

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESCRITA CRIATIVA

RICARDO KOCH KROEFF

DENG LINLIN

Porto Alegre

2014

RICARDO KOCH KROEFF

DENG LINLIN

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração da Escrita Criativa, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Hohlfeldt

Porto Alegre

2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço Debora Noll, que está aqui do meu lado agora e tem um coração maior do que eu posso entender ou enxergar. Agradeço Mandela, minha cadela, por mudar minha vida pra melhor. Agradeço a Zona Sul de Porto Alegre por existir de forma tão simples, natural e feliz. Agradeço muito aos meus colegas de pós, todos, mas em especial Moema Vilela, Aline Job, Cristiano Baldi, Davi Boaventura, Eduardo Cabeda, Natalia Borges Polesso, Reginaldo Pujol, Patrick Holloway, Carol Becker, Camila Doval. Vocês são meus professores. Agradeço ao Ryan Mainardi e ao Eduardo Laurent, ao professor doutor Ricardo Barberena, aos professores doutores da banca Amílcar Bettega e Carlos Gerbase. Agradeço ao meu orientador Antonio Hofhdelt pelo apoio, pelos elogios, pelo acompanhamento tranquilo, sereno e prático. Agradeço a PUCRS, CAPES e CNPQ por darem oportunidade para esse grande e talentoso grupo da Escrita Criativa brasileira, que morria de muita fome em oficinas. Ao Mateus Winkelmann pela escultura que está fazendo de meus personagens. Agradeço minha mãe, Ana Luiza Koch, que me ama incondicionalmente e eu a ela. Agradeço meu pai, que pagou meus estudos por muito tempo. Agradeço a secretaria também, que faz correr o curso com simpatia. Por fim, agradeço ao professor doutor Biaggio D'angelo, por ser a pessoa sensível e solta que é, e ao professor doutor Charles Kiefer por ter me aberto as portas da Literatura e percebido talento em mim.

RESUMO

Esse é um trabalho para o Mestrado em Escrita Criativa e é formado por duas partes: um livro de contos (parte um, chamada de Deng Linlin) e ensaios (parte dois, chamada Linlin Deng) sobre essa mesma ficção. Esses escritos estão todos em conexão com o surrealismo e com o lugar onde os sonhos dormem. O realismo está aqui também, mas apenas em situações onde, se você estivesse lá, perguntaria: isso é um sonho?

O primeiro ensaio versa sobre a narrativa, sobre detalhes e técnicas específicas do fazer de uma história. O segundo ensaio é mais abstrato, e pesquisa o lugar das coincidências no processo criativo, sobre onde elas pertencem e o que querem dizer. O último ensaio é a análise do estilo de Bob Dylan na escrita de músicas, estilo este usado para emular sua voz em um dos contos.

Palavras-chave: surrealismo, Bob Dylan, sonho, pintura, música, Debussy.

ABSTRACT

This is a work for the Master in Creative Writing and is formed by two parts: a book with short stories (part one, called Deng Linlin) and essays (part two, called Linlin Deng) about that same fiction. This writings are all in connection with surrealism and with the place where dreams fall asleep. Realism is here too, but only in situations where, if you were there, would question yourself: is this a dream?

The first essay is about narrative, about details and specific techniques of story telling. The second essay is more abstractive, and searches the place of coincidences in the creative process, where do they belong and what do they mean. The last essay is an analisis of Bob Dylan's style in song writting. This analysis was used for emulating his voice in one of the short stories.

Keywords: surrealism, Bob Dylan, dream, painting, music, Debussy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
Deng Linlin	10
Linlin Deng	11
Sobre Ruxandra Dragomir, a força dos detalhes, e a origem das histórias em nossas cabeças	12
Ensaio sobre a coincidência significativa	17
A coincidência significativa no processo criativo	20
Influências da arte na realidade	23
A poética de Bob Dylan no pasticho criado em Vincent Van Gogh Dylan	35
Oralidade	35
Repetição	37
Imagens grandiloquentes polvilhadas com imagens específicas	38
Humor e palavras sonoramente dançantes	38
CONCLUSÃO	40
“Deng Linlin” e a metáfora circular	41
“Deng Linlin” e o acordar do mundo metafórico	42
As cores digressivas na metáfora por trás de “Ruxandra Dragomir”	43
Ricardo Koch Kroeff e o problema da esperança infinita	45
Airin Jujuy e a escrita instintiva	48
Liv Desaulnier	49
Tóufà Pùbù	50
Vincent Van Gogh Dylan	51
Mademoiselle Geneviève Babilée	52
Referências	54

INTRODUÇÃO

Aqui, a partir dessas páginas brancas, e especialmente nas partes que tornei negras, tento ser um monstro que tem um olho dentro e perto, uma mão dentro e perto, olho e mão que fazem; e outro olho e outra mão fora e longe, mão e olho que pensam.

Na primeira parte está o lado esquerdo do monstro, o olho e a mão perto e dentro.

São contos, quase novelas, às vezes. Estico, aqui, as mãos da minha memória para aumentar a capacidade que meu autor tem de articular as coisas que lembra e as memórias que cria.

Os contos-às-vezes-quase-novelas são todos – menos um – sobre não-mim, mas através de mim. São meus olhos, mas não são minha vida. São o jeito, os movimentos que acredito que a vida faz quando sai de casa. É o meu depoimento de como acho que a vida se mexe. Não uma coreografia – se bem sucedido fui –, mas sim uma descrição rápida de um menino de rua, desenhando o rebolar de uma menina que vê entrar na faculdade todos os dias, até que já a tenha desenhado em tantos vestidos, calças, *shorts*, cores, para que possa então dizer: “Eu sei o que não muda no corpo da menina que rebola todos os dias em direção à faculdade”.

O menino de rua, talvez, e é provável, nunca veja a menina da faculdade nua, e o menino que eu sou também, talvez, e é provável, nunca verá a vida nua, mas se eu e o menino imaginarmos tanto e tão bem, a vida há-de nos conceder o direito de sentir, sentir tanto quanto se falássemos a verdade.

Desculpe.

Estamos aqui na introdução e eu fazendo poesia. Alguém vai ficar bravo.

Este é um trabalho de dissertação do Mestrado em Letras – Escrita Criativa. Consiste em duas partes: **Deng Linlin**, um livro de contos ficcionais; e **Linlin Deng**, um apanhado de ensaios teóricos que usam como ponto de partida algumas questões específicas dos contos para, então, alcançar partes mais essenciais e estruturais da Arte.

Os nomes dos volumes são assim, **Deng Linlin** e **Linlin Deng**, conforme as travessias das línguas nas fronteiras Ocidente-Oriente. Na China, o sobrenome da família vem antes e o nome próprio depois. No Ocidente, é o contrário. Essas duplicidades espelhadas encontram rima no fazer de um livro e no analisar deste mesmo livro. São hemisférios do cérebro que se chocam, espelham-se, e dificilmente se equilibram.

Os contos de **Deng Linlin** namoram, oferecem-se, ao surrealismo de Salvador Dalí, e, por isso, pintam cenas surreais através de elementos da realidade objetiva. Assim como Dalí não é um pintor abstrato – mas que conduz olhos e mente à abstração –, os contos aqui também tentam não ser subjetivos demais, abertos demais, mas sim levar o leitor com força, certeza, com imagens claras, para o mundo mole dos sonhos.

A atmosfera de sonho sempre está presente em algum canto ou derramada por cada conto, tal qual as paisagens desérticas de Cadaqués, cidade catalã pintada como pano de fundo nos sonhos oleosos de Dalí.

Os ensaios teóricos, dentro do volume de **Linlin Deng**, por acompanharem contos tão moles, não poderiam ser armadura, defesas brutas, assim como as embalagens dos queijos não são latas de metal. Abasteci-me, portanto, de analistas dos sonhos para enxergar melhor meus textos e o que eles gostariam de dizer e ser.

Muitas vezes os contos foram feitos ao mesmo tempo e espaço dos ensaios, portanto, são ensaios em movimento. Várias coisas mudaram por causa dos ensaios, por causa das coisas que os ensaios e os teóricos me diziam quanto ao texto. Considero isso Teoria Criativa. Teoria em movimento. Mas posso tentar parar algumas coisas no tempo e no microscópio, para tentar analisá-las à moda antiga.

O primeiro padrão: os contos-às-vezes-quase-novelas são sobre personagens sempre de nomes musicais e que já condicionam a leitura para o mundo simbólico e linguístico de uma certa cultura, seja francesa, chinesa, etc.

O segundo padrão é caracterizado pelos personagens-longe, personagens que vivem em outros países, *habitates*, ou realidades muito distintas da minha.

Padrão número três: a lógica onírica. Lógica específica interna, onde as coisas se transformam facilmente em outras coisas, algumas vezes, sem causa aparente.

Padrão número quatro: alguns contos, não todos, habitam o mundo dos esportes e da dança, como tênis, ginástica, balé, patinação, mas nem todos.

O que tenho, sinceramente, de padrão, de aristotélico, é isso. De resto, acredito que o estilo surrealista percorra todo o texto, pois atravessa todo meu sangue quando eu consigo ser eu. O que não era eu, excluí.

Este livro sou eu quando eu sou eu.

Você já entendeu, pode pular para os textos.

Deng Linlin

Segunda parte

Linlin Deng

Teoria

Sobre Ruxandra Dragomir, a força dos detalhes, e a origem das histórias em nossas cabeças

HOLDAWAY

The things you gotta remember are the details. It's the details that sell your story. Now this story takes place in this men's room. So you gotta know the details about this men's room. You gotta know they got a blower instead of a towel to dry your hands. You gotta know the stalls ain't got no doors. You gotta know whether they got liquid or powdered soap, whether they got hot water or not, 'cause if you do your job when you tell your story, everybody should believe it. And if you tell your story to somebody who's actually taken a piss in this men's room, and you get one detail they remember right, they'll swear by you (TARANTINO, 1990).

Esse é um trecho do roteiro de **Cães de aluguel**, filme dirigido e escrito por Quentin Tarantino. A fala é de Samuel L. Jackson, policial, que, nesse momento, está ensinando uma história para um policial disfarçado, infiltrado numa quadrilha de assaltantes de banco. A história que ele ensina deverá ser usada, dentre outras muitas coisas, como uma história que fará com que os outros ladrões gostem dele, acreditem nele, acreditem em sua vida bandida.

Mas dentro disso, recebemos uma lição gigantesca, vinda direta de Quentin Tarantino, sobre *storytelling*.

Há duas grandes informações aqui que podemos creditar a Tarantino: uma é sobre os detalhes. Os detalhes farão a história. A outra, no final do diálogo, é que, se alguém já tiver vivido um destes detalhes, se alguém lembrar de um destes detalhes na própria vida, e notar verdade neles, essa pessoa, esse leitor, irá jurar por você. Você terá ganho um fiél, um crente.

Este segundo ensinamento, na verdade, é um efeito, uma promessa, do que acontece se você conseguir fazer a primeira parte com destreza. Como instrumento, a primeira parte é que é importante: os detalhes.

Para o conto “Ruxandra Dragomir”, baseei-me na vida de Martina Navratilova, tenista tcheca que desertou de um país comunista para morar nos EUA, segundo contam os próprios Navratilova e Vecsey (1985), e lá ganhou 59 Grand Slams (os torneios mais importantes da temporada do tênis), tornando-se um dos maiores ícones esportivos norte-americanos. Além disso, Navratilova é representante da luta homossexual nos Estados Unidos, e ainda um símbolo importante por ser defensora

do sistema americano, mesmo tendo nascido no sistema comunista. Ou seja, Navratilova teve uma vida bastante movimentada, provavelmente cheia de cenas, pensei.

Comecei com pesquisas na internet, para depois ler a autobiografia dela, intitulada **Martina** (1985). Apesar do livro ter sido escrito com a ajuda de George Vecsey, ainda assim, para mim, foi como ler um livro de receitas. Os ingredientes principais das cenas estavam lá, mas faltavam detalhes, pareciam cenas contadas por alguém que não esteve lá – ou que não gostaria de visitar aquele lugar. Faltava alguma coisa. Não se nota no livro que há alguém olhando para aquilo tudo. Faltavam olhos.

Digo que usei o livro **Martina** como um livro de receitas, pois, apesar de considerar o livro ruim, anotei bastante nos espaços brancos da página, pois ficava com vontade de saber os detalhes de como aquelas cenas aconteceram. Por exemplo, a cara de seu pai quando ele disse que achava que ela estava vivendo como “marido e mulher” com Rita Mae Brown, segundo contam os próprios Navratilova e Vecsey. Qual era a roupa que vestia a primeira mulher que Martina despiu? De que *jeito* Martina e Rita se agrediram quando brigaram (1985, p. 190); quem bateu primeiro e como se bateram, com o quê? Detalhes. Eu senti fome de detalhes.

Minha metáfora pareceria incorreta quanto ao livro de receitas se eu não achasse que o que faz uma cena realmente ser viva são seus detalhes. O que faz o bolo da sua avó ser de sua avó é que ela põe canela com raspas de limão, e não as partes outras, que todas outras pessoas também usam. O fermento faz o bolo ser bolo, a canela com limão faz o de minha avó. O bolo são os padrões que fazem seu livro ter um nível mínimo para ser considerado Literatura. A canela com limão faz com que seja *sua* Literatura.

O que faz uma cena é essa percepção de que ali estão os olhos de alguém, por trás da câmera, do livro, ou da arte. Não os olhos de todo mundo, mas um par de olhos humanos e bem afiados.

A curiosidade me move. Se li o livro de Martina Navratilova e agora já não tenho grandes jeitos de arranjar informações de como estas minhas perguntas sobre detalhes poderiam ser respondidas, é hora de criar. Criar os detalhes, os funcionamentos das coisas de que só possuo dicas, inícios, movimentos de cena. Os segredos que a vida não me conta, tenho de criar. Da mesma forma funciona a

memória, com ficção. As partes que não lembramos, inventamos (e há ainda partes que simplesmente nunca aconteceram, e nós sonhamos, criamos).

Fico feliz, até, de que Navratilova e Vecsey não tenham preenchido estas lacunas, pois assim posso fazê-lo e descobrir mais sobre mim, sobre como eu acredito que funcionem as coisas. Descobrir meus desejos, minhas faltas. Descobrir meus olhos.

Jung, em **O homem e seus símbolos** (2008), descreve um paciente que sonha como uma forma de compensar o que não lhe acontece na realidade. Assim, eu escreveria porque meus sonhos não são suficientes. Não estão dando conta do serviço. Escrevo, quando bem escrevo, num estado de entressonho.

Noto claramente que entro em outro ramo das atividades cerebrais quando crio ficção. Sinto o mesmo quando faço um esporte de alto rendimento, por exemplo. Meu cérebro se concentra em uma atividade árdua e específica, que chama toda a energia para lugares que não estou acostumado a usar tanto.

Noto isso em dois momentos, um bom e um ruim. O momento bom da escrita, um momento máximo para mim, é quando consigo entender tanto a cena, a história, o momento da história, a função narrativa desta cena, que então meus dedos escrevem na mesma velocidade, no mesmo fluxo com que imagino a cena. Já não é um processo de decisão das palavras, é só um processo de percepção e descrição das imagens que estão *claras, claríssimas*, em minha cabeça. É como ver um filme e descrevê-lo ao mesmo tempo.

Isso acontece, acredito, por conta dos detalhes. Detalhes são a faísca que faz com que minha mente forje as imagens com mais clareza, até que atinjam o nível de clareza de um filme em HD, à frente dos meus olhos.

Creio que estes movimentos possam ser descritos como Jung, em **A sincronicidade** (2000), descreve seu conceito de sincronicidade: escrevo como se puxasse pequenos pedaços de coisas de meu inconsciente. Fosse trazendo para cá, para frente dos meus olhos, para que eu possa, então, realmente vê-los; e, por último, sinto que estou conectado também a alguma coisa externa, uma realidade, pois não me sinto sozinho.

É como sonhar acordado, trazer os sonhos para o consciente, sem deixar que percam seus lastros ou suas raízes no inconsciente. Assim como uma pessoa consciente e inteligente enxerga a folha e infere a raiz na sua base.

Falo em inconsciente e sonho porque acredito no surrealismo e o surrealismo acredita nos sonhos e no inconsciente, segundo Pauwels e Dalí (1968).

O movimento ruim que me acontece é quando tudo isso acaba e saio do estado de entre-sonho. Já estou acostumado, mas acredito tanto naquilo que escrevo, acho tão bom, e, quando acordo, estou sozinho em casa e ninguém vai saber sobre aquilo. É a perda da conexão inconsciente-consciente-realidade que Jung, no livro **A sincronicidade** (2000), descreve. Ninguém está me dando um prêmio, ninguém está nem lendo, e muito pouca gente lerá, aquilo que vivi enquanto escrevia. Parece o acordar de um sonho bom e um decepcionar-se com a realidade que não é onírica.

Graças à literatura me sobram os olhos, a percepção otimizada, o poder de descrição que fica mais afiado, a linguagem que me fica mais rápida e astuta, e assim realmente vivo melhor o resto do dia em que escrevi. No fim, a realidade é alterada pelo que escrevi, pois meus olhos mudam, minha fala muda, meu estado de espírito muda. Criar percepções fictícias me ajuda a perceber melhor a realidade, pelo menos, a ver as coisas sob algum viés específico, assim como um encanador enxerga uma casa de forma diferente de um *designer* de interiores, um escritor enxerga uma casa de forma diferente do que via antes de escrever um conto de terror que se passa em uma casa. Eu vejo um jogo de tênis de forma diferente porque estou escrevendo o conto “Ruxandra Dragomir”, por exemplo.

Como leitor e como expectador, sinto a mesma coisa. Meus olhos, minha percepção, ficam afiadas e anguladas depois de participar do livro, do filme, ou de qualquer arte de qualidade intensa. Depois de, por exemplo, ver o **Quarto 237**, documentário sobre **O Iluminado**, livro de Stephen King, adaptado por Stanley Kubrick para o cinema, um filme extremamente surrealista (apesar do livro não ser), eu desci para ir no armazém da esquina e vi uma babá negra levando uma senhora branca e muito velha, em péssimo estado, para caminhar. A senhora me olhou sem virar o pescoço e meu pescoço tremeu de medo. A babá negra me fez sentir o personagem negro do filme, que é um tipo de vidente bastante assustador, mesmo sendo um personagem *do bem*. Ele fala com o menino, Danny, sem abrir a boca. Já a senhora definhante me fez sentir de novo o personagem da moça linda na banheira. Jack Nicholson beija a moça na banheira e, quando termina o beijo, ela é uma velha semi-morta com pedaços de pele caindo das costas.

Não é só o escritor que ganha uma visão angulada e específica de mundo quando escreve, mas também o espectador atento e sensível.

Ensaio sobre a coincidência significativa

Meu conselho: procure ser original e, na medida do possível, inteligente, mas não tenha medo de parecer estúpido; a liberdade de pensamento é necessária e só quem não teme escrever bobagens pensa de maneira livre. Não apure demais, não lapide, seja desajeitado e audacioso.
Anton P. Tchekhov

A seguir, está um trecho do **Livro branco**, diário que mantenho em direção a meus futuros filhos. O trecho foi escrito um dia antes de meu coração parar durante uma cirurgia no joelho direito.

27 de Fevereiro de 2013
Desculpem-me se não escrevo faz tanto tempo, estive sem nada em meus dedos.
Amanhã começa outra era, nunca vi isso com tanta clareza – normalmente são escuros os símbolos.
É uma fase do Universo que passa e espero evoluir com ela.
Os símbolos que, esse movimento, indicam.
Já fiz cerca de seis cirurgias, amanhã faço a sétima, mas a primeira do meu lado direito. Já destruí e reconstruí todo meu lado esquerdo – o lado onde corre a emoção – e, pelo jeito, agora vai começar a destruição do meu lado racional, para então consertá-lo.

27 de Fevereiro de 2013

DESCULPEM-ME SE NÃO ESCREVO FAZ TANTO TEMPO, ESTIVE SEM NADA EM MEUS DEDOS.

AMANHÃ COMEÇA OUTRA ERA, NUNCA VI ISSO COM TANTA CLAREZA - NORMALMENTE SÃO ESCUROS OS SÍMBOLOS.

É UMA FASE DO UNIVERSO QUE PASSA E ESPERO EVOLUIR COM ELA.

~~Os~~ OS SÍMBOLOS QUE, ~~ESTÃO~~ ESSE MOVIMENTO, INDICAM:

JÁ FIZ CERCA DE SEIS CIRURGIAS, AMANHÃ FAÇO A SÉTIMA, MAS A PRIMEIRA DO MEU LADO DIREITO. JÁ DESTRUI E RECONSTRUI TODO MEU LADO ESQUERDO - O LADO ~~DE~~ ONDE CORRE A EMOÇÃO¹ E, PELO JEITO, AGORA VAI COMEÇAR A DESTRUIÇÃO DO MEU LADO RACIONAL, PARA ENTÃO CONSERVÁ-LO.

~~OUTROS SINAIS:~~

53
OUTROS SINAIS:

¹ Página do Livro branco, meu diário pessoal, referido anteriormente.

Um sinal de que meu lado racional está amolecendo é este ensaio, tão solto e subjetivo.

O diário continua, dando indícios dessa “mudança de era”, baseando-se nas vidas minha e de minha família, e que aqui ocultarei. Termina assim:

*Veja só que bonita é a vida quando ela se mexe: alguém morre, alguém nasce, as pessoas mudam de fase, umas pra frente, outras pra trás. É como se estivéssemos reencarnando ao vivo e a cores.
Amanhã eu vou dormir, acordar e começar a construir a vida que destruí pra entender daonde vinha.”*

A frase mais impressionante para mim e que sempre recordo é: *É como se estivéssemos reencarnando ao vivo e a cores.*

De resto, lembro que acordei, levantei o pescoço, e os médicos, assistentes, anestesista, todos com roupas soltas, de um verde pastel, molenga, um verde passivo, todos corriam em volta de si mesmos. Uma enfermeira gritou *Tá voltando*, olhando pra uma máquina. Não olhavam pra mim. Se o fizessem, veriam que eu havia acordado e estava bem.

Finalmente, a enfermeira olhou pra mim – para ver se meu corpo corroborava o que as máquinas diziam – e, num alívio, me viu acordado. *Ele tá acordado, tá acordado.*

Deitado na maca, fui retirado da sala de cirurgia e vi a cara de pós-choro da minha mãe, inchada, vermelha, ainda querendo chorar quando me viu. *Tu sabe o que aconteceu?*, ela perguntou. Zonzo, respondi *Aham, meu coração deu uma parada.*

Eu tive um prazer *religioso*, não religioso, mas um prazer religioso em ver um fenômeno natural acontecer comigo e poder concordar com ele, saber o que ele significa e dizer sim. Havia em mim um casal de velhinhos despreocupados, morando em um morro no meu peito. Por estarem despreocupados, a visão dos velhinhos pôde admirar. Tudo que sobra aos velhinhos é sentimento. Não há o que eles possam fazer. Corpos inadequados para a ação são os mais adequados para uma postura de admiração. Era pra acontecer, eles pensaram, que bom que aconteceu. Estamos aqui, do outro lado.

Desculpe, de novo. Estamos aqui, em meio à teoria, e um conto aparece. Que falta de educação do conto. Velhinhos são como crianças, não respeitam nada.

Neste episódio, nasceu meu interesse pela coincidência significativa, um conceito que Carl Gustav Jung defende também em **A sincronicidade (2000)**. O segundo ponto é o começar de *seu* interesse pela coincidência significativa, leitor. Não se pode criar um ensaio sobre algo que você não acredita que exista. Ali está, com narrativa, com personagens, com linguagem, com verdade, a primeira tentativa para que concordemos nossos corações.

A coincidência significativa no processo criativo

A coincidência significativa são dois ou mais acontecimentos que incidem, agem, expressam-se, existem, em um espaço e/ou tempo relativamente aproximados, causando a sensação de significância, de *algo mais do que uma probabilidade de acasos*.

É uma sensação parecida com aquela de entendimento que temos quando percebemos que não é uma coincidência que o mordomo estivesse em todas as cenas de assassinato, na novela das oito. Ele é o assassino, essa é a significância do acaso que não era acaso. Coincidência significativa, na novela, forjada artificialmente pelo dramaturgo.

O nível da qualidade do tipo de coincidência significativa do exemplo acima é baixíssimo, mas serve para entendermos, de forma simples, o conceito e uma das formas de uso artificial da coincidência significativa como instrumento dramático.

No entanto, o nível de que quero discutir é bem mais megalomaniaco, pois co-habita o espaço e/ou tempo da ficção e o espaço e/ou tempo da realidade, da Natureza.

Se não podemos ser tão megalomaniacos para dizer que um conto ainda nem publicado sobre Bob Dylan, feito por um escritor-estudante no sul brasileiro, influencia na realidade de Bob Dylan, um músico famoso e efetivamente influenciador da sociedade em que ele próprio é um culturalizador, podemos e pretendo provar que um conto feito por qualquer pessoa sensível pode e deve obter conscienciada realidade, mesmo que essa realidade esteja fisicamente fora do

alcance dos sentidos físicos deste escritor sensível. É possível alcançar a consciência de uma realidade longínqua através de sentidos metafísicos. A lógica é um sentido metafísico, por exemplo, e um espectador pode obter consciência da presença do mordomo no próximo local de assassinato, mesmo antes desse local existir na própria novela das oito.

Os sentidos metafísicos – como a lógica, imaginação, memória – se ligam ao tempo de maneira diferente. Um dedo que vai encostar em uma perna, por exemplo. O tato, sentido físico, só irá sentir a pele da perna quando, realmente, tocá-la. Já a imaginação e a memória não precisam esperar pela realidade, são sentidos que possuem capacidade criadora. Esses sentidos metafísicos estarão tocando a perna muito antes de a perna chegar aos dedos. O tempo não é tão duro com a gente quando estamos olhando pra fora, por dentro.

Talvez seja o momento de evoluirmos na narrativa deste ensaio, emagrecer um pouco o clima e apresentar provas mais específicas sobre o caso.

Uma das provas sobre as coincidências significativas, dentro do processo criativo de **Deng Linlin**, começa, agora, em Dezembro de 2014, daonde te escrevo. Desde o mês passado, Novembro, venho escrevendo o conto “Vincent Van Gogh Dylan”. O conto começa com um sonho de Bob Dylan. O sonho tem como personagem o pintor Vincent Van Gogh. Mês passado escrevi o sonho. Nele, escrevi a frase: *De cabides presos na parede, Van Gogh retira e começa a vestir ceroulas brancas, uma calça de um azul camponês e uma camisa que luta contra outras cores para continuar vermelha.* É uma boa frase. Creio que a intenção do conto com esta frase é objetificar um sentimento do personagem Van Gogh, o mesmo sentimento de cansaço que o conto revela em sua segunda frase: *Tem nos olhos um cansaço já aceito.* O vermelho da camisa está desbotando como os olhos de Van Gogh, é o que frase e o contexto interno dizem, quando juntos.

Em Dezembro, procurei, no Google Notícias, alguma notícia sobre Van Gogh. Eis que essa notícia, de 7 de Dezembro, aparece:

NOTÍCIAS

Vermelhos de Van Gogh perdem vivacidade

De **Rodrigo Barbosa** | Com BELGA / NTR

07/12/14 18:31 CET



O museu Van Gogh de Amsterdão efetuou alterações na iluminação das obras do famoso pintor holandês, para tentar combater a degradação das cores de alguns dos seus quadros mais conhecidos.

A perda de vivacidade de alguns dos pigmentos presentes nas obras-primas do mestre da pintura não é algo novo, mas recentemente os problemas têm-se centrado nos vermelhos, que têm registado um forte enfraquecimento.

Uma equipa de restauradores tenta identificar os pigmentos usados pelo artista e a forma de dar nova vida às obras. Eric Postma explica que pretendem "voltar atrás no tempo, para analisar por um lado como era originalmente a obra e por outro extrapolar o efeito no futuro dos tratamentos que possam ser efetuados".

Até que seja identificada uma solução, o museu Van Gogh decidiu diminuir a iluminação das salas onde são exibidas as obras e está a equacionar reduzir os horários de abertura da exposição.

De **Rodrigo Barbosa** | Com BELGA / NTR

Copyright © 2015 euronews

Mais informação sobre [Arte](#) [Holanda](#) [Pintura](#) [Tecnologia](#) [van Gogh](#)

O texto da notícia:

² Imagem disponível em <<http://pt.euronews.com/2014/12/07/vermelhos-de-van-gogh-perdem-vivacidade/>> Acesso em: 5 Jan. 2014.

“O museu Van Gogh de Amesterdão efetuou alterações na iluminação das obras do famoso pintor holandês, para tentar combater a degradação das cores de alguns dos seus quadros mais conhecidos.

A perda de vivacidade de alguns dos pigmentos presentes nas obras-primas do mestre da pintura não é algo novo, mas recentemente os problemas têm-se centrado nos vermelhos, que têm registado um forte enfraquecimento.

Uma equipa de restauradores tenta identificar os pigmentos usados pelo artista e a forma de dar nova vida às obras. Eric Postma explica que pretendem “voltar atrás no tempo, para analisar por um lado como era originalmente a obra e por outro extrapolar o efeito no futuro dos tratamentos que possam ser efetuados”.

Até que seja identificada uma solução, o museu Van Gogh decidiu diminuir a iluminação das salas onde são exibidas as obras e está a equacionar reduzir os horários de abertura da exposição”.

“Coincidences mean you’re on the right path.”

Simon Van Booy, *Love begins in winter: five stories*

Concordo com Van Booy, uma das coisas que coincidências significam é que você está no caminho certo, é que você se conectou a algo que vale a pena se conectar, a algo maior do que você, e que pode te levar.

Esse é um dos usos da coincidência significativa no processo criativo. Num trabalho tão solitário, individual, e tão cheio de caminhos como o do escritor e suas histórias, um *você está no caminho certo* é muitíssimo bem recebido.

Essa coincidência significativa, no entanto, teve uma característica diferente: o tempo. Ela surge junto com meu trabalho, junto com o conto. Sendo uma coincidência temporal, tornou-se uma armadilha para meu ego megalomaniaco. Fiquei pensando se eu não era o causador das perdas de vermelho em quadros de Van Gogh!

Influências da arte na realidade

Apesar de ser um sentimento bobo, em outra situação, fora deste livro, já tive de desistir de um conto por medo de que eu pudesse realmente criar ou me conectar com algo Natural, e não apenas verossimilhante, artificial, ficcional.

Havia ouvido no rádio que um estuproador, pedófilo, havia sido preso e era um *monstro* que provavelmente seria morto, espancado na cadeia, com a condescendência dos policiais e talvez do próprio radialista. Estuproadores pedófilos são uma classe rara de pessoas que conseguem juntar policiais e presidiários numa mesma causa, em um mesmo lado, com uma mesma opinião. Como não acredito em *monstros*, pensei que talvez o pedófilo, doente, tivesse sido também abusado quando criança e que não conseguiu mudar o comportamento que lhe foi passado através da mesma violência. Essa é uma estrutura de conflito: sofrer uma ação e tentar terminá-la em si mesmo, sem passar adiante a ação sofrida. Uma das soluções é passá-la adiante transformada em outra coisa. Uma criança violentada que, no futuro, expulsa o *monstro* de dentro de si, criando um grande quadro sobre os sentimentos que a experiência traumática lhe causou. Na arte, essa transformação, de dentro (memória) para fora (tela), é chamada, pela psicanálise, de sublimação.

Tentei começar a história, fiz toda uma estrutura, mas não me deixei escrever. Temi pela minha própria saúde mental ao me aproximar de uma criatura fictícia tão culpável, mas, ainda sim, com certeza, humana. No início do filme **Onde os fracos não têm vez (2007)**, baseado no livro de mesmo nome, criado por Cormac McCarthy, há uma frase que resume bem esse sentimento que tive: *I don't want to push my chips forward and meet something I don't understand. A man would have to put his soul at hazard. He would have to say 'Ok, I'll be part of this word'.*

Temi, também, criar um personagem tão terrível que não precisasse ter nascido. Por que criar *um monstro*? Por que criar o personagem de uma criança e produzir uma cena em que essa mesma criança é estuprada? Essa é uma crítica que muito se faz em direção de Deus: por que criaste isso? Pra quê?! É um egocentrismo exacerbado e megalomaniaco pensar-se Deus de um livro? Sim. Mas só porque me é um egocentrismo exacerbado e megalomaniaco escrever ficção. Criar vidas é algo arrogante. É se retirar da posição Natural e colocar-se na posição de Naturalizador. Eu confesso, mas não posso, nem acho que devo, evitar. As coincidências entre o mundo artificial e o Universo Natural são acenos de incentivo ao escritor! É como se a Natureza nos houvesse criado como Fernando Pessoa criou seus personagens: autores.

De resto, nunca consegui escrever o conto. Por medo dessa conexão entre ficção e realidade.

Flores artificiais, de plástico, talvez não façam essa conexão entre o mundo ficcional e o Universo Natural, mas artes como a de Theo Jansen mostram tanto a conexão entre artificial e natural que a cisão, a separação de uma coisa com a outra, começa a se perder, e a conexão aparece.

Theo Jansen cria esculturas quinéticas. Esculturas gigantes que se movem com os empurrões do vento, como no exemplo abaixo:



3

Na frase do próprio Jansen, a intenção de mistura com a realidade – e não cópia, representação, mímese aristotélica – fica clara: *Over time, these skeletons have become increasingly better at surviving the elements such as storms and water and eventually I want to put these animals out in herds on the beaches, so they will live their own lives*([Streaming Museum](#)).

Ele chama suas obras de *animais*. Este é o indicativo de suas intenções artísticas. Ele quer que sua arte, seus animais de vento, *vivam suas próprias vidas*. É um respeito e uma arrogância, ao mesmo tempo. É uma procura pela essência do ser vivo. A poética de Jansen parece dizer que podemos artificializar tudo em um

³ Imagem disponível em <<http://www.themethodcase.com/wp-content/uploads/2013/02/strandbeest-theo-jansen-themethodcase-01.jpg>> Acesso em: 4 Jan 2015. Também disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MYGJ9jrbpvg>>

ser, desde que ele ainda se movimenta junto com os sopros da Natureza. O vento é, pros animais de Jansen, o que o leitor é para a Literatura. O leitor é o vento da Literatura. Não podemos controlá-lo, não podemos vê-lo, podemos apenas aproveitar sua energia. É ela que movimenta a história.

Alexa Meade, que aqui abaixo apresento trabalhando, aprofunda a questão:



Alexa Meade pinta seres humanos até que eles pareçam pinturas. Esta foto não é montagem. É o ambiente de trabalho de Alexa. Ela transforma pessoas tridimensionais em bidimensionais, segundo ela mesma revela em entrevista à Stated Mag. Também diz que não trabalha com modelos profissionais, apenas com

⁴ Imagem disponível em <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Blueprint_Installation-Alexa_Meade.jpg> Acesso em: 4 Jan. 2014

pessoas da família, amigos e estranhos. Essas respostas indicam um pouco sobre a conexão da arte de Alexa com a realidade. Ela diz gostar de ir descobrindo a pessoa enquanto pinta e fala com ela, várias vezes mudando o *sketch*, o desenho prévio que havia feito. Ao invés do processo clássico de indução – transformar o nada de uma tela em branco em uma pintura de um personagem expressivo –, ela trabalha com dedução: descobre a arte que habita o ser humano. É genial. Se fosse escritora ao invés de pintora, seria Truman Capote, ícone do jornalismo literário, um dos autores que chegou mais perto de algo análogo a isso, na Literatura. Em uma entrevista para o New York Times, Capote revela seu processo criativo como um processo de redução, de dedução, como o de Alexa: *I've often thought of the book as being like something reduced to a seed. Instead of presenting the reader with a full plant, with all the foliage, a seed is planted in the soil of his mind.* É um posicionamento artístico humilde, correto, válido e funcional, na minha opinião. Este método, que podemos chamar de Método do Semeador, parece inferir que o ser humano não é capaz de absorver a complexidade e a história de uma árvore já crescida, de uma Natureza desenvolvida, que apareça diante de seus olhos. Uma árvore possui história e tempo demais para que possa caber em nossos olhos e em nossa mente. O que esses artistas fazem, então, é diminuir a Natureza para seus elementos fundadores. Reduzem a árvore para que ela possa caber nos olhos e mente do espectador e plantam essa semente *in the soil of his mind*, esperando que a árvore cresça lá dentro, através da imaginação, de inferências, de observações sobre a realidade, de metáforas, de memórias, através dos sentidos metafísicos, já que usar os sentidos físicos, sentando em frente de uma figueira, observando o crescimento dela por 150 anos, não é possível.

O espectador terá, no caso de sucesso da obra de arte, uma semente de árvore dentro de si, uma árvore que crescerá junto dele, de que ele acompanhará o crescimento metafísico, e poderá então inferir a complexidade enorme das outras árvores, físicas, fora de si, na realidade, e então enxergá-las melhor, respeitá-las melhor, entendê-las.

Autores como Alexa e Capote, que lidam com o real, usam esse processo de dedução, de redução da complexidade, em busca da essência estrutural da realidade, enquanto autores ficcionais várias vezes tentam complexizar seus personagens até que eles pareçam confusos o suficiente para serem considerados humanos. Nos melhores casos, autores de ficção constroem personagens claros,

mas que, mesmo assim, várias vezes, caem na falta de um elemento Natural que movimenta o personagem. Falta algo como o vento. Para substituir isso, esse vento Natural que movimenta as pessoas, que poderia ser a angústia da morte, a pulsão da vida, a vontade de sentido, ou outra coisa, dependendo da teoria de vida do escritor, esse vento que vem da Natureza e movimenta o sujeito, é substituído, nas obras, por vontades bobas como busca por dinheiro, sexo, etc. É possível projetar questões maiores através de buscas menores, mas às vezes usamos estes conflitos como fugas de questões maiores. É justo, pessoas reais também fogem de seus problemas maiores através de seus problemas menores. Mas não é por ser justo e verdadeiro que automaticamente tem qualidade.

Em autores como Alexa e Capote, notamos que, mesmo a confusão humana pode ser mostrada de forma simples e clara. O entendimento do complexo, por esses autores, faz com que eles possam transformar o complexo em simples e claro, para o entendimento do espectador, sem torná-lo simplório.

O humano não deixa de ser complexo porque às vezes podemos entendê-lo. São formas e fases do entendimento. No processo artístico, isso fica mais interessante.

Tomemos o exemplo da peça de Debussy, **Claire de Lune**. Um espectador, ao ouvir **Claire de Lune**, ouve um produto pronto, simples, direto, funcional, belo, sem erros, orgânico. Ou seja, enxerga, à primeira vista, **Claire de Lune** como algo simples. Não simplório, mas simples.

Acontece, então, para força do exemplo e conseqüente entendimento, de esse espectador na platéia ter interesse em reproduzir a peça em seu próprio piano. Se acompanharmos a jornada desse pianista amador, veremos que sem uma partitura – forma simples de registrar milhões de sons complexos – ele terá muitos problemas. O pianista amador virá a notar que **Claire de Lune** é simples de ouvir, de receber, mas complexa de reproduzir (imaginará, inferirá, então, a complexidade que foi criá-la). De posse da partitura, o pianista terá a sensação de que a música é muito maior do que parecia. É maior para seus dedos do que era para seus ouvidos. Ouví-la por inteiro demora menos de cinco minutos e o pianista pode fazê-lo de olhos fechados. Tocá-la por inteiro exige meses, anos, décadas – dependendo da qualidade técnica, dedicação, amor, etc. – de treinamento, de ensaios, até o domínio total da partitura.

Heiddeger (1984) diz que o martelo, quando está funcionando, é percebido de forma apenas primária por um observador fora do sistema do martelo (sistema que inclui a carpintaria, os pregos, madeira, etc). Quando o martelo deixa de funcionar, percebemos mais o martelo, pois agora ele é um problema, e problemas causam atenção. Atenção custa tempo e espaço dentro de nossa percepção. Perceber é dar tempo e espaço internos da nossa percepção para o martelo. Tempo e espaço internos, ocupados por problemas, causam complexidade. Essa complexidade, esses problemas, causam sensação de estarmos lidando com algo maior. Problemas e complexidade metafísicos alteram o tamanho efetivo do objeto. O detonador de uma bomba e o controle de uma garagem podem ser do mesmo tamanho físico, mas, se estivermos conscientes de suas funções e de suas potências, não seguramos eles da mesma maneira.

No caso do pianista amador, quanto menos notas causarem problemas a seus dedos, menor estará a música, pois, no momento de aprendizado, a música são os problemas que ela causa. Quanto mais notas estiverem já funcionando dentro do sistema da música, mais simples estará a música para ele.

Ivan Izquierdo (2004) dá o exemplo do pianista em seu livro **Questões sobre a memória**, e diz que isso ocorre porque as sinapses, os caminhos, que o cérebro tem de percorrer para chegar na memória da próxima nota, se tornam menores – e portanto, as sinapses acontecem mais rapidamente – a cada vez que o pianista ensaia novamente **Claire de Lune**.

É como subir um morro por uma mata fechada. A primeira pessoa a entrar em uma mata fechada demora mais, por ter de cortar os galhos que fecham o caminho, do que a septuagésima pessoa a fazer o *mesmo* caminho até o topo do morro. Assim também funciona o cérebro, a memória e a técnica.

Digo o *mesmo*, em itálico, pois um caminho que não existia e um caminho trilhado, aberto, não são a mesma coisa, apesar de frequentarem o mesmo espaço. A distância da trilha e do caminho em mata fechada é a mesma. Mas o tempo para percorrê-la é dramaticamente diferente. O tempo influencia na sensação de distância.

O espectador de **Claire de Lune** é levado ao topo da montanha pela mão de um Debussy que já adentrou na mata centenas de milhares de vezes e construiu uma escada feita com algodão e névoa para si mesmo e sua platéia chegarem até o topo do morro da maneira mais estética e tranquila possível.

Nosso pianista amador, para representar Debussy com qualidade, sentimento e consciência, terá de descolar o algodão e a névoa da escada, inferir a mata fechada, e imaginar o exercício gigantesco que Debussy fez para abrir a mata, imaginar de onde tirou o algodão, como fez para sintetizar a névoa?

Dois anos depois, digamos, nosso pianista tem, finalmente, a música, o algodão, e a névoa, nas mãos.

Ele terá a impressão, agora, de que a música novamente diminuiu. Particularmente, já senti essa sensação de encurtamento da música pós-aprendizado. Mas essa diminuição, essa simplicidade, não é a mesma de antes. O material da consciência, uma vez esticado, nunca volta a ser o que um dia foi. O pianista amador, que agora domina **Claire de Lune**, acreditará que a música é simples de novo, mas saberá, paradoxalmente, o quanto ela é complexa. A memória de seus dedos o avisará.

Na metáfora do morro, o caminho será menor para os pés do pianista, mas maior para sua consciência. Ele terá consciência de que **Claire de Lune** é simples e grandiosa, complexa e pequena. O conceito de simplicidade é elástico, e, na cabeça do pianista, estará dilatado como a barriga de uma grávida. Um bebê é um ser humano e, portanto, é complexo; mas coube dentro da barriga de outro ser humano, e, nesse sentido, é simples. Uma música são sons orgânicos voando pelo ar e pousando em ouvidos, causando sensações, memórias, histórias, imagens e, portanto, é complexa; mas cabe nas mãos de uma pessoa e, portanto, é simples. Nosso pianista está grávido de Debussy.

Esse pianista amador é o que chamo de espectador fronteiro, frequentador da fronteira Arte/Natureza, e uso aqui essa pessoa-personagem para termos um *zoom* nessa fronteira através de alguém que tenta atravessá-la. Alguém que simboliza a realidade de espectador mas que tenta se tornar personagem da Arte, não através da criação, mas da recriação. O artista tem também essa relação: recria a Natureza para que possa participar dela e ver como ela foi criada.

O nascimento da necessidade artística de escrever, para mim, vem dessa necessidade de recriar a Natureza para participar dela e entendê-la. Exemplifico: o pôr-do-Sol está vivo e pousado na sua janela. Ele é grande, espalha-se pelo céu como uma flor derretida amarelo-rósea alaranjada. Sua visão tem de parar de enxergá-lo não porque ele terminou, mas porque você termina. Seu olhar é maior do

que sua capacidade de sentir o que vê. Sua memória ajuda, você gira a cabeça pra um lado, pro outro, e tenta olhar um lado do céu enquanto lembra do outro. Mal e mal, funciona. Mas você quer mais. Você quer ter aquilo. Você tira uma foto, mas a foto sai quadrada. Você faz um filme, mas o filme sai retangular. Você quer participar daquilo, e por isso fala pra um amigo que chegou na janela: *Tá incrível*, e ele diz *é*, e você diz *muito*, e as palavras caem da sua boca e bóiam no chão como a baba de um esquizofrênico viciado em elogios vazios e julgamentos de pôr-do-Sol. Você quer ser profundo como o pôr-do-Sol e diz junto do seu amigo, estudante de Filosofia: o que Bergson diria disso? Ele responde: que *é um passo, um passo de um estado a outro*. Isso não quer dizer nada. Você inclina as costas até o laptop e lê algumas partes soltas do artigo *Sol* na wikipédia. *O Sol é uma esfera quase perfeita, com um achatamento de apenas nove milionésimos*. Aquilo é ridículo, uma crítica à redondice do Sol! Você quer ser e respeitar o pôr-do-Sol no céu. Você pega um saxophone amarelo ainda não enferrujado e joga o som ocre e aveludado pela janela. No prédio da frente, uma vizinha bota a cabeça pra fora da janela cúbica, quer ver o que está acontecendo. Ela grita pra você parar de tocar essa merda desse trombone amarelo. O prédio dela cresceu de costas para o pôr-do-Sol. Ela não sabe o que está acontecendo, mas deveria, pois é claro que a cor das coisas está mudada. Um *yellowish* lençol cobre todas as coisas. O Sol vai morrendo e você pensa que aquilo é seu próprio olho quente que morre, lembrando de você mesmo numa minúscula janela prisioneira de um prédio cinza cego.

O Sol morre.

Lembre do pôr-do-Sol, entenda que os seus olhos são como um farol numa vila sem luz, que, quando ilumina, já passou. Você senta numa mesa de escritório preparada por um você-antigo pra que o você-agora se sinta um poeta-antigo e não uma adolescente-agora escrevendo em seu diário ridículo o que segue agora:

O pôr-do-Sol quase perfeito pousa em minha janela. Por nove milionésimos, ele não é uma esfera perfeita. Mesmo sendo defeituoso, domina o céu como se houvesse derretido uma flor rósea alaranjada amarela. Giro a cabeça pra um lado, pro outro. Tenho de parar de enxergar o pôr-do-Sol não porque ele terminou, mas porque eu termino. Tento olhar um lado do céu enquanto lembro do outro. Meus olhos são o farol que ilumina uma ilha sem luz. Quando iluminam, já passou. Não é possível dar sequer um passo iluminado, o Sol morreu.

Este é um exemplo de participação na Natureza usando da própria natureza do observador. Não é uma tentativa de observação impessoal da Natureza, dos movimentos, cores e estados do Sol, independentes dos seres que ele ilumina. É uma participação na Natureza *através* do sentimento humano subjetivo. É a observação do objeto através de seus efeitos.

É quase a mesma diferença entre uma pintura do pôr-do-Sol sem nada além do pôr-do-Sol pintado ali, ou uma pintura de um pôr-do-Sol com um pescador na praia, observando-o e emprestando seus olhos para nós.

Nenhuma das duas pinturas são ausentes de personagens. Uma pintura tem um personagem objetivo (o pescador) e um outro personagem-olho (este é o personagem que está vendo o pescador pescar e pintando-o, normalmente chamado na Literatura de narrador). A outra pintura, sem pescador, tem apenas o personagem-olho, apenas o narrador.

Haikais talvez sejam o gênero que melhor atinja esse escrever objetivesco do personagem-olho. Considero esta uma arte mais difícil de ser feita, pois temos muito mais informação sobre nós mesmos, sobre nossa natureza, do que sobre a Natureza fora de nós. A conexão mais fácil e mais profunda, na minha opinião, ocorre *através* de nós. Somos parte do sentimento do mundo quanto a ele mesmo.

Segundo ponto: somos seres produtores de realidades coletivas. Não nos adianta descobrir algo, temos de prová-lo para os outros, expressar, comunicar, e assim, a presença do pescador, observando junto conosco o pôr-do-Sol, deixando-nos inferir o que ele enxerga além de nós, o que ele sente, tudo isso cria um ângulo a mais na observação, uma potência a mais ao próprio pôr-do-Sol.

Um autor, na verdade: um gênio, que também pode entrar nesta discussão que começou com coincidências significativas e que assim adentrou na relação entre Ficção e Natureza, é Julio Cortázar.

O próprio já experimentou dos mistérios de Natureza artística. Em seu ensaio “El sentimiento de lo fantástico”, Cortázar descreve algo que já não pode ser chamado apenas de coincidência significativa, tem de ter outro nome, pois as coisas trocam de nome quando trocam de nível.

O próprio Cortázar pode contar com mais energia sua própria experiência com um espectador fronteiro:

El año pasado recibí desde Nueva York una carta firmada por una persona que se llama John Howell. Esa persona me decía lo siguiente: “Yo me llamo John Howell, soy un estudiante de la universidad de Columbia, y me ha sucedido esto; yo había leído varios libros suyos, que me habían gustado, que me habían interesado, a tal punto que estuve en París hace dos años y por timidez no me animé a buscarlo y hablar con usted. En el hotel escribí un cuento en el cual usted es el protagonista, es decir que, como París me ha gustado mucho, y usted vive en París, me pareció un homenaje, una prueba de amistad, aunque no nos conociéramos, hacerlo intervenir a usted como personaje. Luego, volví a N.Y, me encontré con un amigo que tiene un conjunto de teatro de aficionados y me invitó a participar en una representación; yo no soy actor, decía John, y no tenía muchas ganas de hacer eso, pero mi amigo insistió porque había otro actor enfermo. Insistió y entonces yo me aprendí el papel en dos o tres días y me divertí bastante. En ese momento entré en una librería y encontré un libro de cuentos suyos donde había un cuento que se llamaba “Instrucciones para John Howell”. ¿Cómo puede usted explicarme esto, agregaba, cómo es posible que usted haya escrito un cuento sobre alguien que se llama John Howell, que también entra de alguna manera un poco forzado en el teatro, y yo, John Howell, he escrito en París un cuento sobre alguien que se llama Julio Cortázar.

A minha interpretação dos fatos é que a Arte é apaixonada pela vida, e busca entender e criar *mais* vida. A vida, nas coincidências significativas com a Arte, diz Eu também te amo, Arte. A vida e a Natureza são os pais da Arte, pais que às vezes ouvem a filha pequenininha dizer algo que é engraçadinho, mas que de alguma forma está certo, que é bonito, que talvez pareça inútil mas que merece mesmo assim ser realizado, pois é bonito e verdadeiro.

Cortázar escreve instruções para que a vida surja. A vida ouve e surge.

A poética de Bob Dylan no pasticho criado em Vincent Van Gogh Dylan

No conto “Vincent Van Gogh Dylan”, crio uma música de Bob Dylan. A música está gravada em cima de “Number One”, música originalmente instrumental, de Bob Dylan & The Band, gravada por eles na casa chamada de Big Pink, no interior de Nova York. Minha versão está em: <https://www.youtube.com/watch?v=OHhxEMH8vZU>.

Para escrever a letra, fiz um pequeno estudo da poética de Bob Dylan. Exponho esse estudo aqui.

Oralidade

Bob Dylan é um *folk-rapper*. Ele é *the vagabond who's rapping at your door (It's all over now, baby blue)*. Dylan se importa mais com a oralidade, com a fala, do que com a melodia. Mesmo seus refrões são pequenos, são quase bordões, refrões de uma frase, em contrário dos refrões de quatro versos de músicas *pop* (tomo a música *pop* aqui como base de comparação pois é o gênero musical que luta para ser comum, obedecer padrões e engolir todas qualidades dos outros estilos; assim é uma boa base para notar onde os outros gêneros, ou mesmo os artistas que são um gênero, que criam um gênero, diferenciam-se). O que está entre os refrões – nem sempre existentes – nas músicas de Dylan, é ainda mais diferenciador desse *folk-rapper*. Versos gigantescos distanciam Bob Dylan da música *pop*. O tempo entre o refrão e sua repetição, em Dylan, pode até ser o mesmo de uma música *pop*, em certos casos, mas a quantidade de versos e informação que preenche esse tempo é absurdamente maior em Dylan. O *rap* tem essa característica também: muita informação, pouco espaço para respiro. Dylan, por não se importar tanto com a melodia quanto com o que quer dizer, nem sempre se preocupa em deixar espaço para que os acordes soem sozinhos. Suas músicas, muitas vezes compostas de quatro acordes, dão muita importância para as palavras. Por ter base na informação, na mensagem, um ouvinte que não entende inglês perde, ao ouvir Bob Dylan sem

entender a letra, muito mais do que perde o mesmo ouvinte ao ouvir Britney Spears sem entendê-la.

Por essa forma e conteúdo, Bob Dylan é considerado um músico político, um cantor de manifesto. O jornal Washington Post afirma, em uma matéria de 2011, que Bob Dylan *came to fame with Vietnam War protest songs and civil rights anthems in the 1960s*, e então lista suas músicas de protesto, sendo a mais impressionante “Times they are a-changing”, música que relata a mudança política que virá e alerta que ninguém poderá pará-la. Esta música, ainda segundo o Washington Post, foi gravada um mês antes do assassinato do presidente americano Kennedy com um tiro de sniper na cabeça, na frente de milhares de pessoas, em um carro aberto. Na noite posterior ao assassinato, no dia 22 de Novembro de 1963, Dylan abriu um show com a música.

Bob Dylan conta histórias, usa muito da narrativa, como em “Hurricane”, onde canta a história de um boxeador negro condenado por assassinato (baseado em uma história real, da mesma época da música). Um blog do New York Times noticia uma mesa de discussões sobre a influência de Bob Dylan no sistema judicial americano. Relata as vezes que letras de Dylan foram citadas em julgamentos, inclusive pela Suprema Corte. Quanto a narrativa, um professor entrevistado, enquanto critica como maniqueísta a posição de Dylan em algumas de suas músicas políticas, diz que Dylan *doesn't let the facts get in the way of a good story*. Essa mesma frase poderia ser usada como um elogio se fosse dirigida a um escritor. As músicas de Bob Dylan usam, de fato, das técnicas da narrativa. São cheias de personagens, ação, pensamentos e, muitos, diálogos. A pergunta está sempre presente, a resposta também. Narrando normalmente em primeira e terceira pessoa (I said, he said), Dylan corre pela música apresentando variados personagens, contextos, histórias, descrições; tornando-se um músico muito literário.

Usei dessa oralidade em vários versos de meu pasticho, como por exemplo:

*I ask why do you like this windy light so much,
He says that it comes from God so it feels good
I say it feels good so you think(thank) God
It's insane whatever you say
Just let it fly, men*

Repetição

Apesar de não usar tantos refrões, a técnica da repetição não é desvalorizada por Dylan, mas essa repetição acontece de forma diferente: acontece dentro das próprias frases, como ecos rápidos. Em “Spanish boots of spanish letter”, Bob Dylan exhibe essa técnica ecoante e rápida. A música, a saber, consiste em um diálogo distante entre um homem e uma mulher. Ela está em um navio para a Espanha e ele ficou onde quer que seja que eles estavam antes. A mulher pergunta insistentemente se ele quer que ela lhe traga algo de Madrid ou Barcelona. Ele diz que não, nada, só que ela volte. Ela finalmente diz que não sabe se voltará tão cedo, depende *on how I’m a-feeling*. Ele diz que já notou o afastamento dela e então decide que tem algo que ela pode lhe enviar: *Spanish boots of spanish leather*. É uma canção de saudade e isso explica um pouco a repetição como um implorar: *So take heed, take heed of the western wind/ Take heed of the stormy weather/ And yes, there’s something you can send back to me/ Spanish boots of spanish leather*. Os ecos triplos (*take heed*) são repetições mais comuns, mas isso não se aplica na repetição interna do último verso (*Spanish boots of spanish leather*). Se os primeiros exemplos de *take heed* se explicam pela oralidade, pelo que o implorar exige repetição, já a palavra *spanish* se repete de forma não usual e sem sentido externo à música. Acredito que seja repetida principalmente por questão estética e rítmica, com sentido literário apenas de que o narrador da música está sendo abandonado, trocado pela Espanha, e então repete, espelha, sua inimiga Espanha.

Uso a repetição comum em meu pasticho – *Just let it fly/ Just let it fly/ Just let me fly, men* e em *I wanna send signs/ I wanna send signs* – mas também uso essa repetição interna dos versos, essa repetição que foge dos refrões simples: *He says that it comes from God so it feels good/ I say it feels good so you think(thank) God* e em *Me, non-religious insect/ I ride bandy-legged/ my bandy-wheeled bike*. São repetições incomuns, que usam pequenas inversões e se repetem rapidamente, como em Dylan.

Muitas vezes, Dylan pega um mesmo refrão e troca as palavras na próxima estrofe e, mais interessante, muitas vezes, durante os shows, ele troca as palavras por outras, as situações por outras, muda as idades de personagens de “Maggie’s

Farm”, muda o emprego anterior das personagens, dando vida e movimento às próprias músicas.

Imagens grandiloquentes polvilhadas com imagens específicas

Bob Dylan fala tanto de Deus quanto fala de botas. Perguntas gigantescas como as clássicas *How many miles must a man walk down/ until you can call him a man?*, de “Blowing in the Wind”, se misturam com coisas como a pequena dica: *Watch the parking meters*, de “Subterranean homesick blues”. Isto cria um equilíbrio para a obra dylanesa. As músicas não se tornam nem abstratas e panfletárias demais, nem específicas e desconectadas das questões maiores. A solidão, o tempo, as mudanças, a falta de sentido, são temas percorridos por Bob Dylan, assim como drogas, botas, parquímetros, calças, mendigos e boxeadores.

Creio que uso essa questão do equilíbrio como um dos principais eixos da música que criei, pois é algo que levo alto em minha hierarquia de importâncias internas. Tanto na Literatura quanto na vida, o equilíbrio parece uma das principais coisas a serem caçadas. Na prática, isto já está no primeiro verso de meu pasticho: *I saw a religious insect*. Religião e insetos são assuntos muito, mas muito!, longínquos, e criam assim um equilíbrio para o verso. *The devil-style mosquito loves* também usa do paradoxo inseto/religião. *Insect Van Gogh has been assigned/ to paint a private sunset for a Spa* liga os insetos, teoricamente insignificantes, com a Arte de Van Gogh, teoricamente detentora de significância extrema. *God is drowning* é o último exemplo disso, pois personifica e põe num estado de fraqueza, inclusive, um personagem tão grande e abstrato quanto Deus.

Humor e palavras sonoramente dançantes

O humor também é clássico no repertório de Bob Dylan. Vários tipos de humor. Mesmo em suas poucas entrevistas, ele usa do humor de forma genial. Na música, usa o *non-sense*: *The sun is not yellow, it's chicken*, em “Tombstone Blues”.

Usa do humor de inversão em “Po’ boy”: *Poor boy, in the hotel called the Palace of Gloom/ Calls down to room service, say send up a room.* Na mesma música, usa de humor contextual: *Othello told Desdemona, Im cold, cover me with a blanket/ By the way, what happened to that poison wine?/ She says I gave to you, you drank it.* Os exemplos são infindáveis, no caso do humor. O humor percorre toda a obra de Dylan. Isso também está conectado com a oralidade, a língua das ruas, a retórica da simplicidade. Na rua, muitas vezes, quem é mais engraçado está mais correto. O carisma abre portas, e abrir portas, na rua, é uma missão importante.

Na letra do pasticho, uso do humor em várias partes, mas acredito que em duas partes o humor comande o verso. Uma foi citada acima, na imagem de Van Gogh pintando o pôr-do-sol privativo de um Spa. A outra fica nos versos *and please God give a(your) Job/ writting horoscopical messages in bathroom doors.* Não explicarei a piada, já que isso faria com que não fosse mais uma piada. Chamo atenção, apenas, para a palavra *horoscopical*, que tenta emular o uso comum de palavras sonoramente dançantes nas músicas de Dylan. Exemplos são as palavras, nomes, no caso, *Galileo* e *Delilah*, em “Tombstone Blues” e *Delacroix* em “Tangled up in blue”, e quase todas as palavras no início de “I want you”: *The guilty undertaker sighs/ The lonesome grinder cries/ The silver saxophones say I should refuse you.* Essas palavras cabem, desenvolvem-se e aparecem mais e melhor no estilo quase rapper de cantar que Dylan inventou. Dylan depende muito de suas palavras, como um rapper de rua, que muitas vezes não tem nenhum acompanhamento e por isso precisa que suas palavras tenham ritmo e música em si mesmas. Precisa que suas palavras acompanhem a si mesmas, que as palavras façam suas próprias percussões. Dylan aproveita cada sílaba de palavras cavalgantes como *horoscopical* ou *Delacroix*. Move-se com muito talento pelas subidas e descidas das sílabas.

CONCLUSÃO

Concluir é morrer. As pedras têm certeza de que são pedras, e por isso o são. A água é água pois não sabe o que quer ser quando crescer. Mudança é vida, é movimento.

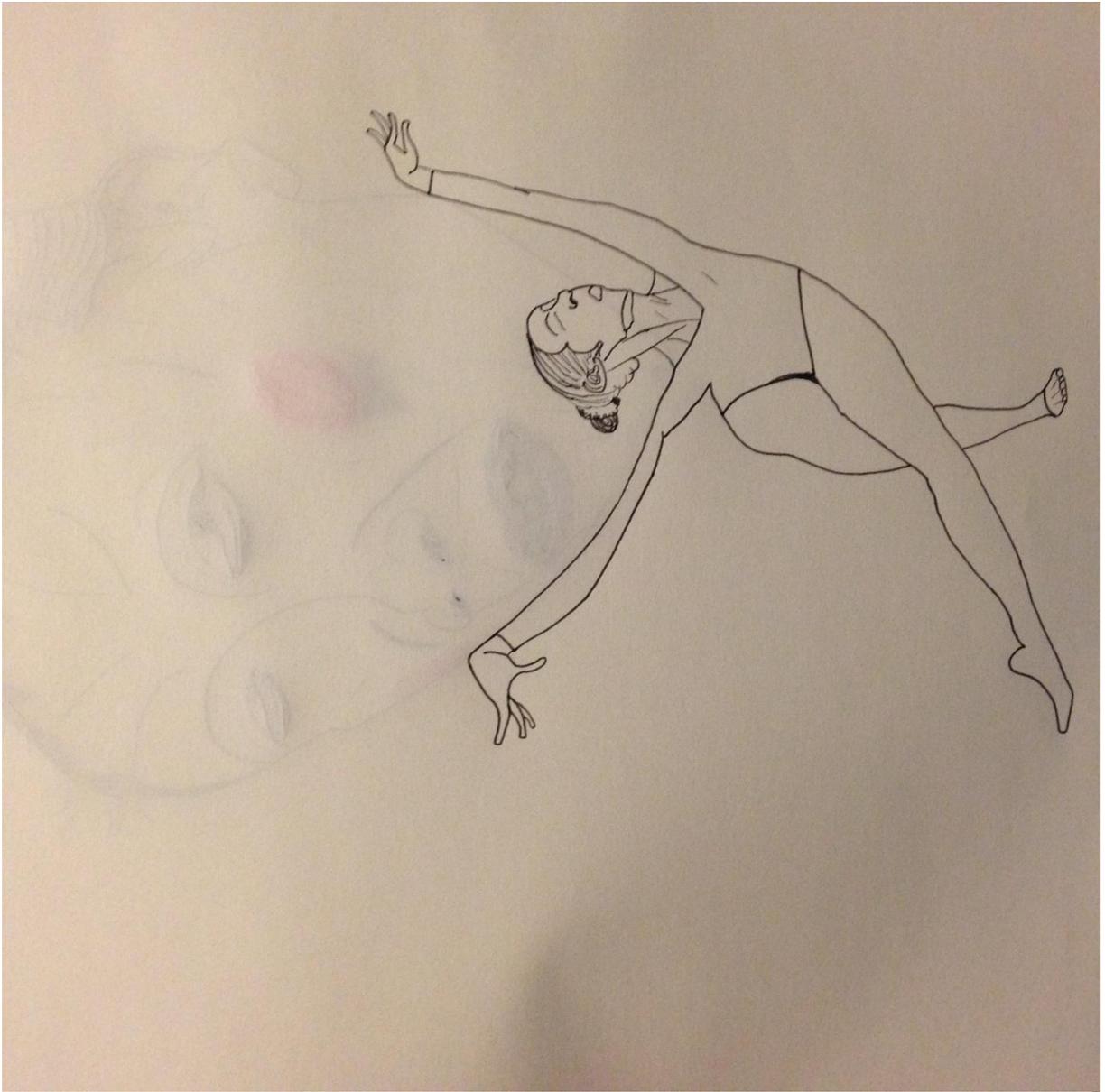
Não fiz, nem pretendi fazer, algo que causasse conclusão, pois não quero causar certezas nem mortes. Se houvesse conclusão, não haveria movimento, haveria doutrina.

Posso fornecer minha visão geral da obra, mas essa visão são, na verdade, ângulos. Um ângulo específico por onde consigo ver a parte de trás de cada conto. Vejo diferente pois fui pessoa diferente em cada conto. O tempo passa e os motivos mudam, as necessidades mudam, os desejos crescem, a técnica aumenta e às vezes a esqueço.

Não faço Arte por um motivo ou de um só jeito – ou faria muito pouca Arte –, faço Arte tentando descobrir novos jeitos e novos motivos para fazê-la.

Visão geral-específica sobre a obra:

“Deng Linlin” e a metáfora circular



5

O primeiro conto, “Deng Linlin”, é um contícuo formal. Não investe em conteúdo. É, na verdade, um estudo feito para um grupo de pesquisa da PUCRS. Um estudo sobre a metáfora circular.

A metáfora é pequena: uma ginasta chinesa pula e gira como uma unha, ou como uma Lua. Ela é branca com a neve. Suas pernas, embaixo da meia-calça transparente, são rosadas como porcos bebês. Ela tem gel no cabelo preto e

⁵ Estudo que fiz para o personagem Deng Linlin.

portanto o cabelo parece uma égua negra suada. A ginasta aterrissa e a unha aterrissa. O conto acaba. Os círculos chegam ao fim.

Tratando-se de um círculo, o fim é o começo, e a metáfora reinicia, em um espiral dialético, onde o segundo giro muda a partir do primeiro e vai para frente, nunca girando no mesmo lugar.

O pouco de história que há reinicia, e as coisas mudam de lugar. Se antes havia escrito que a ginasta era como uma unha que rodopiava, agora é a unha que é como uma ginasta, é a unha que possui cabelo negro, é a unha que é a principal personagem, e daqui a pouco é a Lua a personagem principal e daqui a um giro é de novo a ginasta.

Nesses movimentos de espiral, a cada giro as coisas mudam de lugar, reorganizam-se no caos. O foco muda e causa equilíbrio. Segundo meu entendimento da dialética hegeliana (HEIDEGGER, 1984), a vida se move também dessa maneira que expus no conto: em uma era, o foco e exercício humano trabalha em prol da moral, por exemplo, e, na próxima era, a humanidade foca e exercita a destruição da moral anterior. Esse movimento de destruição é chamado por Hegel (2008) de antítese e é apenas um dos movimentos que estão em sua dialética assim como em meu contítulo.

O contítulo “Deng Linlin” é um testemunho, uma encenação microscópica da ideia hegeliana de História. Encenação microscópica do meu entendimento do conceito hegeliano de História. Encenação microscópica da ideia de que a História – e a forma como a História se movimenta – está contida igualmente nos movimentos da Lua, no pular e aterrissar de uma ginasta, no voar de uma unha.

“Deng Linlin” e o acordar do mundo metafórico

Um dos aspectos que considero que mais me orgulha neste contítulo é, além da metáfora circular, o fim.

Enquanto escrevia o penúltimo parágrafo do contítulo, lembro-me de sentir que, na metodologia normal, nas fórmulas de conto que aprendi, o conto deveria acabar. A história mágica e a magia da história acabavam naquele parágrafo.

O último parágrafo veio para encenar, dentro da história, um sentimento de fim da história. *O professor e a turma aplaudem [...] enquanto a neve é varrida de sua pele.* Este é o fim não do conto, mas sim o fim do contador da história.

Fiz o conto realmente dentro da sala de aula. Uma aula do professor e doutor em filosofia Ricardo Timm de Souza. O fim do conto expressa o que eu sabia que iria acontecer ali na sala de aula: eu terminaria de escrever e voltaria gradativamente para a vida real, saindo do estado ficcionalizador, enquanto a realidade varreria os sonhos que giravam em torno dos meus dedos. Sair de uma história, acabar uma história, é uma dor melancólica, e tentei encená-la ali.

As cores digressivas na metáfora por trás de “Ruxandra Dragomir”

Este conto foi feito com o objetivo principal de estudar e experimentar as cores. Isto está evidenciado pelo começo do conto: *Ruxandra Dragomir caminha pelos azulejos creme, desce as pequenas escadas de paredes de pedras verdes, e pisa no tapete laranja de pó de tijolo da quadra de tênis.*

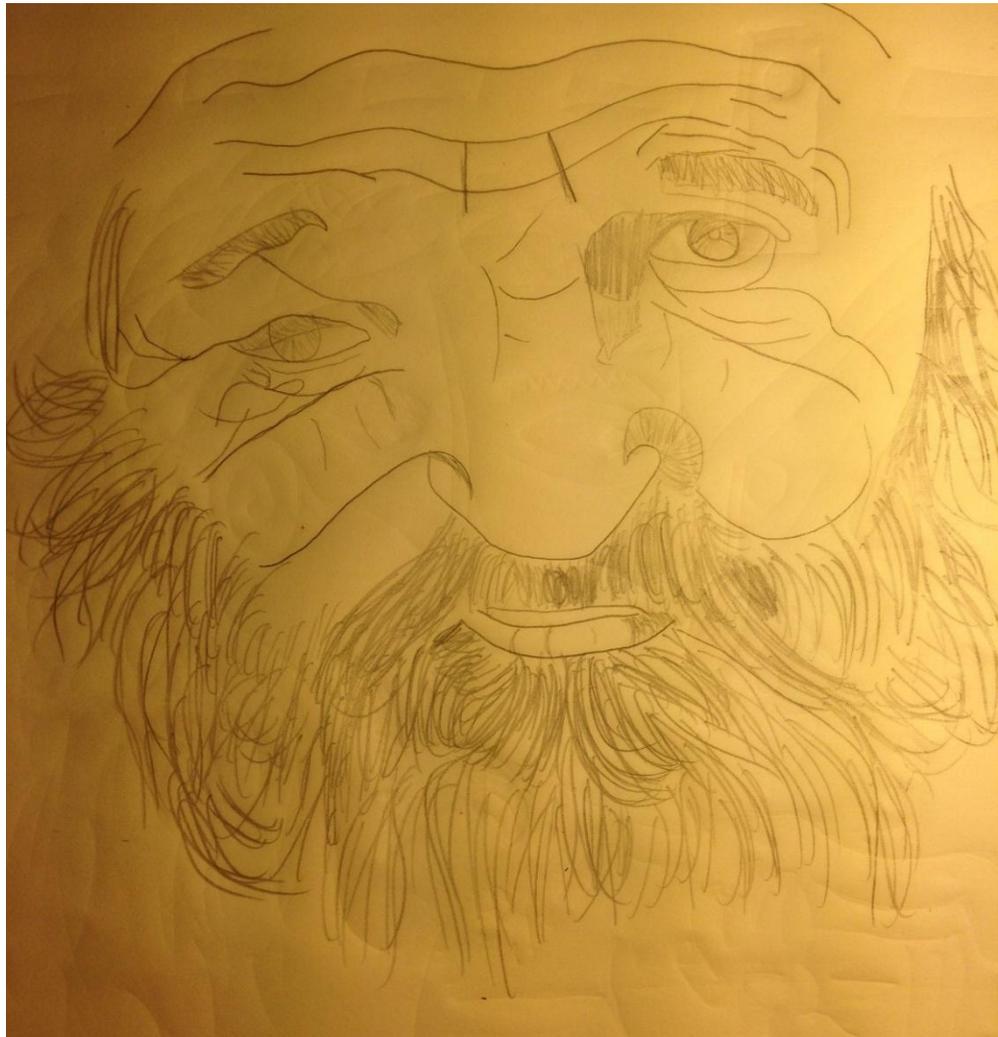
Tive esta experiência, com estas colorações, nas centenas de milhares de vezes que descí as escadas do clube Leolpoldina Juvenil para entrar nas quadras e praticar, durante dez anos, tênis.

A repetição e o cansaço desses dez anos emprestei aos objetos das quadras. O banco branco onde sentam os jogadores entra numa digressão muito colorida, tornando o objeto – banco branco – um personagem vivo e móvel do conto.

A digressão, no conto, dá-se junto com o aumento claro das cores. É uma metáfora não dita, mas feita, mostrada. Diz-se muito do não dizer, e sim mostrar, quanto à narração. Mas é possível também mostrar metáforas sem dizê-las. A metáfora ali é mais ou menos esta: Ruxandra Dragomir vê um mundo colorido fora da quadra, um mundo de possibilidades não aproveitadas. Por causa do tênis, Ruxandra não aproveitou o mundo da Disney (*a bolinha peludinha parece um animalzinho descabelado vindo dos desenhos da Disney, onde deve ser chamado por um nome redondinho como Pômpi*), o mundo dos parques (*O banco [...] deveria estar com sua cor natural de madeira sincera, na grande sombra de uma árvore média de um parque pequeno*), o mundo do amor (*o banco recebe um casal de*

velhinhas lésbicas que come, cada uma, uma casquinha de sorvete com sabor da cor do cabelo da outra), das famílias, das piscinas, etc. As cores estão onde os olhos de Ruxandra Dragomir não podem ver, e portanto imaginam. Imaginam através dos objetos da quadra. Todas essas metáforas maiores estão por trás das submetáforas que exemplificam estas grandes metáforas que percorrem todo texto.

Ricardo Koch Kroeff e o problema da esperança infinita



6

Este conto nasceu no meu diário pessoal – o **Livro branco**, citado já aqui, antes. É uma autocrítica exagerada, paranóica, megalomaniaca e muito cênica. Enceno o que acontece no mundo interno do personagem Ricardo Koch Kroeff quando ele vê uma mulher. Enceno o percurso árduo e destruidor que a imagem de uma mulher percorre nos olhos do personagem até a destruição completa da relação dos olhos com a imagem.

É um conto longo, não no sentido objetivo das linhas, mas no peso do personagem e do caminhar da narração por cenários inóspitos.

Lembro que um gatilho para este conto aconteceu em uma aula na Escola de Criação Perestroika, em um curso chamado Educação Nova. De alguma forma, um professor falou, ou indicou, que o Tempo era como um campo, onde você podia

⁶ Estudo autocrítico que fiz para o personagem Ricardo Koch Kroeff.

plantar algo e testemunhar seu crescimento, testemunhando, assim, também o Tempo que passa. O Espaço era como um Mar, indicava o professor. Você poderia navegá-lo, mas sendo ele infinito, não pareceria que sairíamos do lugar. O Espaço te deixa à deriva, perdido, e o Tempo te deixa perdido se você não plantar, não construir nada. Nada disso foi dito, mas tudo isto foi entendido. São metáforas ruins se colocadas assim, como aforismos, mas são boas metáforas para serem encenadas.

A frase do camponês para a mulher –*Asenhora vai ficou aqui e assim pro sempre?*– indica essa metáfora Tempo-Espaço por trás do conto. Os tempos verbais estão deslocados e bagunçados na fala do camponês que exige infinitude da mulher que entra em seus olhos.

Essa autocrítica paranóica que faço a mim mesmo está também contida nesta pergunta do camponês. Há, já até no senso comum, uma defesa da descontinuidade do tempo como verdade, de uma não-linearidade do tempo. O camponês está perdido nesta verdade, não sabe o que fazer, nem como falar. Está confuso. Destrói os pequenos bonsais, os pequenos momentos, com uma serra elétrica. Um momento é um bonsai plantado em um campo de infinitos hectares, como é possível valorizá-los dentro dessa condição? Como amar alguém para sempre se só podemos frequentar momentos de nossa vida? O camponês, doente de tão pequeno que se sente, dispensa e destrói pessoas que não lhe causam nem oferecem amor infinito.

O marinheiro enfrenta o problema do Espaço com uma ideia de preenchimento. Tenta engolir coisas e ser engolido por outras, assim se tornando maior e enfrentando melhor a infinitude do Espaço. Tenta tornar-se um peixe, uma baleia densa, cheia de outros peixes – e ele – dentro. O marinheiro pergunta para a mulher *Tu é todo mundo?*, num claro problema com a finitude das pessoas, dos limites das suas personalidades. Para o marinheiro, parece melhor conviver com a possibilidade ínfima, ridícula e totalmente utópica de encontrar uma mulher e um amor infinitos, do que conviver com a aceitação da finitude de uma pequena moça humana.

XERGAR MAIS NADA QUE NÃO PARECESSE HORRÍVEL
OU INDESEJADO.

QUANDO UMA MULHER ENTRA EM MEUS OLHOS, É
MÁS OU MEIOS ISSO QUE ACONTECE:

Nai's, VAMOS ESCREVER MELHOR, ISSO PODE PARAR ALGO
SURREALISTA E BOM.

UMA MULHER ESPANCA A PORTA DA ESQUERDA.
AS DUAS PORTAS, LADO A LADO, SÃO BRANCAS, COM UM RETÂN-
GULO VERDE E, NO CENTRO, UM CÍRCULO - TRINCO.

TANTO A MULHER BATE, CHUTA, ESFREGA OS PEITOS
NA PORTA, ESFREGA O MEIO DA BUNDA NO TRINCO, QUE
A PORTA DA DIREITA DESTANCA-SE COMO O PRIMEIRO BOTÃO DE
UMA CALÇA JEANS.

ELA ESTÁ DE VESTIDINHO COLADO PRETO MOSTRANDO COMO
SUAS COXAS FAZEM A LUZ CIRCULAR EM VOLTA DELAS.

ELA - COMO VAMOS CHAMÁ-LA.?, AINDA NÃO SEI... "MULHER"?

- A MULHER DOSENGOSTA A PORTA E, LÁ DENTRO, VÊ
QUE NÃO É UMA NOITE COR DE VITRO-TINTO COMO LÁ
FORA, É SIM UM SOL A PISO E UM CAMPO GIGANTESCO
DE PLANTIO DE BONSAIS. LONGE, NO MEIO DO
CAMPO, ELA ENXERGA UM CAMPONÊS E COMEÇA A

⁷ Página do meu diário, onde surgiu o conto. Interessante notar a falta de rasuras, provando, neste caso, um processo fluído de metaforização.

Airin Jujuy e a escrita instintiva

Este conto, como um riacho, acaba em um poema. Tenho orgulho de dizer que pouco sei sobre ele. Não saber sobre o que escrevi mostra pra mim mesmo que posso escrever com consciência, como mostrei nos contos anteriores, ou com instinto, como escrevi Airin.

Este conto-poema inclusive faz sentido que seja escrito com instinto, pois cria um personagem que vota pelo instinto dos que vivem soltos no campo e critica a razão cartesiana dos que vivem nas cidades.

O que posso dizer sobre o conto-poema é que nasceu de uma fotografia que tiraram de mim, olhando para baixo num terraço e sorrindo com as mãos na cintura. Parecia que eu estava na beira do precipício que o terraço causava e contemplava o suicídio com ironia. Imaginei um autor que contempla esse suicídio, olhando para a cidade, mas finalmente ri e resolve matar a cidade e não a si mesmo. Realmente fiz esse movimento e saí do perímetro urbano mais predial, e vim morar ao lado de uma reserva indígena, chamada de Morro do Osso, onde minha cadela anda sem coleira.

O resto do conto-poema fiz com base nas impressões que ganhei ao educar essa cadela, chamada Mandela. Para educar qualquer ser, cria-se uma hierarquia de valores. Responde-se a uma pergunta principal exclamativa e catártica: o que são as coisas mais importantes?! Mandela nem sempre pode responder ou optar, e assim tenho de fazer opções por ela. Para isso, preciso aplicar alguma teoria de vida para criar hierarquia e assim poder fazer opções. O que percebi e aplico na educação de Mandela é a busca no dia dos sonhos que sonhará de noite. É essa a coisa mais importante para Mandela, segundo Airin Jujuy. A realidade serve para caça dos sonhos. Achei bonita esta opção de vida que fiz para Mandela e fico feliz que ela esteja colocada neste conto-poema, mas não posso dizer que escrevi para registrar esta ideia. Já havia feito esta opção e aplicava ela diariamente, mas ainda não a havia percebido. Percebi quando escrevi, quando criei um personagem exagerado de mim.

Liv Desaulnier

“Liv Desaulnier” é um conto baseado na curiosidade. Uma amiga me contou de suas pequenas aventuras sexuais e eu me interessei por estar dentro de sua pele, saber coisas que ela não poderia me contar, mas apenas viver e sentir. Tentei viver sua pele através da Literatura e usei de minha curiosidade como motor da vontade. Vontade de preencher os buracos de minha ignorância, os buracos das vidas que eu não vivo, e que com a Literatura tento perceber da melhor forma possível. Perceber a estrutura da personagem real, da situação real, e adivinhar, criar, o resto a partir destas estruturas. Os buracos que sobram preencho com minha própria história, meus sentimentos, experiências, etc. Não é possível viver a pele do outro esquecendo totalmente de nós mesmos. Ainda escrevo com no mínimo metade de mim pensando: o que eu faria, o que eu sentiria, nessa situação? Noto que escrevo não só por esse querer conhecer o outro, mas para viver mais vidas através do outro.

Creio no equilíbrio do conto pois ele começa muito sutil, delicado, e vai para um lado prático, de ação, reação, mundano. Percebo em mim este equilíbrio e gosto de aceitá-lo, posso tanto ser elegante quanto posso ser um porco, e creio ser importante que os elegantes confessem suas porquices, e os porcos demonstrem suas elegâncias. Ninguém é completamente elegante ou porco completo, existem situações e respostas. Estamos equipados para tudo.

Tóufà Pùbù



8

Conto estranho. Narração estranha, compartimentada, às vezes, e fluída, às vezes. Não se define num gênero. Não sabemos se é uma comédia, um drama ou o quê. Isso, creio, ajuda na sensação de terra estranha. Se vemos um homem no Brasil catando do chão um caracol e comendo, podemos rir, ter nojo. Se vemos um português comendo caracóis em um prato, em um restaurante em Portugal, nosso conceito estremece. O leitor e o narrador são estrangeiros dentro da viagem deste conto. Isso é raro. O leitor e o narrador estão em posições de fraqueza.

⁸ Estudo que fiz para criação da personagem Tou Bài.

Normalmente, leitor e narrador sabem mais sobre a história, o contexto, os segredos do conto. Neste caso, não. Os Tóufà Pùbù sabem mais do que qualquer um, pois estão em casa dentro do conto.

A realidade do outro pode parecer ficção para nós. Algo sério para o outro pode ser risível para nós. Os referentes são os mesmos, às vezes, mas os significados são outros, em cada cultura.

Tentei passear neste emaranhado de gêneros não identificáveis – drama e comédia, cabeça cortada e futebol sem bola, por exemplo – para causar esta sensação de deriva no leitor e em mim.

O narrador, mais preparado, um antropólogo, mostra um caminho de menor julgamento. Mostra que julgar uma cultura através da outra é errado, e por isso relata mais fatos do que faz interpretações. Mesmo assim, não resiste, e tenta também significar o que vê. Não pode escapar de suas próprias opiniões, pois não tem acesso a muita coisa dos Tóufà Pùbù, e assim tenta preencher estes buracos.

O fim deste conto também tem uma peculiaridade. É um fim humilde, um fim que imagina uma cena possível – uma cena encantadora, na minha opinião, a cena de perucas coloridas chovendo do avião para a tribo de cabelos negros –, mas não realiza a cena. Essa cena aconteceria se este fosse um conto totalmente direcionado para o gênero do fantástico, mas o fim do conto é simplesmente realista.

Vincent Van Gogh Dylan

Conto também equilibrado entre o sutil e o grosseiro, o mundano e o licérgico. Esse equilíbrio é proporcionado pelo próprio Bob Dylan em suas músicas, como dito e exemplificado no ensaio anterior. Van Gogh também mistura simplicidade e elegância quando pinta paisagens simples com cores vivas como fogo.

O conto explora a questão do artista com sua arte. O controle da arte que mora dentro do artista é muito difícil. Podemos notar isso pelo número gigantesco de artistas doentes, loucos, internados, suicidas. Arte poderia ser considerada uma doença se não existissem opiniões como de Salvador Dali (PAUWELS & DALÍ, 1968), que dizia que sua Arte o salvava da loucura. Dali tem a famosa frase *Eu sou*

drogas!, mas outros artistas – muitos – buscam as drogas, buscam a loucura, buscam a percepção alterada, em prol da própria Arte.

Escorrega para dentro deste conto minha preferência por ser um artista mediano e feliz, do que um gênio triste e louco como Nietzsche, por exemplo. Gênios são os felizes. Artistas mudam muito e muito rápido. Mudanças causam dor assim como terremotos machucam o solo para mudá-lo de lugar.

Vincent Van Gogh comia tinta. Nada pode ser mais simbólico de que ele tinha um desejo gigantesco pela Arte. Bob Dylan, dentro do conto, é avisado sobre isso e para de criar. A visão do conto não é utópica, a vida de Bob Dylan não melhora drasticamente apenas porque ele não está se jogando por inteiro dentro de músicas, mas, mesmo assim, a idade de Bob Dylan diminui e ele ganha mais anos de vida por desistir de entregar tudo que tem para a Arte. Rejuvenesce por desistir de *ser* Arte.

Este conto talvez seja, então, o mais perto de um conto-mensagem. A expressão de uma opinião encenada. Não tentei controlar as coisas para que corresse como eu queria, mas não posso negar que minhas posições filosóficas estejam mais presentes neste conto do que em outros. A falta de controle que tenho sobre o conto, mesmo sendo este mais ou menos um conto-mensagem, fica exemplificada com minha tristeza quanto ao fim do conto. Bob Dylan faz uma opção mais ou menos correta, na minha opinião, mas o conto não paga sua ação com rios de felicidade. A vida de Bob Dylan tem problemas sérios do início ao fim do conto, sem salvação.

É um conto que também discute o processo criativo. Isso fica indicado na conversa de Bob Dylan com o vendedor do mini-mercado. O vendedor diz *It's pure poison in the dark*, e isto acaba dentro da letra da música que Bob Dylan está escrevendo. É uma encenação do ensaio sobre realidade e arte. É a realidade influenciando a arte. Mesmo Bob Dylan não escapa de ser influenciado pelo homem que lhe vende cigarros. Não escapa de ser influenciado pela realidade.

Mademoiselle Geneviève Babilée

Conto totalmente imagético. São quadros em movimento, quadros que eu não poderia pintar ou desenhar. São in pintáveis e, por isso, são escritos.

O trabalho é imagético pois é na realidade um trabalho de tradução. Tradução do som da música **Claire de Lune**, de Claude Debussy, para imagem. As imagens que surgem daqueles sons.

Eu não poderia inserir um trator no conto, pois não há, claramente, nenhum trator nas músicas de Debussy. Há nuvens, algodão, azuis, Luas, mas nunca um trator. Apesar da falta de objetividade de um trabalho de tradução como este, de som instrumental para imagem, podemos concordar em alguns pontos. Não há trator, não há ruído, não há grosseria, até o fim da música.

De resto, trata-se de um conto sobre uma menina e os caminhos que ela percorre até sair de seu quarto e de sua tristeza. O que vale a pena no conto são mesmo os quadros: uma miniatura de Babilée caindo das costelas de um homem através de uma cachoeira, caindo em seus próprios olhos, em sua própria pupila, encenando o ganho da autoconsciência, da visão sobre si. A influência dos quadros de Dali é total nesta cena. Eu nunca poderia ter feito isso sem ter visto seus quadros tão perturbadores, seus quadros perfuradores de pele.

Lidar com símbolos tão grandiosos e abstratos quanto a Lua, o Mar, o Céu, e fazer um conto equilibrado me custou muito trabalho. Juntei esses símbolos abstratos com ações bem mundanas e simples, como subir uma escada, encontrar um marinheiro, dançar, patinar no gelo. Isso traz algum equilíbrio ao conto e garante a tranquilidade para um número maior de leitores. Não abre o conto apenas para leitores que têm boa digestão de abstrações, mas dá chance para a entrada de alguns realistas, mesmo que em um realismo mágico.

Referências

CORTÁZAR, J. **El sentimiento de lo fantástico**. Disponível em <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>> Acesso em: 4 Jan. 2015.

HEGEL, G. W. F. **Vida, pensamento e obra de Dr. Gonçal Mayos**, trad. Catarina Mourão, Barcelona: Planeta De Agostini, 2008.

HEIDEGGER, M. **A Coisa**. Lisboa: Guimarães, 1984.

Interview: Artist Alexa Meade creates living paintings. Disponível em <<http://www.statedmag.com/articles/interview-artist-alexa-meade-creates-living-paintings.html>> Acesso em: 4 Jan. 2015.

IZQUIERDO, I. **Questões sobre memória**. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

JUNG, C. G. **A sincronicidade**. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. **O homem e seu símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

NAVRATILOVA, M.; VECSEY, G. **Martina**. New York: Alfred A. Knoff Inc., 1985.

PAUWELS, L.; DALÍ, S. **As paixões segundo Dalí**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968.

TARANTINO, Q. **Reservoir dogs**. Disponível em <<http://www.imsdb.com/scripts/Reservoir-Dogs.html>> Acesso em: 10 Dez. 2014.

The Legal Side of Bob Dylan. Disponível em <http://cityroom.blogs.nytimes.com/2011/04/05/the-legal-side-of-bob-dylan/?_r=0> Acesso em: 4 Jan. 2015.

The List: Bob Dylan's protest songs. Disponível em <<http://www.washingtontimes.com/news/2011/apr/8/list-bob-dylans-protest-songs/>> Acesso em: 4 Jan. 2015.

The Story Behind a Nonfiction Novel. Disponível em <<http://www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html>> Acesso em: 4 Jan. 2015.

THEO JANSEN's Strandbeests are beach animals that will someday live on their own. Disponível em <<http://streamingmuseum.org/theo-jansen/>> Acesso em: 5 Jan. 2015.

Vermelhos de Van Gogh perdem vivacidade. Disponível em <<http://pt.euronews.com/2014/12/07/vermelhos-de-van-gogh-perdem-vivacidade/>> Acesso em: 7 Dez. 2014.