

PUCRS

FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESCRITA CRIATIVA

JULIA BARBOSA DANTAS

RODOLFO

Porto Alegre
2017

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

JULIA BARBOSA DANTAS

RODOLFO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau 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

Ficha Catalográfica

D192r Dantas, Julia Barbosa

Rodolfo / Julia Barbosa Dantas . – 2017.

173 f.

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

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

I. Escrita criativa. 2. Narrador. 3. Contos de fada. 4. Romance. I. Passos, Marie-Hélène Paret. II. Título.

JULIA BARBOSA DANTAS

RODOLFO

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre em Escrita
Criativa pelo Programa de Pós-Graduação da
Faculdade de Letras da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 23 de janeiro de 2017.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima - UNIRIO

Profa. Dr. Carlos Gerbase - PUCRS

Prof. Dra. Marie-Hélène Paret Passos - PUCRS

Porto Alegre

2017

AGRADECIMENTOS

À orientadora Marie-Hélène Paret Passos, fada madrinha deste trabalho, pela liberdade necessária na criação do romance e pelos insights fundamentais na criação do ensaio.

Aos professores do PPGL, arautos nessa jornada de dois anos, especialmente a Luiz Antonio de Assis Brasil, cuja generosidade não conhece limites; e a Carlos Gerbase, pelos comentários na qualificação: sem estes, Rodolfo não teria sido entregue ao juiz.

Aos incríveis colegas de turma: André Roca, Cacá Joanello, Emir Ross, Felipe Massaro, Gabriel Bortulini, Igor Bernardes, Iuli Gerbase, Laila Ribeiro, Tiago Germano, Rodrigo Figueira e nossos agregados Débora Ferraz e Davi Boaventura. Fazer amigos verdadeiros aos trinta anos é uma raridade e nossa conquista coletiva.

A todos os amigos e à família, pelo constante apoio, mesmo quando a dedicação a estes textos resultou na minha ausência, especialmente a Suzana Pohia, pelo entusiasmo, pela insistência e pela leitura.

A Rodrigo Rosp, Gustavo Faraon e Edu Rech, amigos convertidos em colegas de trabalho ou vice-versa, pelo incentivo e pelos galhos quebrados.

Por fim, ao companheiro de todas as minhas horas, Rodrigo Mignot Schuster, pela leitura e pela imperturbável paciência mesmo diante do crescente risco de sermos soterrados por papezinhos coloridos dentro de casa. Sobrevivemos.

RESUMO

Esta dissertação se constrói em dois volumes: o romance Rodolfo e o ensaio crítico sobre sua composição. Sabe-se que é impossível criar a partir de nada: todo artista parte de suas referências, suas experiências e seu repertório cultural para construir as próprias obras. No ensaio, busco refletir sobre influências externas e sobre os movimentos internos de criação que articularam e transformaram esses estímulos na escrita do romance. A partir de um diário, ou caderno de anotações, mantido ao longo de dois anos, trago reflexões sobre cinema, silêncio, contos de fadas e política para abarcar parte do universo da obra ficcional. Neste ensaio, busco realizar um exame íntimo do percurso de criação do romance, analisando pontos como construção de personagens, construção do narrador e *road stories*, além de desafios da escrita.

Palavras-chave: Escrita criativa; Narrador; Contos de fadas; Romance

ABSTRACT

This dissertation is built in two volumes: the novel Rodolfo and the critical essay about its writing. It is a known fact it's impossible to create from nothing: every artist builds on their references, their experience and their cultural repertory to make their own work. In the essay, I seek reflection on my external influences and on the internal creation movements that articulates and transformed those stimuli. Based on a diary I kept for two years, I reflect on cinema, silence, fairy tales and politics to embrace part of the fiction work universe. In this essay, I try to undergo an intimate exam of my creating process building the novel, analyzing issue like character creation, narrator creation and road stories, besides writing challenges.

Keywords: Creative writing; Narrator; Fairy tales; Novel

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.1 – Cartões na parede, primeiro momento.....	9
Figura 1.2 – Cartões na parede, segundo momento.....	9
Figura 1.3 – Cartões na parede, terceiro momento.....	9
Figura 1.4 – Cartões na parede, final.....	9
Figura 2.1 – Caderno de anotações: esquema.....	13
Figura 2.2 – Caderno de anotações: recortes.....	13
Figura 2.3 – Caderno de anotações: interferências sobre notas.....	13
Figura 2.4 – Caderno de anotações: diálogos.....	14
Figura 2.5 – Caderno de anotações: notas feitas durante o curso O Homem, o animal: máquinas de linguagem e memória, ministrado por Manoel Ricardo de Lima.....	14
Figura 2.6 – Caderno de anotações: registro de conversa com a colega Débora Ferraz e notas feitas em aula do professor Charles Kiefer.....	14
Figura 3 – Tartaruga.....	16
Figura 4 – Cartões na parede, estrutura do ensaio teórico.....	45

SUMÁRIO

Aproximação	8
Murilo e Rodolfo	15
A ficção em contato com o mundo real.....	18
A rotina de Murilo.....	21
A estrada.....	22
O título.....	25
Narradores	26
A jornada, o herói, o consolo	29
Lembranças de Gabbriela	34
O silêncio	37
Ganchos	40
A morte: fim e começo.....	41
Considerações finais	44
Referências	47
Romance	50

Aproximação

Este ensaio é também uma narrativa. Mais do que uma exposição das ideias e reflexões que fizeram parte da construção do romance e do narrador principal, gostaria de convidar o leitor a recorrer comigo o percurso de criação e reflexão que me trouxe até aqui. É claro que, para mim, essa nova narrativa – agora teórica – é também um retorno, um olhar posterior ao caminho trilhado. Aqui estão algumas das descobertas que fiz ao longo da produção de *Rodolfo* e também muitas das perguntas que tentei responder, mas que permanecem intactas em seu mistério. São dessas perguntas que gosto mais, pois ainda mantêm seu potencial para descoberta e ainda podem levar ao desconhecido.

Meu processo criativo foi, enquanto eu o vivia, um pouco caótico, mas seus padrões e sua lógica interna aparecem com mais clareza agora que olho para trás. Se, como diz Maurice Blanchot em *Uma voz vinda de outro lugar* (2011, p. 26), é necessário o barulho para que conheçamos o silêncio, será possível o todo sem a fragmentação, a linearidade sem o descontínuo? De forma inversa aos estudos em que é necessário tomar o texto e parti-lo em fichamentos, pedaços, citações e esquemas porque precisam enxergá-lo em pedaços menores – pedaços administráveis – eu torço para que o leitor tome estas partes e, ao final, saia do texto com a visão do todo. Diz Blanchot que nada é mais perigoso que o texto ao qual falta encadeamento da narrativa ou movimento.

O encadeamento foi peça fundamental na produção deste ensaio, mas, sobretudo, na escrita do romance. Por seus capítulos numerosos e curtos, eu temia que o texto ficasse sem coesão. Queria encontrar uma forma de trabalhar a fragmentação, mas manter uma experiência de leitura bem organizada e contar uma história com começo, meio e fim. Então ao mesmo tempo em que o meu processo era fragmentário e fora de ordem cronológica, eu tinha sempre como objetivo final chegar a um resultado bem amarrado. Se olho agora para a sequência de fotos do painel de cenas que construí colado à minha parede, percebo movimentos de criação que não tinham sido planejados, mas que foram sem dúvida resultado deste objetivo preestabelecido.

Figura 1.1 - Cartões na parede, primeiro momento



Figura 1.2 - Cartões na parede, segundo momento



Figura 1.3 - Cartões na parede, terceiro momento



Figura 1.4 - Cartões na parede, final



Fonte de todas as imagens da
Figura 1: arquivo da autora

A foto 1 mostra o primeiro esqueleto do romance, estruturado quase como uma escaleta de cinema, na qual as notas indicam acontecimentos mais do que cenas específicas. Mais ou menos, ainda com muito espaço para mudanças, eu previa que cada situação anotada corresponderia a um capítulo. Na foto 2, o esqueleto já ganhou mais preenchimento, cenas foram adicionadas, capítulos foram partidos ao meio, relações foram traçadas. A foto 3 traz um esqueleto reestruturado: depois de trabalhar no texto, voltei ao painel para atualizá-lo conforme as mudanças que fiz no manuscrito, alterando capítulos de lugar, adicionando situações e estabelecendo uma ordem mais próxima da ordem final.

A foto 4 é a mais interessante, traz o esqueleto muito mais “recheado”: quase tudo está aí, mesmo as cenas ainda não escritas já têm um cartão indicativo de seu futuro lugar. Apenas nesse estágio, vi como a narrativa foi inchando de maneira mais ou menos uniforme, pois os cartões das extremidades das linhas horizontais se mantiveram (à exceção de um) no mesmo lugar. Muitos dos pontos-chave da história já estavam no seu lugar desde o início, tendo se deslocado poucas posições para os lados. Alguns poucos cartões foram removidos, deixando alguns espaços em branco. Ou seja, mesmo sem eu ter percebido, já tinha pronta a “planta baixa” dos pilares da narrativa. As maiores mudanças ocorreram na última linha, na qual foram alterados os acontecimentos do fim da história. Depois de localizados os cartões, foi necessário criar a corrente de acontecimentos que me levaria de um pilar a outro. Retomando Blanchot: foi preciso encadear os capítulos, preencher os vazios entre um cartão e outro. Se a primeira foto mostra cartões isolados, a última é tão densa em papel e sobreposições que mais parece um leque aberto do que a imagem de uma planta baixa.

Claro que esse sistema de cartões, embora bastante utilizado por roteiristas, não é exclusivo do cinema. Vladimir Nabokov foi um notório metódico, conhecido por organizar todos seus romances em pequenos cartões antes de escrever a primeira linha. Segundo a Paris Review, Nabokov acorda cedo para trabalhar. Sua escrita se dá em pequenos cartões, que são gradualmente copiados, expandidos e reorganizados até desenharem um romance. Nas suas palavras, "o padrão da coisa precede a coisa. Eu preencho as lacunas das palavras cruzadas em qualquer ponto de minha escolha. Esses pedaços eu escrevo em cartões até que o romance esteja pronto"¹ (1967). Não tenho tanto planejamento, como se vê pela transformação dos cartões, mas eu sabia onde queria chegar antes de colocar qualquer ideia no papel.

¹ No original: "The pattern of the thing precedes the thing. I fill in the gaps of the crossword at any spot I happen to choose. These bits I write on index cards until the novel is done."

Espanta um tanto a visão prévia de Nabokov, uma vez que toda minha produção foi profundamente alterada e transformada conforme o que vivi durante o período de criação. Sabia onde queria chegar: a transformação de Murilo sempre foi meu objetivo final, dar a ele um recomeço. Mas o trajeto que ele percorreria tinha muito de desconhecido. A evolução dos cartões na parede mostra um pouco desse processo de ramificação do romance, novos galhos brotando de uma base.

Em um artigo de Carole Aurouet intitulado *Do visual ao verbal: o método de escritura do roteiro de Jacques Prévert: O exemplo de Les Visiteurs du soir* (2014), descobri que também ele gostava de visualizar sua história em um suporte físico durante a escrita. Quando começava seu roteiro, ele adquiria duas folhas grandes, quadriculadas, e as afixava na parede para trabalhar em pé. Ele "efetua um trabalho de concepção preliminar na construção do espaço gráfico ao estabelecer uma trama que irá preencher" (2014, p. 38), afirma Aurouet, e da mesma forma eu sabia que as minhas fileiras de cartões deveriam ser preenchidas com certo respeito àquele espaço gráfico, preenchendo os caminhos de um cartão a outro, mas sem extrapolar o que me parecia um tamanho razoável e uma quantidade razoável de incidentes "laterais" conectados à trama central.

A organização na parede não foi o primeiro passo para a construção do romance, e, portanto, os pontos de virada já estavam previamente ordenados na ideia geral que eu tinha da história, com alguma noção do distanciamento que deveria haver entre eles. Conforme Aurouet (2014, p. 34),

é necessário lembrar que o rascunho não constitui uma verdadeira primeira etapa, na medida em que o original não está no verbo, mas na documentação prévia e no imaginário. Antes do estágio da inscrição no papel - "ancoragem" - o autor passa por uma fase de pesquisa, de seleção e apropriação das fontes. Para VDS essa exogênese é ao mesmo tempo visual e textual.

Mesmo que eu não estivesse escrevendo um roteiro, minha exogênese também foi visual e textual. Ao mesmo tempo em que planejava a trama, eu imaginava cenas visualmente, pensando em como colocar em palavras o que na minha cabeça era imagem. As anotações de Prévert incluem uma grande quantidade de desenhos, referências a personagens, objetos e cenas. Infelizmente, eu não tenho o mesmo talento para os traços, mas cheguei a rascunhar a perspectiva do olhar para a cena em que Murilo e Gabbriela são vistos na sacada do prédio (por uma "câmera" que se afasta) e para a cena em que Murilo entra na cantina da zona sul (por uma "câmera" que está no chão à altura de seus pés). Não há registro desses desenhos porque eu os fiz em uma cartolina que se perdeu em uma mudança de endereço, mas eles serviram para me auxiliar nas descrições do espaço. Ao colocar a cena em perspectiva,

surgiram novos objetos que poderiam ser descritos, assim como eu soube o que estava fora do quadro e não poderia ser utilizado. Por isso, na cena da sacada, me vi obrigada a descrever a fachada do prédio, algo que eu nunca teria cogitado para uma cena de amor. Por outro lado, na cena da cantina (p. 20), descrevo o que está no piso, a sujeira embaixo das cadeiras, a barra da calça de Murilo, os pés da menina ao fundo do “quadro”, mas deixo de fora o rosto da menina e o ambiente mais amplo. Os resultados me agradaram, me parecem ter criado um olhar diferente sobre cenas essencialmente banais. Cogito, num futuro tratamento do texto, rever outras cenas nas quais eu possa realizar a mesma operação.

Essa cartolina fez parte das primeiras anotações para Rodolfo, ao lado de diversos blocos e cadernos, alguns guardados em casa e outros que andavam comigo na bolsa. Tentando organizar essas primeiras palavras, desenvolvi o hábito de, periodicamente, centralizar os papéis soltos em um só grande caderno onde eu já podia reordenar as ideias, adicionar observações e mesmo filtrar o que me parecia ruim. Assim, o caos aparente de blocos espalhados ganhava um suporte que me permitia manipular melhor as diversas possibilidades de escrita. Ainda conhecendo o processo criativo de Prévert, me identifiquei (e encontrei certo conforto) ao saber que também as suas anotações pareciam caóticas à primeira vista (2014, p. 40):

Um olhar rápido nos esboços de Prévert dá a impressão de um emaranhado (...) evoca, com efeito, uma massa confusa, mas também as fastrasias medievais que conservam as regras métricas ao mesmo tempo em que se apresentam como uma linguagem do não senso. No entanto, convém desconfiar dessa primeira impressão, pois o preenchimento revela também formas constantes e alguma lógica. A linha horizontal não perde globalmente seus direitos, embora algumas palavras estejam escritas de cabeça para baixo, e vêm preenchendo, com os desenhos, a arquitetura previamente criada, por digressões, por adições, por expansões, por dilatações sucessivas, deixando pensar que Prévert retoma muitas vezes o trabalho.

Depois de ler esse trecho, voltei ao grande caderno “centralizador” para confirmar que meu percurso também foi marcado por massas confusas, citações de outros autores para inspiração, palavras de cabeça para baixo e adições. As fotos mostram já a instância organizada do caos, mas os diferentes papéis, os trechos à mão e impressos e os riscos posteriores permitem adivinhar um pouco do caminho até ali.

Figura 2.4 - Caderno de anotações: diálogos

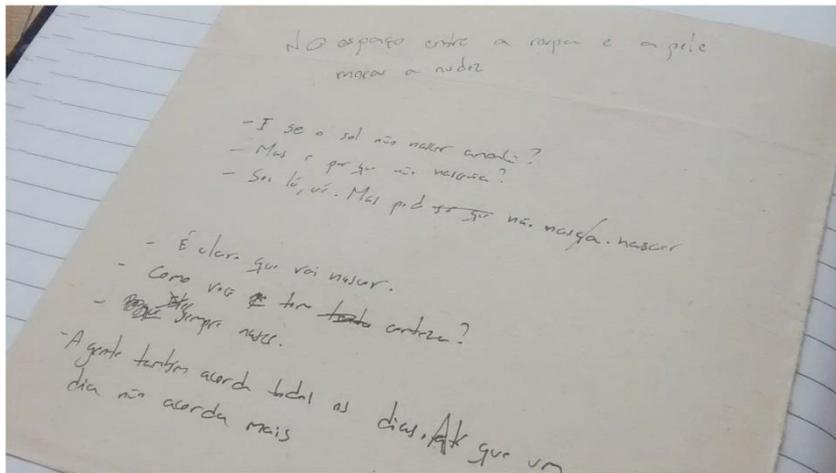
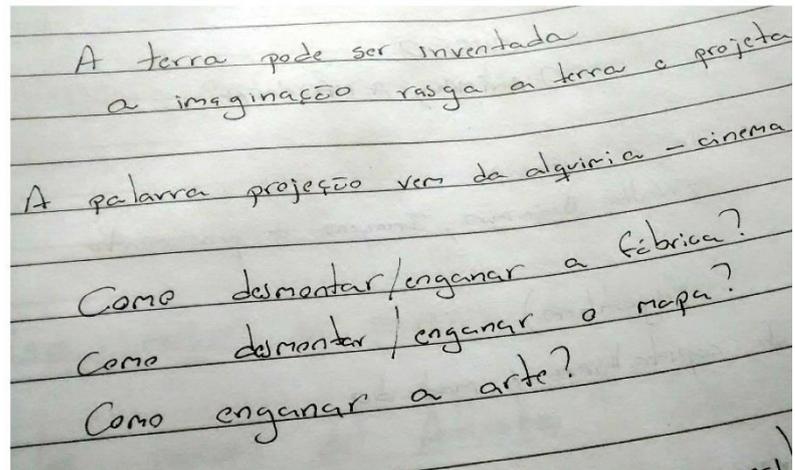
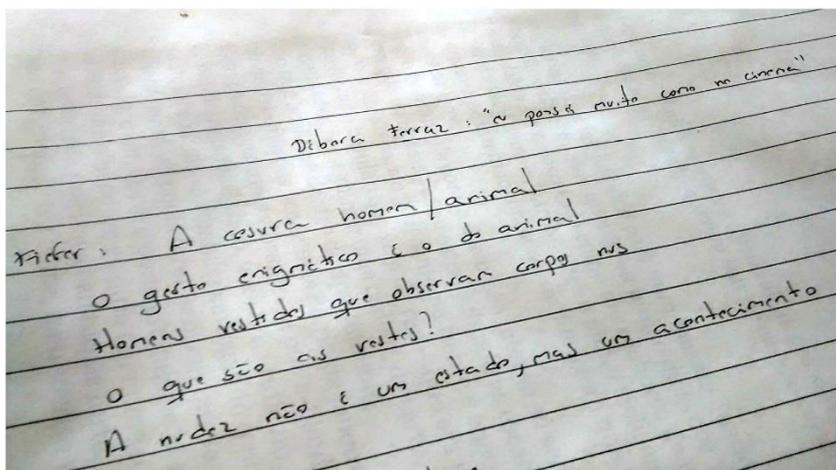
Figura 2.5 - Caderno de anotações: notas feitas durante o curso *O Homem, o animal: máquinas de linguagem e memória*, ministrado por Manoel Ricardo de Lima

Figura 2.6 - Caderno de anotações: registro de conversa com a colega Débora Ferraz e notas feitas em aula do professor Charles Kiefer



Fonte de todas as imagens da Figura 2: arquivo da autora

Murilo e Rodolfo

Uma das primeiras perguntas que motivou o nascimento deste romance foi como retratar um homem que está perdendo o desejo de viver, a fome de vida? Aos trinta e sete anos de idade, Murilo está num momento em que a maioria de suas expectativas se frustrou e ele não enxerga perspectivas para o futuro.

Apesar de ter se formado em Letras, ele se recusa a trabalhar na área e atua como vigia noturno de um prédio comercial, um emprego que não lhe traz nenhuma satisfação. Mesmo assim, ele não está em busca de outros caminhos, pois não enxerga outros caminhos: a apatia é seu traço mais definidor. Quando o livro começa, ele ainda está sofrendo pelo fim do seu relacionamento com Gabriela, a mulher com quem julgou que passaria o resto da vida. Além disso, está afastado de sua irmã gêmea Lídia que, desde que os dois ficaram órfãos, tenta interferir na sua vida e, no momento, tirá-lo da inércia.

A mudança para um novo apartamento (ponto inicial do livro), onde Murilo encontra uma tartaruga de estimação abandonada, é o começo de uma nova fase inesperada em sua vida. Francisca, a dona do apartamento, que lhe aluga por meio de outra pessoa, pois afirma estar viajando, vai tirar Murilo do marasmo por meio de sua correspondência, e obrigá-lo a se relacionar com pessoas que, em condições normais, não teriam feito parte de sua vida. Confrontado com novas possibilidades, Murilo começa a enxergar que há mais no mundo do que ele vinha experimentando. Apesar do aparecimento de Camilo, amigo de Francisca que acaba se hospedando com Murilo, também abrir novos rumos para o protagonista, a trama se move, sobretudo, em função das tentativas de devolução de Rodolfo, a tartaruga.

Rodolfo por pouco não foi um objeto. Eu precisava que Murilo encontrasse no apartamento algo que fosse importante o bastante para ser devolvido, algo que ele não pudesse jogar no lixo, nem guardar para si. Minha primeira ideia havia sido algum objeto importante, talvez um livro com uma dedicatória muito significativa, ou um relógio antigo. Mas pensei que um animal, um ser vivo com vontades próprias, criaria maior tensão, além de ter a possibilidade de cativar o protagonista. Assim Rodolfo começou como um gato, mas desisti da natureza felina assim que o imaginei fugindo dos braços de Murilo e correndo para a liberdade. Uma tartaruga, portanto, é uma criatura mais domesticável e, mesmo que fosse rebelde, bem menos ágil. Além disso, elas costumam despertar certa simpatia. Ao contrário de outros répteis que causam medo ou nojo em muita gente (como as cobras ou as lagartixas), as

tartarugas, no senso comum, não são repulsivas. Nos últimos dois anos, tive como papel de parede do meu computador a imagem de uma tartaruga que parece sorrir. Embora ela não possa ser Rodolfo pois é, supostamente, de uma espécie africana, foi como eu o imaginei durante a produção do livro.

Figura 3 - Tartaruga



Fonte: Diário Presente¹

²

Rodolfo ser uma tartaruga – e não um relógio – também me permite tentar criar novas camadas de significado no texto. Além de obrigar Murilo a lidar com uma criatura cuja sobrevivência depende inteiramente dele, foi possível me aproximar das discussões sobre a relação entre o ser humano e a natureza, uma relação que já passou por inúmeras fases e hoje está, talvez, um pouco confusa. O homem já a considerou um presente de Deus, já se horrorizou quando se descobriu parte dela na forma de apenas um animal mais desenvolvido, já a explorou e hoje se divide entre explorá-la, protegê-la e tentar controlá-la (BAUMER, 2002). Não me interessa tanto aqui falar sobre o contrassenso de destruir o meio ambiente e depois tentar reinventar a chuva (embora essa ideia destrutiva de progresso também esteja presente no livro), mas principalmente sobre a desconexão entre o humano e sua natureza biológica. Em algum momento da trajetória que transformou macacos em homens, perdemos uma série de habilidades úteis. Apenas os animais sabem fugir dos tsunamis, apenas eles sabem, sem ciência, que ervas comer para quais doenças, apenas alguns sentem com antecedência a proximidade da morte e se afastam. Que foi feito dessas habilidades no ser humano? Claro que Rodolfo não terá tsunamis dos quais fugir, mas espero que ele apareça

² Disponível em <<http://www.diariopresente.com.mx/fg04a/6267/pequenas-tortugas-mundo-divertido/>> Acesso em dezembro de 2016

como uma espécie de “guia involuntário” na jornada de Murilo, sinalizando que, mesmo sem a racionalidade, há coisas das quais ele sabe mais.

Acredito que Rodolfo se encaixe na visão mista que o homem costuma ter da natureza hoje. Há a consciência de que é necessário cuidar dela, mas também resiste ainda a confiança de que a natureza “dá seu jeito” de se readaptar e dar prosseguimento à vida. Onde quer que seja pousado, Rodolfo começa a caminhar para a frente, alheio ao que acontece ao seu redor, mas vencendo qualquer obstáculo que se apresente para seguir sua caminhada (seja um palito ou guardanapo amassado). No fim das contas, esse é um dos aprendizados de Murilo: continuar.

Que em alguns momentos Rodolfo saiba mais que Murilo não é uma declaração apenas sobre Rodolfo: significa que Murilo sabe menos. Gosto que Murilo seja falho, que ele aparente ser, desde o início, um frouxo, mas que conquiste, aos poucos, a simpatia do leitor e que seja possível identificar-se com ele. Me parece essencial na vida aceitar que às vezes somos capazes de atos de grandeza e que, às vezes, somos menos sábios que um pequeno réptil. A transformação que o leitor acompanha é a de Murilo, que não envolve muitas mudanças práticas, mas uma profunda transformação de visão de mundo.

Já na primeira cena, Murilo é incapaz de uma tarefa simples: abrir uma porta. Em toda a primeira seção do livro, acompanhamos Murilo fechado em si mesmo. Não consegue se comunicar com a irmã, não dá abertura nem à vizinha nem a Francisca, não se interessa pelo trabalho nem anseia mudanças em nenhuma área. Rodolfo conquista sua simpatia limitada. Murilo cuida para que ele tenha o necessário, mas espera se ver livre da tartaruga o mais rápido possível.

Em uma transformação gradual, essa situação tem sua primeira ruptura simbólica quando Murilo pela primeira vez se refere a Rodolfo pelo nome que Francisca lhe dera. Até então, ele não apenas se referia a Rodolfo simplesmente como “tartaruga”, como desgostava da ideia de que o animal tivesse nome (“Cada vez parece mais ridículo a Murilo que a tartaruga se chame Rodolfo. Detesta animais com nome de gente” (p. 20) é sua relação inicial com o bicho de estimação). Ao nomeá-lo, e Murilo o nomeia para explicar à garçonete: é Rodolfo, é “ele” e não “ela”, ele está concedendo a Rodolfo uma identidade, respeitando sua especificidade e reconhecendo que ele ocupa um papel na sua vida. Quando, mais tarde, descobre que Rodolfo é fêmea, o nome masculino ganha um novo significado. Repete-se na tartaruga um questionamento de gênero que há na vida de Francisca e que Murilo descobrirá mais adiante. A partir daí, Murilo já não se esforça tanto para encontrar um destino a Rodolfo,

embora continue em sua jornada de busca. Espero que o leitor desconfie que ele já não se importaria de permanecer com Rodolfo, mas ainda não pode admitir isso nem para si mesmo.

A chegada de Camilo traz uma nova reviravolta e vai terminar de chacoalhar a rotina de Murilo. Embora Rodolfo leve Murilo para diversos cantos da cidade, ele não tem como criar um conflito, não tem como opor forças a Murilo. Mas Camilo é uma personalidade capaz de impor suas ideias e questionar as de Murilo, ao mesmo tempo em que se torna seu amigo. Há então duas forças principais em oposição a Murilo: Lídia e Camilo, contra quem ele não tem a mesma resistência que tem com a irmã. É nessa teia de tensões que se dá o desenvolvimento e a resolução do conflito central do livro, no qual são essenciais os desdobramentos que surgem das tramas secundárias: as buscas por um guardião para Rodolfo, as mensagens de Francisca e as lembranças de Gabriela.

A reviravolta final é a revelação da doença de Francisca, sua internação e seu distanciamento do próprio pai. São esses os fatos que levam Murilo a ter um real ímpeto de mudança, de ação. Até aqui, ele era “empurrado” pelas circunstâncias, seguindo as direções que Francisca lhe enviava. Ele se movimentava, é claro, mas por um roteiro no qual não interferia. Após conhecer a história real de Francisca, é ele quem decide se envolver e, sem nem mesmo comunicar a ela o que pretende, visita o pai de Francisca na tentativa de possibilitar uma reaproximação. É o primeiro ato impulsivo de Murilo, sua primeira tentativa de alterar o rumo das coisas.

A ficção em contato com o mundo real

A revelação de que Francisca está em uma cama de hospital é uma decisão unicamente narrativa. Eu queria que ela estivesse vulnerável e imóvel, para que assim seus contos ganhassem um ar ainda mais extraordinário, levantando a dúvida quanto à sua veracidade ao mesmo tempo que questionando a relevância de saber se uma história é ficcional ou real. Assim, parece improvável, por exemplo, que Vinícius, o garoto na cadeira de rodas, tenha viajado e desaparecido na montanha. Mas não é necessário saber se isso de fato aconteceu para apreciar o relato e tirar dele algum significado. Posto que a literatura não é o território do que foi, mas do que poderia ter sido. No caso do personagem Vinícius: é improvável, mas também não se pode dizer que seja absolutamente impossível.

Murilo interpretava os relatos de Francisca como “vida real”, e decepciona-se quando é confrontado com a dúvida quanto à sua veracidade. Camilo é o personagem que coloca em

pauta a discussão sobre a importância disso. Francisca trazia à vida de Murilo relatos de lugares e povos distantes. Se eles tiveram significado para ele, importa que tenham acontecido mesmo ou não? Não há resposta correta para isso, mas Murilo decide aceitar aquelas narrativas pelo papel que desempenham na vida dele. Para mim, todo relato é inevitavelmente contaminado por algum nível de invenção: nossa memória é falha, nosso ponto de vista é limitado, e nossa interpretação é subjetiva. Em resumo da sabedoria popular: quem conta um conto aumenta um ponto. Agora que vivemos o tempo da pós-verdade³, essa discussão ganha ainda novos contornos, e torna o debate talvez mais confuso, trazendo transformações nos campos da Comunicação e do Jornalismo. Como isso se refletirá na literatura, ainda é cedo para dizer.

Outra manifestação política que procuro inserir no livro se relaciona à identidade de Francisca de mulher transgênero negra. Se ao colocar em dúvida suas viagens, pois não sabemos se ela as realizou antes da internação ou se as inventou no hospital, quero dizer que pouco importa se os relatos são verídicos, ao revelar apenas no fim as suas características físicas, quero dizer que pouco importa a cor da pele e o que ela leva entre as pernas. Ainda assim, me esforcei para que esse discurso, por mais político que seja, não tenha soado panfletário, porque parece inevitável que haja resistência quando se tenta pregar alguma coisa. Na tentativa de fugir do panfleto, evitei dizer explicitamente qualquer “lição de moral”, ou seja, não escrevo “a cor da pele é irrelevante no afeto que sentimos pelas pessoas”, mas coloco esse princípio em ação ao construir o afeto entre Murilo e Francisca e mantê-lo vigente uma vez que as aparências físicas são mencionadas.

Além disso, não penso que a arte seja lugar para pregação, o que não significa que não possa ser espaço para reflexão política. Se todo escritor é comprometido⁴, é preciso escolher com o que se comprometer. Escolho me comprometer com o mundo que eu gostaria de ajudar a construir, no qual a tolerância se transforme em aceitação, onde a diversidade seja um valor, e as pessoas tenham maior possibilidade de viver uma existência plena e de acordo com seus anseios.

3 Palavra escolhida pelo dicionário Oxford como a palavra do ano de 2016, adjetivo definido “relativo a ou que denota circunstâncias nas quais fatos objetivos têm menos influência em formar a opinião pública do que apelos à emoção e a crenças pessoais”.

4 Ramón Nieto afirma em *O ofício de escrever* (2011): “não é antiquada a expressão ‘escritor comprometido’. Um escritor sempre deve se sentir comprometido: consigo mesmo e com seus leitores. Numa carta de Tchekov esta ideia é expressa com toda a clareza: ‘um homem de letras não é um pasteleiro, nem farmacêutico, nem taverneiro: é um homem comprometido, que assinou um contrato baseado no seu senso de dever e sua consciência’.”

Conforme Laura Erber em declaração à revista Suplemento Pernambuco [2016⁵]:

A ficção sempre foi um laboratório fundamental de produção de pensamento crítico e de reflexão sobre a natureza constitutiva do poder, e a literatura faz isso não tanto por adotar temas políticos, mas por ser capaz de penetrar nas contradições e na lógica perversa que nos rege e molda nossas formas de vida.

Faltava pouco tempo para escrever a cena final de *Rodolfo* quando tomei a decisão de não mostrar a morte de Francisca. Embora fique subentendido que ela ocorre, prefiro que reste alguma abertura e algo de desconhecido para Murilo se agarrar. Mas não foi a reação de Murilo que me fez mudar de ideia. A decisão nasceu da angústia de ter a morte como desfecho para uma personagem que representa um grupo social estigmatizado e marginalizado na sociedade. No meu planejamento inicial, não apenas havia o relato da morte de Francisca (Camilo contava a Murilo o que acontecera), como a última cena do livro era no cemitério, com Murilo em frente ao túmulo dela. Não havia espaço para duvidar da morte dela ou, como Murilo faz na atual versão do livro, “adiar para sempre” a morte dela. Mas eu senti que precisava mantê-la viva de alguma forma.

Personagens como Madame Bovary, Lucíola ou Ana Karenina⁶ parecem declarações de que as mulheres fortes que fogem dos padrões esperados delas — seja a prostituta, a adúltera, a contestadora — têm a vida encerrada pela tragédia. Por não narrar a morte de Francisca, espero fugir desse efeito de inevitabilidade da tragédia para as mulheres “desviantes”, preservando sua posição de heroína e vitoriosa. Espero tirar dela a morte e lhe conceder a eternidade.

Acredito que com isso também se fortalecerá o efeito de leveza ao final do livro, além de ser uma forma de, dentro do universo fictício, honrar a memória de Francisca. A comunidade LGBTQ foi para mim, desde a adolescência, uma fonte de inspiração e de exemplo. Durante meus anos de formação, época em que acredito que todos passam por dúvidas e inseguranças, eu olhava para o movimento gay com grande admiração: que coragem, que ousadia, que dignidade dessas pessoas que assumem sua identidade e lutam pelo direito de não esconder quem são. Por um lado, me fazia pensar que se elas conseguiam, eu, tanto mais dentro dos padrões, tinha não apenas a chance, mas a obrigação de também assumir inteiramente minha identidade. Ser quem se deseja ser é um caminho sem fim, claro (e inconstante e cheio de desvios), mas foi entre a comunidade gay que eu, pela primeira vez,

5 Disponível em <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/77-capa/1745-sobre-nossos-corpos-liter%C3%A1rios-em-colis%C3%A3o.html>> Acesso em dezembro de 2016

6 A lista é longa, poderia continuar com Ana Terra, Luísa em *Primo Brasília*, Medeia, Antígona e muitas outras.

encontrei exemplos de pessoas que não pedem desculpas por sua natureza nem se esforçam por encolher sua natureza para encaixar em um molde que não as comporta.

Anos depois, eu conheceria o feminismo. Anos depois, eu teria contato com o movimento negro. E em todos esses coletivos, encontrei pessoas donas de si, indivíduos que insistem na importância da representatividade, da visibilidade e da aceitação. Então eu não poderia, hoje, terminar o livro com o desaparecimento da personagem feminina negra, como se fosse difícil demais lidar com ela, como se sua existência precisasse ser punida. Ao contrário, espero que Francisca termine por parecer mais forte que a morte.

A rotina de Murilo

Era necessário que o protagonista tivesse tempo livre para perambular pela cidade, e isso foi determinante para a sua profissão. Por isso, fiz dele um vigia noturno. Assim, posso deixar muito do trabalho dele de fora da história principal sem que isso cause estranhamento já que todas as noites serão quase iguais, e ele terá tempo livre durante o dia e algumas noites na escala de plantões (doze horas de trabalho seguidas de trinta e seis horas de folga). Entretanto, é uma profissão sobre a qual acredito haver opiniões preconcebidas: imagina-se que um vigia noturno terá baixo nível educacional, será o que alguns intelectuais costumam chamar de “pessoa simples”. Por um lado, criar um porteiro que usasse linguagem simples poderia obter um convincente efeito de verossimilhança, porque é isso que, geralmente, esperamos de porteiros, faxineiros e outros trabalhadores de categorias que exigem menos qualificação acadêmica. Mas eu queria quebrar essa expectativa, criar um sujeito de origem simples, emprego simples, mas com ideias sofisticadas, porque somos todos capazes de ideias sofisticadas, mesmo que nem todos tenham as habilidades de linguagem para expressar suas ideias. Mas eu precisava que meu personagem tivesse intimidade com a linguagem, tanto para escrever emails quanto para ler com facilidade as mensagens que recebe. Por isso, recorri a uma história prévia que justificasse sua fluência escrita: a Faculdade de Letras. Naturalmente, eu poderia fazer dele apenas um leitor voraz, e isso bastaria para dar um sólido repertório cultural. Mas conforme outros conflitos foram se delineando na trama (as discordâncias com a irmã, a resistência em trocar de emprego), percebi que seria interessante ele ter uma formação superior que não coloca em prática. É mais um traço de sua atual apatia e tendência a desistir.

Assim, escolhi o curso de Letras não apenas porque justifica sua intimidade com as palavras, mas também porque é um dos cursos que está no limiar entre o que o senso comum

considera cursos “inúteis” (como artes plásticas, música, filosofia) e o que se considera “promissor” (como direito, informática, engenharia). Foi uma decisão bastante natural, talvez pelo meu atual entorno social: tenho colegas de Letras e ex-colegas de Jornalismo em situações muito parecidas. Assim, Murilo está em uma zona pouco definida, pois embora tenha um diploma respeitado, tem poucas possibilidades profissionais. Em meio a um país em crise econômica, parece verossímil que ele tenha optado por trabalhar como porteiro. Além, das circunstâncias, depois que Gabriela o deixa, negar um retorno à profissão (quando a irmã indica um potencial aluno) é mais uma recusa à vida. Por fim, a situação do vigia noturno serve para me afastar ao menos um pouco do personagem dominante na análise da literatura contemporânea feita por Regina Dalcastagnè (2005), que mostrou que a maioria dos nossos personagens hoje são homens, brancos, heterossexuais, escritores ou contraventores. Segundo a pesquisa, além da ausência de personagens negros e pobres,

foram-se constatando outras, entre as personagens mesmo – das crianças, dos velhos, dos homossexuais, dos deficientes físicos e até das mulheres. Se eles estão pouco presentes no romance atual, são ainda mais reduzidas as suas chances de terem voz ali dentro. Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média... (2005, p. 15).

Murilo não foge completamente da regra. Suas únicas diferenças são a profissão e o fato de pertencer a uma classe mais baixa. Por outro lado, essa escolha me permite também explorar um traço que vejo ser cada vez mais comum na minha geração: a curva descendente em relação às expectativas profissionais. Quem hoje está na faixa dos trinta anos pôde viver o breve período de pleno emprego no Brasil e acreditou na promessa de rápido sucesso profissional. Poucos anos se passaram e hoje parte significativa dos jovens profissionais não tem carteira assinada e precisam abandonar a ideia de carreira dos sonhos por um arranjo que pague as contas.

Francisca e Camilo são personagens que trarão mais diversidade ao livro. Enquanto ela é uma trans negra, Camilo, o amigo dela que se hospeda com Murilo, é gay. Faço eco às palavras de Dalcastagnè para dizer que "esta preocupação com a diversidade de vozes não é um mero eco de modismos acadêmicos, mas algo com importância política". A representação artística obviamente faz parte da cultura de uma sociedade, e a cultura influi nos campos político e social tanto quanto é influenciada por eles. Como diz Dalcastagnè, "essa parece ser uma das tarefas da arte, questionar seu tempo e a si mesma".

A estrada

Rodolfo também se aprofunda em alguns aspectos que comecei a trabalhar no meu primeiro livro, *Ruína y leveza*, mas que gostaria de retrabalhar e abordar por outras perspectivas. Existe, afinal, a crença de que o escritor escreve sempre a mesma obra. A mais evidente das características retomadas é o movimento. Se, no romance anterior, a protagonista era uma mulher em viagem, agora tenho uma mulher coadjuvante em trânsito, enquanto o protagonista é um sujeito apático que, não por iniciativa própria, é levado a percorrer trajetos menores dentro de sua cidade.

É difícil dizer de onde vem meu interesse pelas *road stories*. Talvez tudo tenha tido início ainda na infância, quando minha família saía de férias em viagens de um mês com ares de improviso. Com cinco pessoas dentro de um carro e uma barraca imensa no bagageiro, aqueles verões foram *road stories* nunca escritas, mas que, como costuma acontecer com as coisas que conhecemos crianças e mantemos na idade adulta, permanecem muito vivas na memória (mesmo que parte da memória seja invenção). A primeira narrativa de viagem que me conquistou foi o clássico *On the road*, de Jack Kerouac, e me lembro de terminar o livro com duas sensações muito claras: quero escrever algo assim e quero viver algo assim. Fiz ambos, à minha maneira. Mas, ao contrário do que eu imaginava, a vontade de "escrever algo assim" não passou após o primeiro romance de viagem.

Quando comecei a conceber *Rodolfo*, havia o grande desejo de inventar uma *road story* dentro de uma só cidade. Existem algumas características recorrentes nas narrativas de estrada⁷. A sintonia entre o movimento externo e interno das personagens talvez seja a mais evidente delas. Enquanto o herói avança por caminhos desconhecidos, sua transformação se desenrola. Nesse trajeto, é comum que o protagonista tenha um ou mais acompanhantes, e também costumam aparecer diversos personagens que não chegam a se inserir na trama, mas a atravessam: sua participação é temporária, eles surgem no caminho do herói, interferem na sua jornada, e são deixados para trás.

Portanto, nesse livro havia o desafio literário de criar movimento — e de recriar a contemplação típica das longas viagens — dentro de um espaço e de um tempo restritos. O deslocamento tem dois pontos fixos de partida e chegada: a casa e o trabalho. Suas viagens duram apenas um dia, mas o levam ao encontro com o desconhecido, como nas narrativas

7 Os filmes *Sem destino*, *E sua mãe também*, *Uma história real*, *Priscilla*, *a Rainha do Deserto*, e os livros *On the road*, *Na natureza selvagem*, *A estrada*, *Guadalupe* e *Todos nós adorávamos cowboys*, são alguns exemplos possíveis.

tradicionais do tipo, e também o colocam em contato com personagens que atravessam a história, deixando sua marca, mas desaparecendo assim que se despedem. Em paralelo à concepção da obra, também havia para mim o desafio pessoal de voltar a morar em Porto Alegre e de tentar trazer para a rotina de emprego, estudo e endereço fixo alguma coisa do estilo de vida que tive ao longo de quase três anos morando fora do País, ou seja, trazer algo de viagem à minha cidade natal.

Além dos deslocamentos de Murilo, está a viagem de Francisca. Mas apesar de ser ela quem traz imagens de diferentes lugares da América Latina em seus relatos, imaginei suas histórias não como um trajeto, mas como um compilado de breves contos nos quais os protagonistas são as pessoas que ela conheceu. Com o projeto do livro ainda longe do papel, eu tinha na cabeça *As mil e uma noites*, em que Sherazade conta uma história a cada noite para que o rei poupe sua vida. Só que no que eu imaginava para *Rodolfo*, as histórias de Francisca não seriam para salvar sua própria vida, mas a vida de Murilo. São suas narrativas que o arrancam da apatia e o convencem a perambular pela cidade em busca de um novo lar para a tartaruga. Assim, essas duas narrativas de estrada presentes no livro mantêm vínculo com a habitual forma da narrativa de estrada e mantêm pontos em comum entre si.

Além disso, estará presente o mesmo espaço de viagem de *Ruína y leveza*, a América Latina. É um espaço de muito interesse para mim, mas também acredito na sua riqueza de experiências, mitos e culturas locais que ainda podem ser muito aproveitadas na literatura. Pela construção da narrativa, o leitor ficará em dúvida se Francisca em algum momento anterior viajou a esses lugares ou se era tudo invenção, mas isso é pouco importante no tratamento do espaço dentro do romance. Quero que pareça possível que ela tenha viajado, que os locais tenham descrições realistas para que os leitores que os conheçam os identifiquem, mesmo que às vezes as peripécias narradas beirem o inverossímil. Mas espero ter atingido um delicado equilíbrio entre o verossímil e o duvidoso. Tentei fazer com que os relatos pareçam convincentes deixando de fora fatos obviamente impossíveis (não há qualquer acontecimento sobrenatural nem nada que não possa ser explicado pela nossa ciência): me atenho apenas a estranhamentos singelos. Um cego com um aquário; um rapaz paraplégico que some nas montanhas; uma senhora que assa pães para o marido morto; um livro de dedicatórias: não são acontecimentos cotidianos, mas tampouco são espantosos.

Para o andamento da história, Francisca poderia viajar por qualquer lugar do mundo, bastaria que escrevesse mensagens, que contasse histórias e que fizesse Murilo avançar na sua busca. Mas explorar a cultura latino-americana é um processo de descoberta também para

mim, um estudo que pode (provavelmente, vai) durar a vida inteira, já que é um interesse de longa data. Muito antes de começar o ensino superior, a América Latina era o território que me atraía. Como eu podia saber tanto da Europa e tão pouco dos nossos vizinhos em termos de história, arte e pontos turísticos? Como eu podia ser capaz de reconhecer a torre Eiffel numa olhada de relance e não ser capaz de diferenciar as cataratas do Niágara das de Foz do Iguaçu numa fotografia, não saber que existia, aqui tão perto, o sítio histórico de Tiahuanaco, os lagos andinos, o vulcão Quilotoa? Descobri esses lugares no início da vida adulta, mas já na adolescência eu intuía que havia mistério e possibilidade de descoberta no meu próprio continente. Hoje sinto que é inevitável que essas descobertas latinas se misturem a uma base de conhecimento europeu, já que fui criada em escolas e numa cultura que valoriza este pensamento e, muitas vezes, o transforma em norma. Espero cada vez mais encontrar teóricos latinos que possam contribuir com meus futuros trabalhos, pois aqui eles ainda aparecem timidamente e a latinidade se mistura a outras tradições. Na breve história que Francisca conta sobre Vinícius, o menino que aprendeu a ter medo e desaparece nos Andes abandonando sua cadeira de rodas, tento misturar sutilezas de diferentes culturas. O próprio fato de que ele só aprendeu da mãe a ter medo pode ser relacionado, por oposição, à história dos Irmãos Grimm do menino que sai de sua casa para aprender a ter medo. Já o fato de que é ao meio-dia que os *arrieros* o enxergam — e não de madrugada, que seria o horário mais tradicional das aparições sobrenaturais nas histórias europeias — foi uma escolha que seu deu após a leitura de Octavio Paz, que coloca o meio-dia como o momento dos delírios⁸. O leve tom de realismo fantástico que perpassa algumas das historietas de Francisca, como, além do caso do jovem Vinícius, o menino que “pesca” o sol, é fruto do realismo mágico que Gabriel Garcia Márquez e tantos outros escritores latino-americanos engendraram com maestria. Mas a tradição europeia transparece ao longo da narrativa como um todo.

O título

Enquanto escrevo este ensaio, o livro ainda não tem um título definitivo, embora tudo indique que eu vá confiar na simplicidade e manter apenas *Rodolfo*. Mas refletir sobre o título, embora me desgaste bastante, é um bom exercício para pensar quais os temas do romance, qual a unidade, qual a sua “cara”. Faz alguns meses, desejei boa viagem a um amigo que foi

8 No poema *Libertad bajo palabra*, escreve Paz: "Invento el terror, la esperanza, el mediodía -- padre de los delirios solares, de las falacias espejeantes, de las mujeres que castran a sus amantes de una hora".

passar uns dias em Montevideu. Desejei boa viagem e terminei o recado escrevendo: não se esquece de voltar. Ali pensei "Não se esqueça de voltar" pode ser um bom título de livro. Mas imediatamente me perguntei por que relacionar uma viagem com a sua volta? No meu primeiro livro, tinha cogitado usar o título "Como anunciar que se está voltando" ou ainda "Como voltar", mas contei a história de uma menina que viaja e a resolução de seu conflito é precisamente não voltar, é seguir para longe. Agora, novamente, Murilo não volta porque nem sai de sua cidade. Francisca não volta porque talvez não tenha ido a lugar nenhum, ou talvez já tenha voltado, jamais saberemos porque não importa saber.

Mas a volta sempre existe na cabeça do viajante. Como destino final, como fantasma, como desejo ou como a determinação de não voltar, a volta para casa acompanha até mesmo o viajante que nunca chega a voltar. Talvez por isso, a volta vem agora assombrar essa nova história, o que faz com que eu me pergunte: nessa *road story* urbana em que as viagens duram não mais que um dia, não há volta ou há uma volta a cada vez que Murilo entra em casa? E dessa ideia de título, a ordem "Não se esqueça de voltar" viria de quem? Da irmã que tenta fortalecer os laços familiares? De Francisca, que perto da própria morte pede a ele que não abandone a vida? Não consigo responder.

Narradores

O livro conta com três narradores: Francisca e Murilo trocam cartas nas quais, naturalmente, escrevem em primeira pessoa, em discurso direto, como nas típicas narrativas epistolares. O resto da história é narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, que pretende se misturar ao narrador câmera tomando emprestadas algumas reflexões da área do cinema. Esse narrador é parte fundamental da minha investigação de criação artística. Parti da classificação de narrador câmera de Norman Friedman: "Nele, o objetivo é transmitir, sem seleção ou organização aparente, um 'pedaço da vida' da maneira como ela acontece diante do medium de registro" (2002, p.179), mas, além disso, busquei desenvolver um olhar que se movimenta como uma câmera de cinema. Enquanto criava, imaginava quais seriam os planos, ângulos e enquadramentos das cenas caso estivesse produzindo um filme e não um livro. Já no que se refere ao grau de consciência, ele extrapola os limites do narrador câmera e torna-se um narrador onisciente: conhece os sentimentos e pensamentos de todos os personagens.

Não tenho dúvidas de que o cinema e a televisão exercem grande influência na minha escrita. Todas as cenas que escrevo, visualizo antes como uma cena filmada, em que as

câmeras acompanham os personagens e *closes* se traduzem na descrição de detalhes e cortes em linhas em branco ou finais de capítulo. Tento aplicar essas ideias desde o início do livro, como na primeira cena, onde marco aqui a maneira como visualizei a cena:

[Começa com um plano médio, no qual precisamos ver Murilo e as chaves acima da sua cabeça] *Senta no chão, cola as costas contra a porta e estica as pernas, exausto. Prefere nem olhar para o chaveiro pendurado à fechadura, incapaz de virar para qualquer lado, uma farsa.* [Aqui a câmera assume o ponto de vista de Murilo, que vê de baixo os cabelos da vizinha se aproximarem] *Tem os olhos vidrados nas próprias mãos entrecruzadas sobre o colo quando ouve uma voz suave que pergunta és tu que vais ocupar o apartamento da Francisca? Murilo se depara com a moça cor de caramelo queimado, os cabelos castanhos a aproximarem-se do rosto dele. Estás bem?, ela se preocupa.* [Aqui eu voltaria ao plano médio] *Murilo quer levantar, mas assim que se mexe sua cabeça bate de leve contra a dela. Desculpa-se, ainda sentado, de novo fracassado. Explica o tema da chave, narra os golpes na porta. Ela ri. Estou a ver que não te ensinaram a artimanha, diz. Estica o braço direito por cima do corpo abandonado de Murilo, toma a chave, puxa-a um centímetro para fora, vira-a primeiro para a esquerda, como se a fechasse, e em seguida para a direita. Um clique seco faz a porta escorregar para trás, deixando as costas de Murilo sem apoio.*

Esse exercício feito aqui é apenas uma ilustração do processo criativo. Não espero que o leitor siga, necessariamente, estas trocas de ponto de vista. Meu objetivo é que ele consiga visualizar os acontecimentos, e de maneira talvez inconsciente, coloque-se no lugar de Murilo. Muitos escritores já recorreram ao cinema para compor seus livros, alguns adotam uma forma semelhante ao roteiro, outros colocam em cena os mecanismos cinematográficos. Gonçalo M. Tavares, em *Short movies* e Lourenço Mutarelli, em *Miguel e os demônios*, criaram formas de hibridismo bastante intrincadas.

Em *Short movies*, Tavares coloca a câmera na posição de um personagem ou de narrador. É uma manobra oposta ao que se costuma buscar no cinema, quando se deseja fazer desaparecer a câmera. Mas Tavares parece buscar a exposição de mecanismos que gerem estranhamento no leitor:

Na televisão, um filme antigo de Fred Astaire. Vemos o sapateado. Só os pés. A câmera afasta-se da televisão e acompanha o chão da sala à procura de pés humanos. A câmera percorre toda a sala, como se obedecesse a um sistema organizado. De uma ponta à outra, da esquerda para a direita, sempre a avançar (2015, p. 61).

Esse movimento de câmera me interessa enquanto condução do olhar do espectador no cinema. E, já que na literatura não há imagem, suponho que possa falar em condução da imaginação do leitor. Mas ao contrário de Tavares, não quero colocar a máquina como protagonista, tampouco quero lembrar ao leitor que existe essa intermediação do olhar. A visualização prévia da cena sempre fez parte do meu processo, é também uma forma de criar a ação. Ao inserir uma “câmera” ou meu “olho” na cena, estabeleço já um ponto de vista. Em *Rodolfo*, meu objetivo foi usar esses recursos habituais do cinema de forma sutil na criação de um texto que tenha a mesma capacidade de “fazer ver” e de movimentar esse olhar. Acredito que, na essência, me aproximo assim da forma mais usual do cinema que geralmente se esforça para que o espectador esqueça que houve uma câmera e busca fazê-lo sentir como se estivesse diante da coisa em si.

Em Mutarelli também há o uso declarado da linguagem de cinema. Assim começa *Miguel e os demônios*:

Tela branca.
Gargalhada.
- No começo era eu, minha mulher e minha filha...
Gargalhada.
A risada vai sendo abafada por um zunido.
Uma mosca.
Uma enorme mosca. Gorda Big close-up.
A câmera se afasta, revelando a mosca que se debate contra o para-brisa (2009, p. 5)

Mais uma vez, não pretendo usar termos como *closes* nem plano nem *fade*, comuns em decupagens de roteiro. Mas espero que, na imagem mental que o leitor poderá fazer das cenas, ele enxergue esse *close* (ou um plano detalhe) ou um *travelling* ou o corte. Por outro lado, espero que o processo técnico fique escondido e que o leitor não pense nesses termos enquanto lê, não se interesse pela técnica a ponto de tentar desvendar o “truque”. Se eu for bem-sucedida na empreitada, o processo vai desaparecer abaixo do resultado final, mas poderá ser visível a quem ler este ensaio.

Por exemplo, no seguinte trecho, a partir do momento em que chegam à sacada do apartamento, tento criar a versão escrita de um plano que começa fechado no casal e vai se afastando do prédio até que o ponto de vista esteja na calçada da rua:

Amortecido, ele tomou a mulher pela mão e a conduziu até a sacada. O ar frio da noite jovem arrepiou os pelos dos dois, ressaltando ainda mais a nudez sem utilidade, dois corpos despidos de gozo, desfeitos de união, quebradiços. O homem ficou de frente para a mulher e quis, por um último instante, tornar-se algo dela, um pedaço qualquer. A passos hesitantes, aproximou-se dela, beijou-lhe a testa e abraçou-a como pôde, com braços enormes sem saber o que agora deveriam buscar nas costas e nos cabelos da mulher.
Abraçados dançaram, devagar, fora de compasso mas bonitos, e suas figuras pequeninas ganharam moldura na sacada, as curvas em movimento humanizaram o

prédio quadrado, o vaivém dos passos suavizaram as luzes do trânsito corrido, e os pedestres nas calçadas olharam para cima e deixaram suas vidas de lado por um instante a observar o casal ensimesmado: a sinuosidade do abraço, a nudez pura, a cadência do sutil balanço; os transeuntes apreciaram a breve perfeição do momento, mesmo que não tenham podido ver que, das peles nuas, o vento secava os últimos traços de suor e de amor.

Partir do visual para a escrita não é nenhuma novidade. Muitos escritores o fazem desde há tempos. Joseph Conrad, no prefácio de *The Nigger of the 'Narcissus'*, disse que a tarefa "que estou tentando alcançar é, pelo poder da palavra escrita, fazer você ouvir, fazer você sentir — é, antes de mais nada, fazer você ver"⁹. O contemporâneo Orhan Pamuk também acredita que

um romance funciona melhor se você tenta se conectar à visualidade do leitor. Eu adoro quando meus leitores dizem: 'senhor Pamuk, li seu romance e me pareceu um filme'. É um elogio fantástico e eu escrevo para receber esse tipo de elogio. O que quero dizer é que a primeira coisa que faço é usar imagens para evocar as cenas na imaginação dos leitores¹⁰.

Como ele, Salman Rushdie afirma que muitas de suas reflexões sobre a escrita se formaram enquanto assistia aos filmes dos anos sessenta e setenta. Além da imagem, Rushdie começou a pensar na estrutura do texto ao analisar as novas formas de linguagem de câmera e a liberdade da montagem cinematográfica da New Wave. Hoje, ele comenta: "Eu vejo que as pessoas que gostam dos meus livros costumam dizer que eles são muito visuais, enquanto as pessoas que não gostam dos meus livros costumam dizer que eles são visuais em excesso"¹¹.

Para mim, a visualização prévia do que vou escrever por um lado traz vantagens: é fácil acompanhar meus personagens, sei sempre onde eles estão, também me ajuda a não cair em erros de continuidade. Se enxergo o personagem em todos os seus passos, não há o perigo de fazer com que ele lave a louça sem ter saído do quarto ou que segure objetos em três mãos.

Por outro lado, enfrento um risco maior de ter um texto puramente visual esquecendo da audição, do olfato, do tato e do paladar, sentidos que costumam ser muito enriquecedores na literatura. É em parte para equilibrar o livro que Francisca aparece com um discurso quase de fantasia. Se o mundo de Murilo é visual, o de Francisca é sinestésico, não apenas inclui cheiros, sabores e texturas, como os mistura. Uma alegria trepidante, um sentimento amarelo,

9 No original: "My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see." Disponível em <<https://www.gutenberg.org/files/17731/17731-h/17731-h.htm>>

10 Entrevista publicada em espanhol: "Para mí, una novela funciona mejor si intentas conectar con la visualidad del lector. A mí me encanta cuando mis lectores me dicen: "Señor Pamuk, he leído su novela y me pareció como una película". Es un cumplido fantástico y yo escribo para recibir ese tipo de cumplidos. Lo que quiero decir es que lo primero que hago es utilizar imágenes para evocar las escenas en la imaginación de los lectores."

11 No original: Nowadays I find that people who like my books tend to say that they're very visual, while people who don't like my books tend to say that they're too visual.

uma saudade salgada: coisas que podem ser sentidas, insinuadas, mas seriam impossíveis de serem filmadas.

A jornada, o herói, o consolo

As mensagens de Francisca e a presença de Rodolfo vão ganhando importância para Murilo conforme a história avança. Enquanto traçava os conflitos e desdobramentos da narrativa, recorri às vezes à Jornada do Herói, desenhada por Joseph Campbell a partir da análise de diferentes mitos ao redor do mundo e retomada por Christopher Vogler na aplicação dos conceitos à criação de roteiros cinematográficos. Muito resumidamente, Campbell define assim a jornada: “Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (1989, p.36).

Murilo é uma espécie de herói relutante. Ele não buscou sua aventura nem ficou feliz quando ela se apresentou. E embora sua jornada não passe por prodígios sobrenaturais nem fabulosas forças, tentei fazer com que seus passos se aproximassem dos rumos que vemos nos contos de fadas: uma criatura comum se vê de repente em um ambiente incomum, onde recebe auxílio de outras criaturas que não faziam parte de seu habitat natural. Nesse sentido, *Rodolfo* tenta ser um conto de fadas urbano na era digital voltado a adultos, embora não deixe de ser um romance.

Tolkien, citado por Bruno Bettelheim, afirma que um conto de fadas deve ter fantasia, recuperação de um desespero profundo, escape de um perigo e consolo (2002, p.156). Acredito que Rodolfo tem sua cota de fantasia, bem como a recuperação e o consolo, e um perigo que não vem na forma de vilão, mas é o perigo abstrato da perda do desejo de viver. Murilo não enfrenta dragões, mas precisa voltar a acreditar que, se fosse necessário, teria condições de enfrentá-los.

O livro de Bettelheim é um estudo que coloca a criança no centro da reflexão, mas é bastante fácil adaptar suas ideias para a realidade dos adultos. Percebi, sobretudo, que o significado da jornada de Murilo é muito semelhante ao significado dos personagens fracos, tolos ou parvos dos contos de fadas que, mesmo com poucas habilidades, alcançam a vitória. Especialmente nos contos de fadas amorais, como coloca Bettelheim:

Tais contos ou figuras típicas como o "Gato de Botas", que arranja o sucesso do

herói através da trapaça, e João, que rouba o tesouro do gigante, constroem o personagem não pela promoção de escolhas entre o bem e o mal, mas dando à criança a esperança de que mesmo o mais medíocre pode ter sucesso na vida.

Afinal, qual a utilidade de escolher tornar-se uma boa pessoa quando a gente se sente tão insignificante que teme nunca conseguir chegar a ser alguma coisa? A moralidade não é a saída nestes contos, mas antes a certeza de que uma pessoa pode ter sucesso. Enfrentar a vida com uma crença na possibilidade de dominar as dificuldades ou com a expectativa de derrota constitui também um problema existencial muito importante (2002, p.10).

Medíocre é como Murilo se sente, e eu imagino que será a primeira impressão que o leitor terá dele. Já na primeira cena do romance, ele é incapaz de abrir uma simples porta, necessitando de auxílio para vencer essa minúscula tarefa, ainda que bastante simbólica: pode ser a recusa em começar uma nova vida, uma recusa a entrar no “Mundo Especial”. É preciso que a vizinha intervenha para fazê-lo quase cair dentro desse novo mundo, quando a porta se abre e suas costas perdem apoio. Acredito que todos nos sentimos medíocres às vezes, o que espero que seja um ponto de identificação entre leitor e personagem. Os fracassos de Murilo são insignificantes, bem como a maioria de suas vitórias, mas a única vitória que realmente importa para ele vem ao final da caminhada, confirmando que há esperança para os parvos. Como acontece com frequência nos contos de fadas, “o herói é ajudado por estar em contato com coisas primitivas — uma árvore, um animal, a natureza” (Bettelheim, 2002, p. 12), o que se manifesta não apenas na presença da tartaruga, mas também em algumas de suas buscas diurnas (como na zona sul da cidade, na Ilha da Pintada, no Jardim Botânico) e mesmo nos relatos de Francisca, que colocam na sua vida histórias de outros lugares e outros tempos, da mesma forma que fazem os contos de fadas.

Assim, embora o conto de fadas, o mito e a jornada do herói moderno sejam todos diferentes, *Rodolfo* foi construído com elementos de tudo isso. Para alguns teóricos, a origem dessas narrativas pode ser a mesma. Mircea Eliade é um deles, conforme nos diz Bettelheim:

Traçando paralelos antropológicos, ele e outros sugerem que os mitos e contos de fadas se derivam de, ou dão expressão simbólica a, ritos de iniciação ou outros ritos de passagem - tais como a morte metafórica de um velho e inadequado eu para renascer num plano mais elevado de existência. Ele sente que esta é a razão destes contos encontrarem uma necessidade sentida de modo intenso e serem transmissores de tanto significado profundo (2002, p. 35).

Mas suas diferenças são ainda mais notáveis. Enquanto os mitos tendem ao pessimismo, os contos de fadas são sempre otimistas. Se as respostas dadas pelos mitos são taxativas, o conto de fadas apenas sugere. Onde o mito exige moral, o conto de fadas reassegura que tudo vai ficar bem. Por fim, enquanto o mito traz um herói único, com nome, sobrenome e, não raro, uma longa linhagem familiar, o conto de fadas com frequência traz a

história de uma menina, um príncipe ou, quando muito, um simples João. Daí concluo que o mito fala de um ideal impossível, mas exemplar, enquanto o conto de fadas fala, de forma simbólica, de qualquer um de nós.

Os singelos elementos nos relatos de Francisca que mencionei ao aproximá-los do realismo mágico latino-americano (Vinícius na montanha, o pescador do sol etc.) também os aproximam do fantástico ou do maravilhoso, como descrito por Todorov: “Há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos de causas naturais e sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas cria o efeito fantástico” (1981, p. 16). Em *Rodolfo*, a história de Vinícius e sua mãe, por exemplo, ou mesmo a história de Felippo não possuem nada de sobrenatural, mas, ainda assim, não parecem exatamente reais. Por outro lado, tampouco são explicados racionalmente, o que os afasta da categoria do estranho. Não pretendo me alongar na discussão de gêneros, mas como o conto de fadas é frequentemente relacionado ao maravilhoso (para Todorov, é uma de suas variedades), o estudo desse tipo de narrativa me foi útil ao refinar o tom das histórias. Ao fazer com que Francisca e Murilo jamais questionem a veracidade das histórias, quero convidar o leitor a fazer o mesmo. Torço para que o leitor não tente desvendar o mistério, nem buscando uma explicação racional, tampouco admitindo os fatos literalmente, permanecendo assim no terreno do fantástico. Diz Todorov sobre esse frágil equilíbrio (1981, p.16):

O primeiro em enunciá-la é o filósofo e místico russo Vladimir Soloviov: “No verdadeiro campo do fantástico, existe, sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas, ao mesmo tempo, esta explicação carece por completo de probabilidade interna” (citado por Tomachevski, pág. 288). Há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos de causas naturais e sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas cria o efeito fantástico.

Alguns anos depois, um autor inglês especializado em histórias de fantasmas, Montague Rhodes James, repete quase os mesmos termos: “É às vezes necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas teria que adicionar que esta porta deve ser o bastante estreita como para que não possa ser utilizada” (pág. VI). Uma vez mais, duas são as soluções possíveis.

Temos também um exemplo alemão, mais recente: “O herói sente em forma contínua e perceptível a contradição entre os dois mundos, o do real e o do fantástico, e ele mesmo se assombra ante as coisas extraordinárias que o rodeiam” (Olga Reimann). Esta lista poderia ser alargada indefinidamente. Advirtamos, entretanto, uma diferença entre as duas primeiras definições e a terceira: no primeiro caso, quem vacila entre as duas possibilidades é o leitor; no segundo, o personagem.

Permanecer na incerteza é parte do aprendizado de Murilo para voltar a enxergar seu mundo comum como mundo especial. Sua vida pessoal sofre, como coloca Campbell, de uma deficiência simbólica. Murilo não enxerga mais sentido nas suas ações, sua vida se tornou uma sequência de acontecimentos que não lhe despertam nem paixão nem

ódio. Diz Vogler (2015, p. 98):

No início de uma história, quase sempre os heróis encontram-se na fase de “empurrar com a barriga”: levam uma vida desequilibrada, utilizando-se de uma série de mecanismos de defesa para lidar com ela. Então, de repente, um novo tipo de energia entra na história para fazer com que seja impossível para o herói simplesmente “ir levando”. Uma nova pessoa, condição ou informação muda o equilíbrio do herói, e nada mais será igual. Ele precisa tomar uma decisão, agir, encarar o conflito. Um Chamado à Aventura é anunciado, não raro por um arquétipo do Arauto.

Para Vogler, (2015, p.143) “os contos de fadas são uma busca pela completude e uma luta pela integralidade, e quase sempre é uma subtração nessa unidade familiar que põe a história em movimento”. Murilo sente-se incompleto desde que Gabbriela saiu de sua vida, ou talvez ainda desde antes, embora ele não o reconheça. Mas apático, sua vida não entra em movimento com essa subtração: sua jornada só começa quando fatores externos o sacodem. O chamado à aventura vem na figura de Rodolfo, e apesar de a tartaruga ter sido uma escolha por sua utilidade narrativa, ela talvez traga mais simbolismo do que eu havia imaginado num primeiro momento.

Não apenas a tartaruga é um ser pré-histórico que se modificou muito pouco ao longo dos séculos, como ela aparece em diferentes mitos e contos populares. Símbolo de lentidão, mas também de constância, ela aparece como a heroína na corrida contra um coelho na fábula de Esopo; é a base dos quatro elefantes que sustentam o mundo, segundo a tradição hindu; e uma imensa criatura marinha que se passa por ilha em alguns folclores antigos¹², para citar alguns exemplos.

Embora eu não tenha encontrado um exemplo com tartaruga, não é raro que nos contos de fadas o chamado ao herói venha na forma de animal. Ao comentar o conto em que um sapo aborda uma princesa, Campbell explica (1989, p.64):

pois o sapo, a serpente, o rejeitado, é o representante daquela profunda camada inconsciente ("tão profunda que não é possível ver-lhe o fundo") em que são guardados todos os fatores, leis e elementos da existência rejeitados, não admitidos, não reconhecidos, desconhecidos ou subdesenvolvidos. Essas são as pérolas dos palácios submarinos das fábulas, cheios de gênios, trintões e guardiães das águas; as joias que iluminam as cidades demoníacas do mundo interior; as sementes de fogo do oceano de imortalidade, que suporta a terra e a cerca como uma cobra; as estrelas do firmamento da noite imortal. São elas as pepitas de ouro do tesouro do dragão; as maçãs guardadas pelas Hespérides; os filamentos do Velocino de Ouro. O arauto ou agente que anuncia a aventura, por conseguinte, costuma ser sombrio, repugnante ou aterrorizador, considerado maléfico pelo mundo; e, no entanto, se prosseguirmos, o caminho através dos muros do dia, que levam à noite em que brilham as joias, nos será aberto. O arauto pode ser um animal (como no conto de fadas), representante da fecundidade instintiva reprimida que está dentro de nós. Pode ser igualmente uma

12 A criatura Zaratan ou aspidochelone parece ter origem medieval, embora não seja fácil encontrar bibliografia sobre o assunto. Ela consta no conto de Simbad em *As mil e uma noites*, e aparece no *Livro dos seres imaginários* de Jorge Luís Borges.

figura misteriosa coberta por um véu o desconhecido.

Como *Rodolfo* não é um conto de fadas infantil, não é a tartaruga quem fala a Murilo de sua tarefa. Para isso, conto com as mensagens de Francisca. Ainda assim, a tartaruga é essencial para levar a jornada adiante: caminhando sempre em frente, provocando reações nas pessoas que Murilo encontra e conquistando aos poucos seu afeto, Rodolfo funciona um pouco como arauto, um pouco como presente entregue por Francisca para modificar o mundo do herói.

Nesse sentido, Francisca assume nesse ponto da história a função que Vladimir Propp definiu como “doador”, aquele responsável pelo “fornecimento do objeto mágico ao herói” (2006, p. 77). Murilo não fez por merecer o presente mágico. Se pudesse, o teria negado. Mas, a partir do momento em que o aceita, quando o nomeia diante da garçonete que se refere a Rodolfo da maneira errada, ele cria com a tartaruga uma relação cúmplice. O animal não traz poderes mágicos de fato, apenas está presente, mas começa a causar reações importantes em Murilo e a garantir seu lugar na vida dele. Disse Walter Benjamin em uma forte crítica ao romance, mas elogio ao conto de fadas: “O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado” (1986, p. 2015). E, embora eu tenha escolhido o nome Rodolfo por sua sonoridade (uma certa aspereza que contrasta com a natureza plácida da tartaruga), me surpreendi quando soube que o nome, de origem germânica, significa lobo e glória: mais uma conexão com o mundo animal e, ainda por cima, com os lobos, tão presentes nos contos de fadas para representar perigos e ameaças. É um contraste interessante com o papel de Rodolfo na vida de Murilo.

Uma última semelhança entre o romance *Rodolfo* e os contos de fadas é que o herói desse tipo de narrativa tipicamente obtém um triunfo microcômico e doméstico, como é conseguir um novo lar para a tartaruga e, ao mesmo tempo, dar início à reconciliação entre Francisca e seu pai. “Mas, pequeno ou grande, e pouco importando o estágio ou grau da vida, o chamado sempre descerra as cortinas de um mistério de transfiguração um ritual, ou momento de passagem espiritual que, quando completo, equivale a uma morte seguida de um nascimento”, continua Campbell (1989, p.62). É para esse renascimento que Murilo caminha durante toda sua jornada.

Lembranças de Gabbriela

O leitor não conhece Gabriela diretamente, apenas pelas lembranças de Murilo. Ele a relembra como uma presença muito forte, uma mulher que se relaciona com as coisas à sua volta de maneira muito física. Sempre que descrevi Gabriela, tinha na cabeça as ideias de Michel Collot e Merleau-Ponty sobre palavra, corpo e carne¹³.

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir.

(...)

Os sentidos comunicam-se entre si e abrem-se à estrutura da coisa. Vemos a rigidez e a fragilidade do vidro e, quando ele se quebra com um som cristalino, este som é trazido pelo vidro visível. Vemos a elasticidade do aço, a maleabilidade do aço incandescente, a dureza da lâmina em uma plaina, a moleza das aparas. (Merleau-Ponty, 1999, p. 308)

Esse paradoxo de uma proximidade distante encontra uma figura privilegiada na estrutura de horizonte da espacialidade humana, que faz do corpo o ponto de partição e de passagem entre o próximo e o longínquo. Por meio do olhar ou do movimento, estou sempre ao mesmo tempo aqui e lá, sem jamais poder coincidir totalmente com um ou com outro: de tal maneira que o horizonte pode parecer o que há de mais próximo, ao passo que a localização de meu corpo permanece no limite inacessível ao meu olhar. (Collot, 2006, p32)

E ainda:

Outra consequência do mesmo princípio tem derivações ainda mais amplas: trata-se do desaparecimento do limite entre sujeito e objeto. O esquema racional nos representa ao ser humano como um sujeito que fica em relação com outras pessoas ou com coisas exteriores a ele, e que têm um status de objeto. A literatura fantástica põe em julgamento esta separação abrupta. Ouça-se uma música, mas já não existe o instrumento musical emissor de sons e exterior ao ouvinte, por uma parte, e o ouvinte, por outra. (Todorov, 1981, p.62)

Gabriela se define em contato com o mundo exterior, e não por acaso ela busca, além de Murilo “o outro”, este “outro” se refere ao personagem que deixa marcas na sua pele, mas também pode ser interpretado como a alteridade, o diferente em relação ao qual se define o indivíduo. A Gabriela não basta a vida de casal com Murilo porque enquanto ela precisa de contato com o outro, Murilo tenta fazer do casal uma unidade. Quando Murilo se torna familiar, conhecido e, de certa forma, interno à vida dela, Gabriela precisa de um elemento externo. Para Collot, o corpo é o lugar de troca entre o interior e o exterior. Para Gabriela, é no corpo e na pele que ela conhece o exterior, e embora isso se dê com todas as coisas (como a descrição que Murilo mesmo faz dela no trecho abaixo), é naturalmente o sexo que perturba a tranquilidade de Murilo.

¹³ Mais tarde, entrei em contato com os conceitos de Didier Anzieu no livro *Eu-pele* (1989), que igualmente poderiam ter contribuído na criação da relação entre Murilo e Gabriela, pois Anzieu também coloca a pele como superfície limite entre o interior e o exterior, além de "um lugar e um meio primário de comunicação com os outros, de estabelecimento de relações significantes; é, além disso, uma superfície de inscrição de traços deixados por tais relações (p. 45)".

Quando a conheceu, Murilo se apaixonou pela maneira como ela encostava nas coisas do mundo, como se relacionava com cada objeto e cada elemento de maneira física. Parecia sentir tesão ao andar descalça pela terra, ao espalmar as mãos sobre um caderno, ao se enrolar em um cobertor de lã sobre o sofá. A pele que se agarrava à textura de uma garrafa gelada no verão, que se demorava sob o banho quente e que ondulava ao vento, como se toda experiência fosse sensual mesmo que feita de banalidade. Murilo a observava em silêncio e chegava a temer que algum dia ela se misturasse ao mundo e desaparecesse na matéria.

Collot continua em *O sujeito lírico fora de si*: “É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, que ele abrange pelo olhar e pela qual é envolvido. Ele lhe abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa”. É assim que Gabbriela vive, seu mundo é feito de carne, sua visão é acolhedora, o exterior para ela é envolvente, ela está no mundo e quer senti-lo.

Murilo é o oposto. O exterior para ele é repugnante, sua visão afasta o mundo, seu corpo não quer contato. O universo de Murilo é feito de ausência, o de Gabbriela é feito de presença (as coisas presentes e o tempo presente). Suas visões são incompatíveis. Embora Murilo admire a sensualidade de Francisca e a maneira que ela toma o mundo com o corpo, é com os desejos desse corpo que ele não consegue lidar. Talvez ele estivesse se dando conta do que Campbell resumiu tão bem:

O ponto nevrálgico da curiosa dificuldade reside no fato de que as nossas concepções conscientes a respeito do que a vida deve ser raramente correspondem àquilo que a vida de fato é. Em geral nos recusamos a admitir que exista, dentro de nós ou dos nossos amigos, de forma plena, a impulsionadora, autoprotetora, malcheirosa, carnívora e voluptuosa febre que constitui a própria natureza da célula orgânica. Em vez disso, costumamos perfumar, lavar e reinterpretar, imaginando, enquanto isso, que as moscas e todos os cabelos que estão na sopa são erros de alguma desagradável outra pessoa.

Mas quando de súbito percebemos, ou somos obrigados a observar, que tudo quanto pensamos e fazemos é temperado necessariamente pelo odor da carne, então experimentamos, não raro, um momento de repugnância: a vida, os atos da vida, os órgãos da vida, a mulher em particular, como o grande símbolo da vida, tornam-se intoleráveis à incomparavelmente pura alma (1989, p. 136).

Ao tratar do corpo, acabei confrontada também com os dilemas do visível. Merleau-Ponty tem muito a dizer sobre a visão. Para ele, é a visão que “dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível, faz que não tenhamos necessidade de ‘sentido muscular’ para termos a voluminosidade do mundo (2004, p. 284)”. Aqui, e em todo o texto de *O olho e o espírito*, ele se refere à arte da pintura, com seu poder de criar volumes e movimento e fazer chegar ao olho o que, normalmente, só poderíamos conhecer com outros sentidos. Para isso, ele sugere pensar a luz como uma “ação por contato, tal como ação das coisas sobre a bengala do cego” (2004, p. 284). Ele relembra Descartes ao dizer que os cegos veem com as mãos, e assim se amplia imensamente o conceito de ver, uma questão que aparece em *Rodolfo* com a

história do homem cego que mantém um aquário. O que é ver, e que importância isso tem para o ser humano?

A primeira transformação de Murilo, marcada pelo auto-funeral, inclui o momento em que ele olha para uma fotografia sua. Repara nela pela primeira vez e, com isso, olha para si mesmo de fora. Me lembro de Manuel Bandeira que, em *Itinerário de Pasárgada*, explica que gostava muito que lhe tomassem fotografias, pois ele podia depois observar-se como objeto. Mais uma vez Merleau-Ponty (2004, p. 298):

Agora talvez se sinta melhor tudo o que esta palavrinha exprime: ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou da presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro a fissão do Ser, só no termo da qual eu me fecho sobre mim.

Ao observar a fotografia, Murilo pode tentar ausentar-se de si (ao modo que Gabriela fazia com a maconha e incomodava Murilo), e pensar a respeito não apenas da sua vida até então, de tudo que não foi e poderia ter sido e de tudo que realmente foi, mas pensar também a respeito de si mesmo.

O silêncio

Diversas cenas em *Rodolfo* precisam de momentos de silêncio, assim como gostaria que houvesse momentos de silêncio entre cada capítulo. Como escrever o silêncio? Não basta dizer “ficaram quietos”, não basta dizer “e depois calou”, não basta dizer “não disse nada”. O silêncio se estende no tempo, e tentar contraí-lo em uma frase ou uma palavra será sempre inútil. Não serviria inserir páginas em branco no livro, o leitor as atravessaria em um segundo. Como escrever um silêncio longo? Como pedir ao leitor que feche o livro por um instante, que viva com os personagens a suspensão das palavras por um momento ou dois? Que obrigação teria o leitor de nos obedecer quando lhe pedimos, mais que o tempo da leitura, ainda o tempo do silêncio? Frente a todas essas perguntas eu só consigo, ironicamente, calar. Aqui tenho certa inveja do cinema, tão hábil em colocar o silêncio em cena. Basta que os personagens não digam nada e já temos alguma espécie de silêncio (embora ainda haverá ruídos de fundo, os sons do ambiente onde se assiste etc.). Mas nós seguimos em contato com as personagens, talvez eles se movam ou apenas se encarem, mas continuam tão próximos e presentes para o espectador quanto é possível. Enquanto os personagens literários precisam da palavra para existir, o personagem de cinema precisa apenas do corpo.

Como diz Jean-Claude Carrière (1995, p. 34):

O cinema ama o silêncio – e, nele, o som de um suspiro fundo. É especialista em povoar o silêncio, em escutá-lo às vezes para melhor destruí-lo. Também pode colocar dois silêncios frente a frente, como em *O boulevard do crime* (Les enfants du paradis), em que vemos emoções literalmente indescritíveis percorrerem silenciosamente o rosto branco de giz do mímico.

Ao escritor, cabe mostrar isso com palavras. Mas que silêncio quero criar? O silêncio é muito mais que ausência de palavras ou de som. Muitas vezes, estar em silêncio com alguém envolve mais comunicação do que uma conversa. No filme *Pulp Fiction*, quando Vincent e Mia estão se conhecendo e conversam sobre silêncios desconfortáveis, Vincent diz: “É assim que você sabe que encontrou uma pessoa especial. Quando você pode apenas calar a boca um minuto e confortavelmente aproveitar o silêncio”. O silêncio entre duas pessoas incomoda, desconcerta, provavelmente porque intensifica o olhar de um sobre o outro ou, ainda, o olhar para dentro de si mesmo. Naturalmente, o silêncio no cinema e na literatura é de outra natureza: do espectador e do leitor não se espera que diga alguma coisa, não há interlocutor nem diálogo. O leitor, na maioria das vezes, está sozinho. O que quero fazer é que ele sinta o silêncio que está nos personagens e, de certa forma, compartilhe desse silêncio com eles, às vezes da maneira confortável que ocorre entre duas pessoas íntimas, às vezes de maneira incômoda, quando se busca algo para dizer e não se encontra.

Susan Sontag pensa o silêncio em suas diferentes manifestações e possibilidades, sempre tendo em vista as limitações inerentes do tema. O silêncio não existe, disse John Cage, e sabe-se o esforço que ele fez para provar o contrário¹⁴. Sontag complementa que “nem pode o silêncio, em seu estado literal, existir como a propriedade de uma obra de arte” (1987, p. 17), podendo, como muito, existir como elemento num sentido arquitetado ou não literal.

Enquanto Sontag dedica a primeira parte de seu texto às obras de arte que se dedicam inteiramente ao silêncio e chegam ao limite da negação da arte, eu busquei na produção de Rodolfo apenas a maneira de inserir o silêncio em momentos-chave da narrativa. Dos diversos usos que a autora enumera para o silêncio na obra de arte, um é o que mais se aproxima do efeito que gostaria de criar (1987, p. 27):

Ainda um outro uso do silêncio: fornecer tempo para a continuação ou a exploração do pensamento. Notavelmente, o silêncio encerra o pensamento. (Um exemplo: a empresa crítica, na qual não parecer haver alternativa para o crítico a não ser afirmar que um dado artista é *isso*, é *aquilo* etc). Contudo se se decide que uma questão não está encerrada, ela não está. É essa, pode-se presumir, a razão que está por trás dos experimentos voluntários com o silêncio que alguns atletas espirituais contemporâneos, como Buckminster Fuller, efetuaram e do elemento de sabedoria no silêncio, de outro modo basicamente autoritário e filistino, do psicanalista freudiano ortodoxo. O silêncio mantém as coisas “abertas”.

14 John Cage visitou uma sala anecóica na Universidade Harvard. Mesmo lá, pôde escutar um som agudo e outro grave. Segundo o técnico de som, eram seus sistema nervoso e circulação sanguínea.

Dar espaço ao pensamento do leitor e deixar as coisas abertas são o que espero alcançar. Minha busca é pelo silêncio que reforça um sentimento, prolonga uma reflexão ou reforça uma sensação. Sempre há certo mistério no silêncio, como se algo se ocultasse. Como colocar em palavras esse aspecto denso do silêncio? Posso fazer os personagens caminharem de um lado a outro da sala, eles podem se observar em uma cena sem diálogo, posso escrever: silêncio. Mas o tempo todo a voz que na cabeça do leitor faz a leitura estará falando, não pode ficar em silêncio a não ser que interrompa a leitura.

Mas se interrompo o texto com uma página em branco para propor uma pausa, ela pode apenas ser pulada. Não posso dizer ao leitor que se demore um pouco mais aqui, nessa linha saltada, nessa página pouco preenchida. Não posso nem dizer: leia mais devagar. O domínio sobre o tempo do receptor (uma cena dura o que dura) é um privilégio do cinema que a literatura não pode alcançar. O que os escritores às vezes conseguem, com mais ou menos habilidade, é sugerir um momento de suspensão, como Afonso Cruz (2015), neste poema que esteve colado na minha parede pelos últimos meses:

*Estava com vontade de te dar alguma coisa
uma coisa especial,
disse eu a Inês,
mas, ao contrário do meu vizinho,
não tenho piscina para nadarmos juntos no verão.
Por isso limito-me a oferecer-te
um pássaro a voar
ao fim da tarde.*

Ali.

Olha.

A melhor maneira de criar o silêncio parece ser forçar o leitor ao silêncio. O escritor pode tentar tirar o fôlego do leitor, obrigando-o a uma pausa para descanso ou para reler o trecho que o nocauteou. Pode tentar fazer com que o leitor transborde de emoção e precise de um momento para se recompor. Pode induzir a uma reflexão, deixar um pensamento no ar e torcer que o leitor tome um segundo para completá-lo. Enfim, o silêncio precisará da

participação do leitor, o escritor pode apenas pedir por ela. Para Sontag, é possível realizar a tarefa com a palavra escrita (1987, p. 30):

Ainda que o meio do artista sejam as palavras, ele pode participar dessa tarefa: a linguagem pode ser empregada para conter a linguagem, para expressar mutismo. Mallarmé pensava que era tarefa da poesia, utilizando as palavras, limpar a nossa realidade atravancada de palavras - através da criação de silêncios ao redor das coisas. A arte precisa montar um ataque em ampla escala contra a própria linguagem, por meio da linguagem e seus substitutos, em benefício do modelo do silêncio.

Não me agrada a ideia de ataque contra a linguagem, porque me parece desnecessário que ela seja destruída para que possa existir o silêncio. A bem da verdade, parece necessário que ela esteja ao redor do silêncio para que este exista. Como coloca Sontag, “o 'silêncio' nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir 'em cima' sem 'embaixo' ou 'esquerda' sem 'direita', é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio” (1987, p.18). Da mesma forma, me parece que o “silêncio ao redor das coisas” de Mallarmé é o que faz com que as coisas existam, ou, pelo menos, existam *mais* perante o observador.

Além dos recursos mencionados acima para levar o leitor ao silêncio, recursos que suponho ter usado às vezes com maior, às vezes com menor efeito, também espero que os capítulos curtos com situações bem demarcadas levem o leitor a ver entre eles uma pausa silenciosa. Supondo que cada capítulo comece sempre na página ímpar, o projeto gráfico acabará contando com bastante espaço em branco e espero que esses brancos, que os artistas gráficos chamam de “respiro”, se transforme também em uma sensação de respiro para o leitor. Como diz David Lodge, “quebrar um texto longo em unidades menores pode gerar vários efeitos. É como se a narrativa e o leitor ganhassem um tempo para respirar entre uma parte e outra” (2011, p.172). Em todo caso, essas reações estarão, inevitavelmente, fora do meu controle. Do ponto de vista de quem olha a partir do cinema para a literatura, Carrière fala precisamente sobre as pausas sugeridas em um texto que não podem existir no cinema. Ao usar em seu *A linguagem secreta do cinema* duas linhas em branco entre um segmento de texto e outro, ele comenta não encontrar equivalente cinematográfico para tal recurso.

A duração dessa pausa depende da vontade do leitor; eu a utilizo em meus próprios livros porque gosto de me deparar com ela nos livros de outras pessoas. Antes de mais nada, enquanto vejo um filme, não posso interrompê-lo antes do fim (a não ser que o esteja vendo em vídeo). Aceito o requisito da passividade do espectador: me deixo levar e, como o resto da plateia, sou arrastado. Se o diretor insere uma pausa física no filme - uma série de imagens em preto e branco, por exemplo (ou um comercial) -, comete um ato arbitrário cuja arrogância pode me chocar e me irritar, um ato que é bem possível que eu rejeite. Num livro, o olho pode desconsiderar a pausa sugerida e pular à frente, imediatamente, para a continuação do texto. Num filme, a pausa se torna imperativa, o espaço se converte em tempo. E esse tempo

ameaça romper a narrativa, debilitar seu interesse, ainda que o cineasta possa considerar fundamental esse momento de descanso, como se fosse uma parada, à beira da estrada, dentro da história, para contemplar um crepúsculo ou uma bela paisagem. (1995, p. 25)

Em seguida, ao considerar o espectador que vê um filme na televisão, Carrière fala sobre o risco de perder o público caso ele decida trocar de canal em uma pausa muito longa sem estímulos. É um risco que também existe nos livros, contra o qual não se pode fazer muita coisa além de torcer pelo melhor e, talvez, investir em ganchos com a expectativa de manter o leitor/espectador suspenso.

Ganchos

Foi precisamente a partir dos ganchos que surgiu a ideia de aproximar o meu narrador à linguagem do cinema. Estava no seminário de narrativas seriada ministrada pelo professor Carlos Gerbase e falávamos das primeiras séries de televisão e das telenovelas. “Sempre nos perguntávamos, precisamos de um ganchinho ou de um ganchão?”, disse o professor enquanto nos contava da sua experiência com uma equipe de roteiristas de televisão. O tamanho do gancho variava conforme o tempo que o espectador ficaria afastado da narrativa. Um ganchinho para o episódio do dia seguinte. Um ganchão para encerrar o episódio de sexta-feira que só vai ser retomado na terça. Minha primeira reação foi tentar transportar isso para a literatura, pensando em ganchos entre capítulos. A partir daí, fui ampliando a ideia até chegar em um narrador que traz à literatura os planos de câmera.

Falei apenas em gancho e planos, mas poderiam ser feitos testes com diversos outros recursos: talvez estudar o processo de curadoria nas artes visuais fosse proveitoso para o momento da edição em que se decide o que fica e o que é cortado em um livro. Talvez as transições de tempo do teatro pudessem ser transferidas para a prosa. Talvez estudar o andamento de um *allegro* pudesse resultar em uma cadência para um fluxo de consciência. O estudo de um confronto de capoeira poderia dar origem à dinâmica de um conflito. As possibilidades são inúmeras. Algumas resultarão em apenas um novo método para processos antigos. Outras podem, quem sabe, tornarem-se úteis para diversos escritores em seus diversos processos.

A morte: fim e começo

Embora um problema considerável para os vivos, a morte é uma grande amiga do ficcionista. Quase como uma receita de profundidade instantânea, a morte de um personagem agrega significado às vidas de todos os personagens que ficam. Ninguém passa incólume à morte de uma pessoa próxima, nem mesmo as criaturas inventadas. Talvez por isso, meses atrás, quando *Rodolfo* ainda estava em estágio inicial, um dos meus primeiros planejamentos incluía um cartão que dizia apenas “alguém morre”. Me parecia necessário que Murilo enfrentasse uma experiência de morte para colocar em nova perspectiva a sua vida.

Em uma antiga coleção de livros *do-it-yourself* que havia na minha casa da infância, uma obra ensinava uma técnica para copiar desenhos que consistia em virar o original de cabeça para baixo. Assim, o cérebro se concentra nos traços sem se atentar à forma total, a imagem torna-se, de certa forma, irreconhecível e transforma-se apenas em linhas. A estratégia pode ser levada para outros problemas. Muitas vezes, basta se aproximar de uma pergunta por outro ângulo para encontrar uma resposta. Às vezes, o melhor que podemos fazer com o cérebro é enganá-lo.

O efeito que a morte de Francisca tem sobre Murilo é mais ou menos como virar o desenho de cabeça para baixo. Não é de graça que é tão corrente dizer que algo ficou “de pernas para o ar”, essa é a sensação que temos quando mudanças bruscas fora do nosso controle alteram nossos rumos. Mas depois das transformações que o personagem sofreu ao longo do livro, ele consegue abraçar essa virada como algo positivo.

Retomo Campbell: “Quando chega o dia em que seremos vencidos pela morte, ela vem; nada podemos fazer, exceto aceitar a crucifixão e a consequente ressurreição, ou o completo desmembramento e o consequente renascimento” (1989, p.24). Vogler, inspirado pelo livro de Campbell, complementa: “No cerne de toda história há um confronto com a morte” (2015, p. 70).

Parte chave do renascimento de Murilo se dá ainda antes da morte física de Francisca, quando ele realiza o funeral simbólico para ele mesmo. Ao considerar as vidas que não pôde, ou não quis viver, ele reconhece pequenas mortes nos caminhos não tomados, e elabora uma espécie particular de luto por elas. O que poderia ter sido e não foi é um dos grandes fantasmas a assombrar o breve tempo de uma vida humana. No poema *Amor não feito*, Ana Martins Marques escreve o verso *o que não foi rói o que foi / como a maresia* (2015). É um risco: que o fantasma não apenas arraste suas correntes pelo subsolo das nossas mentes, mas que a ferrugem das correntes se alastre para o que, ao contrário dele, viveu.

O poeta Manuel Bandeira considera toda sua obra como o resultado possível do que

poderia ter sido e não foi. Ele conta: “Otto Maria Carpeaux escreveu uma vez a meu respeito, disse, com certa intuição, que no livro ideal em que ele estruturaria a ordem da minha poesia, esta partia ‘da vida inteira que poderia ter sido e que não foi’”. A tuberculose acompanhou Manuel Bandeira na maior parte de sua vida em uma época em que a doença costumava resultar na morte precoce. Mas ele sobreviveu, embora sempre açoitado pela morte. “Continuei esperando a morte para qualquer momento, vivendo sempre como que provisoriamente. Nos primeiros anos da doença me amargurava muito a ideia de morrer sem ter feito nada” (1981, p. 132), descreve.

Murilo vive provisoriamente não à espera da morte, mas, de certa forma, à espera da vida. Apático, ele vive como se fosse durar para sempre, sem urgência e sem busca por transformação. Nesse sentido, o funeral para si mesmo cumpre uma primeira etapa, mas apenas após a morte real de Francisca, Murilo realmente encontra uma nova maneira de enxergar a vida. Seja nos livros ou na vida real, a morte tem o poder de agir retroativamente, dando significado ao que era banal. Uma conversa corriqueira ao telefone, quando se torna “a última conversa que tive com alguém que morreu em seguida” ganha novas camadas de significado e não raro somos capazes de preencher de metáforas um diálogo rotineiro sobre a lista do supermercado.

Da morte de Francisca, seguimos para os últimos atos do livro. Espero que o final luminoso do romance cause o efeito de “surpresa inevitável” que Ricardo Piglia defendia para os contos (2004). Se apenas na última página se revela que Murilo teve sucesso em seu intento de reaproximar o pai de Francisca, o leitor já o acompanhou ao longo do livro inteiro em uma redescoberta de si mesmo e em um novo encantamento com o mundo, então provavelmente já espera (ou torce) por uma resolução positiva para o personagem.

Fiz questão de ter o final que pode ser chamado de feliz. Quem primeiro me fez pensar sobre o impacto de um final triste sobre o leitor foi minha mãe. Há alguns anos, ela disse que vinha escolhendo suas leituras pelo “clima” do livro. Nada de tragédias, nada de olhares sombrios, de horror já bastava o mundo real. Não sei se basta o mundo real em termos de horror, porque o registro artístico do que temos de pior também me parece importante, bem como transfigurar o horror na beleza artística.

Entendo que o final feliz pode ser bastante problemático. Como coloca Campbell, o final feliz é desprezado, “com justa razão, como uma falsa representação; pois o mundo tal como o conhecemos e o temos encarado produz apenas um final: morte, desintegração, desmembramento e crucifixão do nosso coração com a passagem das formas que amamos”

(1989, p.30).

Ao contrário da tragédia encenada que era capaz de levar o público à catarse ao purgar as emoções do espectador que reconhece no palco suas agruras, o final “viveram felizes para sempre” é ingênuo, distante da vida real de tal forma que não pode ser levado a sério. Não chego a tal ponto de felicidade no desfecho de Rodolfo, mas tento enquadrar o romance dentro do contraponto que o próprio Campbell faz em sua análise (1989, p.34):

O final feliz do conto de fadas, do mito e da divina comédia do espírito deve ser lido, não como uma contradição, mas como transcendência da tragédia universal do homem. O mundo objetivo permanece o que era; mas, graças a uma mudança de ênfase que se processa no interior do sujeito, é encarado como se tivesse sofrido uma transformação.

Murilo passa pela transformação que o faz transcender a tragédia particular. Creio que, dentro da narrativa de Rodolfo, o final feliz foi construído desde o começo. Num livro que fala o tempo todo sobre os pequenos encantamentos que podemos achar no mundo, um final trágico negaria tudo que se disse antes.

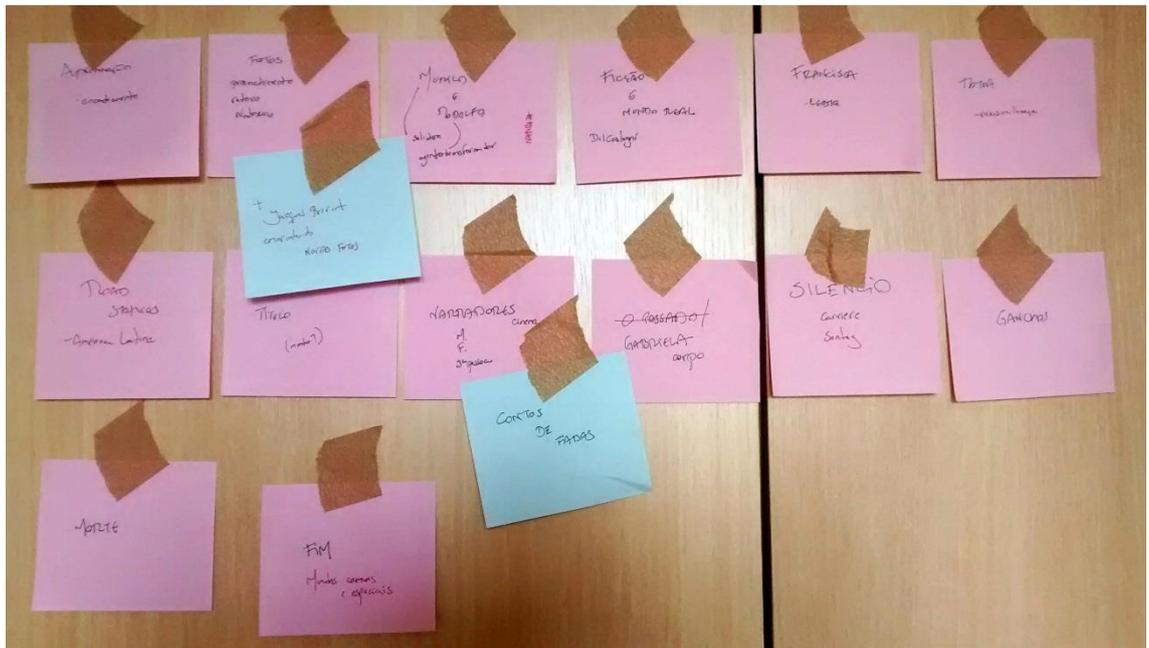
Escolhi essa transformação ao imaginar alguns possíveis leitores. Penso no trabalhador que depois de perder uma hora no ônibus, passar nove horas envolvido no trabalho, pegar a fila do supermercado, largar umas compras no caixa porque o dinheiro não vai dar, chegar em casa exausto, fazer a janta, limpar o chão, conversar com a família, depois de tudo isso, ele ainda tem força para abrir um livro. Albert Camus resumiu melhor essa tragédia particular: “Quinze mil francos por mês, a vida na fábrica, e Tristão não tem nada a dizer a Isolda” (1998, p. 59). É para aqueles que resistem e que ainda têm algo a dizer e a buscar no mundo que eu gostaria de escrever, e se não entrego um final “feliz para sempre”, entrego um desfecho iluminado, talvez uma felicidade mais próxima da vida real. Mesmo quando houve morte (e sempre há), onde não houve salvação para a vida, houve redenção; o pai de Francisca deverá conviver com a culpa pelo resto da vida, mas obteve o perdão de que precisava; Murilo ainda precisará lidar com os mesmos problemas práticos da vida, mas terá um novo olhar sobre si mesmo; Lídia chegou ao fim do casamento, mas se reaproximou de Murilo; Francisca morreu, mas seu legado será duradouro. Ou seja, é uma felicidade interna, que ainda precisa lidar com o peso das circunstâncias reais, mas, ainda assim, uma felicidade transformadora.

Considerações finais

Nunca imaginei que a produção deste ensaio fosse se mostrar tão mais desafiadora que a criação do romance o que, no fundo, é dizer que não imaginara haver possibilidade de

autoconhecimento, descoberta e confronto consigo mesmo na escrita de um ensaio. Mas houve. Diante da dificuldade em produzir este texto, recorri às ferramentas que haviam me auxiliado na produção da escrita ficcional: desmontei o texto teórico em pequenas partes, pequenos cartões coloridos, manejando as relações e as lacunas. O simples fato de poder visualizar o todo e de ter a possibilidade de manipular fisicamente os elementos do texto me ajudou a seguir em frente e concluir o trabalho.

Figura 4 - Cartões na parede, estrutura do ensaio teórico



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Foi uma surpresa que os métodos da ficção pudessem contribuir com as formas mais rígidas do texto teórico, mas a partir daí os dois textos, que até então caminhavam lado a lado, passaram a se entrelaçar, como se duas paralelas se enroscassem aos moldes da estrutura do DNA. O processo criativo da ficção contaminou a teoria, e as investigações teóricas interferiram no andamento do romance.

Grande parte de Rodolfo já estava escrita quando ocorreu este entrelaçamento, mas seus efeitos foram definitivos na edição do texto e no último "verniz" sobre a história. A partir do estudo dos contos de fadas, sugerido pela orientadora, e da jornada do herói, pude entender melhor a trajetória que eu mesma tinha criado. Essa tomada de consciência trouxe a narrativa a outro nível, no qual eu encontrei mais possibilidades de manipulá-la com segurança. Pude dar mais sentido à transformação interna que Murilo vive, compreendendo que a mudança na

postura dele corresponde a enxergar seu mundo comum como uma possibilidade de mundo especial.

O Mundo Comum, em certo sentido, é o lugar de onde viemos por último. Na vida, passamos por uma sucessão de Mundos Especiais que lentamente se transformam em comuns quando nos acostumamos com eles. Esses mundos evoluem de território estranho para as bases familiares das quais nos lançaremos para o próximo Mundo Especial. (VOGLER, 2015, p. 138)

A transformação de Murilo é entender que o mundo comum e o mundo especial são o mesmo quando se trata de vida real, a única coisa que muda é a nossa disposição. As crianças são especialistas nisso: fazem de qualquer tarde no parquinho uma aventura entre mistérios e dragões. O parquinho continua o mesmo, a fantasia é diferente para cada criança e se perde quando crescemos. Não que devêssemos continuar fantasiando pela vida afora, sobrevivendo de ilusões, mas sobre o mesmo mundo é possível lançar diferentes olhares.

Uma pessoa que nos aborda na rua e começa a narrar sua vida desde a infância pode ser um aborrecimento ou pode ser uma janela para dentro da sensibilidade e da vida do outro; um longo trajeto de ônibus pode ser uma perda de tempo ou um momento de contemplação e introspecção; uma demissão pode ser um fim ou um recomeço. Mesmo durante nossa rotina, atravessamos momentos que podem ser oportunidades de encontro com o outro ou com nós mesmos. Pequenos incômodos e grandes perdas fazem parte da vida de todos nós, em maior ou menor medida, com diferente peso nas consequências. Mas é certo que mesmo em meio à tragédia, há quem ainda veja luz no mundo, e há quem numa vida confortável não encontre consolo para angústias internas.

Para não ficar à mercê dos acasos da vida, devemos desenvolver nossos recursos interiores, de modo que nossas emoções, imaginação e intelecto se ajudem e se enriqueçam mutuamente. Nossos sentimentos positivos dão-nos força para desenvolver nossa racionalidade; só a esperança no futuro pode sustentar-nos nas adversidades que encontramos inevitavelmente (BETTELHEIM, 2002, p. 4).

Enquanto os contos de fadas são uma rica fonte de recursos interiores para as crianças, acredito que a arte seja uma fonte igualmente inesgotável para os adultos. Se Rodolfo chegar à sensibilidade de um punhado de leitores, terá cumprido sua missão. Particularmente, acredito que o extraordinário está sempre à nossa volta, bastando-nos a disposição para olhar e perceber. Murilo foi chacoalhado pelas fadas que apareceram no seu caminho, mas como nós talvez não tenhamos a mesma sorte, é melhor ficar atento.

REFERÊNCIAS

- AUROUET, Carole. Do visual ao verbal: o método de escritura do roteiro de Jacques Prévert: O exemplo de *Les Visiteurs du soir*. In: PASSOS, Marie-Hélène Paret; SOARES, Noêmia Guimarães; ROMANELLI, Sergio. **Processo de criação interartes**: cinema, teatro e edições eletrônicas. Vinhedo: Horizonte, 2014. p. 33-59. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos.
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUMER, Franklin L.. **O Pensamento Europeu Moderno Volume I**. Lisboa: Edições 70, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo. Brasiliense, 1986.
- BENSIMON, Carol. **Todos nós adorávamos cowboys**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. **Uma voz vinda de outro lugar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Pensamento, 1989.
- CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso**: e outros ensaios. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Signótica**, Goiás, v. 25, n. 1, p.221-241, 2013. Tradução de Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. Disponível em: <<https://revistas.ufg.emnuvens.com.br/sig/article/view/25715/15374>>. Acesso em: 20 maio 2016.
- CRUZ, Afonso. **Os Pássaros**: (dos Poemas Voam Mais Alto). Lisboa: Apcc, 2014. 32 p. Disponível em: <http://issuu.com/fnac.pt/docs/passaros_miolo_af/1?e=1645610/8582841>. Acesso em: 25 maio 2015.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 26, p.13-71, 2005. Semestral.
- DANTAS, Julia. **Ruína y leveza**. Porto Alegre: Não Editora, 2015.
- FREITAS, Angélica; ODYR. **Guadalupe**. São Paulo: Quadrinhos na Companhia, 2012.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista Usp**, [s.l.], n. 53, p.166-182, 30 maio 2002. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166->

182.

KEROUAC, Jack. **On the Road - Pé na Estrada**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KRAKAUER, Jon. **Na natureza selvagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MUTARELLI, Lourenço. **Miguel e os demônios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NABOKOV, Vladimir. Vladimir Nabokov, The Art of Fiction. **Paris Review**, Nova York, 1967. Entrevista concedida a Herbert Gold. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/interviews/4310/vladimir-nabokov-the-art-of-fiction-no-40-vladimir-nabokov>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

PAMUK, Orhan; Orhan Pamuk, amor a Estambul: Entrevista concedida a Juan Cruz. **El País**. Madrid. set. 2016. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/16/babelia/1442416946_811811.html>. Acesso em: 28 set. 2016.

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

PROPP, V. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RUSHDIE, Salman. Salman Rushdie, The Art of Fiction. **Paris Review**, Nova York, 2005. Entrevista concedida a Jack Livings. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/interviews/5531/salman-rushdie-the-art-of-fiction-no-186-salman-rushdie>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TAVARES, Gonçalo M.. **Short movies**. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

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

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: Estrutura mítica para escritores**. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2015.

Filmes

A ESTRADA. Direção de John Hillcoat. 2010. (111 min.), son., color. Legendado.

E sua mãe também. Direção de Alfonso Cuarón. 2001. (106 min.), son., color. Legendado.

PRISCILLA, a Rainha do Deserto. Direção de Stephan Elliott. 1994. (104 min.), son., color. Legendado.

PULP Fiction: Tempo de Violência. Direção de Quentin Tarantino. 1994. (154 min.), son., color. Legendado.

SEM destino. Direção de Dennis Hopper. S.i.: Sony, 1969. (95 min.), son., color. Legendado.

UMA HISTÓRIA real. Direção de David Lynch. 2000. Son., color. Legendado.

Rodolfo

(a autora não disponibiliza digitalmente o romance inédito)