

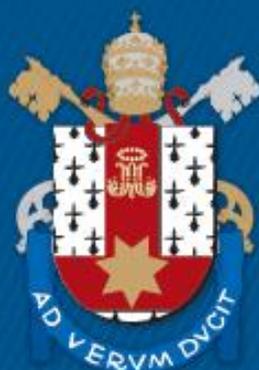
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM ESCRITA CRIATIVA

GABRIEL EDUARDO BORTULINI

**SOLIDÃO A PINO**

Porto Alegre  
2017

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

GABRIEL EDUARDO BORTULINI

**SOLIDÃO A PINO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Escrita Criativa

Orientadora: Marie-Hélène Paret Passos

Porto Alegre  
2017

## Ficha Catalográfica

B739s Bortulini, Gabriel Eduardo

Solidão a pino / Gabriel Eduardo Bortulini . – 2017.

114 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Marie-Hélène Paret Passos.

1. Conto. 2. Solidão. 3. Gaúcho. 4. Pampa. 5. Escrita Criativa. I. Passos, Marie-Hélène Paret. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

GABRIEL EDUARDO BORTULINI

**SOLIDÃO A PINO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Escrita Criativa

Aprovado em 19 de janeiro de 2017

**BANCA EXAMINADORA**

Profa. Dra. Marie-Hélène Paret Passos – PUCRS (Orientadora)

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil – PUCRS (Avaliador)

Prof. Dra. Débora Teresinha Mutter da Silva Mota – ULBRA (Avaliadora)

Porto Alegre  
2017

## AGRADECIMENTOS

À Gabriela, que suportou com amor as horas de escrita e de sono tardio.

À orientadora Marie-Hélène, pela leitura atenta, pelas sugestões e apoio (mesmo nas bifurcações e desistências).

Ao Paulo Roberto Araújo, meu eterno orientador: a ele devo meu início na literatura.

Ao professor Assis Brasil pelas leituras e por acreditar no projeto.

Axs professorxs da escola, que talvez nem lembrem de mim (principalmente ao Fabiano, pelas aulas cheias de paixão pela literatura).

Ao Iuri, o leitor que acompanhou esse projeto do início ao fim, de Santa Maria a Jaguarão, do planalto ao pampa.

Axs outrxs leitorxs e amigxs que acompanharam o longo caminho: Maurício, Juliana, Olivia e axs amigxs de Cartografias Narrativas que, apesar do curto período, tanto me ajudaram.

Axs Colegxs queridxs: Julia, Laila, Cacá, Iuli, Débora, Tiago, Rodrigo, André, Emir, Felipe, Igor pelos mates e Russos, por acreditarem nesta estética das cuias.

Àqueles que me apoiaram para além da literatura: meus pais, meus irmãos, o Henrique que de quinzena em quinzena me acompanhou nas tardinhas de mates e milongas.

À Luna Tucumana, a companhia de escrita.

## RESUMO

Esta dissertação é composta por duas partes: uma coletânea de contos e uma reflexão teórica sobre a própria criação artística. O trabalho surge de uma percepção sinestésica: monótono e ondulante, o ritmo da *milonga* parece sintetizar o pampa, seu lugar de origem. Mas só a *milonga* despertaria esse sentimento? Qual seria essa síntese transposta à literatura? A indagação surge da leitura do ensaio de Vitor Ramil (2004) intitulado *A estética do frio*. O autor entende o frio como o elemento diferencial entre uma “estética” do Brasil tropical e uma *Estética do frio*, do imaginário *pampeano*. Mas, além do frio, não há nada que faça essa distinção? Por trás do imaginário do *gaúcho* – personagem heroico e aguerrido – não haveria uma condição velada? A solidão – essa “profundeza última da condição humana”, segundo Octavio Paz (1984) – define e une o *gaúcho* ao mundo. Por meio dessa hipótese, propõe-se uma obra também influenciada pelo espaço.

**Palavras-chave:** Conto. Solidão. Gaúcho. Pampa. Escrita Criativa.

## ABSTRACT

This master's thesis is composed of two parts: a short stories collection and an essay that analyses my own creative process. The project emerges from a synesthetic perception: monotonous and wavy, the milonga rhythm seems to synthesize the South American pampas - its place of origin. But could only the milonga cause this feeling? What would be this synthesis transposed to literature? The question comes from the reading of an essay named *A estética do frio*, wrote by Vitor Ramil (2004). For the author, the cold weather is the distinct element between the "esthetic" of tropical Brazil and the cold one from the pampas' social imaginary. But, besides cold, isn't there any other element? Hidden in the gaucho's imaginary, wouldn't there be another condition? The solitude – this "ultimate depth of human condition", according to Octavio Paz (1984) – defines and unites the gaucho to the world. By this hypothesis, the project proposes a literary work influenced by the geographical space.

**Keywords:** Short stories. Solitude. Gaucho. Pampa. Creative Writing.

## SUMÁRIO

<b>1 PRIMEIRAS NOTAS .....</b>	<b>7</b>
<b>2 O INÍCIO .....</b>	<b>9</b>
2.1 BREVES NOTAS SOBRE A INSPIRAÇÃO .....	9
2.2 O CONTO INACABADO .....	10
<b>3 A ESTÉTICA DA SOLIDÃO .....</b>	<b>15</b>
3.1 DO FRIO .....	15
3.2 À SOLIDÃO .....	19
3.3 DE VOLTA À FICÇÃO .....	25
<b>4 O CAMINHO ABANDONADO .....</b>	<b>27</b>
4.1 O HAICAI .....	30
4.2 O BLOQUEIO .....	32
<b>5 O RETORNO À ESCRITA .....</b>	<b>34</b>
5.1 MEU MÉTODO .....	35
5.1.1 Escrita do conto <i>Solidão a pino</i> .....	36
5.1.2 Escrita do conto <i>Horizonte pleno</i> .....	40
5.1.3 Escrita do conto <i>Olhos enxutos</i> .....	44
5.1.4 Escrita do conto <i>Ruas de neblina</i> .....	47
5.1.5 Escrita do conto <i>Os observados</i> .....	48
5.1.6 Escrita do conto <i>Orientes</i> .....	51
5.1.7 A (não)escrita do conto <i>Paralelo da solidão</i> .....	52
5.2 A TRILHA SONORA .....	61
<b>6 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>63</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>64</b>
<b>CONTOS .....</b>	<b>66</b>
<b>Solidão a pino .....</b>	<b>68</b>
<b>Orgulho.....</b>	<b>76</b>
<b>Ruas de neblina.....</b>	<b>78</b>
<b>Anotado no moleskine .....</b>	<b>82</b>
<b>Os observados .....</b>	<b>87</b>
<b>Fidelidade .....</b>	<b>91</b>
<b>Olhos enxutos .....</b>	<b>93</b>
<b>Orientes .....</b>	<b>100</b>
<b>Horizonte pleno.....</b>	<b>103</b>
<b>Paralelo da solidão.....</b>	<b>109</b>

## 1 PRIMEIRAS NOTAS

Sugiro que este volume somente seja lido depois dos contos. Não o digo por conta dos *spoilers*, mas pelo efeito que este ensaio possa causar à posterior leitura da ficção. Tampouco acredito que essa sugestão seja vantajosa para mim, visto que o efeito desejado talvez não se manifeste sem a leitura deste ensaio.

Imaginando que a esta altura você já tenha fechado estas páginas, passo a resumir o que você, que agora lê os primeiros contos, encontrará na sequência deste trabalho.

A nós, alunos do Programa de Pós-graduação em Escrita Criativa, nos é incumbida uma tarefa controversa: não apenas escrever uma obra literária, mas refletir sobre o processo de escrita. Há quem despreze e quem enalteça a ideia. Não pretendo, com este ensaio, alinhar-me a um dos lados, combatendo a qualquer custo quem se oponha.

Primeiro, é preciso ter alguns conceitos claros: onde, afinal, está situada a Escrita Criativa dentro da Academia? Seria pretensioso pensar que eu tenha uma resposta para essa questão. De qualquer maneira, desde o início do meu mestrado, eu tenho me convencido de que a Escrita Criativa ocupa um *entre-lugar*, está no limiar, na fronteira de duas linhas de pensamento – artística e teórica. E não estou certo de que ela deva escolher entre essas linhas. Pelo contrário: parece-me que está onde mais se encaixa: no meio.

Ainda, quando falamos em teoria, que teoria é essa? Como nós podemos contribuir para as transformações temáticas e formais dessa teoria? O grande problema talvez não seja a teoria em si, mas a forma como estamos acostumados a enxergá-la. Quando falo em forma, não falo apenas sobre as nossas percepções sobre a teoria, mas *formato*. Pois não se pode ignorar que há uma forma canonizada, que teima em encarcerar-se em suas próprias regras – o que acaba afastando muitos de nós. Mas, ao mesmo tempo, quanto estamos contribuindo para transformar esse panorama? Afinal, a teoria não é refém de uma única forma – assim como não é a ficção, nem a poesia. Talvez uma das maiores contribuições que a Escrita Criativa pode oferecer à Academia é, justamente, o reencontro da teoria com a arte.

É o que tento fazer nestas páginas, esboçando uma poética própria sobre o meu processo de criação, desde a ideia inicial, o embrião criativo, até o trabalho finalizado. Em meio a isso, procuro reunir as ideias que motivaram a escrita da coletânea de contos – sempre inseparável da escrita deste próprio ensaio.

Dessa forma, parto de alguns comentários sobre a inspiração para chegar ao conto que originou todo o trabalho – mesmo que isso tenha custado o seu próprio inacabamento. Em

seguida, trato sobre o tema que norteou (neste caso, o norte seria o sul) a criação: uma releitura do ensaio *A estética do frio*, de Vitor Ramil, buscando relacioná-lo à literatura de alma pampeana. Por fim, retomo os caminhos da minha escrita: passando pelos trajetos abandonados, até chegar aos contos que formaram a coletânea, sempre ao sul de Capricórnio, onde, a pino, não há mais que solidão.

## 2 O INÍCIO

### 2.1 BREVES NOTAS SOBRE A INSPIRAÇÃO

Penso que é um erro acreditar que a teoria prescindia de inspiração. Não defendo a ideia romântica da *musa inspiradora*, mas de determinados estímulos necessários para qualquer criação. O que é necessário compreender é que a teoria também é uma arte – e sua forma vai variar de acordo com quem a escreve (e de onde esse alguém a escreve, para manter a mesma perspectiva do restante deste trabalho).

Porque a teoria também escolhe rumos, toma decisões – e não o faz sozinha, mas por meio de uma mente criadora. Criei inúmeros esboços antes de começar estes capítulos. Tomei determinados rumos – que a princípio pareciam os melhores (evito falar em rumos corretos ou errados; não há erros no caos criativo) a serem seguidos. E então retornei ao início.

É impossível que eu retrace neste trabalho todo o caminho, do estopim da inspiração à dissertação entregue. Neste momento, também tenho que escolher alguns caminhos. Isso, entretanto, não quer dizer que os rumos descartados sejam menos importantes. Afinal, eles fazem parte do processo e, de algum modo, do produto final. Mas de onde vem a inspiração?

María José Duel inicia seu ensaio *La manzana anónima de Newton y lo que de verdad expresan las historias* refletindo sobre a maçã que caiu aos pés de Isaac Newton em 1666: uma maçã que a Newton não lhe importou a variedade, o sabor ou a cor. Uma maçã anônima foi o que deu origem à Lei da Gravidade – e consequentemente fundou a astronomia e a física moderna (DUEL, 2007, p. 83-4). E, se Newton fosse um poeta, a queda da maçã causaria o mesmo interesse? Quem sabe, fosse tratada como uma visita da Musa. Mas o que nos faz transformar a queda de uma maçã em um soneto sobre o Paraíso ou numa lei universal da física? O que ocorre no átimo entre o banal e a epifania?

Provavelmente, nunca descobramos como funciona a inspiração. Provavelmente, nunca descobramos se ela, de fato, existe. Não à toa, ainda há quem a trate como divindade: ou se crê ou não se crê.

Alfonso Reyes (apud Ramon Nieto, 2001) lista doze “estímulos”, os quais Nieto acredita comporem “a fórmula desta poção mágica que tem sido chamada de inspiração” (p. 69). São estímulos *literários, verbais, visuais, auditivos, de sentidos inferiores (olfativo, gustativo, tátil), ambulatórios, oníricos, da memória involuntária, sinestésicos, físicos, emotivos e provocados voluntariamente*.

Não pretendo tratar do tema da inspiração em específico neste ensaio. Mas vou abordá-lo no decorrer do texto, de forma não-linear – como também é a inspiração. Antes, no entanto, é necessário esclarecer alguns pontos. Primeiramente, não acredito que a inspiração seja um *estímulo* (chamo assim por falta de uma palavra melhor) exclusivo das artes. Este ensaio, por exemplo, há quem o possa chamar de *teoria*. Ainda assim, ele não prescindiu de um estímulo primeiro, sinestésico, que me atrevo a chamar de inspiração. Em segundo lugar, me soa difícil que os estímulos citados por Reyes possam ser entendidos separadamente; a inspiração me parece *sinestésica* por natureza. Essa constatação não impede, no entanto, que eu utilize como exemplo os *estímulos* de Reyes: afinal, o fato de eu não os entender separadamente não anula a sua existência. Por último, não busco verdades com este ensaio, e aqui “ensaio” pode ser compreendido como de fato o é: não uma forma acabada, mas em mutação, sempre se transformando, tomando novos rumos.

Se falo de inspiração, então preciso retornar ao início. Mas é claro: um início delimitado. Por que não um conto? Um conto que, apesar de não ser o primeiro cronologicamente escrito para este trabalho, foi o conto que deu ordem à linha de pensamento que aqui proponho. E é o único conto, até o momento em que escrevo, ainda inacabado.

## 2.2 O CONTO INACABADO

Qualquer tentativa de ordem cronológica vai ser imprecisa neste trabalho. A origem do conto do qual falo aqui provavelmente data de meados de 2014, enquanto eu ainda não tinha certeza se cursaria ou não o mestrado em Escrita Criativa. Naquela época, eu escrevia um conto chamado *Orgulho*, que, por sua vez, foi inspirado no conto *Idolatria*, do Sérgio Faraco. Durante a escrita de *Orgulho* – ou talvez pouco depois; como disse, não tenho certeza das datas e tampouco aquelas primeiras anotações –, eu tive a ideia de um conto que tratasse da amizade entre dois personagens que quase não falassem entre si, sem abordar o fato como um empecilho, mas como um reforço da amizade. O conto, assim, teria o tema do *silêncio* como centro. Esse silêncio seria tratado sob uma perspectiva particular: os personagens não conversariam porque não haveria necessidade, tudo estaria dito. De certa forma, o *silêncio* estaria relacionado à *plenitude*.

A ideia não passava de um esboço, e não variava muito do que expliquei aqui. No entanto, foi abandonada. Em meio a isso, eu passei na seleção do mestrado em Escrita Criativa e me mudei efetivamente para Porto Alegre. Então a necessidade de pensar na produção de uma obra literária acabou me afastando da ideia inicial daquele conto, mas o embrião se transformou

completamente. Não digo que o conto do silêncio seja o mesmo conto de que trata este capítulo – o conto da solidão. Mas está claro para mim que a ideia do segundo não existiria sem a ideia do primeiro. É difícil explicar quais foram os caminhos até a solidão – *el largo camino hacia la soledad*, lembro agora de um dos títulos pensados para um conto –, mas releio o parágrafo anterior e uma palavra parece resumir: plenitude.

É isso, afinal: não a solidão como algo a ser evitado; ao contrário, algo a ser perseguido, a plenitude. Isso seria o foco do protagonista. E, a partir daí, não parei de perseguir essa solidão, de pensar em imagens e metáforas para ela. O pampa, o umbu, a cuia, o chuleador, o payador, a milonga. Aos poucos, me lembrava de um texto que lera havia alguns anos: *A estética do frio*. Essas imagens eram muito parecidas, afinal, às descrições que Vitor Ramil fizera no seu ensaio. A horizonte monótono do pampa, o gaúcho e sua cuia, a milonga. E, então, relacionei pela primeira vez a linha imaginária de Vitor Ramil ao conto *O Sul*, de Borges. Pois os dois textos tratam de temas muito parecidos. Não são uma tentativa de separar dois lugares; mas de afirmar-se em uma estética: são textos sobre identidade e idealizações.

Nada como focarmos em um objeto para deslocarmos o espaço e o tempo da narrativa. Deste ensaio, nos transportamos a outro, de outra natureza: acompanhemos o guri que se prepara para (a assonância faz parte do que vem a seguir) entrar em cena e, conseqüentemente, no limiar. Uma lança no chão: que se pule a linha.

O guri sapateia solitário; a lança permanece intacta; os passos são calculados; e então se acabam. Para. Mas retoma a dança; espelho de si mesmo; retorna ao seu início; encerra a dança limiar.

A chula é uma dança de origem incerta, que talvez já não carregue seu caráter original de desafio. Mas a metáfora parece óbvia: da fronteira da lança no chão à fronteira física deste lugar: limiar *pampeano*, limiar brasileiro. Para Badiou, “a dança seria a metáfora de que todo pensamento verdadeiro depende de um acontecimento. Pois um acontecimento é precisamente o que permanece indecيدido entre o ter-lugar e o não-lugar, um surgir que é indiscernível de seu desaparecer” (BADIOU, 2002, p. 84). Assim, a dança traria em si “a metáfora da infixidez”: “imitaria o pensamento ainda indecيدido. Seria o pensamento inato ou infixado” (2002, p. 84).

A figura do chuleador me pareceu, a princípio, uma metáfora excelente para o conto. E, por menos que possa parecer, ela tem muito a ver comigo. Eu nunca fui chuleador, mas desde a infância dancei em grupos tradicionalistas. Algo daquilo ainda resta – por mais que eu me afaste cada vez mais daquele modelo de tradição. Então pensei na figura do chuleador como rompimento de uma tradição, como busca por uma identidade além do limiar.

Sempre tive um jeito solitário, mas não a noção disso. Comecei a perceber quando me mudei para Porto Alegre. Morar sozinho em um apartamento, depois de ter vivido com cinco pessoas ao mesmo tempo durante cinco anos em Santa Maria (com um meio-tempo *cordobés*, quando vivi com 24 pessoas desconhecidas no centro da Argentina), poderia parecer assustador. Mas não foi. Gostei da solidão – e nunca precisei ensaiar para tal. E perceber isso me fez pensar a solidão de outra maneira. Longe de ser algo indesejado, a solidão passou a ser inerente ao *estar* em Porto Alegre. E daí a minha ideia para o conto inspirado n’*O Sul*: era como se a solidão começasse aqui.

Eis o pouco que escrevi:

*Não houve surpresa quando o geógrafo Isidoro Azevedo deixou a família em março de 1986 para viver em Porto Alegre, numa casa de dois andares na rua Simão Bolívar, a alguns metros da Praça Paraíso, com vista para o Guaíba. A casa de três dormitórios poderia parecer exagero para alguém que viveria sozinho; para Isidoro, a imensidão era importante justamente por isso. O problema da solidão, costumava dizer, é que as pessoas a confundem com melancolia, quando mais deveria ser plenitude. Morreu em junho daquele ano, a uma semana do solstício de inverno, esse dia em que até o sol prefere a reclusão.*

*Dos pertences do avô, Francisco só encontrou o mapa político da América do Sul, datado de 1985. Seguia pendurado na parede de alvenaria em frente à poltrona de couro onde Isidoro fora encontrado sem vida vinte e cinco anos antes. No mapa quase intacto, notava-se um traço em caneta vermelha já desbotada, cortando o continente do Atlântico ao Pacífico. Não só: dividia também a capital.*

*Durante anos, ninguém ignorou que a solidão começava no paralelo 30, no Viaduto Otávio Rocha, ao sul da Borges. Foi esse o motivo que trouxe Francisco Azevedo a Porto Alegre.*

*Algo ainda resta: o jacarandá solitário ao centro de um canteiro e o Plátano bronzeado pelo eterno outono entre a Jerônimo Coelho e a Duque de Caxias.*

O conto não prosseguiu. Foram muitas as ideias que tive para acrescentar a ele – e elas ainda não foram descartadas, visto que o conto continua inacabado. Porém, todas elas me remetiam mais a um ensaio do que à continuação da narrativa. Passei a *pensar* mais no conto do que a escrevê-lo.

Já estava no primeiro semestre do mestrado. Nesta época, estudávamos teorias da literatura contemporânea em uma disciplina. Muito daquilo me fez repensar o rumo do conto.

Pois a intenção nunca foi fazer uma paródia d’*O Sul* – aliás, pensar num conto preso aos moldes do conto de Borges me parecia preguiçoso. O que eu precisava fazer, então, era não me prender ao passado, mas ver o *contemporâneo* através dele. Para Giorgio Agamben: “a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (2010, p. 59).

Não era exatamente isso o que procurava ao trazer *O Sul* à contemporaneidade? Assim, o fato de a solidão não ser algo exclusivo deste Sul onde vivemos não era um empecilho: a solidão é característica do contemporâneo.

Para Paloma Vidal:

Na passagem do século XX ao XXI, qualquer pensamento sobre o espaço será também um pensamento sobre o espaço mundial e mundializado, pensamento sobre fronteiras e dissolução de fronteiras, sobre a nação e suas margens, sobre os diferentes tipos de deslocamentos, do turista ao refugiado. (...) Em um mundo supostamente integrado pela informação, o escritor se vê como um “estúpido da aldeia global”, alguém para quem as coisas não se revelam com facilidade, que se adapta mal à nova ordem mundial, à circulação acelerada de pessoas, dinheiro e informação. Daí sua busca por pontos de contato que o resgatem da alienação. Colocando-se a si mesmo em cena, o escritor faz da ficção um experimento com espaços mundializados entre os quais circula desorientado (VIDAL apud SÁ, 2010, p. 130).

Ou seja: se eu pensava no *Paralelo da solidão* (essa foi a primeira ideia de título para o conto; depois de muitas outras, ainda me parece a melhor), um limiar que começaria *ao sul da Borges*, isso já não poderia se sustentar na contemporaneidade. A solidão está por tudo e era assim que o meu conto deveria seguir. Mas não era tarefa fácil. Aliás, se fosse, não teria ensaiado tanto a escrita do conto. De todos os modos, retomei o texto de Agamben: era preciso perceber o obscuro. E não seria a solidão uma característica das trevas?

Em meados daquele semestre, escrevi um parágrafo a partir da foto do corredor do prédio oito da PUCRS. Era um exercício para a disciplina de Teorias da Criação Ficcional. O retrato mostrava o corredor escuro, vazio e contrastava com a luz da janela. Me senti solitário. E o resultado foi este:

*O vazio o torna gigante. Dois metros de cada lado de meus braços estendidos. As cadeiras vazias; são dez. Posso escolher qualquer delas: a mais confortável, a mais iluminada. Prefiro seguir; caminho ao centro de um corredor vazio. Estou certo de meus passos; pleno de minha solidão. Alcançar a luz é andar só, ao centro de um vazio.*

Quando escrevi não estive consciente do fato, mas agora a associação fica clara. A coincidência com Agamben é nítida: “Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo” (2010, p. 65). E então entendo: perceber as trevas do nosso tempo é um ato solitário. Ou talvez ilusório. E, para iludir, faço ficção.

E embora o conto não avançasse, a ideia da *solidão* permaneceu. Além disso: se espalhou pelos meus escritos. Como se o conto inacabado não fosse um limiar, mas o epicentro de qualquer texto que eu produzisse. E por que não ir além? Por que não a solidão como o um livro?

Por onde começar? Entendendo o que me levava ao tema da solidão e, além disso, *como* eu trabalharia esse tema. Discuti, pesquisei, refleti. E o resultado foi um ensaio que chamei de *A estética da solidão*. Vamos ao ensaio. Afinal, tudo isto é parte do *Paralelo da solidão*.

### 3 A ESTÉTICA DA SOLIDÃO

#### 3.1 DO FRIO

Pela janela do ônibus via a confusão geográfica da serra se acalmar aos poucos, até se tornar uma planície infinita, levemente ondulante. A figueira que disputava a luz amarelada do sol do outono no paredão íngreme dos morros do norte agora padecia solitária em campo aberto. Um acorde menor; um ritmo constante. A milonga era arpejada em violão e a voz, suave. Havia algo de harmonia entre ritmo e espaço. Não seria ancestral o sentimento que a milonga me causa? Para mim, ela não apenas fala do pampa; pertence a ele. Assim inicia o poema *La Guitarra*, de Borges:

He mirado la Pampa  
desde el traspatio de una casa de Buenos Aires  
Cuando entré no la vi.  
Estaba acurrucada  
en lo profundo de una brusca guitarra.  
Sólo se reveló  
al entreverar la diestra las cuerdas (BORGES, 1996, p. 57).

Eu sempre reconheci lugares em ritmos. Não apenas a milonga é do pampa: a salsa é do Caribe; o rap, do subúrbio. A milonga que ouvia naquela tarde se chamava *Milonga de sete cidades*. O intérprete, um músico de Pelotas – uma cidade nos limites do pampa e da planície litorânea do Rio Grande do Sul: Vitor Ramil.

O caminho e a milonga seguiam longamente. As sete cidades da canção tinham nomes: *Rigor, Profundidade, Clareza, Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia*. Só depois descobri: essas “cidades” eram, para Vitor Ramil, as propriedades da milonga e daquilo que ele chamou de *A estética do frio*.

Esse foi o título de uma conferência apresentada por Vitor Ramil em Genebra na Suíça em 2003 – que, mais tarde, foi transformada em um ensaio. É também subtítulo do álbum que contém *Milonga de sete cidades: Ramilonga - A Estética do Frio*.

Quando li *A estética do frio* pela primeira vez, percebi não ser eu o único a acreditar que a música traduzia o espaço onde ela se originou. A minha percepção sinestésica era compartilhada por Vitor Ramil. Era junho em Copacabana, no final dos anos 80, quando ele sentiu um “forte estranhamento”:

[...] eu tomava meu chimarrão e assistia, em um jornal na televisão, à transmissão de cenas de um carnaval fora de época, no Nordeste, região em que faz calor o ano inteiro [...]. As imagens mostravam um caminhão de som que reunia à sua volta milhares de pessoas seminuas a dançar, cantar e suar sob sol forte. O âncora do jornal, falando para todo o país de um estúdio localizado ali no Rio de Janeiro, descrevia a cena com um tom de absoluta normalidade, como se fosse natural que aquilo acontecesse em junho, como se o fato fizesse parte do dia-a-dia de todo brasileiro. Embora eu estivesse igualmente seminua e suando por causa do calor, não podia me imaginar atrás daquele caminhão como aquela gente, não me sentia motivado pelo espírito daquela festa (RAMIL, 2004, p. 9).

Logo após, o mesmo telejornal mostrava a chegada do frio no Sul: geada, expectativa de neve, homens de poncho e um mate igual ao que Vitor Ramil tomava enquanto assistia à televisão. “Pela primeira vez”, Vitor escreve, “eu me sentia um estranho, um estrangeiro em meu próprio território nacional; diferente, separado do Brasil” (2004, p. 10).

Ao analisar o que acabara de assistir, ele percebeu que, embora o Carnaval fora de época fosse estranho para ele, aquilo “se adequava perfeitamente ao clichê do Brasil tropical” (2004, p. 13). Entretanto, dizia muito pouco da região Sul, da região *subtropical*. Segundo Vitor Ramil, embora o frio não seja exclusivamente nosso, é ele que nos diferencia das demais regiões do Brasil:

Precisamos de uma estética do frio, pensei. Havia uma estética que parecia mesmo unificar os brasileiros, uma estética para a qual nós, do extremo sul, contribuíamos minimamente; havia uma ideia corrente de brasilidade que dizia muito pouco, nunca o fundamental de nós. Sentíamos-nos os mais diferentes em um país feito de diferenças. Mas como éramos? De que forma nos expressávamos mais completa e verdadeiramente? (RAMIL, 2004, p. 14).

Mas o que ele buscava com uma “estética do frio”? Ao questionar-se, uma imagem invernal lhe surgiu involuntariamente: “o céu claro sobre uma extensa e verde planície sulista, onde um gaúcho solitário, abrigado por um poncho de lã, tomava seu chimarrão, pensativo, os olhos postos no horizonte” (p. 19). A imagem pode ser um estereótipo, e Vitor Ramil não ignora isso:

Eu não fora remetido à sua significação contaminada, não estava olhando um cartão postal ou a imagem de um santo. Minha atenção se dirigia à sua atmosfera melancólica e introspectiva e à sua alta definição como imagem – a figura bem delineada do gaúcho, o céu límpido, o campo imenso de um verde regular, a linha reta do horizonte (RAMIL, 2004, p. 20).

Podemos notar, aqui, os estímulos apontados por Alfonso Reyes. A *inspiração* no caso de Vitor Ramil não pode ser vista como fruto de um estímulo único. Há o estímulo *visual* (uma notícia), que remete ao estímulo *físico* (o calor e o frio) e *emotivo* (de não-pertencimento) e uma

*memória involuntária*, que pinta uma imagem, um estímulo de *ambulatório*: a paisagem *pampeana*. Todos esses elementos denotavam *palavras*: “rigor, profundidade, concisão, clareza, sutileza, leveza...” (2004, p. 20).

Mas, de todos esses estímulos, um era imprescindível para Vitor Ramil. Em contrapartida ao ritmo alegre daquele Carnaval fora de época, qual seria o ritmo do frio? A *estética do frio* já tinha uma imagem, o pampa, “mas que música seria feita da mesma matéria de que era feita aquela imagem?” (p. 21). Todos os sentidos, então, são condensados em um, no *auditivo*. A milonga “lenta, repetitiva, emocional; afeita à melancolia, à densidade, à reflexão; apropriada tanto aos voos épicos como aos líricos, tanto à tensão como à suavidade, e cuja espinha dorsal são o violão e a voz”, a mesma milonga de que eu falava no início deste ensaio, seria para Vitor Ramil a representação musical da imagem do frio do pampa (2004, p. 22).

Eu disse anteriormente que reconheço ritmos em lugares. E defendo que isso tem uma razão. Vejo que o espaço não influencia apenas a temática da criação artística, mas na forma. Há quatro anos, percebi que mais pessoas compartilhavam dessa sinestesia.

Passei pouco menos de um semestre em Córdoba, na Argentina, em 2012. Muito do que eu defendo neste ensaio foi influenciado por aquele período, numa cidade nos limites do pampa argentino. Naquela época, a música estava mais presente na minha vida do que a literatura. E aqui lembro: não sou músico; no máximo, um amador com noções básicas e interesse pelo folclore argentino. De qualquer maneira, tocar violão era um hábito cotidiano. Durante uma roda com amigos, eu tocava uma *zamba* do uruguaio Jorge Drexler. *Zamba* é um ritmo de origens centenárias e incertas. Em todo caso, a *zamba* é muito popular no norte argentino. Quando acabei a música, um amigo de Jujuy me olhou e disse: “*qué llana esta zamba*”. Eu concordei e as músicas seguiram. Mas aquele comentário permaneceu me inquietando. Aquela *zamba* era realmente *plana*. E, por mais incertas que sejam as origens geográficas do ritmo, sua tradição deriva de um ambiente de montanhoso. É claro que há *zambas* compostas na planície. Mas a estranheza do meu amigo de Jujuy (repito a cidade porque é importante para compreender a interpretação dele), ao ouvir aquela *zamba llana* demonstra justamente o caráter excepcional da música em questão. Há vários motivos que talvez o tenham levado àquela conclusão. Quem sabe por ser composta por um artista do Uruguai, um país formado majoritariamente por planícies ligeiramente ondulantes, sem as montanhas intrínsecas às *zambas norteñas*, ao eco de um bombo legüero; ou por ser interpretada por mim. Sem dúvidas, havia muito mais da planície em mim do que no meu amigo. De algum modo, a planície ficou evidente para ele naquela *zamba*. Algo semelhante ao que acontece comigo ao ouvir uma milonga.

Há alguns dias, Vitor Ramil participou de uma conversa na PUCRS e eu não perdi a oportunidade de questioná-lo. Durante a sua fala, ele comentava que as cidades sempre foram muito importantes para a sua criação, tanto musical quanto literária. Ele falava sobre as ruas cobertas de neblina no inverno em Pelotas e como aquela imagem tinha força para ele. Aliás, faço um parêntese. A um de meus contos, dei o título de *Ruas de neblina*. Isso, porque, ao final da palestra, eu perguntei a ele sobre a ideia que exponho aqui, perguntei como o espaço geográfico influenciava a sua criação – e citei a imagem das ruas cobertas de neblina em Pelotas. Ao final, quando lhe entreguei meu exemplar de *Satolep* para um autógrafo, ele escreveu: “Para Gabriel, estas ruas de neblina”. Até então, durante a fala de Vitor Ramil, a expressão “ruas de neblina” não havia surgido como tal, era algo como “ruas cobertas de neblina”. Quando li a frase no livro que carregava de volta para casa, não tive dúvidas de que seria o título perfeito para um de meus contos.

A respeito da minha pergunta, ele respondeu que, sim, os lugares influenciavam muito e não apenas a temática – e ele citou as cidades que se transformaram em canções, em textos. Mas os lugares também influenciavam a forma.

E aqui eu preciso tomar cuidado. Não pretendo criar um tom determinista. Pois o que eu defendo é impossível que se comprove – pelo menos hoje, com os instrumentos dos quais dispomos. E o próprio Vitor Ramil reforçava esse tom cauteloso momentos antes de responder à minha pergunta. Afinal, ele não pensou em *A estética do frio* como um manifesto, encarcerando o seu ponto de vista. O que ele defende no ensaio diz respeito à percepção dele – e de muitas outras pessoas, nas quais me incluo. O que sugiro, aqui, segue o mesmo rumo: só posso ser determinista com respeito à minha própria percepção.

Após esse esclarecimento, dou-me a liberdade de propor o mesmo exercício feito por Vitor Ramil. Que gênero ficcional seria feito da mesma matéria que a imagem do pampa, que a *milonga*? Para responder, preciso retornar à viagem de ônibus.

\*\*\*

Entre a planície, se destacava um homem solitário. Tão solitário quanto aquele da milonga de Vitor Ramil. Parado na beira da estrada, sorvia a água de uma cuia pequena, que lhe cabia perfeitamente em uma das mãos. A milonga, o pampa, o homem e seu mate. Tudo, num instante, adquiria um novo significado e, por sua vez, dava um novo significado àquela cuia primitiva.

No Norte, de onde venho, as cuias são grandes (duas ou três vezes o tamanho da que o homem segurava). Meus avós e meus pais sempre cultivaram o hábito de tomar chimarrão (não gosto da palavra, mas é assim que eles chamam a bebida), mas jamais os vi bebendo em uma cuia como a do homem à beira da estrada. A própria caricatura do *gaúcho* contradizia aquela imagem. Com bombachas largas, maneiras espaçosas e uma cuia com dimensões ainda maiores, o tipo estereotipado se desfazia. Percebi, então, como seria absurdo aquele homem se comportar como o estereótipo pedia. Havia um motivo para a minha família não utilizar uma cuia pequena como aquela. E havia um motivo para aquele homem não utilizar uma cuia grande. Parece óbvio: a cuia é pequena porque não há com quem compartilhar o mate.

“Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia” (BORGES, 1971, p. 198). Borges não ignorava o imaginário e suas linhas. O fato de haver uma fronteira entre o Norte, da cuia grande, e o Sul, da cuia pequena era uma revelação: como se a solidão aumentasse à medida que aumentasse, também, o pampa.

Aqui, abro um novo parêntese. Podemos notar no meu relato os estímulos apontados por Reyes. Mas, principalmente, o que James Wood, em *Como funciona a ficção* chama *thisness*, que foi traduzido como *estidade*: “qualquer detalhe que atrai para si a abstração e parece matá-la com um sopro de tangibilidade; qualquer detalhe que concentra nossa atenção por sua concretude [...]” (2012, p. 65):

Como estidade é tangibilidade, ela tende para uma substância – esterco de vaca, cetim vermelho, a cera do chão de um salão de baile, um calendário de 1808, sangue numa bota. Mas pode ser um mero nome ou uma anedota; a tangibilidade pode ser apresentada em forma de anedotas ou fatos picarescos. (WOOD, 2012, p. 67)

A cuia, um objeto banal da nossa cultura, aqui recebe outro significado. Muito mais do que um recipiente, torna-se o retrato da *solidão* de um povo. Para Vitor Ramil, a cuia pequena poderia ser mais um elemento da *estética do frio*; para mim, é um elemento da *estética da solidão*.

### 3.2 À SOLIDÃO

Estou de acordo quando Vitor Ramil defende o frio como um elemento que caracterize a cultura do Sul, em discrepância à cultura “quente” do Brasil tropical. Mas o Sul é grande. E o pampa não é o lugar mais frio deste Sul. Vitor Ramil sabe disso, e esse dado climático, em nenhum momento, invalida sua tese. Estamos lidando com imaginário e, como tal, a imagem

do pampa é inegável. Isso talvez explique o fato de o pampa estar tão presente em Vitor Ramil, que nunca viveu no campo e, da mesma maneira, em mim – que além de nunca ter vivido, nasci longe dele.

A solidão, segundo Octavio Paz, é sentida por todos os homens em algum momento da vida. “Não é característica exclusiva do mexicano”, ele escreve (1992, p. 175); tampouco do rio-grandense. Mas, assim como o frio defendido por Vitor Ramil (que não é exclusivamente nosso), a solidão é uma característica do habitante do Sul. Quando Vitor Ramil descreve a paisagem invernal no pampa, o que está escondido nessa imagem plana, não é só a sensação física, mas algo emocional. A vastidão do pampa aumenta a solidão do ser que o habita.

Na busca por obras que fossem ao encontro do que entendo por espaço como *decisivo*, não só para as artes, mas para a cultura em si, encontrei um livro de Gaston Bachelard chamado *A poética do espaço*. Para Bachelard, a imensidão é íntima:

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo (BACHELARD, 1993, p. 190).

Embora possa parecer paradoxal, Bachelard defende que “é essa imensidão interior que dá seu verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo que vemos (1993, p. 191)”. Utiliza, como exemplo preciso, a “*imensidão da Floresta*” (1993, p. 191, grifo do autor): não seria preciso permanecer muito tempo num bosque para entender que há algo a mais, que não há limites naquele mundo.

O autor reflete, então, sobre o que Marcault e Thérèse Brosse chamaram “transcendente psicológico”: a descrição objetiva não daria conta dos mistérios velados do espaço:

Sentimos que há *outra coisa* a exprimir além daquilo que se oferece objetivamente à expressão. O que seria necessário exprimir é a grandeza oculta, uma profundidade. Longe de nos entregarmos à proximidade das impressões, longe de nos perdermos nos detalhes de luz e sombras, sentimo-nos diante de uma impressão “essencial” que procura sua expressão; em suma, na perspectiva do que os autores chamam de “transcendente psicológico” (BACHELARD, 1993, p. 191).

Mas o que seria o “transcendente psicológico” do pampa? O que estaria na profundidade da planície infinita? A primeira resposta surge facilmente: o passado, as guerras; o pampa ancestral. Nesse ponto, Bachelard atenta: o adjetivo “ancestral”, segundo ele seria uma “valorização demasiado rápida, não raro totalmente verbal, nunca comedida, que faz fracassar o caráter direto da imaginação das profundezas, ou mesmo, em geral, a psicologia das profundezas”. Ou seja, um “‘transcendente psicológico’ barato” (1993, p. 192).

A questão posta é: “por que razão *atual*, em virtude de qual valor de imaginação em ato, tal imagem nos seduz, nos fala”? (1993, p. 193, grifo do autor). O que está escondido na imensidão do pampa, na imensidão íntima do ser do Sul, daquele homem na beira da estrada, tão diferente do *gaúcho* das histórias? Por trás das guerras, do mito heroico, bravo, o rio-grandense esconde a *solidão*.

Após a constatação, a surpresa: pois, ao logo adiante, Bachelard afirma que é “por sua ‘imensidão’ que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes”. E quando a solidão humana se aprofunda, as duas imensidões “se tocam, se confundem” (1993, p. 207). Nessa confusão, as imensidões, do pampa e da solidão de seu habitante, já não se separam. O pampa é imenso porque o ser humano solitário assim o percebe; e a imensidão íntima deste aumenta na vastidão onde vive.

Mas Bachelard não trata apenas da *floresta*; também fala em *planície*: especificamente nos “dois polos” dos “*sonhadores da planície*” (1993, p. 208, grifo meu): aqueles que ela *apazigua* e aqueles que ela *inquieta*. Para mim, vai além: o sentimento da planície por excelência, a solidão, apazigua e inquieta ao mesmo tempo. E aqui, retorno à milonga. Haveria melhor exemplo da conjunção entre inquietação e calma que a milonga? O tom menor, a ondulação constante, sempre serena, mas antecipando algo?

Com essa pergunta, fecho meu longo parêntese e retorno à questão anterior: que gênero ficcional seria feito da mesma matéria que a imagem do pampa, que a milonga, que a calma e a inquietação? Não consigo pensar em outro gênero senão o *conto*.

Pode parecer absurdo num primeiro momento. Como se eu estivesse jogando no lixo a tradição histórica dos poemas em décimas, das *payadas*. “As próprias *payadas* são acompanhadas pelo ritmo da *milonga*!”, alguém pode contestar. É verdade, mas não me contento. Parece-me muito fácil a associação; ademais, a *milonga* conseguiu algo em que a *payada* esbarrou: migrar do pampa para a cidade. A *payada* – pelo menos no Rio Grande do Sul – permanece no campo, intocada, como uma peça exclusiva do nosso imaginário.

Mas o que o *conto*, essa forma estrangeira, tem a dizer sobre o pampa? Talvez a tradição oral do *causo* tenha evoluído para o conto, que aqui nos arredores do Prata tomou um rumo peculiar. É uma possibilidade. O fato é que não só existiram – e existem – ilustres contistas; em poucos lugares se *refletiu* tanto sobre o conto.

Ricardo Piglia afirma que há um resquício de tradição oral no conto, “um interlocutor implícito”: “não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta” (2004, p. 101). Ainda, comenta que Borges não considerava o romance narrativa por ser “demasiado alheio às formas orais, ou seja, perdeu os rastros de um interlocutor presente, a

possibilitar o subentendido e a elipse, e portanto a rapidez e a concisão dos relatos breves e dos contos orais” (2004, p. 101). Ou seja, a hipótese de o conto ter derivado dos causos não é tão fantasiosa.

No ensaio *Teses sobre o conto*, Piglia defende que o conto conta duas histórias. Há uma história narrada e uma história cifrada, oculta.

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto (PIGLIA, 2004, p. 91).

A tese de Piglia pode ser entendida como uma adaptação da “teoria do iceberg” de Hemingway. Outra tese conhecida sobre o conto é o da sua *essencialidade* – e, para contar uma história nas entrelinhas, como não ser essencial? Cortázar era adepto da economia de meios narrativos. O grande conto, então, é aquele que prende a atenção, que “isola o leitor de tudo que o rodeia” (p. 157). A única maneira de conseguir isso seria:

Mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial (CORTÁZAR, 2006, p. 157).

Assim como Piglia adapta a “teoria do iceberg” de Hemingway, Cortázar produz sua tese da “esfericidade do conto” com base na “teoria da unidade de efeito” de Edgar Allan Poe: “No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso” (CORTÁZAR, 2006, p. 124).

Mas o que essas teorias revelam sobre a *estética da solidão* que aqui proponho? Retomemos ao que Vitor Ramil diz sobre a milonga:

Que outra forma seria tão apropriada à nitidez, aos silêncios, aos vazios? Em sua inteireza a essencialidade, a milonga, assim como a imagem, opunha-se ao excesso, à redundância. Intensas e extensas, ambas tendiam ao monocromatismo, à horizontalidade (RAMIL, 2004, p. 22).

Se substituíssemos “milonga” por “conto” no trecho citado, estaríamos longe do que se entende contemporaneamente como *conto*? Pelas teses que acabamos de ver, não. Vitor Ramil fala em silêncios, vazios e essencialidade em oposição ao excesso, à redundância. Quase uma síntese das ideias de Cortázar e Piglia.

Há pouco, escrevi sobre a milonga ser a conjunção entre a inquietação e a calma que o pampa produz. A monotonia, o “monocromatismo e a horizontalidade” de que fala Vitor Ramil

estão sempre no limite da tensão: sugerem que algo vai acontecer. Como na “esfericidade do conto” de Cortázar, a milonga ondula para todos os lados.

O conto, assim entendido, pode ser a própria metáfora da planície *pampeana*: por ser essencial, esconde um horizonte de não-ditos. A narrativa pode parecer plana, quando na verdade é esférica – tal como o pampa e o ser que nele habita, seu reflexo. A solidão, dessa forma, se expressa essencialmente pelo silêncio. É condição presente no imaginário do rio-grandense – o *gaúcho* idealizado com bravura e heroísmo – mas jamais foi necessário *falar* sobre ela. É cultura viva, subtexto de uma narrativa que finge ser heroica.

Como mais poderia se expressar em palavras aquele que foi criado nessa vastidão de campo? Para onde mais poderia apontar a caneta senão ao texto escondido em uma aparente planície? E não só aquele que foi *criado* no pampa: o imaginário perpassa gerações e espaço.

Mas eu estou me contradizendo! Defendi antes que a solidão é maior quanto maior é o vazio ao nosso redor. Não seria, então, o romance o seu mais bem-sucedido porta-voz? A personagem solitária não seria mais solitária em uma narrativa *extensa*?

É possível – e aqui é preciso retomar o ponto ao qual chamei a atenção anteriormente. Não quero cair em determinismos. É impossível afirmar que o conto fala mais sobre o pampa do que qualquer outro gênero. O que eu afirmo neste ensaio só pode dar conta da minha própria percepção – e a percepção em um determinado tempo e espaço. Para mim, o conto é – hoje, desde o lugar onde escrevo – uma metáfora do pampa. Por duas constatações. A primeira diz respeito ao que venho atentando nas últimas páginas: o conto é mais do que aquilo que vemos na superfície. Além disso, é autossuficiente: as personagens vivem o mundo *dentro* da história e o fato de o conto se tratar de uma narrativa curta pouco ou nada diz sobre o mundo nele criado.

O último dos “mandamentos” do *Decálogo do perfeito contista*, de Horacio Quiroga, afirma que, para se obter a “vida” no conto, ele deve voltar-se ao “pequeno mundo” das personagens.

10. Ao escrever, não pensa em teus amigos nem na impressão que tua história causará. Conta como se teu relato não tivesse interesse senão para o pequeno mundo de teus personagens e como se tu fosses um deles, pois somente assim obtém-se a vida num conto (FARACO e MOREIRA, 2009, p. 16).

Cortázar considerou os nove primeiros preceitos de Quiroga prescindíveis, em contrapartida do último, que diz ser “de uma lucidez impecável” (p. 227-8). Para o argentino, o pequeno ambiente – ou pequeno mundo – citado pelo contista uruguaio, dá um sentido mais profundo ao conto como forma fechada na qual acredita e chama de “esfericidade”.

Mas atenção: isso não significa que o que chamo de *estética da solidão* possa se resumir à forma do conto; aliás, não se resume a forma alguma. O que assinalo aqui é o fato de o conto ter sido influenciado por essa imensa planície que é o pampa – e pela solidão que ele desperta.

A solidão, essa “profundeza última da condição humana” (PAZ, 1992, p.175). Ao mesmo tempo em que é capaz de definir um povo, o torna parte do mundo. Talvez a solidão não seja mais do que mais uma armadilha do imaginário; talvez suas fronteiras tenham se desfeito – ou nunca tenham existido. O fato é que a *estética da solidão* não se restringe ao pampa; não é regional, mas universal:

Na época do trabalho em comum, dos cantos em comum, dos prazeres em comum, o homem está mais só do que nunca. O homem moderno não se entrega a nada do que faz. Sempre uma parte de si, a mais profunda, permanece intacta e alerta. No século da ação, o homem se espiona a si mesmo. O trabalho, o único deus moderno, deixou de ser criador. O trabalho sem fim, infinito, corresponde à vida sem finalidade da sociedade moderna. E a solidão que origina, solidão promíscua dos hotéis, das oficinas e dos cinemas, não é uma prova que afine a alma, um purgatório necessário. É uma condenação total, espelho de um mundo sem saída (PAZ, 1992, p. 184).

O que será desta *estética* no mundo dos espaços comuns, das distâncias relativas, das culturas globais? Ao compartilharmos nossa essência, estamos abrindo mão dela? Como ficam os gêneros literários no contexto de hibridismo em que vivemos? Houve algum momento da história em que as culturas fossem *puras*?

Os gêneros continuarão se aproximando, se fundindo, se transformando. Hoje, talvez, com maior rapidez, mas nunca como um *novo modo* de interação. Culturas sempre sofreram influências de outras culturas. No fim, sempre encontramos uma saída. Como diria Octávio Paz (1992, p. 184): “todos, na nossa própria vida e dentro das limitações da nossa pequenez, também vivemos na solidão e no afastamento, para nos purificarmos e então voltar para o convívio dos nossos”.

As culturas nunca são *puras*. Determinados povos em determinados contextos irão reagir de uma forma específica. Como defendi neste ensaio, o espaço é agente decisivo para o nosso entendimento como seres humanos, mas nunca o *único* agente.

Dessa forma, a solidão pode ser entendida como uma característica do homem do pampa. Suas expressões artísticas – a milonga, o conto – assim se formaram por influência do espaço geográfico que cerca o artista, o criador. E isso em consonância com diversos outros fatores decisivos para esse processo.

O conto contemporâneo, então, pode funcionar, em conjunto com a milonga, como marca de uma *estética da solidão*. O rio-grandense seguirá a beber seu mate, a cantar e contar histórias, a gritar em silêncio e a fingir-se heroico.

### 3.3 DE VOLTA À FICÇÃO

O que faria agora? O caminho estava iniciado. Se o *conto da solidão* ainda não se tornava claro para mim, eu não podia interromper a caminhada. Deixei o conto *fundador* descansando – quando retornar à sua escrita, eu pensava, tudo se resolverá – e segui com meus escritos.

O tema estava claro: o livro seria sobre solidão. Não queria, no entanto, uma obra regionalista. Pois, apesar das imagens regionais que evoco na *estética da solidão*, a temática da obra seria construída à parte disso. O pampa me influencia na hora da escrita – mas não necessariamente retorna como cenário.

Tampouco gostaria de *lembrar* a solidão a todo instante. A solidão estaria presente de diferentes maneiras em cada texto. Todos os contos, de alguma forma, trariam personagens solitários, mas a intenção não era *falar* sobre solidão – a não ser no conto inacabado, no *Paralelo da solidão*. Ela estaria presente de uma forma subjacente, como as milongas de Vitor Ramil que nem sempre falam do pampa, mas sempre o têm presente. *Eu indo ao pampa / o pampa indo em mim*, diz uma de suas letras. Era o que precisava buscar em meus contos – um caminho para a solidão dos personagens, que já a carregavam desde o início. “A imensidão está em nós”, lembra Bachelard (1993, p. 190). Também a solidão.

Para Yeats, o impulso criativo é fruto dos momentos de contemplação dos solitários (1994, p. 34). É a contemplação que permite que o poeta teça e desteça o mundo. E para Yeats, o ritmo tem o poder de prolongar o momento de contemplação:

[...] aquel en que estamos a un tiempo despiertos y dormidos, que es el único momento de creación, acunándonos con una monotonía encantadora, mientras nos lleva a despertar por la variedad para mantenernos en un estado de verdadero trance, en el que la mente liberada de la presión de la voluntad se manifiesta en símbolo (YEATS, 1994, p. 34).

Foi esse estado meditativo que busquei com este projeto. O estado meditativo causado pelas milongas de Vitor Ramil (o estado que relatei anteriormente, sentado na poltrona de um ônibus, não é diferente do estado que Yeats defende). Dessa forma, alcançar uma literatura *plana* é o primeiro passo para transmitir esse mesmo estado ao leitor; mas através da palavra.

Isso, contudo, não quer dizer que há uma fórmula de escrita. Cada conto resultou em uma narrativa com um tom à parte. Um deles, inclusive – e eu retornarei a isso no último capítulo – transforma-se formalmente à medida em que o espaço geográfico também vai mudando. Na verdade, não posso elencar quais são os elementos dessa literatura plana – afinal, eles só dizem respeito à minha percepção e, mesmo para mim, são incertos. Uma mistura entre temática, a forma do conto, uma narrativa direta, simples e clara; uma atmosfera um tanto melancólica (que não se confunda com *triste*). É uma possibilidade. Mas não tenho certeza de ter cumprido esses requisitos em todos os textos.

Assim, continuo a jornada. Muito mate, muita milonga – se não posso estar no pampa na hora da escrita, o recrio por meio dos sentidos –, o sol sempre oblíquo. Então me vejo numa bifurcação. Seria o *conto* a única saída? Pois o caminho também se abria para a poesia. Por que não? Afinal, Poe já apontava as semelhanças entre contos e poemas.

No início deste capítulo, escrevi sobre os caminhos abandonados e sua participação na obra final. Assim aconteceu com esta bifurcação (que, por algum tempo, se tornou *trifurcação*). Uma retomada deste processo de escrita estaria incompleta sem a menção à poesia e ao haicai. Então, neste ensaio, também entramos numa nova fase, num novo caminho. Da *ideia*, vamos ao processo. Do objetivo, vamos ao *meio*.

## 4 O CAMINHO ABANDONADO

Eu me interessei por contos desde a graduação. Não apenas pela leitura de contos, mas pelo *gênero*, pela teoria<sup>1</sup>. Era 2013 e em uma daquelas noites senti um impulso. Fui tomado por estímulos literários e verbais (para continuar com os conceitos de Alfonso Reyes). A palavra “conto” se transfigurava diante de mim, o som se conectava com outras palavras de sonoridade próxima e formava aos poucos um ritmo. A partir daí percebi que poderia criar um poema *sobre* o gênero, utilizando o próprio som da palavra. Ainda, queria que o poema cumprisse a função de um conto, produzisse o mesmo efeito. Já não tenho a primeira versão do poema, mas ele não diferia muito da atual:

### O Conto

Eu sou um conto  
de trama triste, garanto  
tal zamba, milonga e tango  
ponteio pranto

Sou conto pronto  
de inesperado encanto  
conturbado e de espanto  
da ponta ao ponto

Escondo em mim uma nuance  
conto com a angústia que canto  
contenho conflito, confronto

e há desfecho pra onde aponto  
Sou conto com tudo, entretanto  
nunca hei de ser romance.

Percebo agora uma característica que nunca me dera conta. Lembro que o poema data de 2013, acredito que foi escrito no início daquele ano. É uma data relativamente anterior à primeira versão do ensaio *A estética da solidão*. Não posso afirmar se já havia lido *A estética do frio*, mas, naquele momento, eu conhecia muito pouco do trabalho de Vitor Ramiel. Entretanto, o terceiro verso (*tal zamba, milonga e tango*) corrobora com o que eu venho defendendo desde o primeiro capítulo. Fica claro que, já naquela época, alguns ritmos me transmitiam sensações para além da melodia.

---

<sup>1</sup> Estudei algumas teorias do conto para o meu trabalho final em Jornalismo: textos de Poe, Cortázar, Nadia Gotlib, Kiefer. Ainda não conhecia a teoria de Piglia.

Meses mais tarde, ainda naquele ano, escrevi outro poema que apresentava a mesma característica. Primeiramente, se chamou “Milonga”. O poema foi escrito tentando recriar o ritmo do bordoneio de uma milonga.

**Onda de pampa**

longa  
 onda  
 de canto  
 pelo  
 mar pampa  
 boca  
 em boca  
 mate  
 mais mate  
 lida  
 após lida  
 dia  
 após dia  
 Vida  
 (que vida?)  
 trilha  
 de ida  
 triste  
 sofrida  
 longa  
 mui longa  
 sina  
 milonga  
 onda  
 de canto  
 pelo  
 mar pampa

Desde esses versos, fica evidente uma preocupação com a sinestesia, uma tentativa de transmiti-la aos leitores. Não sei, sinceramente, se o consegui. Nenhum dos poemas teve mais do que um punhado deles. No entanto, o que me interessa aqui diz mais sobre mim do que sobre as possíveis leituras.

Porém, o poema *O conto* talvez contenha o primeiro traço de uma ideia que me acompanhou pela maior parte do mestrado: de que poemas e contos, em seus formatos diferentes, podem cumprir as mesmas funções. A ideia não era *nova*. Edgar Allan Poe já falava algo semelhante no século XIX, quando dizia que tanto um conto quanto um poema deveriam ter o tamanho para serem lidos em *uma sentada*. Caso contrário, perderiam a sua unidade de efeito.

Entretanto, foram poucos os autores que tocaram no assunto desde então. No máximo, algumas páginas eram dedicadas ao tema. Também continuaram incomuns as obras que mesclavam contos e poemas. Creio que parte se deva ao mercado editorial e sua pouca

flexibilidade para obras desse tipo; por outro lado, o tema provavelmente não tenha despertado o interesse de muitos escritores.

E, no meu caso, o que me impedia? Ao final do primeiro semestre do mestrado, comecei a cogitar a ideia. Lembrei, então, do que falou Paloma Vidal, citada no primeiro capítulo: qualquer pensamento contemporâneo sobre espaço seria também um pensamento sobre as fronteiras desfeitas. E se isso diz respeito ao *exterior*, não poderia também dizer respeito às obras? Afinal, é o que defendo aqui: que o espaço influencia a construção artística. Então, pensar em fronteiras desfeitas não poderia servir aos gêneros literários?

Florencia Garramuño acredita no inespecífico como estética contemporânea:

Sublinho a ideia de uma confluência que se opõe a uma fusão porque essa ideia fala da construção de um sentido em que se confluem diversos materiais sem se confundirem numa identidade híbrida. Sublinho também a ideia, portanto, de uma comunidade inessencial de sentido – para tomarmos o inspirador termo de Jean-Luc Nancy – para pensar na comunidade de materiais diversos na construção de um sentido que, no entanto, não precisa de uma especificidade, de uma fusão, de uma comunidade enquanto identidade própria (GARRAMUÑO, 2014, p. 67).

Era isso que eu enxergava entre contos e poemas. Não queria *fundir* os gêneros, torná-los híbridos. Mas salientar o caráter inespecífico de ambos. E, então, recordo do meu primeiro conto.

Eu tinha dezoito ou dezenove anos e quis escrever um poema. No início da minha adolescência, eu preferia os versos. Na verdade, não me dava muito bem com as redações do colégio. O meu primeiro interesse pela literatura veio através da poesia. E isso, de algum modo, devo aos professores. É interessante: sempre ouço o contrário, que nas escolas a poesia é deixada de lado. Não foi o meu caso.

Eu me interessava principalmente pelo ritmo dos poemas. Quando ouvi pela primeira vez um professor recitando o *Trem de Ferro*, de Manuel Bandeira, percebi que poderia imitar sons, gerar um sentido que transcendesse o significado das palavras. É curioso que, até então, eu não desse tanto valor à métrica. É certo que tudo era ainda muito recente e aquelas noções não eram ainda tão claras para mim.

No entanto, a partir daquele momento, Manuel Bandeira se tornou um ícone. Eu citava ele por todos os lados: em redações de vestibular, nas minhas primeiras crônicas e até em cartas. Nessa época, eu também passei a escrever melhor e as redações que antes eram medianas passaram a receber boas notas. Mas eu ainda dava preferência aos poemas. Na verdade, eu tinha receio de inventar histórias. Não sabia muito bem por onde começar e o que fazer depois do início.

Mas eu pretendia escrever um texto ficcional algum dia. Passei no vestibular para Jornalismo e naquele primeiro ano comecei a escrever algumas crônicas. Algumas já continham alguns traços de autoficção, mas não eram contos. Eu continuava a idolatrar Manuel Bandeira e a citá-lo em alguns textos. Mas nunca tinha feito isso em um poema. Uma noite, decidi fazê-lo. Escrevi o primeiro verso: “Eu queria ser poeta”. Sem me dar conta, escrevi uma redondilha maior. E a sequência do texto resultou em prosa. Foi um pouco por instinto, mas eu havia escrito o meu primeiro conto. Já não dava tanta atenção aos poemas, era a prosa que me importava.

A história é antiga, mas não deixa de ser interessante. Pois foi “errando” o poema que eu escrevi o meu primeiro conto. Naquela época, não havia como saber, mas hoje posso entender como o prenúncio inconsciente de uma estética. Não foi por acaso que o poema se transformou em conto. Mas por algum fator em comum no embrião da ideia.

Passei a acreditar, então, que havia uma semelhança ainda mais abstrata entre os dois gêneros. Para mim, era *algo anterior*, o que conectava conto e poesia. Estava na profundidade daquelas formas, antes mesmo delas existirem como um esboço. Como um embrião que se divide, meus contos e poemas nasciam de uma ideia única. Quais fatores determinariam o formato final era (e ainda é) incerto. Um parêntese: no próximo capítulo, essa ideia talvez fique mais nítida com a análise da escrita do conto *Orientes*, derivado de um poema.

Como disse, comecei a esboçar a ideia de um livro que intercalasse contos e poemas ainda no final do primeiro semestre de 2015. Já no início do segundo semestre, cursei a disciplina *Oficina de Criação Poética* e a intenção se afirmou. Fazia muito tempo que eu não me dedicava aos poemas, mas aquele semestre foi quase exclusivo ao gênero. Entretanto, fui apresentado a um novo formato, que logo se tornou o elemento que faltava entre meus contos e meus poemas. Um elemento de amarração: o haicai.

#### 4.1 O HAICAI

Antes de ingressar no curso, eu pouco sabia sobre o gênero. Para mim, qualquer poema curto poderia ser considerado um haicai. Ignorava em absoluto as questões formais, a necessidade do elemento que faz referência à estação do ano – o *kigo* –, a contemplação da natureza. E, entretanto, essas noções já faziam parte dos meus textos – em prosa ou em verso.

Aos poucos, enquanto estudava o haicai, comecei a notar que ele poderia ser uma síntese do que eu defendia. Nele, o espaço não é apenas importante, mas determinante. A natureza humana está à mercê da natureza física, daquilo que rodeia o poeta.

Outro ponto é a semelhança proposital do haicai com o microconto. Masuda Goga listou *os dez mandamentos do haicai*. Alguns deles servem à noção de microconto: “respeitar a simplicidade; evitar o ‘enfeite’ de ‘termos poéticos’; o haicaista atento capta a instantaneidade, qual apertar o botão da câmera; [...] não se deve explicar tudo por tudo. A emoção ou a sensação sentida pelo autor deve ser apenas sugerida [...]” (GOGA, 2007).

Por último, a sinestesia:

Ao exprimir um momento do presente, baseado na realidade física, o haicai se aproxima da fotografia. Sempre que olhamos para uma foto, aquela impressão visual se reaviva e se torna presente para nós. O haicai faz o mesmo, através da descrição objetiva de uma sensação física, que além de visual, pode ser também auditiva, tátil, olfativa ou de paladar. Esta sensação pode disparar uma lembrança ou um sentimento, o que pode ser expresso no poema. O contrário não é permitido. A sensação psicológica sempre nasce depois da sensação física (GRÊMIO HAICAI IPÊ, 1999).

Assim, o caminho que já havia se bifurcado agora se trifurcava. O haicai seria integrado ao livro ainda em construção. Não tinha certeza de onde o introduziria, mas tinha certeza de que era necessário fazê-lo. O projeto entregue no final daquele semestre tinha definido que o haicai funcionaria como uma abertura de capítulo, uma espécie de título ou epígrafe e cada *conto-poema* teria relação com o haicai.

Eis o formato do livro explicado um semestre mais tarde, no texto de qualificação:

*O livro será composto por doze capítulos. Cada capítulo será dividido em uma abertura – representada por um haicai –, um conto e um poema. A divisão foi pensada de maneira a evidenciar a presença do haicai como síntese: os temas corresponderão ao kigo, ou seja, farão referência às estações do ano. Portanto, um capítulo para cada mês do ano. Além disso, doze são também as notas musicais, uma referência que não pode ser menosprezada em um projeto que tanto deve à música e à sinestesia.*

*Dessa forma, busco que o haicai cumpra mais de uma função – e que estas se complementem. Primeiro, ele servirá como demarcador, fará a abertura de cada capítulo. Além disso, ele dará o tom, como um diapasão: o poema e o conto do capítulo se afinarão conforme o haicai. Ainda, ele contém em sua estrutura a síntese da ideia central do livro: poema e conto justapostos.*

*Aqui, cabe uma interessante reflexão: antes mesmo de conhecer o haicai, já podia perceber uma influência das estações em meus textos. As estações, é claro, são parte desse caráter determinante do espaço geográfico que venho defendendo. Assim, a descoberta do haicai, apesar de inusitada, acabou modificando a ideia inicial da obra. O haicai, assim, passa*

*a ser essencial para marcar a transição das estações e, com isso, as mudanças de humor de cada texto.*

Desde o meu primeiro haicai escrito até a banca de qualificação, foi o gênero que mais me animou a escrever. Compus dezenas de haicais, frequentei uma oficina com Alice Ruiz, procurei livros, artigos e teses a respeito. No primeiro semestre de 2016, a maior parte dos meus rabiscos se tornavam haicais. Isso se deve a dois fatores: o primeiro era o interesse; o segundo, a facilidade: pelo tamanho reduzido, podia anotá-los onde fosse – no celular enquanto andava de ônibus, numa caderneta, em qualquer pedaço de papel. Já eram poucos os poemas “ocidentais”, mas ainda escrevi alguns. No entanto, já não me dedicava à prosa. Nesse momento, iniciou um bloqueio que durou meses e era restrito à ficção.

#### 4.2 O BLOQUEIO

O bloqueio não me preocupou no primeiro momento. A prosa seria apenas parte da obra final. Então decidi adiantar a “parte poética” e concluir os contos no segundo semestre. Quando entreguei o texto de qualificação, os doze haicais estavam prontos, mesmo que alguns fossem substituídos posteriormente. Os poemas também estavam encaminhados, faltavam apenas três. Entretanto, não tinha nem a metade dos contos que eu planejava entregar ao final do ano. Além disso, a maioria deles estava apenas iniciada ou havia apenas o esboço da ideia.

E eu mentiria se dissesse que estava preparado para a mudança. Pois, apesar de tudo, não tinha a produção atrasada, levando em conta o total da obra. Porém, a banca sugeriu que eu simplificasse, retomando a ideia inicial: um livro de contos apenas.

Aceitei os argumentos: havia uma discrepância de qualidade entre a prosa e os poemas, mas, principalmente o que eu defendia não podia ser comprovado. Concordei. Pois, de fato, havia lacunas teóricas e o tempo restante à entrega da dissertação provavelmente não fosse suficiente para supri-las. Não foi uma assimilação fácil. Eu poderia arriscar, afinal; poderia entregar uma dissertação que talvez deixasse lacunas (e poucas não deixam). Mas era isso o que eu queria?

Sempre me apavorou a ideia de deixar transparecer falhas intelectuais – e garanto que são muitas. Mais do que a maior facilidade que me proporcionaria um projeto formado apenas por contos – um gênero que eu já trabalhava desde a graduação, ao qual já estava mais acostumado –, hoje acredito que o que me fez repensar e acatar a sugestão de voltar atrás foi o

receio de apresentar um trabalho teoricamente pobre para as suas pretensões. E por mais que a minha orientadora fosse contra a mudança, eu já não pude levar adiante naquele momento.

Demorei para processar a novidade. Fiquei muito tempo sem escrever uma palavra. O bloqueio que era restrito à prosa se alastrou e ganhou força. A qualificação foi em meados de junho e eu fiquei sem escrever até o início de setembro. Apesar disso, eu ainda refletia muito sobre os contos – e isso sempre foi uma parte muito importante do meu processo.

Não sei qual foi o principal motivo do bloqueio – o retorno inesperado à ideia inicial? aflição? autossabotagem? De qualquer maneira, a retomada da escrita não ocorreu de uma hora para outra. Mas tive o amparo de outra arte, completamente diferente de qualquer gênero literário, mas que me ajudou a voltar à escrita: o bonsai.

## 5 O RETORNO À ESCRITA

Quando comprei o meu primeiro bonsai, não tinha intenção de aprender mais do que manter a árvore viva. Não me importava – e nem tinha conhecimento – com diretrizes japonesas, com a qualidade do vaso e sua harmonia com a planta, com a quantidade de galhos principais, com alguma ausência de movimento do tronco, se um galho nascia para cima ou para baixo. Jamais imaginei que algum dia fosse me interessar pela prática do bonsai. Porém, o medo de perder a planta me levou a buscar informações sobre o cultivo; das informações sobre o cultivo, descobri erros que já cometia; dos erros mais óbvios, fui aos erros mais sutis; e então comecei a me preocupar com a aparência da árvore e não apenas com a saúde (embora uma tenha relação direta com a outra). Aos poucos passei a ver vídeos, ler artigos e desenvolver um interesse por botânica, por saber o nome das árvores que via na rua, nos parques.

Comprei aquele bonsai no dia em que me mudei de fato para Porto Alegre, dias após ser selecionado no mestrado. Conforme avançava no curso, também aumentava meus conhecimentos sobre a arte japonesa. Algum tempo depois, despertou o meu interesse pelo haicai. E as duas artes japonesas (o bonsai é originalmente chinês, mas foi a partir do Japão que ele se espalhou ao mundo e é de onde as principais normas surgiram) jamais se separaram para mim. Uma levava a outra. Os bonsais já eram tema dos meus haicais e estavam se espalhando por outros textos – algo semelhante ao que ocorria com a figura de Manuel Bandeira e seus poemas na minha adolescência. Albert Camus fala sobre os temas recorrentes de Martin du Gard: “Como todo verdadeiro artista, Martin du Gard não consegue se livrar de suas obsessões” (CAMUS, 1998, p. 96). Não me considero um grande artista, mas isso não impede que carregue algumas obsessões.

A melhor época para trabalhar a maioria dos bonsais é a primavera – em setembro no hemisfério Sul. Sempre gostei de plantas caducifólias e o meu primeiro bonsai – um bordo tridente japonês – é uma dessas plantas. Não é difícil perceber a conexão com o haicai: as plantas caducifólias, assim como o haicai, carregam na aparência as estações do ano. O haicai, por meio do *kigo*; as plantas, pela folhagem. O meu bloqueio, de algum modo seguiu o calendário de uma planta caduca. A qualificação, uma semana antes do solstício de inverno, iniciou meu período vegetativo. Segui sem escrever até o início da primavera, quando meu bonsai já voltava a brotar. É impressionante, mas o *exterior* foi determinante para o meu retorno à criação.

Nas próximas páginas, detalharei alguns pontos relevantes desse retorno à escrita, bem como do meu processo de criação. Para isso, utilizarei alguns documentos de processo:

manuscritos, digitoscritos, esboços, esquemas, anotações. Antes, entretanto, tentarei detalhar o meu método de escrita – e também de não-escrita.

## 5.1 MEU MÉTODO

Por mais caótico que seja nosso processo, todos temos um método de escrita. “Mas eu escrevo só às vezes, sem planejar nada”, alguém pode dizer. Isso é um método tão válido quanto o daquele escritor rígido, que acorda às sete da manhã, prepara um café e senta na frente do moleskine, do caderno, do computador e inicia a escrita, não sem antes conferir o roteiro de escrita digitalizado, que separa a narrativa cronologicamente, apontando eventos da realidade que facilitarão na hora de situar a narrativa em determinado contexto.

Meu método não é caótico nem rígido. Eu geralmente prefiro escrever à noite, madrugada adentro. Não há ruídos na avenida na frente do meu apartamento, nem motivos para deixar o trabalho e sair para a rua para fazer qualquer coisa que tenha esquecido. No máximo, ir à cozinha ou ao banheiro. Geralmente começo à tardinha (agora, por exemplo, escrevo num horário muito incomum, às duas da tarde); preparo um mate, escrevo aos poucos. O início sempre é mais demorado (como início, me refiro ao ato de começar a escrever, mesmo que seja para retomar um texto pela metade). Talvez isso se deva ao mate que me acompanha, afinal é preciso parar um instante para beber. Mas também por ser um momento em que o *estado* se transforma. Qualquer mudança começa lenta: um carro que dá a partida, um avião que vai decolar, a água da chaleira que é posta para aquecer.

Sento em frente ao computador e é ali que costumo escrever. Às vezes retomo anotações espalhadas no pedaço de papel que tinha no momento da ideia. Então pondero e começo a fazer um esboço. É comum que eu elenque pontos a serem tratados. Vou dar o exemplo deste ensaio, que, afinal, também é uma criação:

Introdução:

A escrita criativa e o entre-lugar

A inspiração

O início: conto da solidão, conto inacabado

A estética da solidão

O caminho abandonado

O poema e o haikai

O bloqueio

As outras artes (o bonsai é o link para o novo capítulo)

O retorno à escrita

Falar sobre o tempo de planejamento mental e o tempo de escrita, o método do Galera

É claro que esse esboço é o mais recente, que serviu apenas para organizar ideias já discutidas em outros ensaios – e até mesmo na qualificação. Mas é um modelo recorrente também para meus contos.

Eu costumo refletir muito antes de começar a escrever de fato. Biasi (2010) comenta que “o fato de o escritor decidir-se por construir um plano nem sempre é o sinal de uma entrada efetiva na redação da obra. Pode tratar-se de um ‘falso início’” (2010, p. 48-9). Posso levar meses pensando em uma ideia para então iniciar a escrita do conto – que será, sem dúvidas, muito diferente daquele início mental ou de uma primeira anotação.

Quando eu ainda era aluno da Oficina de Criação Literária do professor Assis Brasil, participei de uma aula expositiva com o Daniel Galera, em que ele falou sobre o processo de escrita de *Barba ensopada de sangue*. E eu achei o processo daquele romance em particular muito parecido com o meu. Ele contou que passou quase dois anos apenas pensando na história. O problema era, ele dizia, que as outras pessoas achavam que ele não fazia nada, mas na verdade aquilo era parte do trabalho, uma parte necessária. É o mesmo que costumo sentir e é um pouco difícil de defender, eu admito, para pessoas que têm empregos mais “comuns”. Afinal, o que explica que eu precise passar semanas aparentemente sem fazer nada para em um ou dois dias escrever algumas páginas? O que explica o meu conto inacabado, no qual penso há dois anos? Por que fui capaz de escrever outros contos, outros poemas, mas não aquele? Também não é uma regra: alguns textos nascem de uma hora para outra, sem um grande período de reflexão.

Não tenho uma conclusão, mas algo me faz acreditar que a escrita depende de algumas certezas. Pois tratam-se de decisões – e toda decisão tomada vai excluir um caminho.

A seguir, abordarei os pontos mais relevantes da escrita de alguns contos separadamente. Com os manuscritos, se poderá ver que as ideias de alguns contos surgiam entre uma e outra anotação, mesmo entre aquelas sobre contos à parte. Para iniciar, retomarei o conto influenciado pelo bonsai.

### **5.1.1 Escrita do conto *Solidão a pino***

No primeiro semestre de 2016, havia iniciado um texto no qual eu pretendia introduzir o bonsai como um elemento da narrativa. O texto inicial foi produzido para um grupo de pesquisa e o texto estava inacabado na qualificação. Na primeira versão, o bonsai aparecia de uma maneira bastante diferente da versão final, chamada *Solidão a pino*:

E foi durante um outono que o sol embaçou a visão do motorista do ônibus que tombou antes que Josué pudesse encontrar a família. Era feriado de Páscoa e desde então Vera acredita que o outono é época de desgraça.

Mas, passados tantos anos, naquela outra linha de ônibus a dois dias do Natal, Vera foi à busca de uma árvore para enfeitar. Escolheu um bonsai de pinus, que encontrou em promoção no supermercado e que começou a secar logo após o ano-novo. Na tentativa de salvar a planta, levou-a a um grupo de bonsaístas que logo murcharam as esperanças de Vera. Aliás, disseram era provável que a planta estivesse morta desde a compra.

Assim, começou o seu repentino interesse pelas árvores em miniatura. De lá, saiu com uma calíandra florida e levou dias para encontrar o lugar perfeito na casa. A cada dia que estudava mais a arte, percebia que o seu conhecimento do comportamento solar a ajudaria naquele novo empreendimento.

Este era o final inacabado do conto e foi bastante criticado pelos colegas participantes do grupo de pesquisa. Eles afirmavam que o trecho era muito brusco. Entretanto, um deles achou interessante a passagem em que a personagem ficava sabendo que seu bonsai já estava morto desde a compra. Então, o colega sugeriu que esse fato tivesse relação psicológica com a personagem e a perda do pai, talvez um sentimento de culpa. E eu acatei a ideia.

Assim, mudei a estrutura: Vera seria filha de um experiente bonsaísta – isso permitia que a conexão entre as plantas e o pai fosse mais forte. Para esse conto, em específico, eu fiz muitas anotações. Não costumo reescrever um texto do começo ao fim, passo muito tempo pensando em soluções para possíveis problemas antes de realmente escrever. Mas é claro que sempre há o que mudar. Por isso, costumo fazer algum tipo de esqueleto básico, apontando os rumos que devo dar à narrativa. Muitas vezes, esses rumos são modificados no decorrer do texto. Nesse conto, eu deixei as anotações na última página do documento Word, e conforme tinha dúvidas, rolava a página até o fim e voltava a escrever. As anotações são estas:

Quando conhece os descendentes de japoneses em SP, conhece o haicai – e daí sua ligação com as estações do ano e sua teoria dos signos. Vera segue para esse lado poético, que, para ela, era mais “acabado” que o bonsai, sempre em transformação.

Inverter: quem morre é Vera. Josué, bonsaísta, fica inconsolável. Comete erros, ignora as estações. Se desfaz de toda a coleção de bonsai, a não ser um pinus, ao qual dedica seu tempo. O conto acaba com Josué solitário com o bonsai, e a constatação da natureza do pinus, que se mantém verde por muito tempo, apesar de estar morto. Talvez o pinus de Vera?

Uma falha trágica, conforme Aristóteles (a partir da leitura do Vogler): o que torna a jornada de Josué uma tragédia? Qual a sua falha? Falha na incapacidade de controle da filha, sua criação? Não aceita sua livre escolha?

Ou será que mantenho?: Após a mudança de Vera, Josué se debilita aos poucos. Já não tem o mesmo interesse pelas plantas e passa a ser negligente. Aos poucos vai perdendo as plantas mais delicadas. Ao final, decide plantar os bonsais que restam no chão, mantendo somente o pinus de Vera, que é trabalhado e retrabalhado. Josué acaba se debilitando demais e morrendo de repente. O pinus é herdado por Vera que o

mantém vivo, lembrando do que o pai sempre dizia sobre a espécie: muitas vezes, está morto há tempos, mantendo-se verde apenas por uma reserva de seiva.

Nesse caso, houve uma anotação excepcional, em um documento a parte. Trata-se de uma página de texto corrido, organizado como uma análise. O texto foi produzido em meio à escrita do conto, num momento em que eu precisava ter certeza dos meus objetivos:

É uma trama entre pai e filha, que mantêm uma relação muito próxima. Começa in media res, mostrando Vera já adolescente, em uma viagem de ônibus, que serve para apresentar a relação entre ela e o pai, logo na infância, ensinando sobre as estações do ano e a influência delas. O foco logo passa para Josué, em sua juventude, ao descobrir o bonsai, que tornaria sua principal atividade. Penso no bonsai, aqui, como uma metáfora para a criação artística: a arte inacabada. Um bonsai nunca está pronto; sempre há o que fazer. É um manuscrito vivo. Por outro lado, o bonsai está à mercê de muitas diretrizes, criadas há séculos e que ainda hoje são buscadas. O haicai, como um curioso método para o aperfeiçoamento das percepções sobre a natureza, como forma de aprimorar a arte do bonsai, também apresenta diretrizes rígidas. Se distingue do bonsai, entretanto, pelo “congelamento” da percepção: na arte do haicai, o momento é imutável, não se deve interpretar a natureza, ao contrário do bonsai. Como forma, também difere: embora possa ser escrito e reescrito, o haicaísta, em algum momento, “termina” seu haicai: este é tido como pronto, ou, ao menos, como irretocável.

Essa preocupação está presente, principalmente no parágrafo “As frases do mestre Tanaka eram ditas num tom naturalmente incontestável, como se repetidas durante séculos, numa sucessão de transferências, até chegarem a Josué, que as repetiria para Vera anos mais tarde, com o objetivo oposto”. Aqui, a intenção é de relacionar as duas artes de formas tão rígidas, com o conhecimento de Tanaka, que, apesar de estar situado em uma época recente, é fruto de pensamentos milenares. Então, não só as duas formas se consolidaram no decorrer do tempo, mas aquelas frases “naturalmente incontestáveis”.

As frases de Tanaka servem, também para retomar a relação entre pai e filha. Josué, ao repetir as frases de seu antigo mestre como uma fórmula, dá sequência à tradição rígida das artes japonesas em questão. Então, retoma-se o conflito em foco no conto: a rigidez de Josué frente às rupturas que a filha defende. O que se pretende é mostrar como o pensamento de Josué, forjado em diretrizes rigorosas é incapaz de se moldar aos interesses da filha, que aos poucos vai tomando seus próprios rumos, sobre os quais Josué não tem total controle, como uma extensão da sua arte – o que não é capaz de admitir. As regras sucumbem à natureza, que se revela mais determinante do que qualquer mente criadora.

De alguma forma, tento relacionar o bonsai com uma obra *eternamente inacabada*. Assim, o conto teria relação não apenas com a arte como forma acabada – como somos acostumados a perceber a literatura –, mas com o processo. De alguma maneira, o conto antecipa este exercício que faço agora, ao escrever este ensaio. Como lembra Cecília Salles:

Essa relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contínuos gestos aproximativos – rasuras que buscam completude. No silêncio que a rasura guarda, o artista aprende a dizer aquilo que resiste a se materializar, ou a dizer de novo aquilo que não lhe agradou. O combate do artista com a matéria nessa perseguição que escapa à expressão é uma procura pela exatidão e precisão em um processo de contínuo crescimento. O artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento (SALLES, 2004, p. 78).

Em determinado momento, também julguei necessário modificar o início do conto:

Preciso que esse início cite o conflito. Não vejo um problema em tratar da “periferia” do conflito por algumas páginas (como é o caso da segunda e terceira página, retomando o interesse de Josué pelo bonsai, já que é daí que surgem as diretrizes do pensamento de Josué), mas o conflito central, entre ele e a filha (rigidez x rupturas) deve estar presente desde a primeira página (desde as primeiras linhas, de preferência). Gosto da maneira que o conto é iniciado, e não pretendo mudar. Mas esse parágrafo, ou o seguinte, deve dar o tom.

Assim, reescrevi três vezes o primeiro parágrafo:

Todos deveriam saber que o sol nunca está a pino em Porto Alegre, é uma noção mais importante que o próprio signo. Era uma das tantas frases que o pai de Vera costumava repetir, muitas vezes apenas para provocá-la. Aquela repentina lembrança de Josué obrigou Vera a se afastar de um rapaz que reclamava do braço ardendo junto à janela do ônibus que percorria a Avenida Ipiranga no dia vinte e um de dezembro.

Todos deveriam saber que o sol nunca está a pino em Porto Alegre. É uma noção mais importante que o próprio signo, o que evitaria as reclamações do rapaz ao lado de Vera, incomodado pelo braço ardendo recostado à janela do ônibus que percorria a Avenida Ipiranga em dezembro.

Todos deveriam saber que o sol nunca está a pino em Porto Alegre, isso é mais importante que o próprio signo. Era uma das frases que Josué costumava repetir, e aquela repentina lembrança do pai fez Vera afastar-se sem responder ao rapaz que reclamava do braço ardendo junto à janela do ônibus [sic].

Então decidi acrescentar algumas informações nos dois parágrafos seguintes:

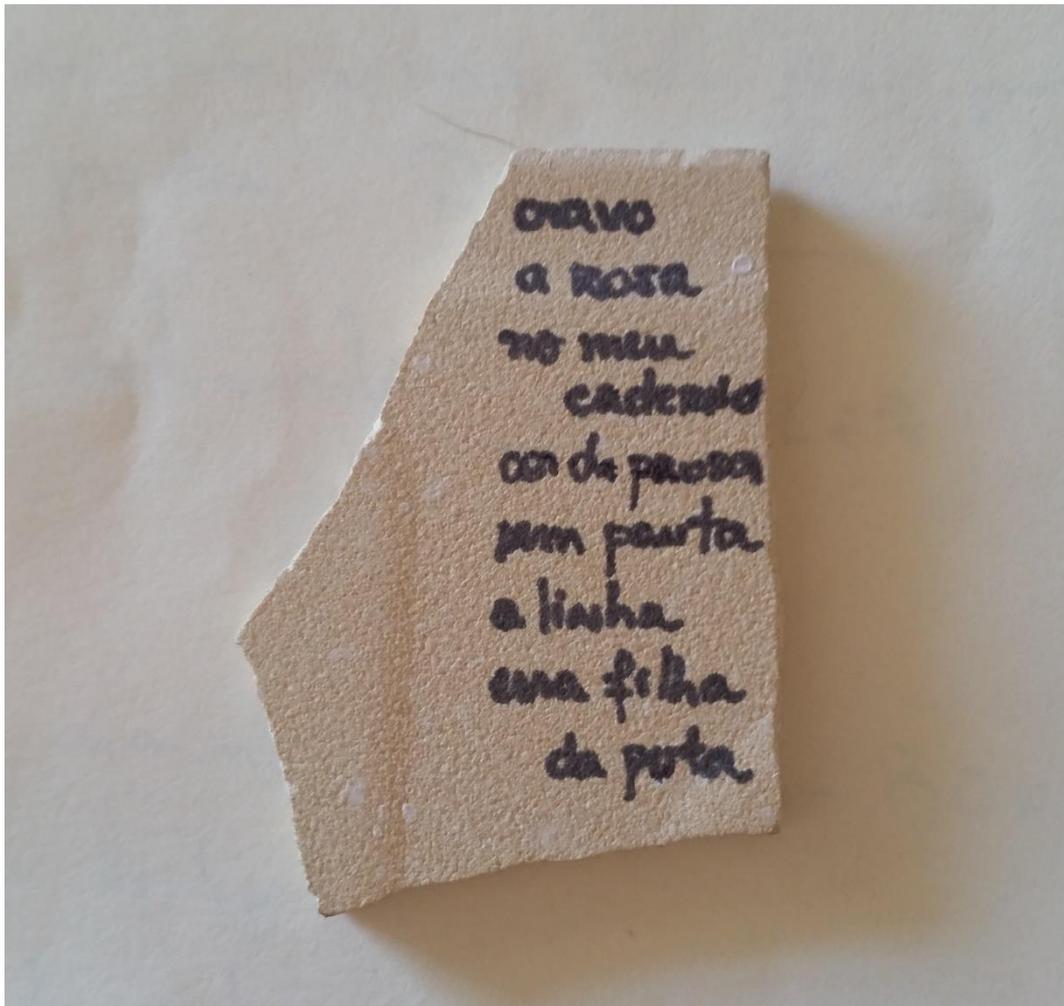
Já não era surpresa. As constantes irritações de Vera se justificavam não apenas por uma lembrança, mas pela relação da lembrança com as datas em que ocorriam. Era tão suscetível ao calendário quanto o vento que invariavelmente sopra durante o dia de finados.

Aquela irritação se relacionava com todas as outras e tinha origem no seu aniversário de nove anos, naquele mesmo vinte e um de dezembro.

Essas informações, principalmente a irritação da personagem motivada pelas lembranças em determinadas datas, são importantes para o leitor entender que há algum desequilíbrio na trama. Foi uma tentativa de dar motivos para o leitor se interessar pela história.

Um ponto incomum nesse conto foi o poema atribuído à personagem Vera. Na verdade, o poema é da colega Julie Fank. Trata-se de um projeto da Julie, que trabalha com fragmentos (literalmente) literários. Durante um evento na PUCRS no ano passado, eu fui sorteado com um dos fragmentos dela: um pedaço de azulejo, onde está manuscrito o poema em questão.

Figura 1 – Fragmento de azulejo com poema manuscrito



Fonte: Doação de Julie Fank.

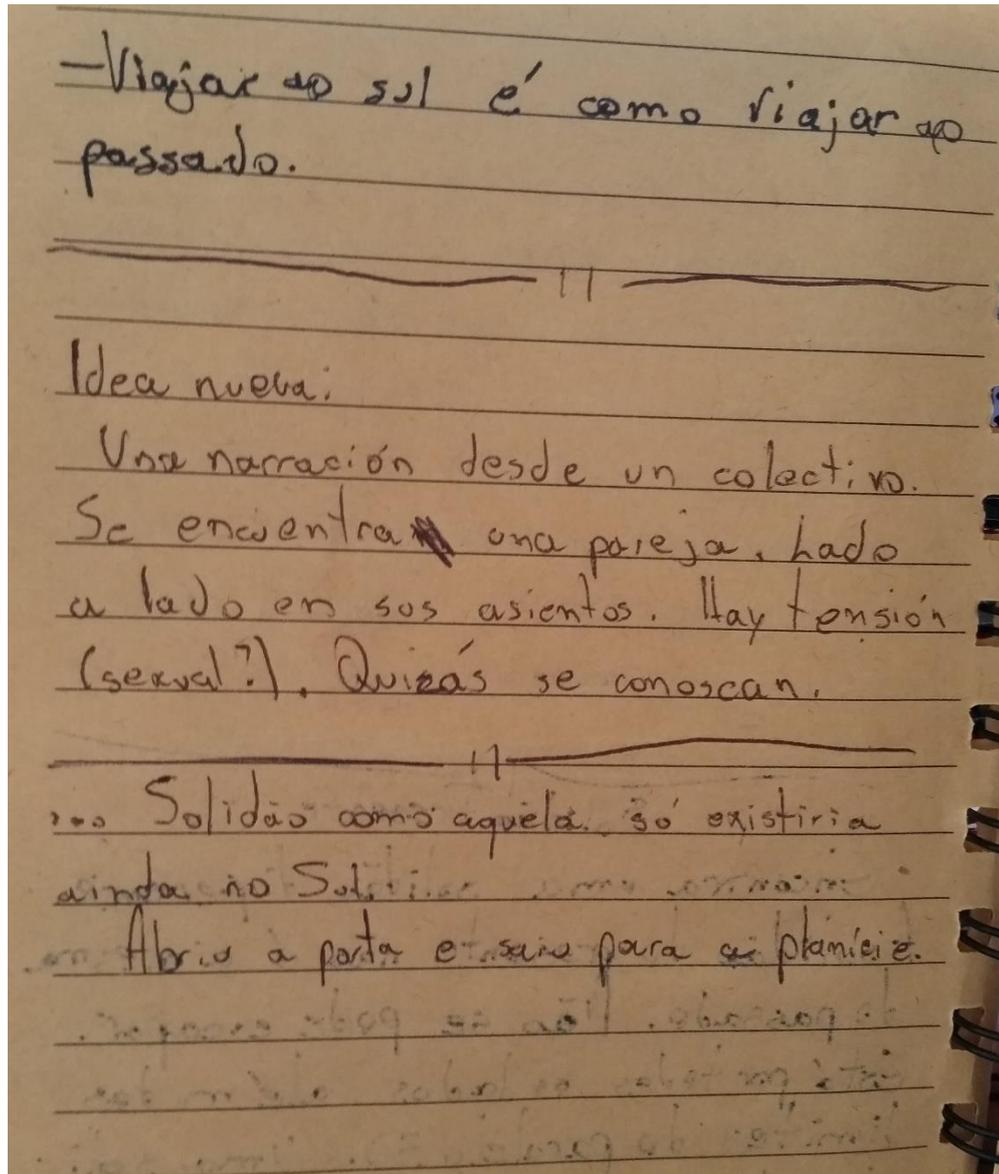
Naquele dia, a Julie pediu a todos os sorteados que incluíssemos o fragmento em algum texto. A princípio, não planejava utilizar o poema no conto *Solidão a pino*. Mas durante a escrita do conto o poema passou a ser coerente para a personagem Vera e para o conflito. Então o incluí.

### 5.1.2 Escrita do conto *Horizonte pleno*

A ideia de *Horizonte pleno* surgiu durante uma viagem de ônibus para o interior. Não recordo exatamente o contexto, mas acredito que estava lendo quando uma cena me veio à mente. E então eu a escrevi entre as anotações de outro conto – o conto inacabado: “Ideia nova”, eu escrevi, “Uma narrativa em um ônibus. Um casal se encontra. Lado a lado em seus assentos. Há tensão (sexual?). Talvez se conheçam”.

O curioso, no entanto, é que eu escrevi em castelhano:

Figura 2 – Ideia inicial de *Horizonte pleno*, escrita em castelhano



Fonte: Acervo pessoal – caderno.

Comecei a escrevê-lo pouco tempo depois, durante um dos encontros da Oficina de Criação Literária, da qual eu participava como monitor. Não há datas na página em que eu escrevi os primeiros parágrafos, mas a página anterior contém a descrição de um exercício da oficina – eu era encarregado de repassar as normas aos alunos – com o prazo para o dia 23 de abril. Assim, o início do conto provavelmente date de meados de abril de 2015.

O manuscrito mostra que o início não mudou muito daquela primeira versão para a versão final:

Figura 3 – Manuscrito de *Horizonte pleno* – frente

Conto do Ônibus

X recosta a nuca no assento do  
 ônibus ~~que volta a este mecer~~  
 enquanto <sup>espera a partida.</sup>  
~~após uma parada na rota.~~

Da janela empoeirada ~~o~~ vê  
 a estação vazia. Em frente ao  
 letreiro que <sup>quase</sup> indica "Restaurante  
 e Churrascaria", o motorista  
 fuma um cigarro enquanto caminha  
 para um lado e outro gritando  
 no celular. O homem põe o  
 telefone no bolso e volta à  
 cabine. X sente o ônibus tremer  
 novamente. Antes que o motorista  
 acelerasse, outro homem embarca.  
 Carrega um pastel de carne e um

Fonte: Acervo pessoal - caderneta

Figura 4 – Manuscrito de *Horizonte Pleno* - verso

O homem caminha lentamente  
 entre os assentos. Migalhas da massa  
 frita do pastel se prendem à barba  
 farta do homem ~~que~~ <sup>encosta</sup>  
 a cabeça rapada no teto do ônibus.  
 Tem a expressão firme; mastiga  
 o pastel compassadamente e,  
 entre mordida e outra, bebe goles  
 de refrigerante. Vê o assento  
 vazio ao lado de X. A encara  
 por um breve momento e sorri  
 sem abrir a boca. Senta.

Fonte: Acervo pessoal - caderneta

Entretanto, só voltei a escrever esse conto no segundo semestre de 2016, após o bloqueio subsequente à qualificação. Aliás, *Horizonte Pleno* nem fez parte do texto entregue para a banca em junho. Mas era uma ideia que sempre esteve presente: eu frequentemente pensava no rumo do conto, quais seriam os seguintes passos.

Quando retomei a escrita, quis fazer a narrativa e a personagem reagirem às transformações da topografia por onde o ônibus viajava. Senti a necessidade de que o conto trouxesse as ideias da *Estética da solidão*, da influência do espaço geográfico (nesse caso, não apenas na criação artística, mas no estado psicológico da personagem).

Antes de retomar a escrita, elenquei o que precisava ter claro:

Conto do ônibus: el largo camino hacia la tristeza

Dois personagens, um casal (mulher e homem). Focalizador nela. É em função dela que a narrativa se constrói, em função das suas mudanças internas, que seguem as mudanças topográficas.

Sai do norte e vai ao sul, num trajeto em que o conflito vai seguindo a topografia, numa alegoria.

Início (não da narrativa, que talvez comece in media res) no norte do estado, no planalto ondulante, o conflito é apresentado, há algo desequilibrado, mas ainda não há certezas.

A topografia se acalma um pouco, e a personagem principal cede por um instante. Mas ao entrar na serra o conflito aumenta, chega no sua maior crise. E vai acalmando aos poucos, lentamente, conforme a serra se transforma em pampa. O horizonte extenso alarga os pensamentos da personagem, que entende, enfim, que deve seguir sozinha.

Três estilos de escrita, remetendo à região: no planalto, uma escrita ondulante, modelada; na serra, rodeios, idas e voltas; no pampa, limpidez.

Carla e Joca decidem “dar um tempo”. E tudo ocorre de uma maneira pacífica. Carla relembra algumas passagens da convivência, no relacionamento que talvez fosse aberto, tranquilo. Mas, depois do afastamento, ele começa a ter ciúmes, pois talvez ele ignorasse a capacidade de desapego de Carla com o que estava longe. Se antes, já não demonstrasse muito interesse nela, agora ele se vê do lado oposto.

Esse documento mostra uma característica da minha escrita. Antes de decidir o título dos contos (e muitas vezes mesmo depois disso), eu costumo me referir a eles por um nome genérico: “conto do ônibus”, “conto da solidão”, “conto da dona Lourdes”, “conto do bonsai”. O esboço também mostra a frase “el largo camino hacia la tristeza”. Era a primeira possibilidade de título, uma frase surgida durante um curso no DELFOS, com o professor e escritor argentino José María Brindisi (retomarei o assunto mais adiante, quando falar sobre o conto da dona Lourdes, ou seja, *Olhos enxutos*).

Fica clara também a tentativa de fazer a *forma* do texto reagir às mudanças do ambiente e não apenas a personagem. Eu quis produzir um efeito sinestésico semelhante àquele que a os

ritmos me causam. O conto foi lido por dois amigos e ambos perceberam essas mudanças – o que não quer dizer que tenha sido um conto bem-sucedido em todas as suas intenções.

Um dos desafios foi deixar a imagem de Joca obscura no início do texto, como se fosse um homem que Carla nunca tivesse visto antes. Era uma necessidade, visto que pretendia dar à personagem a percepção confusa da serra que rodeava o lugar.

### 5.1.3 Escrita do conto *Olhos enxutos*

Aproveito a lembrança do curso de José María Brindisi para tratar sobre *Olhos enxutos*, que talvez tenha sido o conto que mais sofreu mudanças. Porém, não foram mudanças no rumo do texto, mas no tamanho.

O conto surgiu como um exercício durante a disciplina de *Teorias da Criação Ficcional*, no primeiro semestre de 2015. Havia alguns dias, eu viajara para Caxias do Sul e ouvira a história de uma senhora que acabara de enterrar um neto – se não me engano. A pessoa que contava a história relatava que a mulher enterrara quase todos os filhos, amigos, até alguns netos. “Imagina o sofrimento dessa mulher”, ela dizia a cada instante.

Aquela história me incomodou durante algum tempo, até eu perceber que poderia transformá-la em um conto. Afinal, era um exemplo real de solidão. A oportunidade surgiu durante a disciplina ministrada pelo professor Assis Brasil, quando um grupo de alunos propôs o exercício “grandes emoções com pequenas palavras”. Naquele momento, resolvi escrever a história da mulher, o que resultou num microconto:

*Na capela, a dor de cinco gerações. O caixão aberto e dona Lourdes imóvel. Enterrou os pais, os irmãos, os amigos, os filhos. Enfim, chegara a hora. Os bisnetos fecharam o caixão aos prantos: nem tanto pelo morto, mas pela mulher que permanecia ali, impassível.*

O conto recebeu o título “Lágrimas aos que ficam”, que nunca me agradou. Quando decidi transformar a história em conto, nunca pensei em fazer um microconto, mas um texto longo. Então, sempre considerei esse microconto como uma espécie de *sinopse*.

Nesse entretempo, o curso com José María Brindisi deu um alento à ideia de expandir o conto. Ele analisava o conto *Os mortos*, de James Joyce. Para ele, o conto continha uma história simples, mas Joyce não alcançaria o mesmo efeito se a história fosse relatada em meia página. Era necessário tempo para que as personagens se revelassem no decorrer da história. O conto era, segundo ele, *un largo camino hacia la tristeza*. Anotei a frase na hora – e depois descobri

que mais pessoas o fizeram. Me pareceu um bom título para algum de meus contos: daí deriva a possibilidade de título do conto *Horizonte pleno*. Mas somente voltei a escrever *Olhos enxutos* após terminar *Horizonte pleno*.

Entretanto, apesar de ter resultado (ao menos na segunda versão, contando o microconto como a primeira) no conto mais longo da coletânea, foi aquele em que a escrita melhor fluiu. Acredito que isso se deva por alguns motivos: primeiro, o microconto funcionando como sinopse deixava claro o objetivo do conto, para onde deveria seguir. Além disso, antes de escrever de fato, fiz um grande esboço, indicando todas as histórias que precisava contar para causar o efeito desejado:

Narrador em primeira pessoa, talvez um neto, ou um sobrinho, o filho do morto, quem sabe, mostrando a sua tristeza mais pela dona Lourdes do que pelo pai. O conto inicia no velório, falando de dona Lourdes e das cinco gerações que estavam presentes. O narrador narra a partir de associações: vê os filhos de parentes já falecidos e conta a história deles, de como dona Lourdes foi importante para a vida deles, ou simplesmente, como ela fora presente e viu a pessoa morrer. De uma lembrança, passa à outra, intercalando com retornos ao velório, que vai chegando ao fim.

Talvez fale das histórias das seis gerações: dona Lourdes viu os pais morrerem, os irmãos, os filhos, alguns netos.

Talvez um narrador “itinerante”. Durante o velório, há um narrador em terceira pessoa. Mas dá lugar a narradores em primeira pessoa, que contarão seus episódios ligados à dona Lourdes. O narrador em terceira pessoa faz as conexões, e passa a palavra entre narrador e outro. Uma espécie de mediador, ao mesmo tempo em que se responsabiliza pela narração do “presente”.

Esqueleto:

Velório: o narrador descreve a cena, dá algumas informações necessárias para entender a situação, mas omite outras. Fala sobre dona Lourdes, aparentemente centenária, e como ela acompanhou tantas mortes. Dá indícios de que é ela que está sendo velada. O narrador conta sobre a primeira experiência com a morte, ainda na infância de D. Lourdes. É o narrador em terceira pessoa que narra aqui, porque afinal, quem mais poderia contar essa história tão antiga?

Primeira história: morte do irmão mais velho de D. Lourdes. Depois disso, ela acaba herdando o compromisso como irmã mais velha e as responsabilidades, principalmente quando a mãe adoece. E então ocorre a segunda história, a morte da mãe de Lourdes.

Segunda história: a morte da mãe de Lourdes. Ocorre na adolescência, 17/18 anos de Lourdes. Ela então passa a ter mais responsabilidades na criação de seus irmãos. O pai sempre foi afastado da família, e isso só piorou depois da morte da mãe dela. Falar, então, do casamento de Lourdes (rapidamente), o primeiro filho, etc. Então, o narrador volta ao velório e se aproxima de um personagem, um neto de dona Lourdes, que fala sobre a morte de seu avô, o marido de D. Lourdes.

Terceira história: narrador em primeira pessoa, fala sobre a morte do avô, o marido de D. Lourdes. O narrador era pré-adolescente na época e lembra pouco da ocasião. Mas foi de repente, talvez uma morte trágica. O avô tinha uns 60 anos. O foco, sempre, será D. Lourdes. Então o narrador contará como viu a avó enterrando o marido, como desde aquela época parecia inabalável, como se fosse muito experiente naquele

assunto. Esse mesmo narrador já emenda a quarta história, que conta como o seu pai, filho de D. Lourdes, morreu também jovem.

Quarta história: morte do primeiro filho de d. Lourdes. O narrador conta a história para pessoas mais jovens, talvez sobrinhos ou netos. Foi logo após a morte do avô do narrador. Fala sobre a maneira como d. Lourdes o consolou. É quando dona Lourdes comenta sobre a morte do seu pai e como ela superou. INVERTER

Quinta história: O narrador em terceira pessoa retorna e descreve o velório, como os mais jovens prestam atenção nas histórias do neto de Lourdes. Mas agora quem toma a palavra é outra pessoa, que fala da morte de sua mãe. É uma sobrinha do narrador, bisneta de D. Lourdes. Evita narrar a morte da mãe, já que todos os que ouvem sabem como ocorreu, mas cita os momentos anteriores, enquanto a mãe estava doente, e era dona Lourdes quem dava forças para a narradora, pois são os que ficam que sofrem e devem aprender a superar.

Sexta história: todos comentam do dia anterior, sobre uma morte inacreditável (é preciso deixar um pouco misteriosa, dando a entender que é a morte de Lourdes que o novo narrador fala. O narrador narra como ficou sabendo da morte, a ligação de madrugada, como fora chamado, como viu as pessoas chocadas. Comenta sobre o dia em que o rapaz, bisneto de Lourdes, dirigia em alta velocidade acompanhado pelo narrador e, depois de um susto, de quase se acidentarem, ele para o carro, ri e comenta sobre como seria trágica a morte de dois bisnetos de dona Lourdes.

O narrador em terceira pessoa retorna. É o desfecho. Os bisnetos erguem o caixão que já estava fechado aos prantos, nem tanto pelo morto, mas pela mulher que permanecia impassível. Seguem para o enterro.

Assim, percebe-se que o conto seguiu uma sequência predeterminada de histórias a serem contadas. Apenas entre a terceira e a quarta história houve uma inversão.

O principal desafio foi escolher o narrador ideal. Pois era preciso manter oculta a identidade do morto – e dar a entender que se tratava de dona Lourdes. Para isso, ela não poderia ser a narradora, o que limitava os relatos da infância de dona Lourdes, caso optasse por um narrador-testemunha em primeira pessoa. Pois já não havia personagens vivos com idade próxima à idade de dona Lourdes.

Então eu precisaria de um narrador onisciente em terceira pessoa. Mas esse narrador acabaria por afastar um pouco o leitor das personagens. E eu precisava deixar claro que as personagens estavam preocupadas mais com dona Lourdes do que com o próprio morto (embora o leitor não devesse saber que era outra pessoa que estava sendo velada). Só conseguiria isso com um diálogo ou com uma narrativa em primeira pessoa. Assim, optei pelo “narrador itinerante”, como escrevi. Ele faria a mediação entre um narrador e outro e também narraria situações que só dona Lourdes poderia lembrar.

Dessa forma, o conto que começou com três linhas terminou com nove páginas. Foi um dos maiores contos (e textos ficcionais em geral) que eu já escrevi. Tenho o costume contemporâneo de ser breve. Isso não é bom nem ruim, é apenas uma característica dos nossos

tempos, como é a autoficção, que tentei evitar, embora (e também por isso) falasse sobre solidão.

O enviei finalizado à minha orientadora e, pouco tempo depois, ela já havia respondido. Achou o conto muito longo, fazendo com que ele perdesse força. Ao final, acho que ela tem razão. Tentei seguir um modelo contrário da “cartilha” do conto, de fazê-lo o mais essencial possível. Quis expandi-lo a fim de evidenciar uma falta de empatia com a morte devido à saturação delas durante a vida de Lourdes. Mas fui além do limite. É preciso lembrar que não é preciso deixar um texto apático apenas por que se fala sobre apatia.

#### **5.1.4 Escrita do conto *Ruas de neblina***

Este conto nasceu em 2014, durante um exercício para a Oficina de Criação Literária. A princípio, eu não pensava em fazê-lo um conto, mas era parte de uma narrativa maior, talvez uma novela. Entretanto, ao terminá-lo eu sentia que havia escrito um conto, apenas precisava deixar claras algumas informações.

A relação entre Marta (se chamava Maria) e Carlinhos precisava de mais detalhes, o texto estava muito enxuto. Não digo que o texto não funcionasse, mas as informações acrescentadas dariam força ao conflito.

Contar a história prévia de Maria, até chegar ao que está narrado. Mostrar o seu caráter cabeça-dura, e, assim, como a cena final é reveladora e importante. Acrescentar na cena em que Carlinhos a ensina a dirigir, algo como “é preciso ir com calma”, o que Maria não dará ouvidos, pela sua índole explosiva. A cena final indicará que talvez Maria tenha finalmente aprendido.

O conto inicia no interior, não é determinado exatamente onde. De qualquer maneira, o lugar desperta uma espécie de orgulho em Marta – e também em Carlinhos, com relação a Porto Alegre. De alguma forma, falo sobre as idealizações que construímos de nossos lugares de origem, um bairrismo tão comum aos rio-grandenses. Essas informações, ao meu ver, deram força à relação entre Marta e Carlinhos. Reforçaram a conexão de Marta à imagem do pai, que lhe vendera desde a infância uma imagem de Porto Alegre discrepante da Porto Alegre de Carlinhos. Ou seja: aceitar a Porto Alegre de Carlinhos seria ignorar suas próprias raízes.

Alguns trechos acrescentados ao conto foram retirados de outros exercícios da Oficina. Por exemplo, o parágrafo em que Marta e Carlinhos passam a noite juntos dentro do carro. Na versão final ficou:

Só voltou a falar com ele duas semanas mais tarde, quando Carlinhos comentou sobre as ruas de neblina de Porto Alegre. Foi a primeira noite fria do outono, a primeira que os dois passaram dentro dos vidros embaçados do carro. A Porto Alegre de Carlinhos não lembrava em nada a cidade caótica da qual seu pai falava. Carlinhos defendia com orgulho, dizia ser a cidade mais fria e mais quente do mundo. Um relato tão idealizado quanto qualquer lembrança da infância e tão transfigurado quanto o sotaque que, entre os olhares avermelhados pelas luzes da cidade ao longe, repetia a Marta que era para lá que ele a levaria algum dia.

O trecho, no entanto, é um reordenamento de dois escritos antigos. O primeiro seria posterior à chegada da personagem a Porto Alegre:

Já é manhã quando Maria [Marta] chega a Porto Alegre – que não lembra em nada a cidade dos Natais luminosos da infância, da montoeira de gente dos relatos do pai ou do verão escaldante do qual se orgulhava Carlinhos. Aliás, se há algo discrepante entre ambos, é no que diz respeito a Porto Alegre. As palavras nostálgicas de Carlinhos podiam referir-se à mesma capital caótica da qual falava o pai – e tudo isso fazer sentido.

Ainda, a situação (a noite de amor dentro do carro) foi aproveitada de outro exercício:

Durante a viagem, não pôde parar de pensar na noite em que, entre o suor e os vidros embaçados da viatura, Carlinhos jurou que um dia a levaria a Porto Alegre. A ela, o rapaz lembrava o próprio pai: era de uma covardia imponente e graciosa – o que sempre a encantou.

O conto foi separado da novela inacabada de onde teve origem, no entanto, as informações acrescentadas já faziam parte daquela história – apenas ganharam uma nova ordem. E, embora eu fosse o único a conhecer os dois textos, não consegui evitar que as histórias continuassem, de alguma forma, sendo a mesma. Isso, entretanto, não afeta em nada o efeito do conto, que será lido como uma história isolada.

### **5.1.5 Escrita do conto *Os observados***

A ideia para esse conto surgiu durante a leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Ítalo Calvino, em 2014. A primeira ideia era uma inversão do artifício de Calvino, que pôs o Leitor como protagonista. Eu queria que o Leitor descobrisse o próprio autor e daí nasceria a narrativa – algo dessa ideia retorna no desfecho da versão final, quando o narrador vê a sua própria história sendo narrada em um caderno que encontra jogado no chão.

Aqui, a primeira anotação, datada de 06 de novembro de 2014, um dia antes da prova da seleção do mestrado daquele ano:

Figura 5- Ideia para o conto *Os observados*

Não escrevo há algum tempo.  
 Reservei esses últimos dias ao estudo (a prova do mestrado é amanhã).  
 Li "se um viajante numa noite de inverno", do Calvino, que me agradou — apesar de alguns pontos que me atrapalharam a fluência, mas os detalhes em outro momento.  
 Tive um breve insight há pouco e é por isso que escrevo. Se o mise-en-abyme é possível apresentado "de cima para baixo", não o é também no sentido oposto? Se o "Leitor" (personagem do Calvino) descobrisse o seu próprio autor, por exemplo. Não poderia ser este, o autor, o protagonista, desde a perspectiva do "Leitor"? É difícil a tarefa, mas vale a reflexão, sem dúvidas.  
 06/11/2014

Fonte: Acervo pessoal - caderneta

O conto levou muito tempo para tomar forma. Nesse caso, entretanto, não se tratou de um bloqueio, mas da falta de clareza do objetivo. Porque o embrião era muito vago. Como eu faria esse leitor descobrir o autor, afinal?

Mas, como aconteceu com os outros contos, eu passei a refletir muito. Até que um dia eu estava almoçando sozinho no Restaurante Universitário quando uma moça entrou e notei que um rapaz ao meu lado começou a observá-la durante o trajeto. Ele parecia completamente vulnerável naquele momento, não percebeu que eu o analisava. Então aquele embrião confuso se transformou. Eu começaria o texto com um narrador em terceira pessoa contando a história de uma moça que tinha o costume de observar homens durante suas viagens de ônibus. Em algum momento, esse narrador se revelaria também um observador e começaria a usar a

primeira pessoa. Ele se envolveria com a observada e, ao final, descobriria que ela o observava há tempos, e escrevia sobre ele.

Eu decidi sair do plano das ideias para a escrita por causa de um exercício para um grupo de pesquisa cujo tema era “duplo”. Não sei se foi o caso, se os personagens se caracterizariam como duplos. De qualquer maneira, o exercício era válido.

As principais críticas do grupo foram com respeito ao final do conto. A partir do momento em que o narrador se revelava, até o desfecho, havia poucas linhas, numa narrativa apressada. Tentava fazer com que a atmosfera fosse tensa, mas eu não dava indícios suficientes para tornar a personagem Jéssica (que se chamava Marta) uma ameaça.

*Terá sido um erro pensar que Marta leria aquele bilhete? Ou que ela compareceria àquele suposto encontro? Era natural que tivesse medo. Eu teria.  
 Não me surpreendi com a ausência de Marta no ônibus. Ela nunca permanecia por muito tempo no trajeto. Sempre descia na terceira ou na quarta parada. Mas, naquele dia, segui até o final da linha. Nem sinal de Marta. Ao sair do ônibus, a parada vazia. O único sinal de vida era um caderno jogado ao chão, entreaberto. Era de Marta. Não era a caderneta que ela carregava sempre, mas era a letra dela, sem dúvidas. Onde ela estaria?  
 Comecei a folhear o caderno. Nada além da letra parecia ser de Marta. Um poema seguido de uma narrativa não muito longa. Então eu me vi. Não havia descrições, nada do que haveria em um bilhete de Marta. Mas eu estava lá. Era sobre mim aquela narrativa. Marta teria me observado durante tanto tempo?  
 Não terminei o texto. Alguém me observava. Seria Marta? Um ônibus se aproximou. Não há ônibus lotados quando precisamos fugir. Subi rápido, não havia quase ninguém lá dentro. Ao passar a catraca vi que algo chamava a atenção dos passageiros. Antes fosse o meu pavor. Mas não, eles não olhavam para mim. Mas para a moça que vinha logo atrás.*

(O trecho em itálico precisa ser retrabalhado. O conto acaba de uma maneira muito brusca. Faltam elementos para a compreensão do leitor. A intenção com esse final é criar uma atmosfera tensa – mas até então nada nos leva a temer Marta. Talvez seja o caso de criar algum mistério sobre essa obsessão de Marta. Ao fim, dar a entender que ela está realmente perseguindo o narrador)

Outra crítica foi de que a narrativa mudou o tom a partir do narrador revelar-se uma primeira pessoa. Algo que não deveria acontecer já que ele estava narrando desde o início. Tentei resolver o problema deixando o texto mais objetivo, sem o acúmulo de perguntas retóricas que não faziam parte do início do conto.

Também acrescentei algumas informações para potencializar a atmosfera de tensão: notícias de desaparecidos, moradores com medo, policiais fazendo força-tarefa. Além disso, descrevi o bilhete de Jéssica, mostrando um tom um pouco ameaçador.

Também senti a necessidade de trocar o nome da protagonista. Por dois motivos: primeiro, eu queria mudar o nome da protagonista de *Ruas de neblina*, que era Maria, um nome muito comum e que eu preferia evitar. Trocar por Marta me parecia ideal, mas não gostaria de

ter dois contos com protagonistas homônimas. Então, descobri que a origem hebraica do nome Jéssica (Yiskah) significa “ela observa” ou “a observadora”. Em geral, não costumo escolher nomes por conta do seu significado, mas não resisti nesse caso.

### 5.1.6 Escrita do conto *Orientes*

Decidi escrever *Orientes* no dia 6 de dezembro de 2016, duas semanas antes de entregar a dissertação. Já me preparava para dormir. Na verdade, já eram quase cinco da manhã, mas tive que religar o computador e abrir um documento em branco. Escrevi, então, um esboço que desenvolveria no dia seguinte:

Relações: a busca pela tradição. Um haicaista, outro payador.  
 O haicai – a ausência do eu.  
 A payada – o eu herói. Houve trinta e três heróis, tempos antes.  
 A solidão evidenciada em ambas as construções.  
 Cerimônia do chá X mate  
 Ciclo: o conto encerra do lado oposto ao que começou: Lucho despertando, Katsuo, vendo o ocaso.

Os primeiros parágrafos foram escritos naquela mesma noite. O restante foi escrito durante a semana – não apenas no dia seguinte como planejava.

A ideia, entretanto, é antiga. Surgiu de um poema escrito no começo do ano. Aqui, portanto, retomo de algum modo aquele caminho abandonado na qualificação, em que defendia que poemas e contos eram frutos de uma única ideia inicial.

*Orientes* surgiu, assim, de um poema escrito em castelhano, durante uma viagem de ônibus com destino a Montevideu em fevereiro. Aliás, o poema foi iniciado na viagem, mas foi reescrito na volta:

#### **De instante y eternidad**

En la Banda Oriental  
 paralelo treinta y tres  
 la ciudad de Treinta y Tres.  
 Alguien dijo que se nombra  
 en honor a aquellos hombres  
 treinta y tres orientales  
 que en la pampa festejaron  
 por la sangre de otros tantos.  
 Sobre el campo de batalla  
 de aquel tiempo, las tres cruces  
 donde, eterna en el retrato  
 hay la sangre de otro hombre.  
 Pero, al mismo u otro tiempo  
 que es instante y eternidad

en aquel otro oriente  
 treinta y tres grados al norte  
 al poeta no le importa  
 si tiene uno o treinta y tres  
 personajes la otra historia.  
 Hay apenas el momento  
 que será tres solos versos  
 en el que una hoja tridente  
 brota roja en una rama  
 para otra vez caerse  
 cuando regrese el otoño  
 y brotar una vez más  
 como le pasó tres veces  
 a aquel hombre con su cruz  
 antes que el rojo brotara  
 desde su carne desnuda  
 a las tres horas del día  
 que era otoño y primavera  
 en el año treinta y tres.

Uma das “críticas” durante a qualificação foi de que muitos de meus poemas eram, na verdade, contos. E, afinal, concordo: era exatamente o que eu propunha. De qualquer forma, não pretendia aproveitar as ideias dos poemas para a versão final da coletânea. Mas esse em específico me pareceu necessário por alguns motivos.

Primeiro, ele retomava a ideia abandonada, servindo como uma espécie de consolo; segundo, a relação entre pampa e Oriente retornava no conto; ainda, os costumes são postos em paralelo, a tradição e os ciclos se reforçando diariamente. Por último, os dois personagens e suas respectivas artes diziam muito sobre a solidão. Afinal, o que me impedia de reciclar a ideia?

*Orientes* retoma os principais temas da coletânea, mas de uma maneira diferente. Há uma atmosfera imutável; não parece haver desequilíbrio em nada. As tradições seguem, desde os tempos imemoráveis: a cerimônia do chá seguindo as suas normas; o mate e sua presença infalível no cotidiano do pampa. Os versos seguindo normas milenares: a décima e o haicai. Se na maioria dos contos há uma busca pelo rompimento das tradições, aqui há exatamente o contrário. Os personagens apenas caminham, dão continuidade ao ciclo infinito dos Orientes opostos. Não esqueçamos: a origem do conto é um poema chamado *De instante y eternidad*.

### 5.1.7 A (não)escrita do conto *Paralelo da solidão*

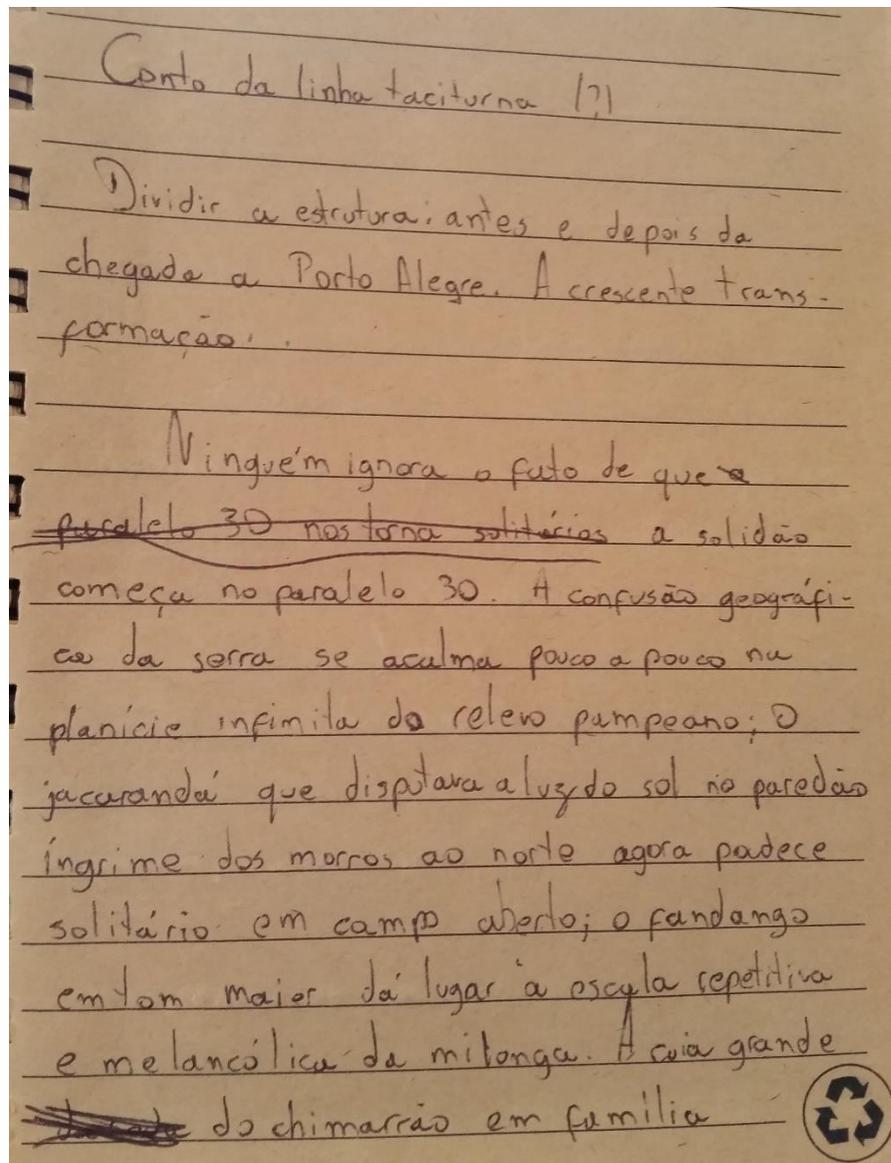
Então retorno ao conto inacabado.

Nas últimas páginas, relatei o meu método, mostrando os desafios enfrentados em alguns contos. Em geral, tenho uma escrita lenta. Demoro muito entre a concepção da ideia até

a concretização do texto. Na primeira fase, faço algumas anotações. Então, reflito por muito tempo, até decidir escrever. Não são claros os motivos que me levam da reflexão à ação. Mas não tenho dúvidas: nenhum conto tomou tanto o meu tempo de reflexão quanto o conto da solidão, o conto inacabado, o *Paralelo da solidão*. Talvez, aliás, seu título (caso eu consiga terminá-lo) seja *El largo camino hacia la soledad*. No final das contas, é isso mesmo.

Foram muitos os esboços, os inícios, as anotações esparsas. A primeira anotação foi feita em um caderno no qual, ainda hoje, as poucas páginas escritas tratam quase exclusivamente sobre o conto.

Figura 6 – Primeira anotação sobre *Paralelo da Solidão*



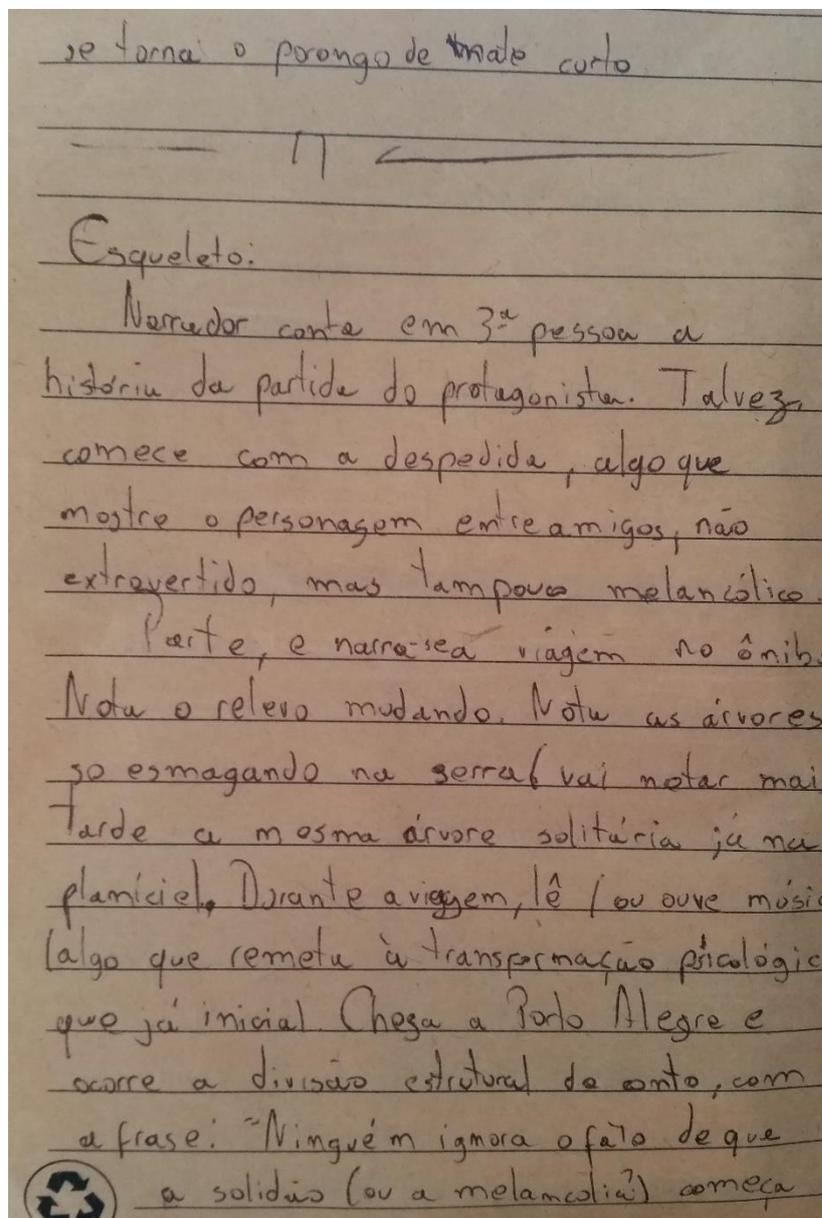
Fonte: Acervo pessoal – caderno

É notável, aqui, uma palavra que comprova a relação apontada no capítulo 2.2 deste ensaio. Eu comentava que o conto teve origem em uma ideia ainda mais antiga, que trataria sobre o silêncio entre dois amigos. Na figura, percebe-se que o primeiro título do conto teria relação com uma “linha taciturna”. Ou seja, o paralelo 30.

Na sequência, já passei a esboçar as primeiras imagens que ainda hoje fazem parte dos contos e deste ensaio: a milonga, a cuia, a serra que se transforma em pampa, uma árvore, antes em mata fechada, agora solitária no pampa.

O esboço segue. Na página seguinte, há um esqueleto do que poderia ser a narrativa:

Figura 7 – Primeiro esqueleto do conto



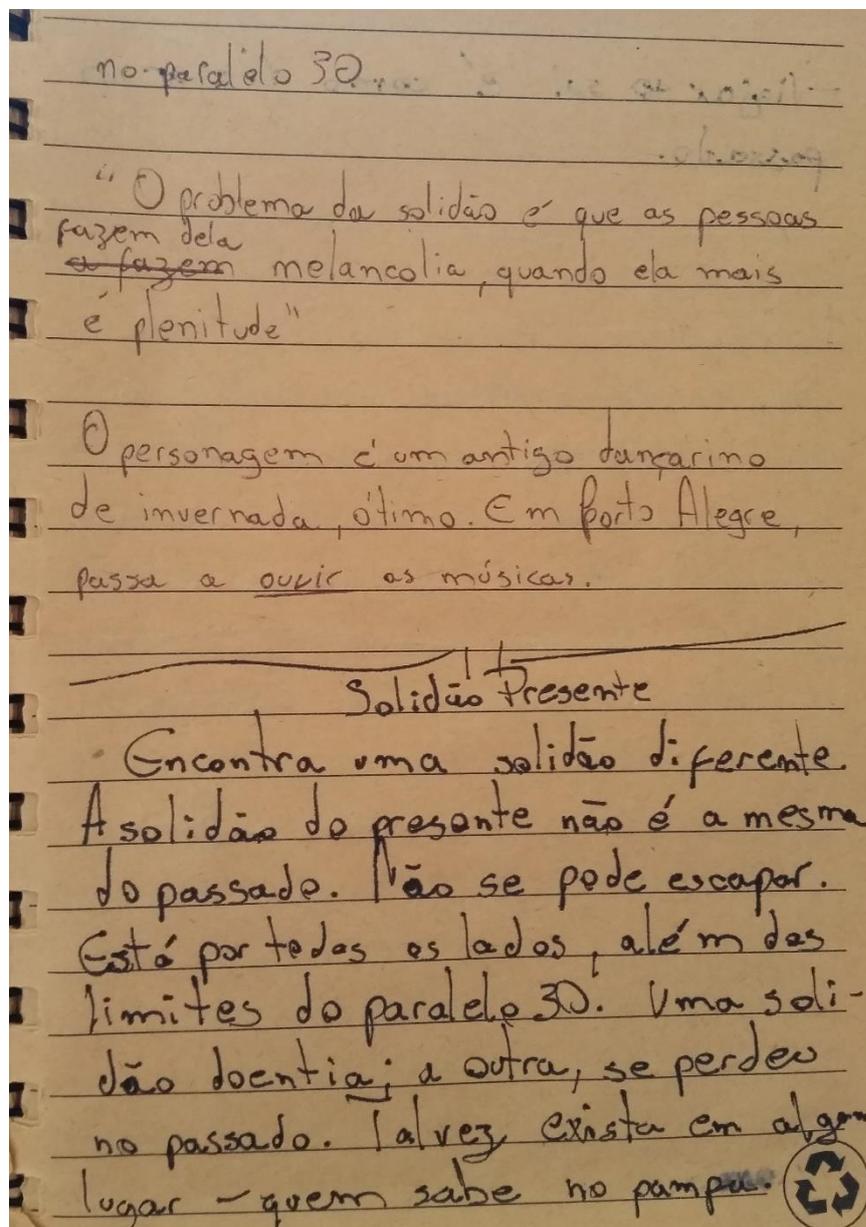
Fonte: Acervo pessoal - caderno

A próxima página mostra a continuação do esqueleto, com uma frase que será atribuída, mais tarde ao avô do protagonista: “o problema da solidão é que as pessoas fazem dela melancolia, quando ela mais é plenitude”.

Ainda, pela primeira vez, anoto a possibilidade de o protagonista ser um antigo dançarino tradicionalista – que derivaria no chuleador, tratado também no início deste ensaio.

Após essa anotação, há um corte de linha. O texto continua com outra caneta, indicando uma diferença temporal na escrita. Lê-se o título: “Solidão presente”:

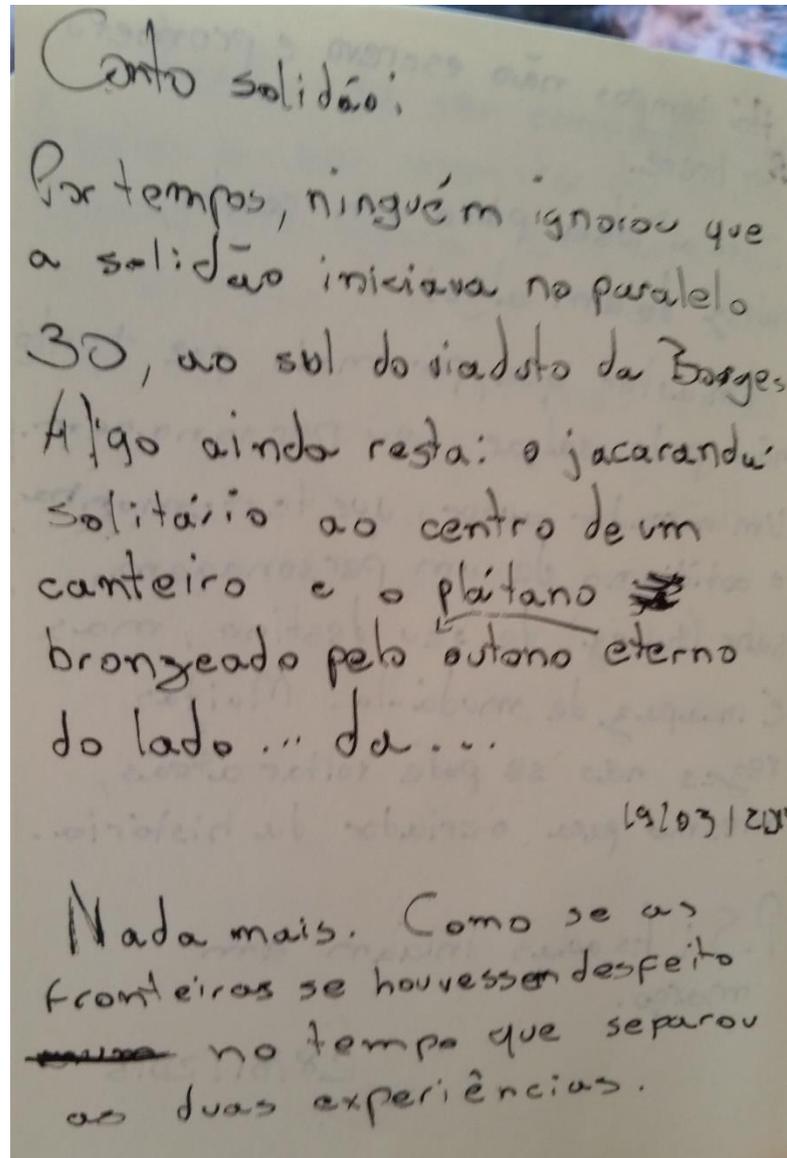
Figura 8 – *Solidão Presente*, possível título



Fonte: Acervo pessoal – caderno

Esse manuscrito já indica a ideia de fronteiras desfeitas, que seria levada adiante nas reflexões.

Figura 9 – Conto solidão - anotações

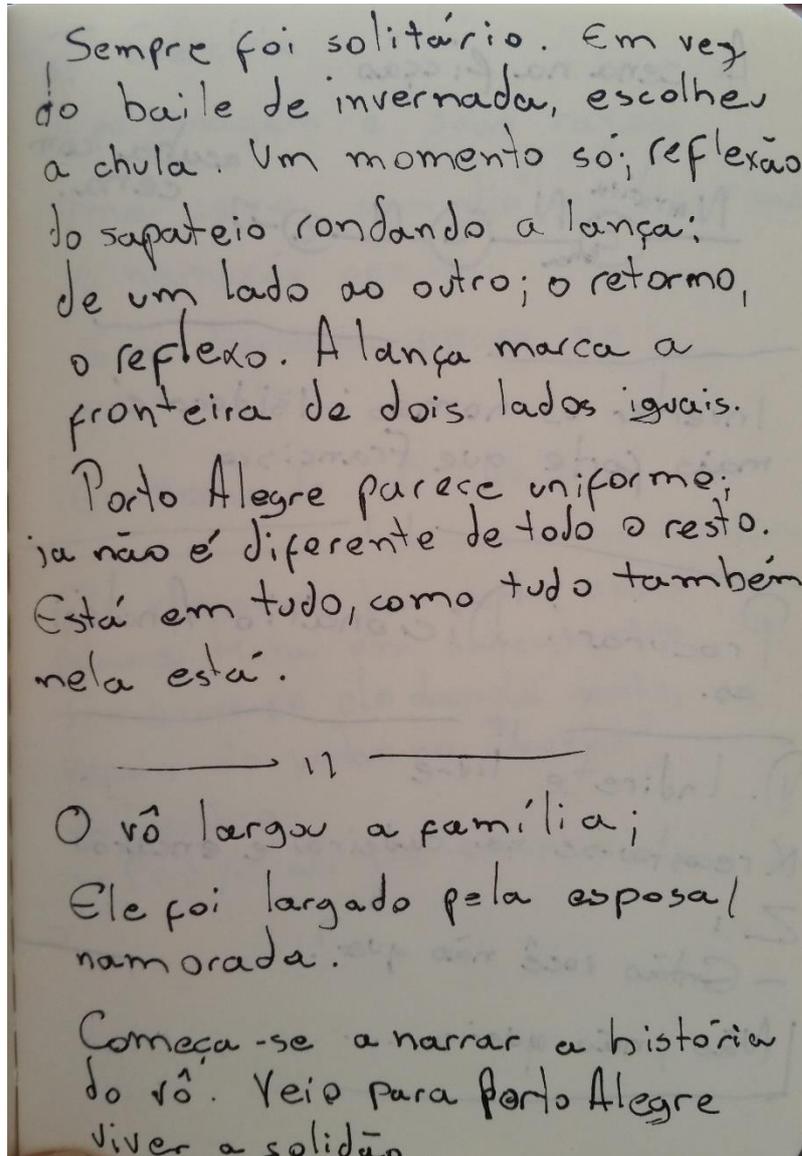


Fonte: Acervo pessoal – caderneta

Além disso, o manuscrito contém um trecho narrativo que seria retomado na última versão (figura 13). No trecho se lê: “Por tempos, ninguém ignorou que a solidão começava no Paralelo 30, ao sul do viaduto da Borges. Algo ainda resta: o jacarandá solitário ao centro de um canteiro e o plátano bronzeado pelo outono eterno do lado ... da ...”. O trecho é datado de 19 de março de 2015, uma quinta-feira. Ou seja: escrevi durante uma Oficina, quando já era monitor.

A partir das fronteiras que se desfaziam, nasceu a imagem do chuleador: solitário, sapateia entre um lado e outro da lança – a fronteira. Outro dado é que a chula sempre repete o sapateio: a ida e a volta devem ser iguais, espelhadas.

Figura 10 – Anotações: chula, fronteiras

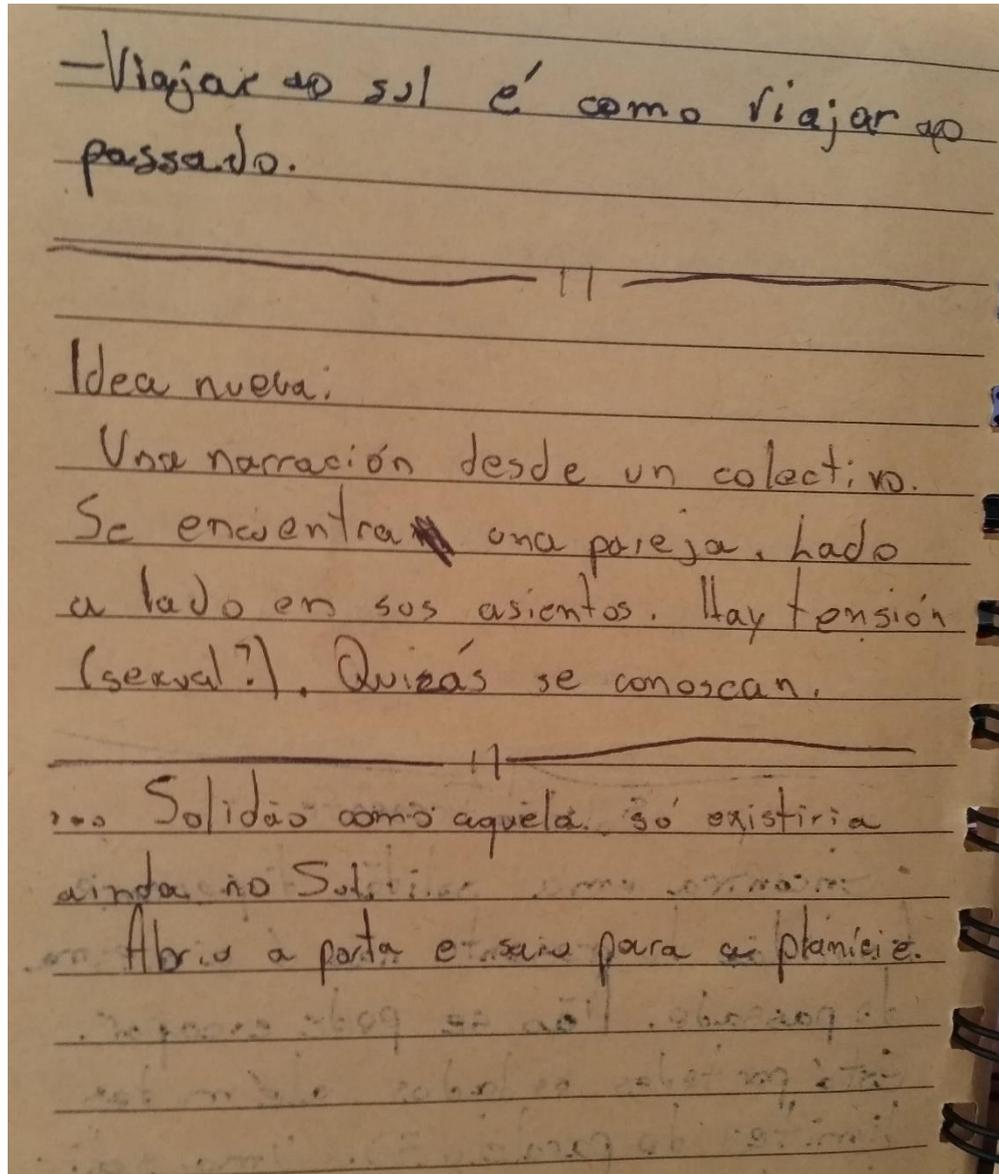


Fonte: Acervo pessoal - caderneta

Após uma separação feita à caneta, há um novo esquema. Dessa vez, as anotações pontuam questões que deveriam ser tratadas: o passado do avô em comparação com um possível motivo de o protagonista ter deixado sua cidade. A partir de então, começaria a narrativa, com o focalizador no avô.

Ainda, há duas anotações que fazem referência ao conto *O Sul*, de Borges. Estão na Figura 2, mostrada anteriormente na análise do conto *Horizonte pleno*. As anotações aparecem antes e depois do trecho já abordado.

Figura 2 – Ideia inicial de *Horizonte pleno*, escrita em castelhano



Fonte: Acervo pessoal – caderno.

Não estou certo do momento em que fiz essas anotações. Nas páginas do caderno, elas antecedem a primeira versão do início do conto: são as últimas anotações antes do início da escrita.

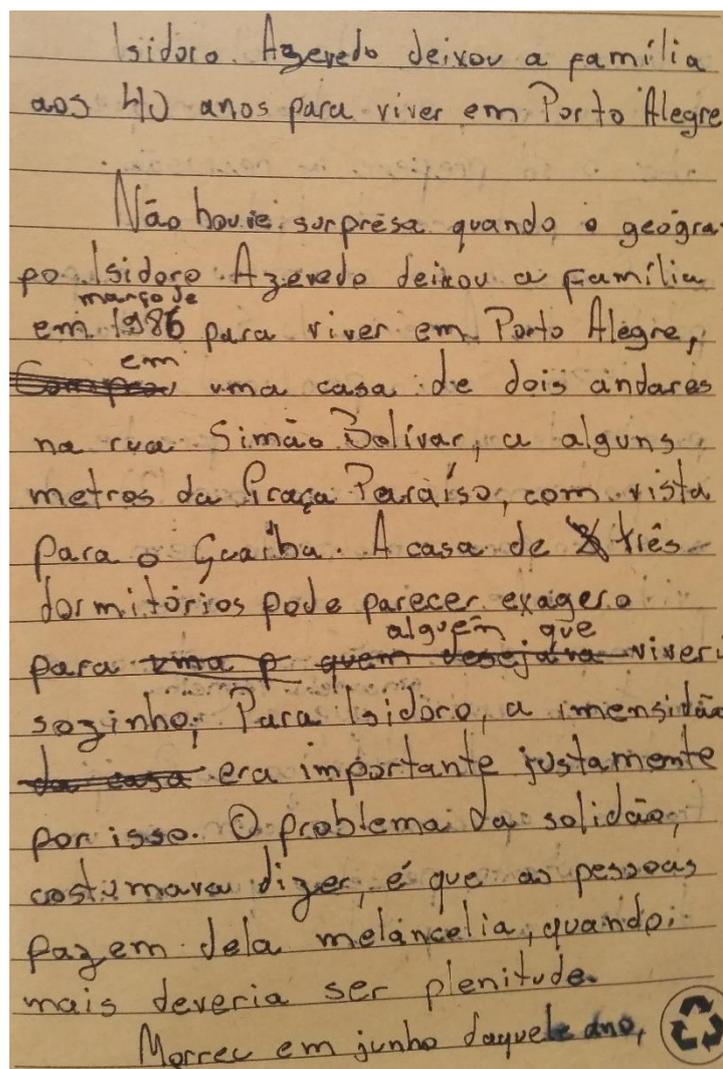
O conto inicia com uma frase solta, que posteriormente foi suprimida do texto: “Isidoro Azevedo deixou a família aos 40 anos para viver em Porto Alegre”. A intenção era iniciar com

a frase. Mas podia ficar melhor. Então iniciei com uma frase mais longa e o texto seguiu no mesmo tom, com algumas rasuras.

O conto inicia narrando a história de um geógrafo chamado Isidoro Azevedo, que deixou a família em março de 1986 para viver sozinho em Porto Alegre. Essa parte é rápida: já no início do segundo parágrafo, o narrador informa a morte do personagem ainda naquele ano: “a uma semana do solstício de inverno, esse dia em que até o sol prefere a reclusão”.

Há algumas referências com respeito a Borges nesse trecho que talvez não sejam percebidas. Primeiro, a data da morte de borges é 14 de junho de 1986, o mesmo dia da morte do personagem Isidoro Azevedo. O nome completo do autor argentino era Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo. Assim, tanto o avô quanto o neto (Francisco) teriam nomes que Borges não costumava assinar.

Figura 11 – início do conto *Paralelo da solidão*



Fonte: Acervo pessoal – caderno

Figura 12 – início do conto *Paralelo da solidão* – segunda página

a uma semana do solstício de inverno, esse dia em que até o sol prefere a reclusão.

Das pertences de ~~Sidero~~ do arô, Francisco só encontrou o mapa político da América do Sul, datado de 1985. Seguia pendurado na parede de alvenaria em frente à poltrona de ~~couro~~ couro (?) onde Sidero fora encontrado sem vida vinte e cinco anos antes.

No mapa quase intacto, notava-se um traço antigo <sup>em cor vermelha</sup> que cortava o continente do Atlântico ao Pacífico. Francisco aproximou-se <sup>e</sup> com ~~o~~ um olhar atento, percebeu que a linha dividia a capital.

Fonte: Acervo pessoal – caderno

Figura 13 – início do conto *Paralelo da solidão* – terceira página

Durante anos, ninguém ignorou que a solidão começava no paralelo 30, no Viaduto Otávio Rocha, ao sul de Borges. Foi esse o motivo que trouxe Francisco Azeredo a Porto Alegre.

Algo ainda resta: o jacarandá solitário ao centro de um canteiro e o Plátano bronzeado pelo eterno outono entre a Jerônimo Coelho e a Duque de Caxias.

Fonte: Acervo pessoal – caderno

O conto não seguiu, já não é necessário repetir. Mas ele continuou reverberando na minha criação. Este ensaio é um exemplo disso. As ideias para o conto foram utilizadas em ensaios, em outros contos, em poemas, em haicais. De alguma forma, *Paralelo da solidão* rompeu as fronteiras de seu próprio inacabamento e deu origem a tudo o que veio depois, com todas as suas diferenças. Ele está presente em tudo, em todos os lados, nos dois orientes, na serra, no planalto, no pampa, em trajetos de ônibus e a pé, em ruas de neblina, em estradas retas e sinuosas, num bonsai solitário num vaso ou num umbu sob o sol oblíquo do Sul, na solidão de um triângulo amoroso, da morte que esqueceu de alguém.

Mas, se ele está em tudo, o que falta para ser completo? Se ele gerou todos os outros, então todos os outros devem estar presentes nele. E aqui escrevo não só para o ensaio: isto é uma nova anotação, uma retomada de *Paralelo da solidão*. E se o personagem enxergar pouco a pouco a solidão em cada um dos personagens dos contos anteriores? Se ele perceber que a solidão está em todos eles, nas suas diferentes formas? E se ele se enxergar em cada um daqueles protagonistas? E se ele quiser fugir dessa solidão transfigurada? Qual seria o rumo? O pampa? O passado?

Talvez isso, talvez seja esse o rumo. É a hora de abandonar os ensaios e escrever o conto? Acho que sim, acho que estou pronto.

## 5.2 A TRILHA SONORA

Este trabalho teria sido outro sem as músicas que me acompanharam. Elas foram talvez mais importantes que a própria leitura – e isso não é pouco. Através da música, tentei criar minhas próprias atmosferas, vez ou outra imaginando a música que ouvia como a trilha sonora dos contos.

Ouvi algumas *zambas* argentinas enquanto escrevia o trecho serrano de *Horizonte pleno*, e aquilo me ajudou. Logo que a protagonista chega no pampa, passei a ouvir melodias mais serenas, mais planas, em geral milongas.

Claro, as milongas foram predominantes nessa escrita. Várias, diferentes estilos: das mais suaves às mais *camperas*. Também ouvi candombes, murgas, chacareras, cuecas, carnavaletos, chimarritas, chamamés, tangos, vidalas, vaneras, valsas – tudo o que rodeia o pampa.

De Vitor Ramil a Argentino Luna. De Drexler a Yupanqui. De Bebeto Alves a Mercedes Sosa. De Noel Guarany a Zitarrosa. De Jorge Cafrune a Violeta Parra. De Cenair Maicá a Daniel Toro.

Mas nenhum desses ritmos teve o poder da milonga. O bordoneio mais simples expressa com maestria o que escapa pelos meus contos. Jamais alcançarei esse nível de expressão. Todas as técnicas literárias são insuficientes, são inúteis diante de um violão solitário. Valéry já sentiu algo semelhante:

Um outro ritmo veio então reforçar o primeiro, combinando-se com ele; e estabeleceram-se não sei que relações *transversais* entre essas duas leis (estou explicando da maneira que posso). Isso estava combinando com o movimento de minhas pernas andando e não sei que canto que eu murmurava, ou melhor, que se murmurava *através de mim*. Essa composição se tornou cada vez mais complicada e logo ultrapassou em complexidade tudo o que eu podia produzir racionalmente de acordo com minhas faculdades rítmicas comuns e utilizáveis. Nesse momento, a sensação de estranheza da qual falei tornou-se quase penosa, quase inquietante. Não sou músico; ignoro totalmente a técnica musical; e eis que estava preso por um desenvolvimento de diversas partes, de uma complicação com a qual nenhum poeta sonhou algum dia. Dizia-me então que havia erro de pessoa, que essa graça enganava-se de cabeça, já que eu nada podia fazer com esse dom – que, em um músico, teria sem dúvida tomado valor, forma e duração, enquanto essas partes, que se misturavam e desligavam-se, ofereciam-me inutilmente uma produção, cuja continuação culta e organizada maravilhava e desesperava minha ignorância (VALÉRY, 1991, p. 206-7).

Mas escritor algum, poeta algum, sendo músico ou não, seria capaz de produzir o mesmo efeito que a música. Isso não é um lamento, pelo contrário. Antes disso, é um agradecimento. Pois, afinal, a música é a utopia da literatura.

## 6 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Nestas páginas, fiz o possível para mostrar os caminhos da minha escrita. Não foi algo fácil. Não estamos acostumados refletir sobre a criação durante o seu processo. É verdade que muitas das reflexões deste trabalho surgiram depois dos contos acabados – se é que, ao falar de arte, podemos falar em acabamento. Mesmo assim, muito fica pelo caminho. Há decisões inexplicáveis. Há rumos que só a mente criadora, durante o ato, poderia revelar. Mas quase nunca paramos o fluxo criativo para analisar a própria ideia. Na verdade, não estamos preocupados com isso no momento em que criamos.

No início deste ensaio, tentei evidenciar os motivos que me levaram a escrever a coletânea de contos, e também os objetivos. É inegável que o imaginário tenha influenciado a minha escrita – e também a minha percepção sobre a música, a literatura, a sinestesia. Tentei criar esta releitura de *A estética do frio*, dando o protagonismo às letras, ao conto, esse gênero que me persegue pelos caminhos que às vezes se trifurcam.

Não sei se cumpri o prometido em *A estética da solidão*. Não sei se os meus relatos carregam em sua essência a planície que deu origem a eles. Quando o assunto é arte, nunca temos total controle. Os traços nos escapam, trilham rumos impensáveis – e que, ao final, se revelam ainda mais ricos do que aquele caminho inicial, tão supervalorizado.

Retorno, então, à escrita. Pois esta conclusão é, também, o reinício de um conto. A retomada de uma estética que não pretende ser estática. Cevarei mais alguns mates ouvindo acordes menores, enquanto meu pensamento ondula junto com as milongas pelo paralelo 30, rumando ao Sul, sobre o Guaíba, se estendendo e se espalhando pelo pampa que se alarga cada vez mais no horizonte. Então tudo retornará à ponta dos dedos – no arpejo de uma guitarra ou nas teclas de um computador – trazendo um pouco daquela planície aos olhos de quem ouve, aos ouvidos de quem lê.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2010
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BIASI, Pierre-Marc. **A genética dos textos**. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. SP: Cia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Fervor de Buenos Aires**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Ficciones**. Madrid: Alianza, 1971.
- CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DUEL, María José. La manzana anónima de Newton y lo que de verdad expresan las historias. In: \_\_\_\_\_. **Escritura creativa: Cuadernos de ideas**. Madrid: Fuentetaja, 2007.
- FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (org). Horacio **Quiroga: decálogo do perfeito contista**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- GARRAMUÑO, Florencia. Frutos estranhos. A aposta pelo inespecífico na estética contemporânea. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. **Cenários contemporâneos da escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- GOGA, H. Masuda. **Os dez mandamentos do haikai**. In: KAKINET. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/nyumon30.htm>>. Acesso em: 10/05/2016
- GRÊMIO HAICAI IPÊ. **O que é haikai**. In: KAKINET. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/nyumon30.htm>>. Acesso em: 10/05/2016

NIETO, Ramón. A inspiração. In: \_\_\_\_\_. **O ofício de escrever**. São Paulo: Angra, 2001.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e post scriptum**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. Primeira resenha de Edgar Allan Poe sobre Twice-told tales, de Nathaniel Hawthorne. In: KIEFER, Charles. **A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero**. São Paulo: Leya, 2011. p. 329-332.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio**. Disponível em:  
<[http://www.vitorramil.com.br/textos/Vitor\\_Ramil\\_-\\_A\\_Estetica\\_do\\_Frio.pdf](http://www.vitorramil.com.br/textos/Vitor_Ramil_-_A_Estetica_do_Frio.pdf)> Acesso em:  
05 jun. 2015.

SÁ, Sérgio de. **A reinvenção do escritor**. Literatura e *Mass Media*. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: \_\_\_\_\_. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

YEATS, W.B. El simbolismo de la poesía. In: **Cómo se escribe un poema**. Argentina: El Ateneo, 1994. P. 29-37

**CONTOS**

(O autor não disponibiliza digitalmente os contos inéditos)