. 260). Além disso, a melodia da sonata é representativa dos momentos em que o protagonista e Adriana passam juntos e, também, do passado feliz da jovem, do qual ela sentia falta. Nas palavras do protagonista, “o *scherzo* pintava com cores vivas não só os momentos felizes que passáramos juntos naquela sala como também cenas da infância de Adriana” (VERISSIMO, 2007, p. 260).

Entretanto, os acontecimentos começam a tomar um rumo diferente quando, no último dia de maio, o professor toca a sonata pronta para sua amada, deixando-lhe um bilhete – “Sonata em Ré menor – escrevi: ‘Para Adriana. Maio de 1912’” (VERISSIMO, 2007, p. 261). Ao revelar seu amor pela jovem, contudo, o protagonista dá-se conta de sua inaptidão diante do tempo que já passou, e o encantamento começa a se dissolver: Adriana estava comprometida a casar-se em breve, e, como o próprio professor compreende, “nenhum gesto meu, nenhuma palavra, nenhum desejo poderia alterar o que já havia acontecido” (VERISSIMO, 2007, p. 261). Expulso daquela casa pela mãe de Adriana, seu sonho praticamente acaba, e a casa de Adriana desaparece no tempo. Confessa o protagonista, assim, que “tudo tinha acabado como devia. [...] Eu passara a viver o adágio da sonata” (VERISSIMO, 2007, p. 262), e isso caracteriza também a música enquanto um meio de fuga da vida real.

De volta ao “seu tempo”, o protagonista torna a folhear os jornais antigos, descobrindo, assim, a notícia do casamento de Adriana, alguns anos depois, o nascimento de sua filha e, ainda, o convite para seu enterro, em 1919. Nesse momento, ele decide visitar o Cemitério da Luz, local onde se encontra sua sepultura. Ao dar com o retrato de Adriana em seu jazigo, assim o narrador expressa-se, dando mais um sinal da atmosfera fantástica: “Senti um arrepio. Quando eu andava pelas ruas da cidade naquela inesquecível tarde de abril – refleti – Adriana já estava morta e sepultada” (VERISSIMO, 2007, p. 263). Nesse mesmo lugar, surge, então, a filha de Adriana, levando flores para a mãe, a qual acaba por convidar o professor de piano para ir até sua casa. Lá, mais um sinal do fantástico: no jardim da casa, está a estátua do anjo triste que, antigamente, encontrava-se na casa da Rua do Salgueiro.

A plenitude do fantástico realiza-se, finalmente, quando a filha de Adriana, sabendo de sua profissão, pede que o professor toque uma música de sua autoria ao piano que ela também tem em casa. Então, surge o inesperado:

Obedeci. Comecei a tocar a sonata que compusera para a outra Adriana.

- Espere! – gritou a filha. – Eu conheço isso. Um momento...

Saiu da sala e voltou pouco depois trazendo um **papel de música amarelo** no qual reconheci, comovido, a *Sonata em ré menor*. Lá estavam a dedicatória e a data, na minha própria letra.

- Esta música foi escrita em 1912 por um admirador de minha mãe. Agora explique-se, seu plagiário!

Encolhi os ombros.

- Perdoe-me. Devo ter ouvido essa melodia há muito tempo... e esquecido. Depois ela me voltou à memória e eu pensei que... Bom, essas coisas acontecem... (VERISSIMO, 2007, p. 265, negrito meu).

A presença do papel amarelado em que o professor dedicou a sonata para a “sua” Adriana é o que constitui, de fato, a prova do fantástico. Sem a existência desse objeto, seria possível afirmar que tudo teria sido fantasia do protagonista, um sonho ou mesmo faria parte de sua imaginação (e aqui se aplica a teoria de Todorov, na qual o leitor decide a maneira de ler aquilo que não tem explicação). O fato de o professor sentir que não pertence ao tempo em que vive – “Sou um tanto conservador” (VERISSIMO, 2007, p. 264) –, identificando-se muito mais com o estilo de um tempo que já se foi (o que suas próprias roupas, um tanto antiquadas, denunciam) também poderia reforçar a ideia de um devaneio.

Porém, o papel que o professor tivera em mãos havia pouco tempo, e que agora ele vê, amarelado, nas mãos da jovem Adriana, elimina a possibilidade de os eventos que lhe

ocorreram serem, de todo, irreais. Logo, esse objeto configura-se enquanto uma ligação entre o passado e o presente, como se fosse a confirmação de que o professor realmente vivenciou os eventos de 1912. Apesar disso, ele sabe que não há um sentido lógico para tudo que lhe ocorrera, e é por isso, inclusive, que ele prefere não procurar compreender o que se passou. Como não há, aparentemente, explicação racional para o ocorrido, confirma-se a hesitação do leitor diante da narrativa, conforme descreve Todorov (1979).

Corroborar a ideia do sobrenatural o momento em que a filha de Adriana afirma que, ao avistar o professor no cemitério momentos antes, teve a impressão de que já o conhecia, só não recordando de onde. Ainda, a moça pergunta ao professor se ele acredita em pressentimentos, ao que ele responde com um “sempre” (VERISSIMO, 2007, p. 266), como se ela pudesse, de alguma forma, saber do que teria se passado entre a sua mãe e o professor.

Por fim, o desfecho do conto dá-se no momento em que o protagonista, ao tocar a sonata no piano da casa onde se encontra, na esperança de que “sua Adriana” voltasse, percebe que, ao invés disso, a imagem que lhe vem à mente é a da “outra Adriana”, a que encontrara no cemitério. Toma o protagonista, então, a derradeira atitude: “senti então que agora, mais que nunca, eu corria o risco de perder para sempre o meu sonho. Veio-me um terror quase pânico do futuro. Ergui-me, apanhei o chapéu, e saí daquela casa para sempre” (VERISSIMO, 2007, p. 266).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse conto, além do aspecto fantástico que a hesitação diante da narrativa provoca, também se faz necessário considerar o notável papel da música enquanto meio de ligação entre o tempo passado e o presente, constituindo, conforme já mencionado anteriormente, o fio que conduz a narrativa. Nesse sentido, é possível afirmar que a música, ou, neste caso, a sonata, consiste em uma linguagem universal, capaz de unir dois momentos distintos, separados pelo tempo.

Dada a impossibilidade de o protagonista mudar os fatos do passado, sua sonata torna-se a única forma de contato com a Adriana que ficou para trás, mesmo que, ao fim da narrativa, esse contato se dê apenas com as lembranças dela. A importância de seu encontro com Adriana reforça-se na medida em que ela lhe serve de inspiração para a sonata que tanto

lhe ocupava a mente. Ademais, era a sua imagem que povoava os sonhos do protagonista que, ao vê-la, como que encontra a sua razão de ser – “o escafandrista finalmente compreendeu por que havia descido às profundezas do mar” (VERISSIMO, 2007, p. 256).

Com relação ao fantástico nas obras de Erico Verissimo como um todo, cabe mencionar que ele também está presente no romance *Incidente em Antares*, de 1971 – e, talvez, o termo mais adequado, nesse caso, seja “realismo mágico”. Contudo, diferentemente do que encontramos no conto aqui discutido, *Incidente em Antares* tem esse aspecto fantástico/mágico como forma de denunciar questões político-sociais. Nessa história, sete mortos insepultos “ressuscitam” para reivindicar seus direitos e expor os problemas e injustiças da sociedade em que estão inseridos. Como se trata da voz dos defuntos, as denúncias feitas, apesar de não surtirem efeito, não podem ser punidas de forma alguma. Nas palavras de Bordini, a obra “põe a morte a ensinar a vida, mas mostra-a como inócua, pois os vivos não mudam” (VERISSIMO, 2006, p. 13).

Em suma, conforme a explanação realizada até aqui, confirma-se que o conto “Sonata” enquadra-se no que os teóricos anteriormente citados caracterizam como narrativa fantástica, provocando a hesitação e a dúvida no leitor que o acompanha. Outrossim, seu desfecho confirma que seu caráter é realmente o fantástico (e não o estranho ou maravilhoso), visto que o papel amarelado constitui o objeto para o qual não há esclarecimento plausível. É pertinente ressaltar, por fim, que muitos outros elementos que o conto abrange podem ser explanados em uma futura reflexão, tendo este estudo a pretensão de compreender apenas um de seus sentidos.

REFERÊNCIAS:

BORDINI, Maria da Glória. Prefácio – Por trás do “Incidente”. In: VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 7-13.

CALVINO, Italo. Introdução. In: _____. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. p. 9-18.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RODRIGUES, Selma Calazans. Fantástico ou fantásticos. In: _____. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1998, p. 14-49.

ROSA, Guimarães. O espelho. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 113.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 147-166.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VERISSIMO, Erico. Sonata. In: _____. *Fantoches e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 250-266.

Data de recebimento: 05/06/2014

Data de aprovação: 12/12/2014