

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TIAGO DANTAS GERMANO

O QUE PESA NO NORTE

Porto Alegre

2017

TIAGO DANTAS GERMANO

O QUE PESA NO NORTE

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil

Porto Alegre

2017

Ficha Catalográfica

G373q Germano, Tiago Dantas

O que pesa no Norte / Tiago Dantas Germano . – 2017.
299 f.

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

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Assis Brasil.

1. Romance. 2. Escrita Criativa. 3. Documentos de Processo. 4.
Crítica Genética. I. Assis Brasil, Luiz Antonio. II. Título.

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

TIAGO DANTAS GERMANO

O QUE PESA NO NORTE

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Aprovado em: 24 de janeiro de 2017

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Rinaldo Nunes Fernandes – UFPB (avaliador)

Prof. Dr. Carlos Gerbase – PUCRS (avaliador)

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil (orientador)

Porto Alegre

2017

Para Beto e Sinha, meus pais

AGRADECIMENTOS

Um sábio gaúcho me disse certa vez que um único motivo pode levar um vivente para tão longe de casa: um grande amor ou um grande sonho. Débora Ferraz conseguiu juntar os dois motivos em um só. Pela proeza, a ela – e ao nosso César – agradeço infinitamente.

À família que ficou na Paraíba – e aqui incluo André e Maíra Germano, que não mencionei na dedicatória, mas bem que poderiam estar lá também–, e Sandra Ferraz, minha sogra, porque não seria suficiente apenas lamentar pelo tempo em que não estive por perto.

À família que me acolheu aqui – toda a Faculdade de Letras da PUCRS, em especial o Programa de Pós-Graduação em Escrita Criativa: meus colegas de mestrado André Roca, Cacá Joanello, Emir Ross, Felipe Massaro, Gabriel Bortolini, Igor Moraes, Iuli Gerbase, Julia Dantas, Laila Ribeiro e Rodrigo Filgueira; os colegas de oficina e dos grupos de pesquisa de que participei (para não esquecer de nenhum espero representá-los nas figuras de cada coordenador): “Cartografias narrativas em língua Portuguesa: redes e enredos de subjetividade”, coordenado pelo professor Paulo Ricardo Kralik, “Criação literária”, coordenado pelo professor Assis Brasil, e “Limiares comparatistas e diásporas disciplinares: estudos de paisagens identitárias da contemporaneidade”, coordenado pelo professor Ricardo Barberena; os professores com quem tive aulas (afora os já citados ou que ainda citarei): Charles Monteiro, Marie-Hélène Paret Passos e Pedro Theobald; a coordenadora Maria da Gloria di Fanti e as secretárias Tatiana Carré e Alessandra Carvalho.

Ao professor Carlos Gerbase, pelas sugestões na banca de qualificação.

Ao professor Assis Brasil, que volto a lembrar na pessoa de Luiz Antonio, esse ser humano fantástico que ele antes de tudo é.

A Carla Telles e Roberta Floriani, pelo apoio psicológico.

Ao CNPQ, pelo apoio financeiro.

Aos anônimos com quem corri pelas ruas de Porto Alegre, pela força de vontade que me inspiraram ao longo desses dois anos.

Pois o que pesa no Norte,
Pela lei da gravidade,
Disso Newton já sabia!
Cai no Sul, grande cidade

(Belchior, 1989)

RESUMO

Esta dissertação é composta por duas partes: um romance de ficção, intitulado *O que Pesa no Norte*, e um ensaio elaborado no decorrer da escrita da obra, intitulado *Cartografia Ficcional*. O romance acompanha a trajetória de Ricardo, personagem que viaja de João Pessoa para São Paulo em busca do filho Guilherme, que desapareceu após se mudar para a cidade com o objetivo de perseguir o sonho de ser ator de teatro. A relação entre pai e filho se dá a ver a partir do desvelamento de duas temporalidades: o passado dos personagens, no qual conhecemos a convivência tumultuada entre os dois, e o presente, no qual o vazio deixado pelo filho é preenchido pelo confronto do pai com uma realidade que até então procurou evitar. Relativo à concepção e ao desenvolvimento desta história, o ensaio registra o seu percurso criativo da gênese da ideia até a execução, entremeando testemunhos do processo, como notas pessoais e notas de trabalho, a reflexões sobre a literatura e sobre o fazer literário.

Palavras-chave: romance, escrita criativa, processo criativo, documentos de processo, crítica genética

RESUMEN

Esta disertación está compuesta de dos partes: una novela de ficción titulada *O que Pesa do Norte*, y un ensayo preparado a lo largo de la escrita de la obra, titulado *Cartografía Ficcional*. La novela sigue la trayectoria de Ricardo, un personaje que se desplaza desde João Pessoa hacia São Paulo a buscar su hijo Guilherme, que ha desaparecido después de trasladarse a la ciudad con el fin de perseguir el sueño de ser actor de teatro. La relación entre padre e hijo es presentada desde la revelación de dos épocas: el pasado de los personajes, en el que conocemos la convivencia tumultuosa entre los dos, y el presente, en el que el vacío dejado por el hijo es llenado por el enfrentamiento del padre con una realidad que hasta el momento trató de evitar. Respecto a la concepción y el desarrollo de esta historia, el ensayo registra su itinerario creativo desde la génesis de la idea hasta la ejecución, intercalando testimonios del proceso, tales como notas personales y notas de trabajo, reflexiones sobre la literatura y sobre el hacer literario.

Palabras clave: novela, escrita creativa, proceso creativo, documentos de proceso, crítica genética

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Manuscrito, provavelmente de 2010, em que encontro as primeiras notas de criação do futuro romance.....	215
Figura 2 – Outro manuscrito, também de 2010, em que identifico elementos da cena inicial do romance, escrita em 2015.....	226
Figura 3 – Primeira página de um dos cadernos de criação do romance, utilizado entre 2014 e 2016.....	229
Figura 4 – Manuscrito, de 06 de agosto de 2014, em que investigo as motivações do personagem Ricardo.....	234
Figura 5 – Continuação do manuscrito de 06 de agosto de 2014, no qual listo possíveis nomes para o personagem Ricardo e analiso minhas motivações para escrever.....	239
Figura 6 – Cena do filme Billy Elliot, capturada em 19 de setembro de 2016.....	246
Figura 7 – Print screen da tela de Word do arquivo “por que escrevo.docx”, gerado em 03 de março de 2014.....	247
Figura 8– Primeira entrada do diário, de 04 de abril de 2015.....	248
Figura 9– Entrada no diário, datada de 02 de março de 2016, em que assumo o personagem Ricardo como protagonista.....	249

SUMÁRIO

O QUE PESA NO NORTE.....	12
CARTOGRAFIA FICCIONAL.....	211
A ideia.....	212
O verbo.....	228
Diário de bordo.....	251
Mapas de viagem (apêndice).....	285
Referências.....	295

O QUE PESA NO NORTE

(O texto integral do romance não está disponível para visualização eletrônica)

CARTOGRAFIA FICCIONAL

A ideia

No princípio, não era o verbo. O verbo ainda não estava com o criador. O verbo ainda não era o criador. Todas as coisas seriam feitas com ele (o verbo), e sem ele nada do que seria feito se faria. Nele estaria a vida, e a vida seria a luz da criação.

Mas, no princípio, não era o verbo ainda.

De onde vem a ideia de um romance?

Uns atribuem a Zola, outros a Mallarmé, o juízo de que uma obra literária, seja ela um romance ou um poema, não se faz de ideias, mas de palavras¹. É possível até que os dois, Zola e Mallarmé, pensassem da mesma forma e, numa conversa que travariam numa mesa de bar imaginária, tivessem como melhor discordar de Gabriel García Márquez (2014), que em mais de uma ocasião associou a origem de toda sua monumental obra às experiências vividas em uma fase em que mal tinha o domínio da palavra escrita: a fase de sua primeira infância em Aracataca, o município colombiano que foi maquete para a “aldeia de vinte casas de barro e taquara” que o mundo conheceu sob o nome de Macondo.

Romances não se fazem de ideias, mas dificilmente haverá um só romance sem uma única ideia ou com uma ideia apenas, isso é certo. Foi precisamente a ausência de ideias e a obsessão com as palavras que fez de Joseph Grand², o formidável personagem de *A Peste*³, de Albert Camus (2014, p. 60), o autor de um romance de uma única oração: “Numa bela manhã no mês de maio, uma elegante amazona percorria, numa soberba égua alazã, as aleias floridas do Bois Boulogne”.

Ideias e palavras todos os escritores as tem, uns se agarram mais nestas, outros naquelas. Talvez seja esta a diferença essencial entre os escritores ditos programáticos,

¹ Em minha busca pela origem precisa da frase, me deparei ainda com a variante “Um livro não se faz com ideias, faz-se com palavras”, dita por António Lobo Antunes (2009). Embora Milton Hatoum (2012) atribua a frase a Zola, não encontrei outro documento mais confiável que possa atestar a autoria desta frase ao romancista francês. É quase certo que a *boutade* seja mesmo de Mallarmé, que a proferiu numa conversa com o pintor Degas presenciada por Valery (2007, p. 200) e registrada por este.

² Sobre Joseph Grand, ver o interessante artigo que David Pereira (1996) dedica ao personagem.

³ Para evitar incompatibilidades entre o ano das edições originais das obras e as edições que consultei, evito indicá-las entre parênteses, a não ser quando as cito expressamente.

aqueles que, segundo Louis Hay (2007, p. 62-67) elaboram “uma mecânica genética que determina e comanda invariavelmente um mesmo processo de escritura”, e os ditos processuais, cuja escritura “ignora as estratégias programáticas”. Estes seriam mais imagéticos. Aqueles, mais verbais.

Ao fim e ao cabo, se continuamos por essa linha, sempre acabamos nos remetendo à velha questão da inspiração e transpiração, embora particularmente evite associar o misterioso mecanismo das ideias à clássica exortação das musas. Inspiração é um conceito a que nós escritores recorremos quando queremos designar um estado que com muito pouco esforço podemos nomear com outras palavras mais objetivas: ânimo, energia, disposição, propensão, etc. Ou, como bem resume Umberto Eco (2009, p. 13-14), em suas *Confissões de um Jovem Romancista*: “‘inspiração’ é uma palavra ruim que autores manhosos usam a fim de parecerem artisticamente respeitáveis”.

Não é incomum que a ideia, amiúde, venha mesmo completamente dissociada de palavras: Chklovski (1976, p. 39) já determinava que “a arte é pensar por imagens”. Para voltar a García Márquez (2016, tradução minha), o autor de *O Outono do Patriarca* conta, em sua entrevista para a *Paris Review*, que a gênese de todos os seus livros está sempre em uma imagem e que a que fez surgir sua diatribe sobre a solidão do poder foi a de um “homem muito velho em um palácio muito luxuoso onde vacas entravam e comiam as cortinas”.⁴ Longe de a imagem ter brotado de um lampejo aleatório (o que, convenhamos, não é impossível de acontecer por força do acaso, ainda que não estejamos dispostos a acreditar nas musas), ela derivou de uma visita a uma livraria em Roma, onde o escritor encontrou um livro com uma fotografia que registrava um momento parecido.

Da mesma forma, o conto *A Sesta da Terça-feira*, de *Os Funerais de Mamãe Grande*, lhe ocorreu a partir da imagem de uma mulher e de uma menina trajando luto, com um guarda-chuva preto, andando sob o sol causticante de um povoado; enquanto que a mola propulsora da obra-prima *Cem Anos de Solidão* foi a imagem, que não à toa ele escolheu para abrir a saga dos Buendía, do menino levado pelo pai para conhecer o

⁴ “The first image I had of *The Autumn of the Patriarch* was a very old man in a very luxurious palace into which cows come and eat the curtains.”

gelo.⁵ Imagens profundamente arraigadas naquela infância em Aracataca e em passeios como o que o pequeno Gabo fez com o avô para conhecer o dromedário no circo.⁶

Faulkner, um dos mestres de Márquez, conta por sua vez que *O Som e a Fúria* teve seu advento numa “imagem mental” que, a princípio, ele não percebeu o quão simbólica era:

A imagem era dos fundilhos enlameados da calcinha de uma menina, trepada numa pereira, de onde ela podia ver, através de uma janela, o lugar onde transcorria o funeral da sua avó, relatando o que se passava aos seus irmãos, que estavam no chão, embaixo. (FAULKNER, 2011, p. 20)

Umberto Eco (op. cit., p. 19), novamente, resume: “Somente depois do meu terceiro romance é que percebi com clareza que todos os meus livros nasceram de uma ideia seminal pouco maior que uma imagem”.

O conceito de “ideia seminal” de Eco me agrada: a ideia que está na semente, no germe do romance. Aquilo que precede a palavra, que ao tergiversar pude descobrir que pode até vir dissociada dela, mas que ainda não responde a minha pergunta: de onde vem a ideia de um romance?

Tento responder escrevendo sobre o meu.

Eu devia ter 27 anos e um desejo íntimo de me tornar escritor. A idade não é uma certeza. O desejo sim, é. A idade não é uma certeza porque a primeira data registrada no caderno é de 2010, mas as anotações exatas não estão datadas e segundo as minhas lembranças elas remontam a um período atemporal, uma época em que dias, meses e anos eram grandezas incorrespondentes, impossíveis de serem assinaladas pela precaridade numérica, e a minha idade não eraseno a idade daquele desejo, que ia envelhecendo em mim em descompasso com a minha própria juventude.

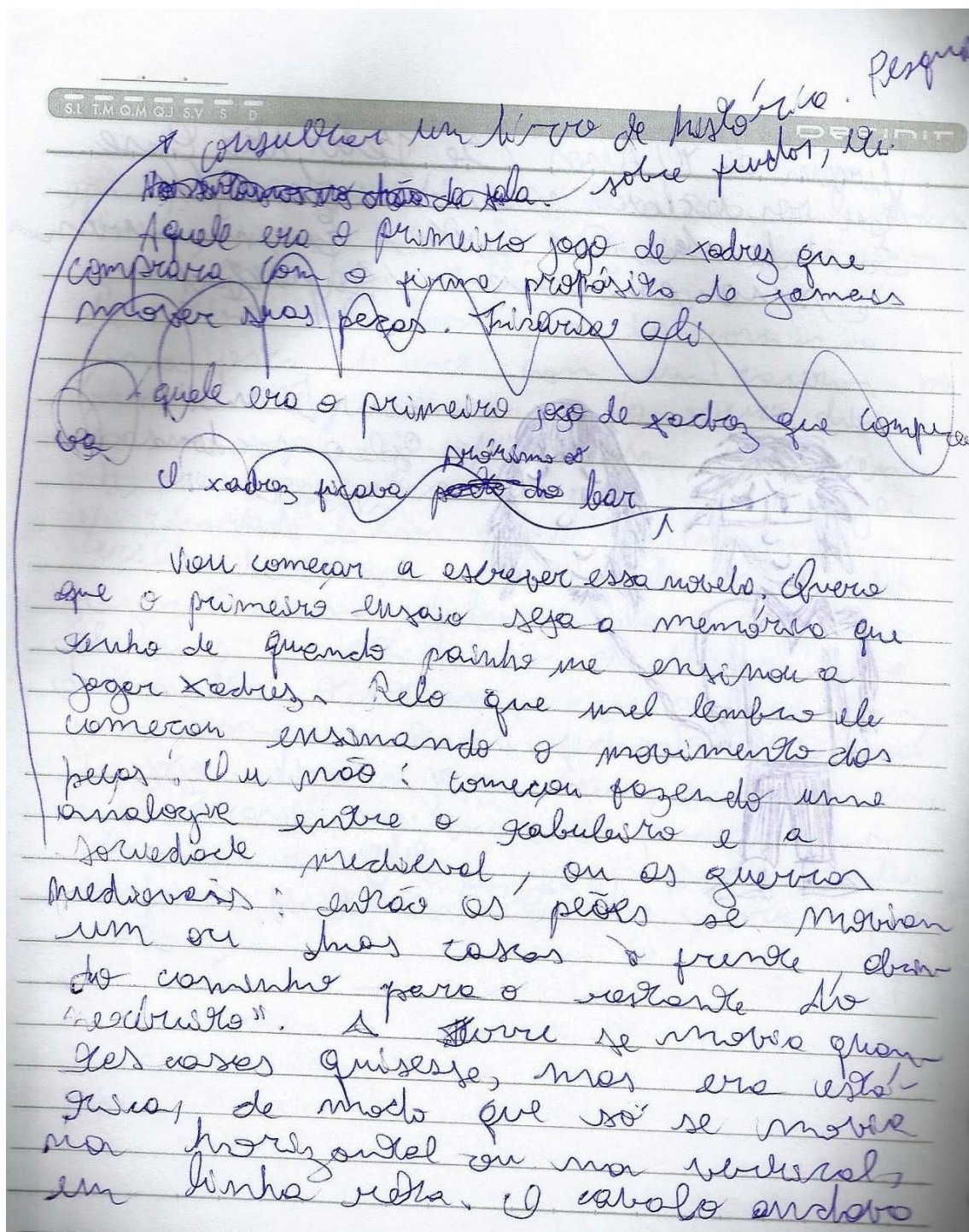
Mas admitamos que eu tivesse 27 anos e que aquele fosse o ano de 2010. Minha mãe teria provisoriamente saído de casa, meu irmão teria passado num doutorado e se mudado para a Alemanha, e eu teria feito uma viagem de uma semana para Santiago do

⁵ Citado por Cecília Almeida Salles (2011, p. 62).

⁶ O episódio está narrado por Márquez (2006) no seu prólogo ao *Diccionario Clave*.

Chile, sozinho na companhia do meu pai. Aquele seria o caderno onde eu escreveria (como de fato escrevi) o diário da nossa viagem. Aquele seria o caderno onde eu esboçaria (como descobro agora que esbocei nas anotações sem data, com uma grafia ligeiramente diferente da do diário) um romance ainda sem título, que todavia eu chamava de “novela” (Figura 1).

Figura 1 – Manuscrito, provavelmente de 2010, em que encontro as primeiras notas de criação do futuro romance



Vou começar a escrever essa novela. Quero que o primeiro ensaio seja a memória que tenho de quando painho me ensinou a jogar xadrez. Pelo que me lembro, ele começou ensinando o movimento das peças. Ou não: começou fazendo uma analogia entre o tabuleiro e a sociedade medieval, ou as guerras medievais: então os peões se moviam uma ou duas casas à frente, abrindo caminho para o restante do “exército”. A torre se movia quantas casas quisesse, mas era estática, de modo que só se movia na horizontal ou na vertical, em linha reta. O cavalo andava em L: num primeiro movimento de três casas e mais duas completava a letra. Se eu me esquecesse disso lembrasse das pernas do cavalo ou do formato da peça. Cada “L” desenhava o cavalo no tabuleiro ou significava uma “galopada”. O bispo se movimentava na vertical diagonal, também quantas casas quisesse. A rainha podia fazer todos os movimentos, exceto o do cavalo e o rei também, mas um de cada vez. Imagine o rei aquele senhor gordo das histórias, que não pode se mover por falta de agilidade e porque tem que ser protegido pelo seu exército. A rainha tem mais mobilidade, mulheres sempre andam de um lado pro outro, sem direção. Diferente da dama, que você está acostumado a jogar: no xadrez você fica na casa do soldado que você matou. E o peão é o único que come diferente do movimento que faz. Acho essa cena importante, sobretudo no momento de falar da rainha, pra expressar uma certa misoginia do personagem. Esse é um momento da narrativa que tem que ser muito bem pensado. Tenho que arranjar um tabuleiro e um jogo de xadrez para simular exatamente as jogadas. Pensar como um jogador experiente facilitando o jogo para um neófito e explorando cada princípio, cada fundamento do jogo. O jogo vai culminar num xeque que “eu” me recuso a finalizar por medo da reação dele. Tenho que terminar essa cena em uma semana. A tarefa será essa.⁷

A semana durou cinco anos.

⁷ Contrariando talvez as normas, optei por transcrever a íntegra do documento manuscrito, composto de duas páginas, diretamente no corpo do texto, modificando apenas a fonte para evitar distúrbios na leitura. Se não o fiz nas notas de rodapé foi por acreditar que a leitura de seu conteúdo não teria o mesmo efeito se apenas mostrado e “traduzido” aqui, haja vista minha grafia hedionda.

Penso na permanência de algo tão abstrato quanto um romance plasmado num desejo, numa lembrança. Não falo de uma permanência que o próprio romance impõe ao longo de sua redação, no desenrolar palpável de sua composição – os anos em que o escritor é solicitado a escrever e reescrever uma única história, convivendo com os personagens e o universo criado por ele nas páginas –, mas de algo anterior a isso e ligeiramente mais esquizofrênico: da permanência de um romance que sequer está sendo escrito, que não está concretamente registrado em página nenhuma ou talvez esteja, sim, registrado, mas numa folha de papel avulso, todo um mundo à parte comprimido em algumas linhas perdidas em sua selva de papéis espalhados, guardadas em algum lugar esquecido, esperando sua redescoberta, esperando seu resgate. A permanência de um romance que já se materializou para o escritor de uma forma insustentavelmente vaga, insuportavelmente real, a ponto de seus personagens, quando lembrados, se comportarem como habitantes de um outro mundo que mandam notícias e aguardam, ansiosamente, uma visita.

Falo de livros, ou ideias de livros, como *O Jumento Sedutor*, obra póstuma de Ariano Suassuna que, hoje, dois anos depois de sua morte, ainda não chegou a ser publicada e encontra-se nas mãos dos poucos que tiveram acesso à versão que o falecimento do autor se encarregou de colocar um ponto final. Ariano dizia que tinha um pacto com Deus: que não lhe concedesse morrer até que terminasse o romance e interrompesse um hiato de décadas sem publicar nada no gênero. Era com ares de chiste que lograva ao cumprimento desse pacto sua longevidade, e também o fato de procrastinar tanto um romance que, à semelhança dos causos do personagem Chicó, ia se modificando cada vez que era contado, ia perdendo o sentido de ser escrito pelo muito que já era conhecido do público, razão pelo qual a editora José Olympio, selo do grupo editorial Record que ainda detém os direitos dos seus títulos, o havia proibido de comentar sobre o livro em suas últimas entrevistas concedidas.⁸

A história de Ariano lembra um pouco a do personagem Edouard, do romance *Os Moedeiros Falsos*, de André Gide (1985, p. 173), que, escrevendo um romance

⁸ Com o perdão do cabotinismo, consultei a matéria que eu mesmo fiz sobre o livro, publicada no Jornal da Paraíba no dia 3 de agosto de 2014, uma semana após a morte de Ariano.

pretensamente puro, despojado de qualquer elemento extrínseco ao romance, um recortada vida, em toda a sua plenitude, exclamava: “(...) se eu não chegar a escrever esse livro, será porque a história do livro me terá interessado mais do que o próprio livro, que ele terá tomado o seu lugar, e será melhor assim”.

Talvez o príncipe de Acauã sofresse da “pulsão negativa” ou da atração por uma “literatura do Nada” que acomete o séquito de escritores sem obra coligido por Enrique Vila-Matas (2004) em seu *Bartleby e Companhia*, mas posso arriscar que Ariano na verdade sofria daquilo que tratava Antonio Callado quando dizia que “o escritor está sempre trabalhando em um livro, mesmo quando não está escrevendo”.⁹

Lembro-me de Sérgio Rodrigues, autor de *O Drible*. Em visita ao Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural da PUCRS, nos dias 26 e 27 de maio de 2015, o escritor resumiu os dezoito anos que o separaram da ideia seminal do livro (escrever um romance sobre o futebol, um esporte que se tornou quase que um patrimônio cultural do país sem ter encontrado ainda um lugar igual na ficção), da sua efetiva escritura. A lenta maturação da ideia, que foi acontecendo enquanto seis outros livros eram escritos, acompanhando toda a trajetória literária de Rodrigues, começou com um conto que tinha como personagem Peralvo, um jogador de futebol com poderes sobrenaturais que chamara a atenção do jornalista Murilo Filho, outro personagem do futuro romance. O projeto só atingiu sua maioria e autonomia quando o escritor se sentiu tecnicamente em condições de encarar seu maior desafio: a representação literária do mais belo gol que Pelé jamais fez (depois do drible a que o título se refere, dado num lance antológico, sem a presença da bola, na semifinal contra o Uruguai, na Copa de 70). Este drible era a chave que faltava para a concepção da obra, pois iria reger toda a estética de *O Drible*: propor um jogo elíptico com o leitor, como se ele também fosse driblado num lance sem bola.¹⁰

Em seu blog, Sérgio Rodrigues (2015) também fala do projeto “enrolado” de *O Drible*, numa postagem em que lista dez conselhos literários de autores diversos destacando o primeiro da lista, que conservava “impresso em corpo 36 e colado na parede ao lado do monitor”, enquanto tentava levar a cabo o romance. É, curiosamente, um conselho de Neil Gaiman que diz: “Termine o que está escrevendo. O que quer que tenha que fazer para terminar, termine”. Os conselhos seguem neste mesmo tom de

⁹ Citado por Valdeck Almeida de Jesus (2012).

¹⁰ Consultei também uma entrevista que Rodrigues (2014) deu para o jornal português *Público*.

concretização de uma ideia: “Planejar escrever não é escrever. Traçar o projeto de um livro não é escrever. Pesquisar não é escrever. Falar com as pessoas sobre o que você está escrevendo, nada disso é escrever. Escrever é escrever” (E.L. Doctorow).

Mas será que, enquanto não escrevia, nos dezoito anos que passou se debatendo no útero daquela ideia, às voltas com as complicações de um parto tão demorado, enforcando-se em seu cordão umbilical, Sérgio Rodrigues não estava, na verdade, sendo tão escritor quanto enquanto escrevia efetivamente motivado por aqueles conselhos que clamavam por palavras, palavras que *encerrassem* sua ideia e encerrassem não apenas no sentido de contê-la, mas também no sentido de dar a ela uma forma final, um berço definitivo? Desconfio que sim.

Outro autor contemporâneo, o paranaense Rogério Pereira (2015), levou dez anos (ou quatorze, segundo ele, se a conta incluir o processo de edição da obra) para concluir o seu primeiro livro em paralelo à sua atividade no *Rascunho*, jornal literário do qual é criador. Em entrevista ao site *Posfácio*, assim ele resume esta década que culminou no romance *Na Escuridão, Amanhã*.

É claro que não fiquei o tempo todo debruçado sobre o livro. O longo tempo de gestação significa excessivo rigor, desmedida autocrítica e certa incapacidade de encontrar o ritmo adequado a uma história fragmentada sobre retirantes. A gênese do livro é um tanto inusitada. Numa conversa com o escritor Luiz Ruffato, ele me disse: “Estes teus textos formam um conjunto muito interessante”. Ele se referia a narrativas esparsas que eu publicava no *Rascunho*. De tanto ele me “pressionar”, resolvi encarar a aventura de escrever um romance. Aí, levei mais cerca de três anos retrabalhando os textos publicados e escrevendo novas partes, para amarrar tudo numa breve narrativa. Ao final consegui parir (não sem muita dor) este magricelo *Na Escuridão, Amanhã*. (PEREIRA, R., 2015)

No caso de Rogério Pereira, há um dado interessante: seu romance não é somente uma “história fragmentada sobre retirantes”, mas também uma história fragmentada sobre a relação de pai e filho. O próprio autor, a despeito de não considerá-lo um romance estritamente autobiográfico, confessa: “Escrevi *Na Escuridão, Amanhã* para matar meu pai”. E um parricídio é um crime delicado: quando doloso, nas circunstâncias agravantes da literatura, envolve um planejamento minucioso; quando culposo (psicologicamente, matar um pai quase sempre o é), os atenuantes não garantem uma pena mais branda. O corpo do pai é um fardo que se carrega até a nossa própria cova, e não importa se esquartejamos seu cadáver e o ocultamos numa parede de

cimento ou se o enterramos a sete palmos do chão. O fardo sempre pesará em nossas costas. Rogério Pereira, por exemplo, não se livrou do peso:

Como ele [o pai] não o leu [o romance], fracassei. Ele segue ali, nas esquinas, me visitando. A literatura não é a melhor arma para se matar um pai. Da próxima vez, vou apelar para uma faca bem afiada. Ou um revólver de calibre potente. Enquanto não tomo coragem, sigo escrevendo sobre o meu pai, que não é meu pai, que é um personagem que inventei, que alguns acham que é meu pai. (Idem)

A pena (o lápis, a caneta) declara a pena (a sentença pelo crime). Escreve-se para matar o pai, mesmo a escrita não sendo a melhor arma para tal, e quando se fracassa o único castigo que resta por essa tentativa de homicídio é ainda escrever, refletindo sobre a culpa, elaborando a sua consciência.

Tudo isso demora. Como diria Natalie Goldberg (2008, p. 20), “a consciência leva um certo tempo para filtrar as experiências”. Alguns escritores até gostam de postergar a escrita a fim de garantir uma maior limpidez desse filtro, e privam de um expediente que Goldberg batizou de “compostagem”:

Imagine que o corpo é um depósito de lixo: acumulamos experiência e, a partir da decomposição das cascas de ovo, folhas de espinafre, pó e café e sobras de carne, descartados pela mente, surgem nitrogênio, calor e adubo. É desse solo fértil que brotam nossos poemas e histórias. Mas isso não acontece de uma hora para outra. Leva tempo. Continue sempre revirando os detalhes orgânicos da sua vida até que, infiltrando-se pelo lixo dos pensamentos discursivos, eles possam chegar à rica camada de húmus. (GOLDBERG, 2008, p. 20-21)

A compostagem também ocorre quando um escritor guarda uma obra ou uma ideia na gaveta, voluntaria ou involuntariamente, deixando que o tempo atue naquele texto. Volta-se a ele como Heráclito ao rio uma segunda vez, porque recuperamos a capacidade de singularizá-lo, liberando-o do “automatismo perceptivo” de que falava Chklovski (op. cit, p. 45) e que é resultado de uma primeira leitura, sempre feita à medida que estamos escrevendo. Ao retomar uma ideia ou uma obra, dependendo do intervalo de tempo que a compostagem levou, seremos outros escritores, outros seres humanos, com outras vivências, outras coisas a serem ditas.

Alguns textos não resistem à compostagem e são sumariamente eliminados pelos escritores, com uma certa dose de rebeldia e até de vergonha.

Mas há aqueles que resistem. E até se enriquecem.

Em um arquivo do bloco de notas do meu computador, encontro a cena que escrevi em 24 de abril de 2015, uma das primeiras produzidas depois que me mudei de João Pessoa para Porto Alegre para cursar o mestrado em escrita criativa na PUCRS:

NÃO, GUILHERME, não assim. O cavalo se movimenta em L, você não aprendeu a escrever o L na escola?, pois então, o L tem sempre essa perna maior do que essa outra, como se fosse um cavalo mesmo, tente imaginar a perna de um cavalo quando se esquecer. Sim, eu sei que cavalo não tem perna, só estou tentando facilitar as coisas e pedir pra você imaginar, só isso, pode chamar de pata em vez de perna se você quiser. Isso aqui então é a pata dele, isso aqui quem sabe o casco. O cavalo é a única peça que pode saltar sobre as outras no tabuleiro, isso, assim, mas ele só come a que estiver na última casa, Guilherme. Não, essa que ele pulou fica aí no tabuleiro, preste mais atenção no que eu estou tentando te ensinar, meu filho. Vamos ver você movimentá-lo de novo, que tal? Isso, como se fosse uma perna ou uma pata, como queira, assim, mas não se esqueça que o L pode ser para qualquer uma das direções, desde que seja reto. Não, o bispo não se movimenta reto. Quem se movimenta assim é a torre, esqueceu? Imagine uma torre. Ela é rígida, dura, se se movimentasse de algum jeito seria para frente, para trás ou para os lados, não é?, nunca assim, obliquamente. Inclinado, Guilherme, oblíquo quer dizer inclinado. Exatamente. A rainha também pode fazer assim. A rainha reproduz o movimento de todas as peças do jogo, menos do cavalo. E o rei se movimenta como o peão, de uma em uma, só que o peão só pode ir para a frente, não se esqueça disso. O xadrez é um jogo antigo, meu filho, da época em que ainda havia reinos e os exércitos precisavam se entreter enquanto não faziam guerra. Então alguém, digamos, o sábio do reino inventou esse jogo inspirado nas batalhas, meu filho, e são os brancos que começam sempre a jogar porque a sociedade na época era racista, os negros tinham menos direitos que os brancos. Então pense em dois reinos distantes, como este aqui e esse. As torres estão sempre nas pontas, é de onde o rei observa seus domínios e os do inimigo, com a rainha sempre fiel ao seu lado. Se o rei é

branco ele fica na casa preta. Se o rei é preto, ele fica na casa branca. Isso eu já não sei por que é assim, Guilherme, mas não importa, é assim e pronto, tente prestar mais atenção na minha história que da próxima vez é você quem vai ter que arrumar o tabuleiro e eu não quero ver você errando. Ao lado do rei e da rainha sempre vêm os bispos. A igreja nessa época tinha muito poder e influência, você vai aprender isso quando começar a estudar história no próximo ano, então tiveram que incluir os bispos no jogo para agradar o papa. O cavalo você já aprendeu, então vamos passar para os peões que como você pode ver são a maioria das peças de todo o jogo embora sejam as que valem menos. Se você é um rei e tem que fazer uma guerra, quem é que você manda para a batalha para morrer no seu lugar? Guilherme, presta atenção, eu te fiz uma pergunta, eu estou falando com você. Se você é um rei, e tem que fazer uma guerra, quem é que você manda para a batalha primeiro? Os soldados, é claro. Você não vai querer abandonar o seu trono antes de todo mundo e sair por aí tomando bala, vai? Seu avô, por exemplo, foi soldado. E por muito pouco não morreu na guerra, sua avó vive contando essa história, você mesmo já ouviu. Então, vamos tentar começar um jogo. Lembre que você tem que mexer o menos possível com o rei e tentar proteger sempre a rainha. Isso. É bom com os peões do meio porque fica mais espaço dos lados para mover as outras peças. Mas tem uma outra coisa, meu filho: na primeira jogada os peões podem mover até duas casas. Mas só na primeira jogada, nas outras você já passa a andar de uma em uma. Esse é, acima de tudo, um jogo estratégico. Olhe aqui, agora, eu dei um xeque no seu rei. Mas não é um cheque como aqueles de banco, Guilherme. Não se anime. Pare de achar graça. Não é uma coisa boa. Você tem que defender o seu rei agora ou o jogo vai terminar. Não, Guilherme. Não com a rainha. Se você coloca a rainha aqui eu mato ela, e você perdeu a principal peça depois do rei. Sim, claro que ela é fiel. Mas não a esse ponto, Guilherme. Lembre dos soldados. Os soldados. E sim, claro que o rei vai comer o meu bispo depois, mas o que importa pra mim se eu já comi a tua rainha? Guilherme, deixa eu tentar te explicar por números. Digamos que os peões valem um. Os cavalos e os bispos têm o mesmo valor, três. As torres são mais importantes, o que é um castelo sem torres, meu filho?, elas valem cinco. A rainha vale nove, quase o dobro dos cavalos e o triplo do bispo. Você não vai arriscar perder uma rainha por um bispo, vai? Você só vai recuperá-la

de novo se chegar com o peão até a última casa adversária. Algo muito difícil. Então... Refaça a jogada. Coloque outra peça no lugar ou, melhor, tente tirar o seu rei daí. Assim não, Guilherme. Se você não estivesse em xeque você podia dar um roque, que eu ia te ensinar só mais pra frente mas talvez tivesse sido melhor eu te ensinar antes. Mas em todo caso você não ia aprender, porque não presta atenção. Presta atenção aqui, Guilherme. Olha nos meus olhos. Roque é quando nem o rei nem a torre foram movidos e eles trocam de lugar assim. Aqui. Olhe aqui agora. Tem o roque pequeno, assim, e o grande, desse outro jeito. Mas voltando, por que você não põe esse peão aqui, tá vendo? Assim você além de atacar esse meu cavalo ainda protege seu rei, ganha tempo pra mexer nele depois. Isso mesmo, Guilherme, muito bem. Quando você aprender eu deixo que você mexa nos livros de xadrez lá no escritório e no tabuleiro artesanal. Por enquanto não. Não entre lá. Já vi você entrando lá e não quero que entre lá. Eles são importantes. Você pode estragar os livros ou perder as peças. Você vive descuidando de suas próprias coisas. Da próxima vez que vir você entrando lá eu não me responsabilizo pelos meus atos. Veja, você não acha que o meu rei está bastante exposto e que você podia atacá-lo? Como de que jeito, Guilherme? Você não sabe mexer as peças, não sabe que o objetivo é encurralar o rei, então por que não ataca? Eu te fiz uma pergunta. Responda. Qual você acha que seria a peça que poderia agora dar um xeque no meu rei? Não, Guilherme, lembre que se você tira essa peça daí é o seu rei quem vai ficar em xeque. Você não pode tirar essa peça daí de jeito nenhum enquanto o meu bispo estiver aqui. Isso. A rainha, pode ser. Agora sim a rainha. O ideal não é mexer a rainha, mas ela dá um xeque no meu rei, sim, tá certo. Agora, eu vou tentar me defender. Lembre que o seu objetivo é fazer com que o meu rei não tenha para onde ir. Se eu for para esta casa, sua rainha me come, então eu só poderia ir para esta e para esta. Por que você não tenta fechar esses caminhos, também? Não, Guilherme, com essa você também expõe o seu rei. Isso, essa mesmo. Que cara de medo é essa, porra? Você tá ganhando, você tem obrigação de me vencer. Não se mete, Ana. Eu nunca brinco com o menino e você sempre reclama. Me deixa fazer a coisa do meu jeito agora. Agora, Guilherme, lembre-se: eu só tenho mais um lugar para ir. O ideal agora é que você feche também essa saída. Não, Guilherme, assim você vai colocar todo o seu jogo a perder. Não seja burro, eu já falei isso pra você

agora há pouco. Você está quase me vencendo, Guilherme, mas não pode esquecer de se defender só porque está atacando. Vamos, pense. Aqui, Guilherme, a torre! Você me daria um xeque-mate com a torre, Guilherme. Mas você não vai vencer hoje porque assim, por preguiça de pensar, ficou sem mexer nenhuma peça. Tem relógio no xadrez profissional, você sabia? Não, Ana, eu não vou deixar o menino ganhar só porque está aprendendo. Ninguém vai deixar ele ganhar mais pra frente e ele vai ficar mal-acostumado. Não é pra ficar me olhando assim, Guilherme, vamos tentar outra partida até você conseguir pensar direito, deixar de ser burro e quem sabe me ganhar. Não é pra ficar com medo. Vamos, que cara é essa? Guilherme! Volta aqui, Guilherme. Agora. Eu estou mandando.

Junto com a cena (que me lembro de ter escrito à noite, em um único jorro, e cujo texto optei por extrair da versão definitiva), há algumas citações de livros que eu lia na época. Eram obras em que o jogo de xadrez aparecia como referência fugidia, devidamente capturada por mim e transposta para aquele arquivo. Trata-se dos romances *Graça Infinita*, de David Foster Wallace e *O Escorpião da Sexta-Feira*, de Charles Kiefer; e da coletânea de ensaios *O Ofício de Escrever*, de Ramon Nieto.

Das citações que anotei, chama-me a atenção, agora, a seguinte:

Para essa montagem [do romance] não existe *material inútil*. Tudo depende do lugar que ocupa, assim como as palavras. Alguém comparou a construção de uma obra narrativa a uma partida de xadrez: nenhuma peça é inútil ou inferior às outras – dizia –: tudo depende da posição que ocupam no tabuleiro. (NIETO, 2001, p. ; grifo meu)

Eu chegava a Porto Alegre com o computador numa mochila, mudas de roupas e alguns livros numa mala. Coisas úteis. Lembrava-me de um caderno antigo, inútil portanto, que deixara guardado em uma caixa, no apartamento dos meus pais em João Pessoa. Nele, tinha a vaga certeza de haver apontado alguma coisa relativa àquela cena que eu tinha acabado de escrever, convencido de que agia sob a influência de Wallace, Kiefer e Nieto.

Foi a primeira das muitas encomendas que fiz aos meus pais nos anos de mestrado. O caderno veio junto com uma remessa de outros livros que não tive como trazer na bagagem. Ao folheá-lo, uma surpresa: estava ali, tal e qual, o roteiro da cena

que gosto de imaginar se comportando como um organismo vivo que me habitou durante cinco anos, num estado de latência que evoluiu para um estado ativo assim que fiz aquelas leituras na minha chegada a Porto Alegre. Como uma bactéria ou um vírus à espreita, a ideia aguardou pacientemente até que as condições ambientes ideais (a redundância é bem-vinda) se oferecessem para sua disseminação. O ataque foi rápido, fulminante.

Reconheço, na cena em que o pai tenta ensinar o filho a jogar xadrez, ecos do trecho em que o personagem Antônio, de *O Escorpião de Sexta-Feira*, tenta fazer o mesmo com a esquiva Luísa. Reconheço, também, um diálogo formal aberto com o capítulo de *Graça Infinita* em que o implacável James Incandenza, Sr. conversa com o filho de dez anos, James Incandenza, Jr., na garagem de sua casa. Reconheço, ainda, na mudança radical de focalização (o narrador sumindo e dando voz apenas ao personagem Ricardo, quase num monólogo), repercussões de outra leitura que fiz mais tarde, de um livro que veio junto ao caderno naquela primeira encomenda: *O Pai Morto* (2015), de Donald Barthelme.

Mas reconheço, sobretudo, uma fidelidade quase que absoluta àquilo que eu havia projetado em 2010. Uma fidelidade espantosa, dado o fato de eu não estar com o caderno em mãos no momento em que escrevi a cena. Foi algo que me impressionou e que tive a oportunidade de ver se repetir, tão logo comecei a reler o caderno, cinco anos depois, sem a memória precisa do que estava escrito, como se não tivesse sido eu autor daquelas linhas.

Virando as páginas, curioso, via o que deveria ser um diário de viagem converter-se em um caderno de ideias para depois transformar-se no espaço em que eu rabiscava pautas jornalísticas, num tempo em que havia começado a trabalhar na imprensa desempenhando múltiplas funções: editor e repórter em uma revista cultural e assessor de imprensa de uma federação que reunia associações das prefeituras dos municípios da Paraíba.

Era um trabalho que tomava a maior parte do meu tempo e relegava a literatura a páginas que eu preenchia entre sumários para as edições da revista e atas de encontros regionais de planejamento. Guardara o caderno numa caixa pela importância afetiva do diário que havia nele, mas tinha quase que apagado da memória o fato de ter preenchido

mais da metade do volume com os registros de uma batalha obstinada entre a profissão que eu exercia na época e um romance que tentava nascer, tão sem espaço no meu cotidiano quanto uma planta tentando brotar num chão de concreto.

Numa das fissuras que aquela planta abriu à força, achava outra anotação sem data (Figura 2), com outra grafia (diria que outras grafias), ainda mais esquizofrênica que a primeira, que sem saber eu retomava ao tentar escrever a cena de abertura do romance num arquivo de word, no dia 1º de agosto de 2015.

Figura 2 – Outro manuscrito, também de 2010, em que identifico elementos da cena inicial do romance, escrita em 2015

Não que nós nunca tivéssemos pelo menos cogitado, ~~que~~ quando nossas conversas alcançavam ~~um~~ ^{um} ~~com~~ ^{com} ~~seu~~ ^{seu} ~~sombra~~ ^{sombra} muito próximo ~~aquele~~ ~~que~~ ~~ele~~ ~~assuma~~ a vida ~~contato~~ telefônico, que aquele, um dia, pudesse acontecer. Nos dois anos em que ele ~~viveu~~ EU NÃO VIVO AQUI. VOCÊ CONDNA O MEU PESSIMISMO QUANDO EM VERDADE É O ^{MEU} OTIMISMO QUE LHE INCOMODA. SE O MEU OTIMISMO NÃO POUDESSE ENTÃO ESSE CONCEITO DE VIDA, QUE NADA TEM A VER COM ESSA EXISTÊNCIA MAGNICAMENTE PRECÁRIA QUE MANTENHO, SE O MEU OTIMISMO NÃO ME MOVESSE, NÃO ~~VIVERESSE~~ DE MIM, POR NATUREZA, UM INCOMFORMADO COM A MINHA DESUMANIDADE, SE — NO ENTANTO — FOSSE O PESSIMISMO QUE VOCÊ JULGA ME EMPOR O GRÃO QUE GERMINASSE EM MINHA ALMA — UMA SATISFAÇÃO TORPE POR APENAS ESTAR AQUI, SEM AQUIAR DAR TODO O FRUTO SADIO QUE ~~SEJA~~ ^{ESPERA} MINHA MADRIDA, SE — ENTÃO — EU PODERIA ME CONSIDERAR VIVO. EU ENTÃO VIVERIA AQUI. ~~naquela cidade~~, ~~mas~~ ~~hoje~~ ~~era~~ ~~uma~~ ~~modrada~~ que o telefone ~~estava~~ ^{estava} ~~de~~ ~~levar~~ o velho clichê.

naquela cidade, o telefone ~~acompanha~~ ^{acompanha} a modrada com a ~~notícia~~ ~~de~~ ~~deixar~~ ~~de~~ ~~ser~~ ~~um~~ ~~clichê~~ ~~gemidamente~~ ~~ferido~~

Fonte: arquivo pessoal

Não que nós nunca tivéssemos pelo menos cogitado, em quando nossas conversas alcançavam um tom sombrio muito próximo àquele em que ele assumia a cada contato telefônico, que aquilo, um dia, pudesse acontecer. Nos três anos em que ele viveu EU NÃO VIVO AQUI. VOCÊ CONDENA O MEU PESSIMISMO QUANDO EM VERDADE É O MEU OTIMISMO QUE LHE INCOMODA. SE O MEU OTIMISMO NÃO HOUVESSE ERIGIDO ESSE CONCEITO DE VIDA, QUE NADA TEM A VER COM ESSA EXISTÊNCIA MAGNIFICAMENTE PRECÁRIA QUE MANTENHO, SE O MEU OTIMISMO NÃO ME MOVESSE, NÃO FIZESSE DE MIM, POR NATUREZA, UM INCONFORMADO COM A MINHA DESUMANIDADE, SE – NO ENTANTO – FOSSE O PESSIMISMO QUE VOCÊ JULGA ME ENLUTAR (?) O GRÃO QUE GERMINASSE EM MINHA ALMA UMA SATISFAÇÃO TORPE POR APENAS ESTAR AQUI, SEM AGUARDAR TODO O FRUTO SADIO QUE AGUARDA ESPERA MINHA MORDIDA, SE – ENTÃO – EU PODERIA ME CONSIDERAR VIVO EU ENTÃO VIVERIA AQUI naquela cidade, ~~não havia uma~~ era na madrugada que o telefone espiralava o temor do velho clichê.

Naquela cidade, o telefone rompendo a madrugada com a notícia só deixou de ser um clichê genuinamente temido

Já estava implícita, aqui, a situação do casal que, há meses sem receber notícias do filho, prepara-se para saber de sua morte pelo telefone, a partir de uma chamada interurbana feita por alguém que obviamente ligaria de madrugada, como no poema de Vinícius de Moraes (2016).¹¹ Já era detectável, também, um caráter polifônico do romance, que procurei construir a despeito da predominância do narrador em terceira pessoa, o mesmo narrador que percebo se insinuar na parte final do manuscrito, nas

¹¹ Uma das primeiras orações do romance é uma paródia assumida da “Elegia na Morte de Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, Poeta e Cidadão”. Sempre me impressionou a maneira como Vinícius trabalha a imagem da morte do pai viajando por “longas espirais metálicas”. É uma metáfora tão bonita que até nos esquecemos que a ideia de alguém transmitindo uma notícia ruim pelo telefone, de madrugada, é um clichê tão velho quanto a poesia. Estas palavras migram do manuscrito para a versão final do romance com bastante força: a morte do filho (o “clichê do pior”) é contraposta ao seu desaparecimento (o “clichê de Guido”). Já as espirais começam a chamar a atenção do leitor para a doença da personagem Ana (o TOC que, na ficção, eu chamo de Transtorno, com iniciais maiúsculas, como se fosse ele, também, um personagem).

duas últimas linhas derivadas de uma outra campanha de escrita (note-se a tinta preta a distoar da azul, do restante do documento).

O narrador em terceira rompe com as duas ou três vozes que entram em conflito no primeiro grande bloco de texto: o “nós” (o pai e a mãe, falando no passado, de um lado da linha telefônica) e o “eu” (o filho, falando do presente, em caixa alta, do outro lado da linha). Estas duas ou três vozes nos fornecem dados importantes que só mais tarde, intuitivamente (devo repetir que não estava com o tal caderno em mãos quando comecei a escrever em 2015), eu iria explorar na concepção do romance: os pais mencionam algo que aconteceu com o filho, algo que denominam como “aquilo” e que, pelo que me lembro, me remetendo aos primórdios da criação, eu ainda não definira muito claramente o que seria. Mencionam também que o filho viveu por três anos “naquela cidade”, uma outra cidade distante daquela em que eles próprios viviam.

De uma cena aparentemente solta, de dois personagens travando um jogo de xadrez que fazia aflorar as tensões entre eles e colocava em perspectiva um conflito, a ideia do romance progredia para o vislumbre de um núcleo familiar que ia além do pai e do filho, um núcleo afetado por um acontecimento desconhecido que envolvia este filho há três anos distante.

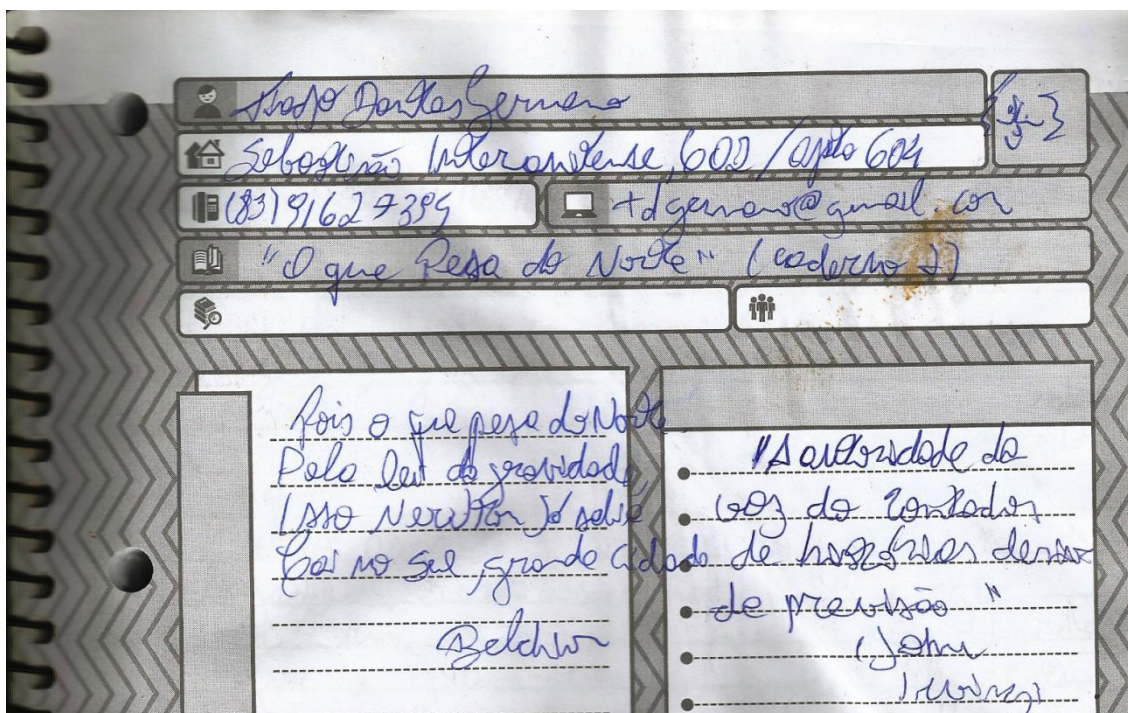
Era o princípio do verbo.

O verbo

Na primeira página do caderno em que efetivamente começo a rascunhar o romance (Figura 3) – já com a consciência de que será um projeto longo, uma narrativa que exigirá “maior fôlego”, como costumam dizer os escritores – há dois textos estampados: a estrofe da canção “Fotografia 3x4”, de Belchior (1989), e uma frase do escritor americano John Irving (2016, tradução minha): “A autoridade da voz do contador de história (...) deriva da previsão”¹².

¹² “The authority of the storyteller’s voice (...) comes from knowing how it all comes out before you begin”

Figura 3– Primeira página de um dos cadernos de criação do romance, utilizado entre 2014 e 2016



Fonte: arquivo pessoal

Me parecia bastante natural que aqueles dois excertos abrissem o caderno. O primeiro, por razões óbvias: foi da canção, que se baseia na própria história do cantor Belchior e sua diáspora de uma cidade do Ceará até o Rio de Janeiro, que extraí o título do romance. Nem bem a ideia germinava e eu já dava um título ao livro, com o mesmo orgulho de um pai que coloca o nome no filho ainda na barriga da mãe, um nome que terá o papel de inscrever uma marca perene naquela vida, que será sua primeira e sua última marca no mundo, um nome que carregasse uma personalidade e fosse tão forte ou tão místico que impussetalpersonalidade no sujeito nomeado.

Porque lembro de ouvir a canção por acaso, numa das noites em que me debruçava sobre aquele caderno, e achar nela exatamente o tipo de “gravidade” que eu queria imprimir no que eu estava escrevendo: um drama com um conflito que surgisse de cima para baixo (de pai para filho) e que deslocasse os personagens (não falo apenas geograficamente) neste mesmo vetor.

O curioso é que, ao pensar neste drama, ao pensar neste conflito, eu me remetia ao “aquilo” que aconteceria com o personagem do filho e afetaria o seu núcleo familiar e duas hipóteses me surgiam: a de um suicídio e a de um desaparecimento. Foi só depois que a hipótese do desaparecimento se tornou mais palpável que me dei conta de

que Belchior, o trovador de voz fanha cuja poesia me servia de mote ficcional, era ele também um ilustre desaparecido que foi visto pela última vez em Porto Alegre (cidade à qual eu estaria prestes a me mudar).

O outro texto (a frase de Irving) abria aquele caderno porque nele (no caderno) eu pretendia jogar os meus búzios, exercitando o dom da previsão tão fundamental para a voz do narrador, segundo o americano. Seria perfeito que Belchior, como acabou ocorrendo, me desse o título e a epígrafe de um romance, enquanto Irving, pensava eu prestes a me candidatar a um mestrado na área de escrita criativa, me desse a epígrafe do ensaio que acompanharia a obra.

O que eu não previa, claro, era que as minhas previsões começassem a me trair logo nas primeiras páginas.

Porque, embora o esforço em tentar *prever* a história que eu estava prestes a contar se faça exaustivamente presente nos exercícios que executei nesta fase de pré-escritura, o grau de previsibilidade que atingi a partir deles não foi suficiente, hoje percebo (no momento da escritura deste ensaio, simultâneo à escritura do romance), para me conceder qualquer *autoridade de voz*.

Há meses da conclusão do romance (o tempo estimado de meses é imposto pelo término do mestrado, mas também me parece uma imposição da obra – pela percepção que tenho do seu desenvolvimento e por um inevitável cansaço do tema, quase um exaurimento de forças), ainda não vislumbro com extrema nitidez o seu desfecho e sinto que só irei descobri-lo de fato escrevendo, que se há alguma autoridade de voz ela advém da escrita, da execução, e que se não tenho a certeza de que a alcancei é porque tal execução ainda é insatisfatória e necessita um trabalho mais árduo, mais minucioso.

Neste ponto é inevitável que eu me traia, que entre numa espiral de contradições com tudo o que já foi refletido aqui sobre a importância da maturação de uma ideia, e que eu me pergunte, um tanto em desespero: foram cinco anos de compostagem para que aquela ideia começasse a produzir palavras... precisarei de outros cinco para que reconheça, nas palavras que encontrei, essa autoridade almejada? Onde ela está? O que, afinal de contas, *autoriza* uma obra literária?

São questões como essas que me passam pela cabeça em momentos em que reviso aqueles primeiros cadernos, os exercícios cumpridos com um rigor espartano, a

fim de tornar este percurso final menos tenebroso, menos árduo, consulto as anotações feitas durante todo um ano cursando disciplinas, regularmente matriculado num programa de pós-graduação em escrita criativa de uma universidade, me coloco diante da folha de papel em branco, escrevo uma página inteira ditada pela convicção herdada por Umberto Eco e reforçada por Moacyr Scliar (2002, p. 13), de que qualquer escritor que já passou por uma redação de jornal aprende a “escrever de forma sistemática, com ou sem ‘inspiração’, que é uma coisa que às vezes some por muito tempo, deixando o escritor frustrado”, então aceito as palavras: elas jorram e estancam, represadas.

Sou um Joseph Grand invertendo a ordem das palavras, buscando sinônimos, desistindo de uma determinada linha de pensamento para assumir uma outra e me revoltando com as duas, paralisando, me obrigando a continuar a escrever mesmo sentindo as palavras, no centro nervoso da narrativa, como uma chuva de canivetes desabando em minhas costas. Mesmo me sentindo, nas idas e vindas por letras, palavras, frases, parágrafos, páginas, capítulos inteiros, todo esse material que venho acumulando desde o início do projeto, como um cão perdido no meio de uma mudança, tentando farejar em lugares comuns a centelha da originalidade, o odor da realidade que, como costumava dizer Henry James (2011, p. 22), só emana em algumas flores do buquê da ficção.

E me deparo com o clichê de um escritor em plena crise criativa, ainda que seja difícil falar em bloqueio ou em hiato quando se tem no arquivo do computador mais de uma dezena de documentos, um volume atordoante de dados que quando reunidos resulta num manuscrito que caminha para suas 200 páginas e talvez, isso também, peque pelo excesso, pela verbosidade.

Seria de se declarar o meu fracasso como ficcionista e de quebra como pesquisador na área de escrita criativa, não conseguindo, em meio a essa gagueira existencial, pronunciar meu romance ou articular uma reflexão sensata sobre o seu processo criativo? Tento, para impedir que a gagueira perdure, respirar fundo e não ser tão drástico. Volto ao princípio. Não o princípio antes do verbo mas o princípio do verbo, sua conjugação, quando o verbo se fez carne e passou a habitar a narrativa.

Impossível não concordar com Shakespeare (2001, p. 225): “nada mais eloquente que a ação”. E o que gera ação numa história? Robert J. Ray (1998, p. 25) nos

dá uma resposta¹³: o *motivo*, “palavra que usamos para falar sobre desejos e necessidades dos personagens” e que “provém do verbo latino *movere*, que significa mover”, “uma emoção, desejo ou necessidade que incita a pessoa à ação”.

Quem e o que eu iria colocar em movimento no meu romance?

Eu já mencionei que, ao começar a escrever *O que pesa no Norte*, eu me deparava com um “aquilo” que acontecia com um dos personagens centrais da história, o filho, e afetava o núcleo de personagens que se formava em volta dele. Cheguei a pensar no suicídio ou no desaparecimento do personagem, e foi esta segunda alternativa que me soou mais viável. As duas opções, porém, me davam uma certeza: eu estava diante do que a romancista Carol Bensimon chama de *personagem ausente na narrativa literária*¹⁴. Segundo ela, para que um personagem seja caracterizado como ausente ele deve estar condicionado às seguintes variáveis:

- a) A personagem ausente é constantemente referida pelas outras personagens.
- b) A personagem ausente pode ser evocada através de objetos, como fotografias.
- c) A personagem ausente é parte da história, mas não da trama.
- d) A personagem ausente não está em cenas, mas em sumários.
- e) A personagem ausente não age, mas sua ausência motiva os outros personagens a agirem.
- f) A personagem ausente, portanto, faz parte do conflito da narrativa. (CABRAL, 2008, p. 13-14)

Eu sabia, pois, que o personagem do filho desaparecido não seria o *protagonista* da história, papel que seria relegado ao personagem que iria procurá-lo. O livro não seria um romance (ou seria um romance bem diferente do que eu gostaria que ele fosse, quero crer que menos interessante, com menos *intensidade*) se, por exemplo, o filho desaparecido narrasse a sua própria história, o seu próprio conflito, e todos os fatos fossem contados sob o seu ponto de vista, enquanto era procurado por alguém. Eu precisava de um personagem tão forte quanto ele (forte em seus motivos, forte em suas ações) para procurá-lo e assumir aquele ponto de vista. Imediatamente eu pensei no personagem do pai, com quem o filho já travara aquela partida de xadrez que povoava

¹³O próprio Shakespeare (1813, p. 460) também nos dá a resposta no terceiro ato de *Vida e Morte de Rei João*: “Fortes razões fazem fortes ações” (“*strong reasons make strong actions*”).

¹⁴Pela perspectiva de Cabral, meu personagem, no caso, estaria ausente apenas em um dos eixos ou temporalidades da narrativa: os capítulos referentes ao presente, na medida em que, no passado, faz parte da trama, está em cenas e é porção atuante da história.

as minhas primeiras fantasias sobre esse projeto. O livro não seria um romance (idem) se, por exemplo, o filho desaparecido fosse buscado pela mãe, com quem eu não enxergava um conflito tão potente quanto aquele.

Então havia um ingrediente a mais além da *ação* e além do *motivo*: havia o *conflito*, uma questão que teria que se resolver ao longo do romance. “Drama é conflito”. Syd Field repete isso sete vezes em seu *Manual do Roteiro*, uma poderosa ferramenta também para a literatura. A cadeia, para Field (2001, p. 15) é muito simples: “Todo drama é conflito. Sem conflito não há personagem; sem personagem, não há ação; sem ação, não há história; e sem história não há roteiro”. Ou não há romance. Não há literatura. Doc Comparato, também recordando Shakespeare e a sempre citada primeira cena do terceiro ato de Hamlet, prefere destrinchar melhor a questão, para não restar dúvidas:

É sempre bom recordar que o conflito designa a confrontação entre forças e personagens por meio dos qual a ação se organiza e vai se desenvolvendo até o final. É o cerne, a essência do drama. Etimologicamente, drama, do latim *drama*, por sua vez do grego *drâma*, *dráo*, “eu trabalho”, significa ação. Sem conflito, sem ação, não existe drama. (COMPARATO, 2009, p. 441)

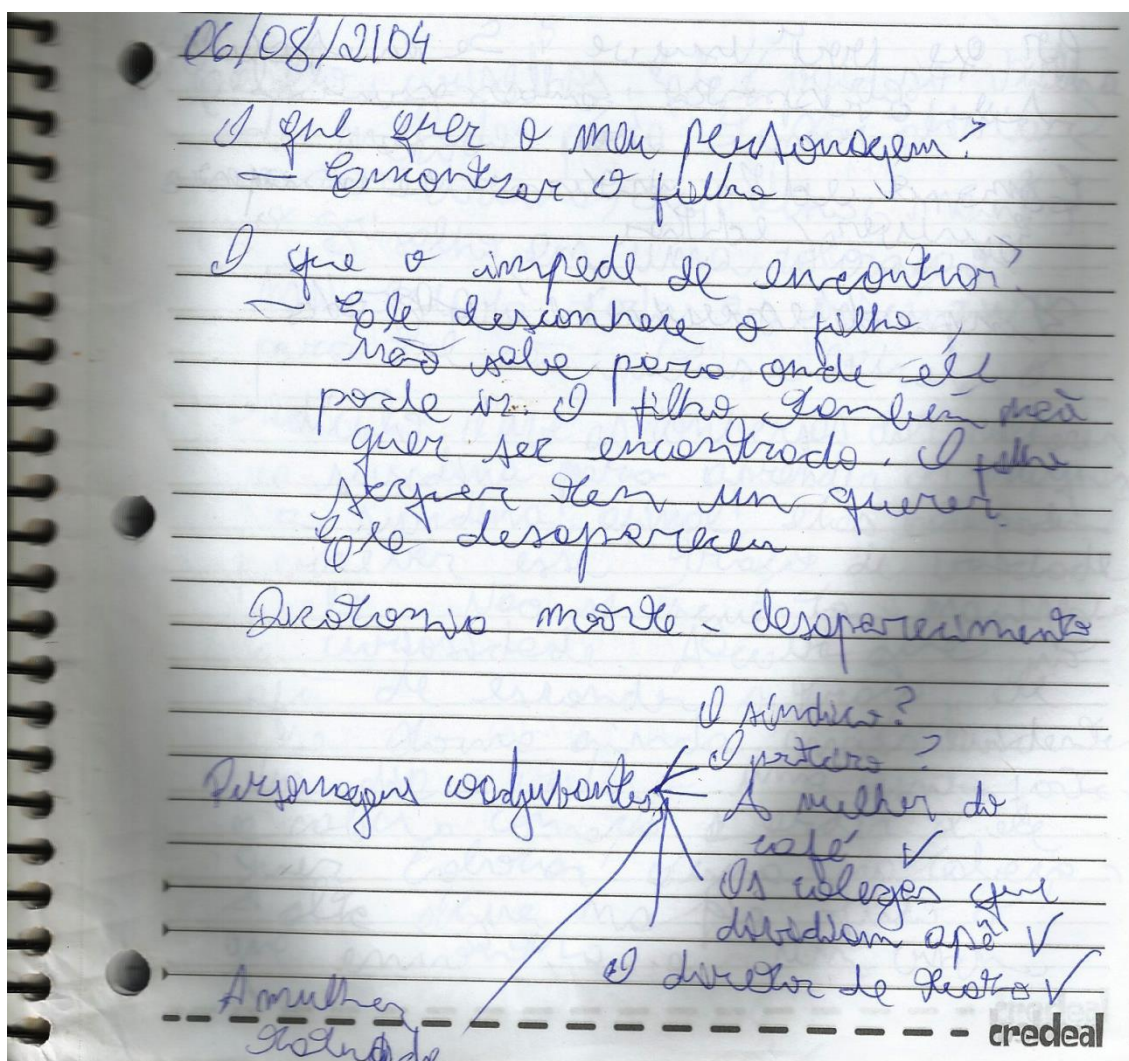
É uma platitude, mas não custa nos aprofundarmos um pouco nesse tópico. Raramente ansiamos por histórias em que um personagem, como um garoto mimado que tem todos os seus desejos satisfeitos pelo romancista, consegue sem muito esforço tudo aquilo a que aspira. Como diz Vogler:

Queremos histórias sobre gente de verdade. Um personagem real, como uma pessoa real, não é apenas um traço, mas uma combinação única de muitas qualidades e impulsos, alguns deles conflitantes. E quanto mais conflitantes, melhor. Um personagem dilacerado por forças opostas, que o puxam em sentidos contrários para o amor e o dever, já nasce interessante para uma plateia. (VOGLER, 2006, p. 53).

A motivação dos personagens tem que ser clara, mas é preciso também que ela gere conflito ou seja oriunda de um conflito; seja, por natureza, conflituosa. Tanto é assim que, retomando o estudo de Joseph Campbell sobre as narrativas míticas e os arquétipos junguianos, Vogler constatou que uma das primeiras etapas da jornada de um herói sempre envolve a negação, a recusa a um chamado para a aventura que lhe é proposta.

Se a minha primeira pergunta ao conceber este ensaio foi “de onde vem a ideia de um romance?”, a minha primeira pergunta ao conceber o romance foi “o que quer o meu personagem?”. A resposta, dada prontamente, foi: “encontrar o filho”. Ao que se seguiu outra pergunta natural: “O que o impede de encontrar?”.

Figura 4 – Manuscrito, de 06 de agosto de 2014, em que investigo as motivações do personagem Ricardo



Fonte: arquivo pessoal

Natural porque, evidentemente, se nada o impedisse, se o pai encontrasse o filho logo nas primeiras páginas, perdendo seu motivo, o combustível que o leva à ação e a partir da qual ficamos sabendo de seu conflito, também não haveria romance.

E qual seria essa força oposta que afastava o pai do seu dever (encontrar o filho) e do seu amor? “Ele desconhece o filho, não sabe para onde ele pode ir. O filho também

não quer ser encontrado. O filho sequer tem um querer. Ele desapareceu. Dicotomia morte-desaparecimento”: foram os rudimentos de resposta que dei na época (Figura 4).

A força oposta seria o total desconhecimento do filho, a muralha de silêncio que os dois foram erguendo em sua convivência ou em seu afastamento, eu postulava, ainda muito mais atento às forças externas ao personagem que às forças internas, ao conflito exterior do protagonista, e não ao seu conflito interior.

Luiz Antonio de Assis Brasil foi hábil em apontar, já na primeira reunião de orientação do projeto, em março de 2015, o que poderia se tornar um descuido grave: se eu não conhecesse, além desse conflito aparente, o conflito interno do meu personagem, se ele não estivesse muito bem trabalhado, muito bem exposto na narrativa, eu corria o risco de ter um amontoado de ação, mas nem um punhado de drama.

“Qual é o *real* conflito desse personagem?”, me indagou Assis, e diante de minha reação que não me lembro qual foi, mas que foi provavelmente a mais previsível e colegial de todas – a do parvo que deu a resposta certa para a pergunta errada – fez uma analogia que marcará para sempre a minha carreira como romancista.

Tento reproduzir a analogia da única forma de que disponho: emulando as palavras do mestre, da maneira que me lembro, decerto menos brilhante que a que foi exposta, mas a única que me ocorre.

Em um dos primeiros capítulos do romance, Ricardo embarca no avião que o levará para São Paulo, em busca do filho. Era março de 2015, dois acidentes aéreos graves tinham ocorrido num espaço curto de tempo, de menos de um mês. No dia 4 de fevereiro, falharam os motores da aeronave ATR 72-600, da companhia TransAsia, e a imagem do monstro branco, um kaiju com asas transportando 53 passageiros que se chocou com uma ponte e caiu no rio Jilong, em Taipei, correu o mundo num vídeo de YouTube¹⁵ que espanta por sua violência. No dia 24 de março, o Airbus A320 da companhia Germanwings, que ia de Barcelona para Düsseldorf, despencou nos alpes franceses matando 150 pessoas. A análise da caixa preta revelou que o co-piloto da aeronave, um jovem alemão chamado Andreas Lubitz, havia deliberadamente programado o avião para entrar em rota de colisão com o solo, depois de ter “ensaiado”

¹⁵Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jKNREZ_u8E8>. Acesso em: 20 set. 2016.

a queda várias vezes, na viagem de ida. Um vídeo feito por um celular, encontrado entre os destroços, obtido pela revista *Paris Match*, da França, e pelo jornal *Bild*, da Alemanha¹⁶, mostra segundos dramáticos em que os passageiros, conscientes do desastre próximo, clamam por Deus em várias línguas e é possível ouvir, entre os gritos, batidas metálicas que os peritos supõem ser a de um objeto que o piloto utilizou para arrombar o *cockpit* no qual Lubitz (que se descobriu depois sofrer de depressão) se trancara.

Assis Brasil é um amante da aviação e sua analogia tinha tudo para me impressionar: em meio àquelas tragédias, que hoje ironicamente contrariam a estatística de que 2015 foi o ano mais seguro de toda a história da aviação, o meu orientador comparava o personagem do romance a uma aeronave e o conflito a uma grande formação de nuvens que oculta, no seu núcleo, uma tempestade. Sendo o personagem esse avião que pilotamos, cabe a nós, criadores, prestar atenção aos radares e mapas meteorológicos para descobrir o que vai ali no âmago da nuvem, no cerne do conflito, a questão profunda que nem sempre está aparente quando sentamos na cabine de comando, seguramos o manche e olhamos para o céu adiante. É ali, no fragor da tempestade, que a aeronave será posta à prova e nossa habilidade como condutores será testada. É ali que os aparelhos podem ser avariados ou se congelar, e a aeronave corre o risco ser posta abaixo. É ali que a série de incidentes (e só uma série de incidentes derruba um avião) pode desencadear o acidente fatal da narrativa.

Qual era o *real* conflito do meu protagonista? Eu precisava me concentrar nas motivações de Ricardo e conhecê-lo muito bem. Ricardo, que eu ainda chamava de “o pai” nas primeiras cenas, antes de começar a me questionar sobre o nome do personagem imbuído da mesma filosofia que regeu a escolha do título do romance: a de que o nome, como primeiro signo de identidade, deveria ser também um atestado de *intenção*, não de forma canhestra, apelando para etimologias ou sonoridades, mas pensando na carga cultural de cada nome.

¹⁶Informações disponíveis em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/03/video-que-registrou-queda-do-aviao-da-germanwings-e-achado-dizem-jornais.html>>. Acesso em: 20 set. 2016.

Se o romance ganhou um nome antes mesmo de existir, dar um nome aos personagens foi uma dificuldade minha. Todos, Ricardo, Ana, Gustavo (mesmo Guilherme, que chegou a ser Guido na infância) foram mudando de nomes no decorrer da narrativa.

Foi uma oficina de criação literária feita com o escritor pernambucano Raimundo Carrero em 2005 que me tornou um pouco mais criterioso quanto à escolha do nome de um personagem. Carrero, um flaubertiano de carteirinha, tinha uma interessante teoria sobre *Madame Bovary*: a de que a obsessão de Flaubert pelo *mot juste* era tanta que a própria escolha do nome dos personagens a refletia, e que Emma Bovary na verdade era três personagens, cada uma com um brilho próprio e contornos peculiares que iam se definindo já a partir da força mnemônica dos três nomes pelos quais ela era referida – Emma, Emma Bovary e Madame Bovary.

A leitura perspicaz de Carrero é corroborada por outros leitores de Flaubert. A crítica literária Béatrice Didier considera a escolha do nome de um personagem um “ato capital”: “É com esse nome que o autor vai cristalizar todas as suas frases e palavras fazendo com que este ser, inicialmente de papel, ganhe vida e nos dê a ilusão de estar vivo, de ser real”. Em comentário sobre a introdução à edição francesa de bolso de *Madame Bovary*, feita por Didier, a poeta Bia Albernaz explica as acepções metafóricas dos nomes “Emma” e “Bovary”, e a alquimia que ocorre quando os dois se aderem:

O nome Emma está impregnado de sonhos romanescos e românticos, e o sobrenome Bovary possui a solidez normanda e bovina, como se a relação de proximidade entre nome e sobrenome bastasse para definir o drama da heroína. Se a escolha do título do romance por um lado nos mostra que o autor pretende concentrar todo o interesse sobre ela, é de se lamentar, talvez, que no título conste somente o seu nome social: Madame Bovary, e Emma tenha desaparecido. É que as convenções sociais foram mais fortes e Emma morreu com seus sonhos. Antes de ser Bovary, ela foi “Emma”, aquela que ama e que é amada, a heroína do desejo, sua vítima e sua mártir. A que fez do desejo um absoluto que a destruiu; a que não podemos ver sem desejar. (ALBERNAZ, 2012)

A contista Lydia Davis (2011, p.), tradutora de *Madame Bovary* para o inglês e autora do prefácio da edição brasileira da Penguin, também sublinha essa meticulosidade de Flaubert na escolha dos nomes, e como essa escolha também vem embebida em intenções:

Sua ironia (de Flaubert) domina o livro, colorindo cada pormenor, cada situação, cada fato, cada personagem, o destino de cada personagem e o conjunto da história. Está presente na escolha dos nomes: a velha carroçacaindo aos pedaços chamada “Andorinha” (*Hirondelle*); os nomes de muitos personagens, do próprios Bovary, uma das variantes francesas de “boi”; o agiota malvado Lhereux (“o feliz”). (DAVIS, 2011, p. 27)

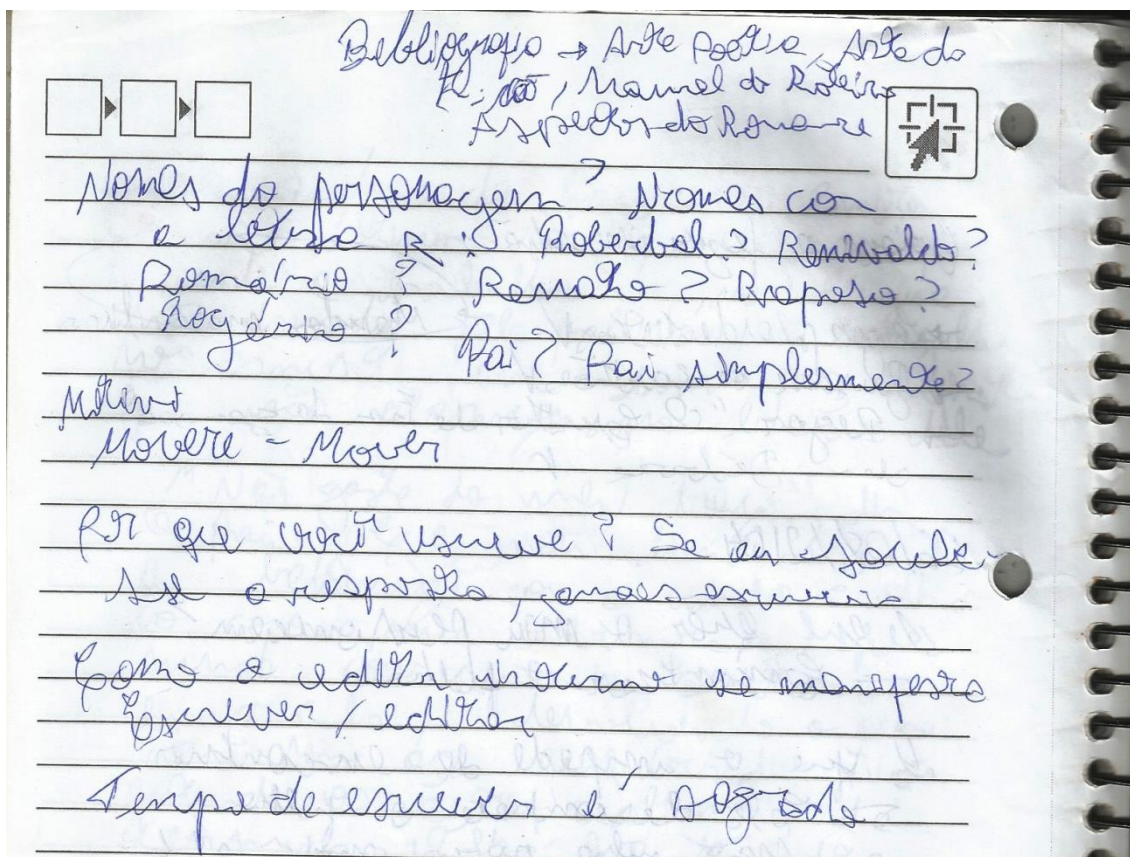
Como no caso de Emma/Madame Bovary, eu achava importante que Guilherme, o personagem do filho desaparecido, tivesse suas personalidades determinadas pelo nome pelo qual era chamado por outros personagens em cada fase de sua vida. O nome atuaria como uma espécie de filtro: na infância, quando era evocado quase sempre pela mãe, num registro de proximidade, de afeto, ele seria Guido (a origem do apelido era contada em um dos primeiros capítulos); na idade adulta, quando o ponto de vista do personagem Ricardo era dominante e seu rastro de dureza é plenipotente (contaminando por vezes o registro do próprio narrador), Guido se metamorfosearia em Guilherme e o que era íntimo agora passaria a ser quase impessoal. Um nome. Guilherme, somente.

Sempre que voltasse a ser Guido, na boca de algum personagem, Ricardo acusaria o golpe, lembraria do “garoto inconsequente, que nunca teve grandes preocupações na vida além de eternizar a própria infância e fazer do mundo o seu maior brinquedo”, intuiria a relação que Guilherme teria com o portador do seu apelido, com quem ousaria tratá-lo assim na frente do pai, e não deixa isso passar impunemente.

Um nome que não poderia ser só um nome. Um nome que não poderia ser gratuito.

Ricardo (e eu precisava do seu nome para seguir examinando suas motivações) também não nasceria tão de imediato. Na página de seu “batismo” (Figura 5) relaciono uma série de nomes iniciados pela letra “R”: Roberval, Renivaldo, Romário, Renato, Raposo. Titubeio e chego a cogitar manter a coisa no pé em que está: “Pai? Pai simplesmente?” Eu queria que a família Vasconcellos (que chegou a se chamar Dornelles, mas aí já é uma outra história que não convém contar...) fosse uma espécie de casta na qual todos os membros da geração de Ricardo tivessem algo em comum – e não apenas o sobrenome, mas também o nome.

Figura 5 – Continuação do manuscrito de 06 de agosto de 2014, no qual listo possíveis nomes para o personagem Ricardo e analiso minhas motivações para escrever



Fonte: arquivo pessoal

Lembrei-me de *Cem Anos de Solidão* e da estirpe dos Buendía, condenada a perpetuar a sina dos seus antepassados desde o nascimento, no cartório. Se nomes parecidos já me ofereciam um problema evidente (não conto as vezes em que mesmo eu, o autor, me vi chamando Ricardo pelo nome de seu irmão Renato, e vice-versa), eu não teria a mesma habilidade que García Márquez teve para lidar com nomes iguais. Pensei então em distingui-los, mantendo apenas a mesma inicial. O “R” era a letra que me oferecia maior número de possibilidades.¹⁷ Foi a que eu adotei para os sete irmãos, me valendo de um costume muito característico do Nordeste, onde são muitas as famílias cujos parentes têm nomes similares, derivados de uma mesma raiz.

Quando analisada de forma superficial, tal decisão pode soar como um capricho, uma arbitrariedade, algo perfeitamente dispensável, mas para mim diz muito sobre a

¹⁷ Não é à toa que, segundo o site RankBrasil (Pires, 2010), versão nacional do *Guinness World Records*, o recorde de “maior número de irmãos com nomes com a mesma inicial” vem de uma família que optou por batizar toda uma geração com nomes iniciados por “R”: a família Albuquerque, curiosamente da Paraíba, tem dezesseis irmãos que compartilham dessa inicial.

mitologia desta família que incutiu em seus membros o amor pelas tradições, como a cultura de fazer com que todos os primogênitos nascessem em Várzeas, a terra natal, a “terra seca para onde toda a nova geração da família Vasconcellos tinha voltado apenas para procriar ou enterrar os seus mortos.” O nome, como a local do nascimento, é um dado atávico para os Vasconcellos: o foi para o Major Afrânio, como o é para Ricardo, e como ele pretende que seja para Guilherme (que, num ato de rebeldia, rompe com estes laços abandonando o lar e adotando outro nome, conspurcando todo esse legado com o seu apelido e o sobrenome da mãe).

Guilherme e Gustavo também possuem a mesma inicial. É desejo de Ricardo que ambos nasçam também em Várzeas, onde nasceram o seu avô, o seu pai, “todos os seus seis irmãos homens que cumpriam a sina de retornar àquele chão na hora do nascimento e da morte, extirpando suas raízes e amarrando ali, para sempre, os curtos fios de suas existências.”

Até um nome simples como o de Ana (simples sem ser Maria – ela que chegou a se chamar “Anamaria e Ana Maria” – ainda assim tão “nordestino” quanto) está revestido de intencionalidade. E estou plenamente convicto que Ricardo é Ricardo da mesma forma que Ana é Ana e não poderia ser Lúcia ou Miriam sem que algo da história também mudasse.

Além de um nome, Ricardo precisaria ter também um rosto, um corpo. Eu teria que materializá-lo de alguma forma. Meu primeiro exercício, seguindo um modelo proposto por Ray (op. cit, p. 34-36), foi no intuito de “desenhar” Ricardo antes de levá-lo ao romance (Apêndice A). A ideia de Ray é que o escritor, quando está criando seus personagens, comporta-se como um diretor teatral que tem que dar direções muito claras e muito precisas à sua equipe antes de começar a preparar a montagem. Essas orientações envolvem as mais variadas características que compõem seus personagens, desde o seu aspecto físico (altura/peso, sexo, cabelo, corpo, etc.), até detalhes como imperfeições, partituras corporais, local de residência, cômodo favorito, vista de sua janela, hábitos e veículo que dirige. A justificativa dada para tamanho detalhismo é que, “ao anotar os detalhes dos personagens, tais traços inserem-se em seu inconsciente”, “você tem um instantâneo literário de um Desconhecido que pode se tornar o personagem principal do romance”.

A técnica de Ray me faz pensar na criptomnésia, termo que designa uma memória inconsciente, subliminar, forjada a partir de sugestões que vamos recebendo no nosso cotidiano. A criptomnésia é muitas vezes evocada na criação literária quando se discutem casos de plágio. Em texto publicado na Folha de S. Paulo, o escritor português João Pereira Coutinho cita um conto publicado em 1916 por um obscuro escritor alemão chamado Heinz von Lichberg e resgatado pelo *Times Literary Supplement*, em que um jovem estudante aluga um quarto de hotel e se apaixona pela filha impúbere do senhorio. O título do conto, *Lolita*, levantava sérias suspeitas: teria Nabokov “roubado” a ideia de Lichberg? A polêmica, instalada nas páginas do suplemento, levou a crítica literária à conclusão de que era muito provável que Nabokov tivesse lido o conto em sua passagem pela Alemanha, entre 1922 e 1937, mas não havia como asseverar que o processo que o levou a escrever um romance a partir do mesmo mote (ainda que fosse como uma “releitura” ou “homenagem”) tenha sido consciente ou inconsciente.

Coutinho (2003) se reporta à tese do neurocientista Oliver Sacks, em ensaio do *The New York Review of Books*, para explicar a criptomnésia, diferenciando-a do plágio: “‘Plagiar’ é roubar de forma intencional e consciente o trabalho intelectual de terceiros. Mas ‘criptomnésia’ é outra coisa: esquecermos as fontes do que lemos, deixando que a memória construa sua própria ‘originalidade’ sobre elas”.

Por que não, parece nos propor Ray, “induzir” a criptomnésia, não com sugestões provenientes da obra de outros autores, mas de nossa própria criatividade, de nossa própria imaginação, estimulando-a nesta primeira fase da escrita em que as ideias estão fervilhando, borbulhando dentro de nós? O exercício consecutivo, tentando estabelecer uma “história de fundo” (Apêndice B) para o personagem Ricardo, levou isso para outra esfera. Agora não estávamos mais diante de pormenores descritivos, mas de fatos do passado do personagem que poderiam influenciar diretamente a sua psicologia. Como adverte Ray:

Traumas de infância nos deixam impotentes e temerosos. O medo nos torna frios. Não conseguimos nos mexer. Choramos um bocado. Retraímos-nos para dentro de nós mesmos, construindo nosso próprio abrigo. Sentamo-nos lá dentro a observar a loucura do mundo de uma posição de relativa segurança. Pensamos em desforra: *Quando eu crescer, pensamos, vou mostrar a eles...* Imaginamos fugir para longe: *Quando eu for adulto, vou sumir para bem longe daqui...* Os modos como lidamos com o trauma determinam nossos traços de personalidade. Se fugirmos do trauma, talvez nos tornemos covardes,

distantes, arredios; dependendo da gravidade da ferida, podem surgir inumeráveis traços de caráter. (RAY, op. cit, 43)

A história de fundo oferecia outra finalidade prática: definia uma cronologia do personagem, instrumento bastante útil quando eu o cruzasse com a cronologia de outros personagens (tendo em vista que cada um desses exercícios foi feito com todos os personagens, ou pelo menos com os que mais aparecem na narrativa e possuem mais histórias em comum). Esse cruzamento me permitiria visualizar o modo como a biografia de cada um dos personagens se desenvolvia e era influenciada pela dos demais, me dando um domínio mais amplo de suas experiências.

Claro, nem tudo que eu descobrisse sobre os personagens a partir destes exercícios seria aplicado na narrativa. É Camus (2010, p. 17) quem afirma, no ensaio que dá título ao seu *A Inteligência e o Cadafalso*, que “é preciso ser dois quando se escreve” e que “o grande problema é traduzir o que sentimos para aquilo que queremos que seja sentido” pelo leitor. Um escritor não pode se expressar pressupondo um contexto interior que o leitor não conhece, tampouco pode dizer tudo o que lhe agrada, sem levar em conta o contexto funcional da narrativa.

Eu não podia me esquecer do tema do meu romance e do que era pertinente a ele: a busca do pai pelo filho desaparecido. Assim, apesar de os exercícios terem me aberto muitos arcos narrativos, seriam apenas alguns os que eu levaria para o território do romance.

Assis Brasil costuma lançar mão de outra de suas significativas analogias para abordar essa tentação que o escritor tem de, no momento de desbravar a selva de sua narrativa, enveredar por caminhos escusos, que acabam fazendo com que ele se perca antes de chegar no seu destino final: somos vulneráveis, nós escritores, ao “canto das sereias”, essa invocação que as criaturas do universo que nós criamos nos faz para nos lançarmos ao mar e mergulharmos em novas aventuras nos braços desses monstros, de voz melíflua e aparência provocante, que vão, na primeira oportunidade que cedermos ao seu chamado, nos puxar para as profundezas e nos sufocar com suas garras. Temos que, como Ulisses na *Odisseia*, nos amarrar ao mastro de nossas embarcações e tapar os ouvidos com cera, permanecer imunes ao “canto da sereia” e deixar que o barco singre até a outra margem.

Natalie Goldberg chama isso de “se casar com a mosca”:

O que ocorre nesses momentos é que o escritor se volta para si mesmo, se deixa absorver pelo prazer de seus próprios pensamentos, perdendo o rumo da história. Ele está discorrendo, por exemplo, sobre uma situação num restaurante e fica obcecado pela mosca que pousou no guardanapo. Então, passa a descrever, com todas as minúcias possíveis, o dorso da mosca, os sonhos da mosca, sua infância, sua técnica para atravessar as telas das janelas. (GOLDBERG, op. cit., p. 67)

Se eu levasse esses exercícios ao extremo, eu correria um sério risco de sucumbir ao “canto da sereia” e a “me casar com a mosca”.

É maravilhoso notar, por exemplo, como os exercícios de montar um guarda-roupa para o personagem Ricardo e de vesti-lo seguindo alguns rituais particulares (apêndices E, F e G) me fizeram chegar a uma narrativa pronta sobre a relação do protagonista com o seu próprio pai (o Major Afrânio), sua descrença a respeito do seu passado heróico na guerra, seu respeito meio desdenhoso pelo hábito de sempre usar um mesmo terno ao longo de toda a sua vida, e até algumas impressões sobre a mortalidade (a sua e a do pai), uma dimensão do personagem que eu ainda não tinha encarado com seriedade.

Destes exercícios, contudo, o mais “criptomnético” foi sem dúvida o do sonho do protagonista (apêndice C) e de sua análise (apêndice D). Ray (op. cit, p. 50) nos propõe “cavar fundo na mente do personagem”, criando um sonho para ele, em tempo cronometrado, em escrita automática, para fugir do que ele chama de “editor interno” e se deixar levar pelas imagens que vão surgindo. Enquanto, com os esboços até então feitos, passamos a ver a “superfície exterior do personagem”, com o sonho, temos o seu panorama interior. A análise, depois de o sonho pronto, vai fazer um levantamento daquelas imagens, que podem se configurar como símbolos que, ao serem interpretados, podem nos dar pistas de elementos que fazem parte da idiossincrasia do personagem.

“Ao repetir uma palavra, você a rotula de importante”, diz Ray (idem, p. 54). Ao analisar o sonho que criei para Ricardo, percebi que algumas palavras ou expressões de mesma “família” se repetiam e as grifei: umas referentes a fases da vida como a idade adulta (“pai” e “adulto”) e a infantil (“filho”, “criança”, “bola de gude” e “bala de confeito”), outras referentes a sensações de proteção (“segurança”, “inseguro” e “coloque-o no braço”), a ideia de percurso (“pedras”, “caminha” e “distância”) e esquecimento (“esqueceu”).

Hoje, encontro muitas outras palavras se repetindo, muitos outras imagens se associando, muitos outros símbolos e sentidos ocultos nestas entrelinhas. Mas o que importa foi o que vi ao lançar o meu primeiro olhar curioso por aquelas frestas, ao atravessar pela primeira vez os buracos de fechadura que me davam acesso à intimidade de Ricardo.

E o que eu vi foi ele falhando como pai, tendo plena convicção disso num nível muito inconsciente e sentindo uma culpa mordaz, por baixo de todos os panos quentes de sua arrogância. Foi certamente quando tive a ideia da cena do berço, em que o pai, bêbado, apanha o filho e, com o intuito de levá-lo ainda recém-nascido para exibi-lo na festa em comemoração ao nascimento, num ritual selvagem, que me remetia aos costumes tribais de apresentar o macho para a sociedade, deixava-o cair no chão.

O que vi também foi um contraste entre o áspero e o suave, um contraponto entre o rude e o delicado, mas tudo isso fazendo parte de um todo, como na representação gráfica do Yin-Yang. Ricardo e Guilherme se alternando em seus papéis, como antípodas de uma mesma imagem refletida ao espelho. Ricardo e Guilherme como parte de uma mesma pessoa, talvez.

Ricardo e Guilherme como parte de mim.

Toda a subjetividade que emergia do sonho me ajudava a pensar mais objetivamente em questões que já povoavam o romance, como “tradição”, “moral”, “consaguinidade”, mas, fundamentalmente, me ajudava a ter uma nova dimensão de Guilherme de Ricardo e de mim mesmo.

Jamais fui pai, e só conseguia enxergar Ricardo sob a ótica de um filho, sob esse prisma um tanto parcial, que nos desvia de nossa função como romancista (“ser um outro”) e nos empurra de encontro à nossa própria experiência (“ser nós mesmos”). Era fácil para mim aderir a Guilherme. A Ricardo, nem tanto.

Invadir a mente desse pai, penetrar nos seus sonhos, empurrar o pé na porta de sua percepção, me ajudou a ter um pouco mais de empatia e de compaixão por ele, e a relativizar um pouco mais meus sentimentos quase sempre simpáticos por Guilherme; a tirá-los do meu domínio pessoal e submetê-los ao meu crivo de romancista; a enxergar neles (nos sentimentos) e nele (no personagem) alguns defeitos. Como todo ser humano – ou melhor, como toda representação de um ser humano – Guilherme tinha suas falhas de caráter. Havia qualidades negativas e atributos detestáveis sob o ponto de vista de Ricardo (que uma hora ou outra eu deveria assumir, aderir sem preconceitos de

qualquer ordem). Ricardo, também, tinha suas virtudes e eu teria que ser capaz de nomeá-las, de atribuí-las.

Até aí eu estava sendo levado muito mais por Guilherme que por Ricardo. Me importando muito mais com o conflito aparente, aquela nuvem na qual o meu avião estava prestes a penetrar, que em olhar os radares e ver a tempestade que se anunciava mais adiante. Eu ainda não respondera à pergunta de Assis Brasil: qual era o *real* conflito de meu personagem? Eu ainda não o conhecia a fundo, eu ainda não examinara sua motivação sob todos os ângulos, eu ainda não era capaz de fazer da *alteridade* uma segunda pele que eu pudesse vestir sem sentir algo além de desconforto, o tecido pinicando, os fundilhos apertados, me obrigado a tirá-la e a permanecer com as vestes com as quais eu melhor me adaptava.

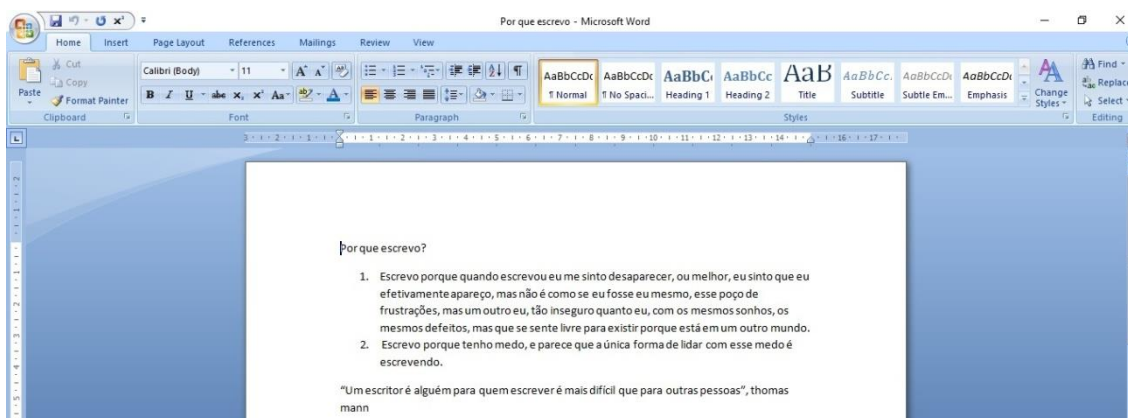
Não era só uma frase de efeito. Quando concluí que explorar a subjetividade de meus personagens me dava uma nova dimensão de mim mesmo eu concluía também que, enquanto perscrutava os motivos de Ricardo ou de Guilherme, paralelamente, eu investigava os motivos que me levavam também a escrever sobre eles, a tentar fazer literatura a partir disso. “Por que você escreve?”, eu me perguntava naquela mesma página em que listava os possíveis nomes do personagem Ricardo (Figura 4).

“Se eu soubesse a resposta, jamais escreveria”, respondi.

Isso me pareceu vazio, insuficiente.

No arquivo “por que escrevo.docx” (Figura 6), de 3 de março de 2014 (quando trabalhava em um romance anterior a *O que pesa no Norte*, chamado *A mulher faminta*), encontro duas respostas menos lacônicas:

Figura 6— Print screen da tela de Word do arquivo “por que escrevo.docx”, gerado em 03 de março de 2014



Fonte: arquivo pessoal

Por que escrevo?

1. Escrevo porque quando escrevo eu me sinto desaparecer, ou melhor, eu sinto que eu efetivamente apareço, mas não é como se eu fosse eu mesmo, esse poço de frustrações, mas um outro eu, tão inseguro quanto eu, com os mesmos sonhos, os mesmos defeitos, mas que se sente livre para existir porque está em um outro mundo.
2. Escrevo porque tenho medo, e parece que a única forma de lidar com esse medo é escrevendo.

“Um escritor é alguém para quem escrever é mais difícil que para outras pessoas” (Thomas Mann)

“Desaparecimento”, “medo”. Escrevendo, eu lidava com os mesmos problemas dos meus personagens. Minha primeira resposta me fazia lembrar também uma das principais falas de Billy Elliot, protagonista do filme homônimo de Stephen Daldry, uma das referências cinematográficas que eu consultei para tentar compor a relação de pai e filho presente no meu livro. Billy é um garoto de 11 anos que sonha em ser bailarino. Filho de um minerador do pequeno vilarejo de Everington, no noroeste da Inglaterra, suas perspectivas são limitadas. Numa audição para a Royal Ballet School (Figura 6), Billy exhibe à banca os seus dotes na dança, uma coreografia em que o que lhe falta de técnica ele compensa com muita força de vontade e uma inspiração fora do comum. Um dos avaliadores pergunta ao garoto: “Posso lhe perguntar, Billy, o que você

sente... quando está dançando?” “Não sei”, Billy responde, frustrando as expectativas de todos com um silêncio impertinente. Quando a banca está prestes a dispensá-lo e a desistir dele, Billy finalmente resolve falar: “Eu me sinto bem”, ele diz. “No começo é duro... mas quando eu começo... então me esqueço de tudo... e... pareço desaparecer.” Os avaliadores voltam a reparar nele. “Pareço desaparecer”, ele repete. “Sinto algo mudando no meu corpo todo. Como um fogo dentro de mim. Eu fico lá voando... como um pássaro. Como a eletricidade.”

Figura 7– Cena do filme Billy Elliot, capturada em 19 de setembro de 2016



Fonte: Movieclips.com (disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=U0tTT_87Hh8)

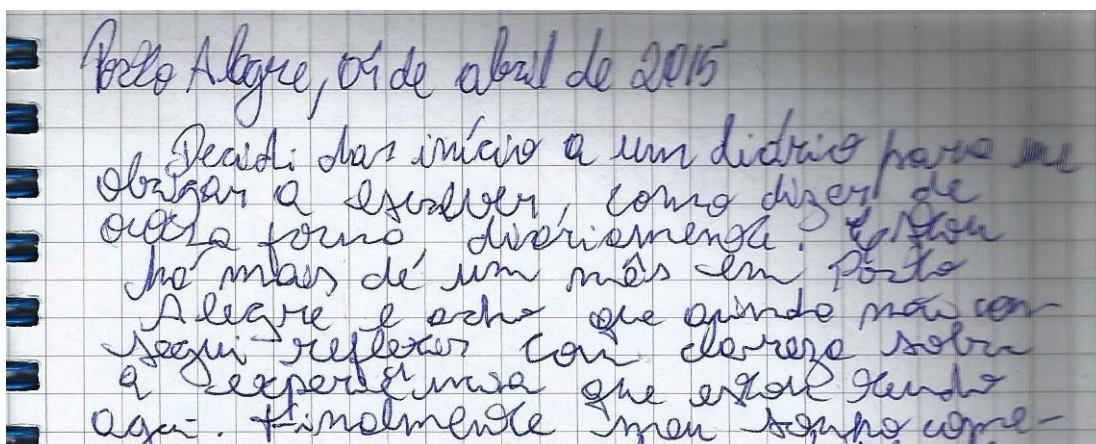
Como Billy Elliot, como Guilherme, eu precisava desaparecer de alguma forma para me sentir livre. E a forma que encontrava, como eles, era a arte. Mas em algum momento o medo que deixou transparecer na segunda resposta, e a dificuldade que me fazia cúmplice de Thomas Mann na frase dele que eu anotara, se tornaram maiores.

No dia 4 de abril de 2015, em meio aos apontamentos feitos em sala de aula, enquanto cursava as disciplinas do primeiro semestre do mestrado, anoto a decisão de iniciar um diário de criação do romance (Figura 8). Mantive o diário com regularidade até o dia 19 de junho do ano seguinte, quando, depois do processo de qualificação, comecei a organizar o material para a defesa da dissertação e transcrever as entradas do diário dos cadernos para o computador.

A experiência de transcrição foi assustadora. Constatei de prontidão algo que já desconfiava: quase nada do diário (o pouco que aqui inclui, cheio de supressões, na seção *Diário de bordo*) poderia ser aproveitado na dissertação. De um documento de processo, que registraria os desafios impostos pela narrativa e as estratégias que adotei para superá-los, o diário se transformava em um documento particular, de caráter estritamente pessoal e confessional (no tom pessoal e confessional mais rasteiro, eu diria), em que eu falava muitas vezes da literatura, mas raramente do romance que eu estava fazendo – e quando falava quase nunca era para tratar de suas resoluções sob o ponto de vista racional e funcional, mas emocional, me deixando levar por sentimentos e impressões a respeito dele, quase sempre negativos.

Não era sequer o diário de um escritor em crise. Era o diário de uma mente em crise.

Figura 8– Primeira entrada do diário, de 04 de abril de 2015



Fonte: arquivo pessoal

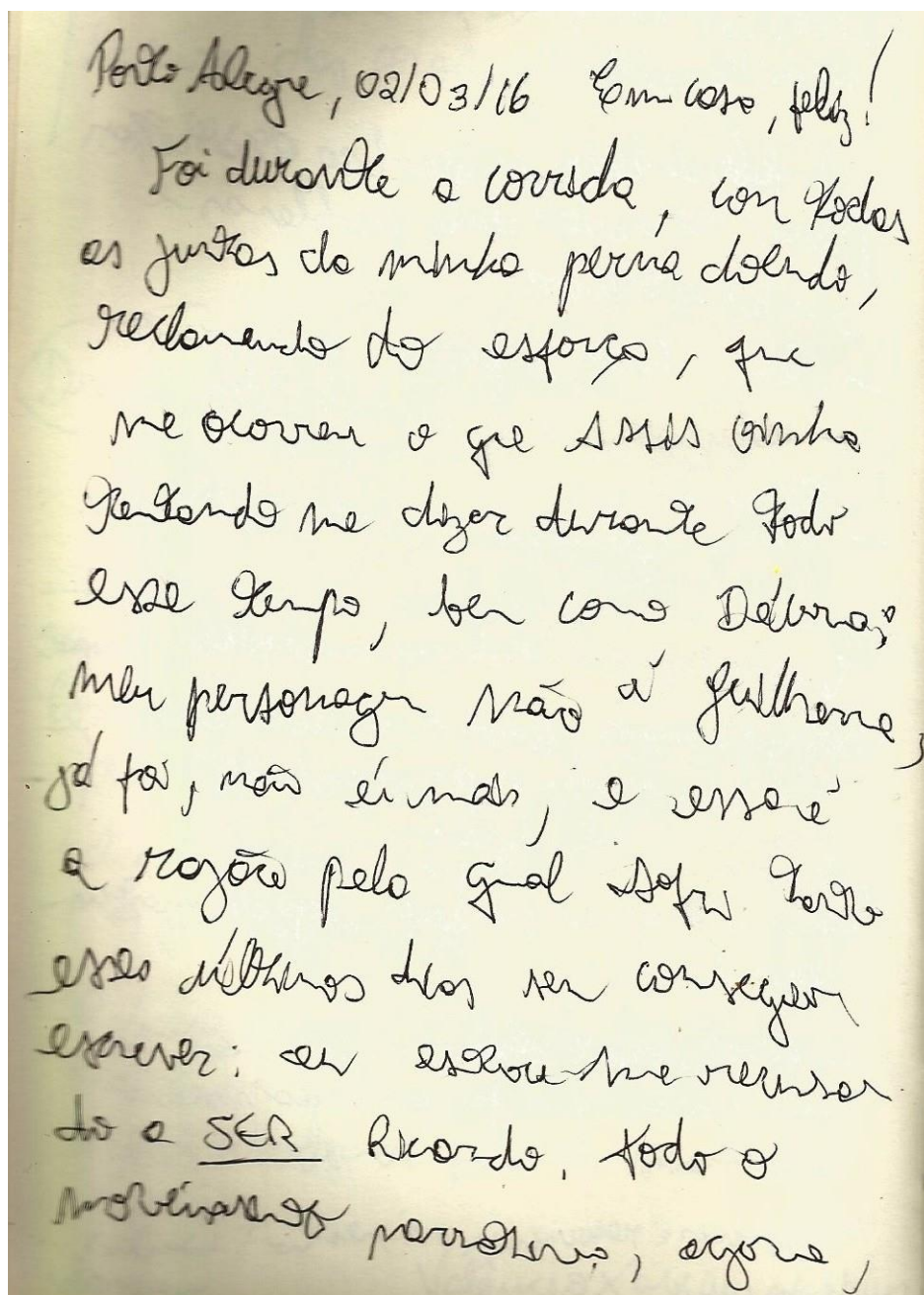
A leitura de Camus (2010, p. 75) me conferia algum alento: “Por que criar se não for para dar algum sentido ao sofrimento, nem que seja para dizer que ele é inadmissível?”

Eu seguia escrevendo o romance, o diário. Eu começava a correr longas distâncias na esperança de que a disciplina física, o princípio básico de que só submetendo o corpo a algum tipo de extremo é possível avançar com ele rumo a alguma meta, me desse algum tipo de equilíbrio e fizesse com que eu superasse aquele medo e aquela dificuldade.

Não há entrada mais iluminada no diário que a do dia 02 de março de 2016 (Figura 9), quando compreendo, enfim, que a jornada de Ricardo não é apenas em busca

por Guilherme, mas também uma busca por si mesmo, que é aliás no que consiste toda e qualquer jornada de herói.

Figura 9– Entrada no diário, datada de 02 de março de 2016, em que assumo o personagem Ricardo como protagonista



Porto Alegre, 02/03/16 Em casa, feliz!
Foi durante a corrida, com todos
os joelhos do minha perna doendo,
reclamando do esforço, que
me ocorreu o que ASSIS sempre
tentando me dizer durante todo
esse tempo, bem como Debruas,
meu personagem não é Guilherme,
já foi, não é mais, e esse é
a razão pela qual não vou falar
esses últimos dias em conseguir
escrever: eu estou me lembrando
do SER Ricardo, todo o
movimento, agora,

Fonte: arquivo pessoal

Eu compreendia o que Vogler (2006, p. 21) dizia sobre tal jornada, que ela não era apenas “a descrição de padrões ocultos da mitologia”, mas uma metáfora da própria vida – e que como os meus personagens, eu também estava enfrentando uma jornada e

negando o primeiro “chamado à aventura”, o de escrever sobre Ricardo, o de arriscar encarar os seus conflitos, mesmo aqueles que se traduziam no seu desentendimento com o filho (como a questão da paternidade e da sexualidade) sob um ponto de vista que não necessariamente envolvia Guilherme: era anterior a ele.

O raciocínio seria ainda mais obtuso se não fosse tão humano: um pai, tão logo se torna pai, no instante em que uma vida se faz vida a partir da sua, deixará de ser filho aos olhos do mundo. Deixará de ser filho aos olhos de seu próprio pai, para se tornar um igual. E é a vida que trouxe até aqui que definirá sua existência futura. E não existirá no passado senão como pai. Um pai antes de ser pai. Ainda homem. Ainda cidadão. Mas não tanto quanto pai. E assim que chamei Ricardo de pai, muito antes de ele ser Ricardo, pai ele se tornou. Me esqueci de Ricardo como homem. Me esqueci de Ricardo como filho, até. Mas como ficcionista eu também era Ricardo e não podia me esquecer de quem eu era: só um pai se lembra tão bem de quem ele era antes de ser pai – porque intimamente não deixou de ser filho. Porque intimamente não deixou de ter um pai também.

Foi depois deste dia que escrevi as primeiras cenas em que Ricardo se lembra do pai, o Major Afrânio, na infância, e o personagem do primeiro pai, o avô de Guilherme, o pai de Ricardo, adquiriu uma insuspeitada importância na narrativa. Foi depois desse dia também que coloquei Ricardo em face de sua própria sexualidade, subindo a Rua Augusta de madrugada e se deparando com uma série de bares e bordéis, e prostitutas andando nas calçadas à procura de clientes, lembrando de quando foi levado pelo pai para “provar que era homem”. Ricardo falha ao tentar repetir no presente o ato do passado. Sente-se falho como homem, como sente-se falho como pai porque no fundo sente-se falho como filho.

Eu ligava os meus radares de ficcionista e penetrava na nuvem do personagem Ricardo. Lá de dentro enxergava nos painéis a tempestade que já estava se insinuando desde as primeiras turbulências e aviso de atar os cintos: Ricardo estava se deparando com o início da sua velhice, sentindo o peso de sua própria mortalidade e intuindo a crucialidade de uma fase que definirá se merece morrer sozinho ou ao lado dos seus. Ricardo não sabia, ou sabe muito bem e preferia não pensar nisso, mas estava prestes a perder o pai e carregar com ele uma pendência irresolúvel, que possivelmente ele transferia para a sua rusga como filho.

A questão da paternidade no livro teria que se dar em abismo. Era um conflito dentro do outro, como numa boneca russa.

Eu tinha, finalmente, a resposta. Eu agora sabia qual era o *real* conflito do meu personagem.

Era o princípio de um novo princípio. Era o princípio de uma nova criação.

Este é o criador que testifica destas coisas e as escreveu; e sabemos que o seu testemunho nunca é confiável.

Porque há, ainda, muitas outras coisas que o criador fez; e se cada uma das quais fosse escrita, cuido que nem ainda as bibliotecas todas poderiam conter os livros que se escrevessem.

Diário de bordo

[João Pessoa, 01 de setembro de 2014]

Há horas estou preso nesta mesma frase: “O pai acomoda a mala no compartimento de bagagens”. Como um dia, lá atrás, estive preso naquela mesma frase: “Tem alguém morto neste apartamento”. Frase que acabou nem abrindo o romance, no final das contas.

Eu me sinto um miserável por escrever ser uma coisa tão difícil pra mim. Ao mesmo tempo, reconheço que eu só posso realmente ter algum jeito pra isso, digo, isso só pode ser algo importante pra mim, se eu ainda me debato tanto, luto tanto, trabalho tanto, e não simplesmente desisto. Desistir seria muito mais simples.

[Porto Alegre, 04 de abril de 2015]

Decidi dar início a um diário para me obrigar a escrever, como dizer de outra forma, diariamente. Estou há mais de um mês em Porto Alegre e acho que ainda não consegui refletir com clareza sobre a experiência que estou tendo aqui. Finalmente meu sonho começa a se materializar. (...) Mas até que

ponto estou realmente vivendo esse sonho? (...) Quando pego na caneta, ainda sou aquele mesmo cara que começou a escrever *A mulher faminta* tendo como únicas ideias um “ele” e um “ela”; aquele que um dia pegou uma folha de papel A4, dobrou em duas para se parecer mais com um livro e escreveu um soneto. Me sinto um caos de pessoa. Um caos de pensamento.

Nota: é difícilimo, para mim, escrever dessa maneira. Acho que ficou mais difícil depois que comecei no mestrado. Até que ponto estou fazendo essa nota pra mim mesmo ou para outro eu? Alguém que vai ler esse manuscrito agora que sei que ele pode despertar um interesse em alguém. Até que ponto o estudo do processo não está afetando o meu processo? Tô sentindo agora uma coisa muito parecida com o que senti quando estava no meio do processo de *A mulher faminta*, a loucura do processo, aquela pulsão criativa que parece não ter nada a ver com o romance e que vai surgindo conforme você vai dando asas à imaginação. Mas, voltando, é difícilimo escrever dessa maneira, pra mim, porque sinto que, nesse primeiro jorro, o que eu estou fazendo é escrevendo direções pra mim mesmo em forma de narrativa, direções que eu não sei se eu sou capaz de seguir. Isso é criar?

Comprar: um novo caderno, um adaptador de tomada pra usar o notebook aqui na sala.

(...)

Tentado a voltar para o computador. Mas eu sei que se voltar não vou escrever uma coisa nova, mas reler coisas velhas. Isso pode servir como um gatilho. Eu vou explodir.

E agora o cachorro tá aqui no meu pé, tão lindo, dá até pena de sair e pegar o computador e acordá-lo. Pelo jeito vou ter que escrever aqui mesmo. Mas eu me conheço. Eu sei que quando eu escrevo aqui eu deixo minha escrita fluir e a maneira como ela flui é sempre capenga, nunca parece ser definitiva. O computador me dá a ideia do definitivo. O cachorro acordou. Volto ao computador.

[Sem data]

A árvore de Guido, antes, é como aquela desenhada primeiro com grafite e depois contornada a caneta. Quando Guido passa a borracha (põe os óculos) é que a árvore vai se delineando com seus contornos definidos.

Cadeia de eventos que conduzem ao ponto mediano:

- 1) Guido volta para a casa dos tios, de férias, ele dorme no sofá de casa. De alguma maneira, sente que aquele quarto, com o irmão*, já não é mais dele;

*Trabalhar o personagem do irmão: nesse ponto, o que está acontecendo com o irmão?

Ele começou a namorar? Poderia ser interessante para a composição. Anderson é o antípoda de Guido, vai se tornando mulherengo e tal... Vejamos: eles têm de três a cinco anos de diferença. Isso seria entre 2001 e 2005, em 2003, digamos. Guido com 21 anos, Anderson com 18? Perfeito, seria. Os pais estão prestes a se mudar para João Pessoa, onde todos “viveriam” juntos. Anderson está prestes a fazer vestibular para engenharia. Talvez seja, precisamente, o dia do vestibular. Ou da comemoração pelo vestibular. Ou dias antes da comemoração pelo vestibular. Toda a felicidade dos pais em torno da vitória de Anderson perturba Guido. A tensão que o faz pular do carro em movimento é na volta das compras para o churrasco.

[Madrugada de 01 de maio]

Tive uma ideia pra um conto durante o sono (quase todas as ideias pra contos me vêm assim – quase todas as boas ideias pra tudo, na verdade – sou melhor escritor dormindo): um sujeito voltando pra casa, que sempre encontra outro sujeito na porta: ele nunca pode entrar em casa porque tem medo que

esse outro sujeito seja violento, e esteja lá procurando justamente o morador daquela casa, que ele (o outro sujeito) não sabe quem é, mas que está ali para saber (alguém o contratou?) e fazer alguma maldade com ele (o primeiro sujeito).

Vendo D. dormir. Pensando em quando fiquei uma noite inteira vigiando o sono de M. com medo de que ela morresse. Ou em quando deitei a cabeça na barriga do bicho, ouvi as tripas dele, entendi que ele estava vivo e que por isso, precisamente por isso, podia morrer. Ou vovó, no leito de morte dela. Ela não vive por fora, só por dentro.

Pensei na história de um casal: ele sabe que ela vai morrer, ela sabe que ele sabe, ele faz de tudo pra morrer junto com ela, mas não consegue. O que eles pensam? Como fica esse amor?

Pensei que a morte não existe. O que existe é a ausência. Todo mundo está morto. Todo mundo é um morto que reaparece. N. talvez reapareça, mas será preciso que eu morra antes que isso aconteça. Que eu também me ausente.

Não sei se essa ideia de conto tá anotada: o casal. Só um deles tem a chave do prédio. Ele ou ela vê a morte do outro ou alguma violência ser cometida com o outro pela janela e não pode fazer nada. Ou o outro desaparece e a deixa presa.

[27 de julho]

Anda bem difícil escrever. Esse tempo todo longe do método. Pior: esse tempo todo estudando o método de outros escritores em vez de me dedicar a

aprimorar o meu. Ao mesmo tempo, só agora as coisas parecem estar dando certo, caminhando pra algum lugar. Tenho procrastinado lindamente. E meus contos, meu Deus, como sinto que meus contos também estão virando procrastinações.

[10 de agosto]

Tenho ficado meio deprimido com uma certa frequência. É uma sensação de tristeza como eu antes sentia, mas agora com um componente novo: o medo. Tento ir à raiz desse medo e o que eu encontro é a morte. O medo da morte. (...) Quando acordei e tive aquele pensamento, tentei me apascentar como faço sempre e entrei naquele estado de modorra que precede o sono, quando as imagens do sonho começam a se formar, e você ainda tem relativo domínio sobre elas. Me parece sintomático que quem apareceu nessa hora foi C. se afogando. Eu me lembrei que por muito tempo eu não consegui entrar no mar porque parecia que ele estava “contaminado” da morte de C. Que o cadáver dela, assim que se esvaziava de vida, exalava uma podridão que, invariavelmente, turvaria as águas e em contato com a pele de alguém vivo roubaria a sua vida, puxaria essa pessoa pro abismo da morte. Esse contato, esse primeiro contato com a morte, parece ter me marcado ainda mais do que eu penso.

Ontem pensei muito na minha avó, na morte dela. Fiquei deprimido. Acho que acordei preocupado assim porque ontem foi um dia deprimente (na verdade, foi um dia ótimo – D. iria odiar que eu me lembrasse dele como um dia ruim – mas um domingo, e domingos sempre me deprimem por sua cara de segunda – o que sei ser um resquício do passado, em que eu via o descanso se acabar e a escola começar na segunda; hoje já não há mais escola e eu sinto falta. A rotina nessa época também me salvava). Mas, voltando à minha avó: eu queria expurgar tudo isso na literatura. Mas não estou conseguindo. Uma das dificuldades do romancista é ter acesso a todo esse turbilhão de emoções e não poder às vezes usá-lo com seus personagens. Podia utilizar num conto, mas tenho medo de que um conto atrapalhe o andamento do romance. Há tantas imagens que eu gostaria de aproveitar em algum texto.
Tipo:

- A mão de D. quando pousa no meu lado da cama ao acordar. A mão adormecida. Ela fica na minha linha de visão, é a primeira coisa dela que vejo;
- O ar inflando a cortina de plástico bolha na janela basculante para isolar o frio. Parece um monstro respirando;
- Os primeiros sentimentos que tive quando cheguei aqui no albergue (eu devia tê-los anotado na época, mas era uma sensação permanente de incerteza e dúvida amedrontadoras, mas que me forçava a agir e a achar uma vitória em cada ação, ainda que mínima. Parecia que uma certeza desconhecida me levava a agir – O QUE SERÁ ISSO ALÉM DE ESCREVER? NA ESCRITA NÃO É ASSIM TAMBÉM?).
- O escapamento do carro, a fumaça que faz o calor do escapamento e com frio do ambiente.

Acho que o conto *Até os lobos uivam quando estão sozinhos* foi uma tentativa de expurgar isso. Será que devo continuar?

[11 de agosto]

Algumas dúvidas estão me atormentando bastante nesse ponto. Estou achando o primeiro ponto crucial meio fraco. Talvez a força tenha que vir da história do presente. Mas ao mesmo tempo, a história no passado tem começado com uma carga dramática meio forte, o que tá me fazendo querer deslocar o tempo presente lá pra frente do livro. Agora tá aí. Talvez a grande questão seja justamente essa: a cena em que tudo vai explodir eu só vou poder ter a partir das sugestões que eu estou dando agora. Talvez seja isso que está me angustiando. Eu não consigo apostar que essa sugestão possa explodir depois a partir da percepção presente de Ricardo. Ricardo é que tem que se lembrar depois do drama que foi a queda do filho. Então o pulo do gato é esse aí: ir sugerindo, sugerindo a cena da queda. Até que depois ele se lembre dela em toda a sua completude. O fundamental agora é a paciência.

[09 de setembro]

Impossível continuar escrevendo desse jeito. Sinto que a solução que encontrei para o personagem de Ricardo é completamente furada. Essa questão toda da locação não parece real. E não sei até que ponto estou me perdendo completamente nela, se não é um item meramente dispensável.

(...)

Cenários possíveis: quem dá a notícia que Guilherme desapareceu?

O locador do imóvel onde ele morava. Fazia três meses que o aluguel não era pago, limite legal para o despejo. Problema que Ricardo resolve pagando o aluguel e permanecendo no imóvel.

Por que uma imobiliária não pode cuidar disso?

Se uma imobiliária cuidasse disso queria dizer que os amigos ainda estariam morando lá. Não. Os amigos também podia alugar esse apartamento diretamente com o locador. Guid

[12 de setembro]

Hoje descobri que perdi todas as cenas que esbocei do locador. Ela está toda em minha cabeça, mas perdi tudo. Claro que era ela que tinha me provocado um colapso nervoso ao longo da semana, que me deixou travado ao longo da semana, mas de repente descobri que tinha um apego a ela. Tenho a opção, agora, de ou deixá-la morrer ou persistir nela. Tô preocupado. Tenho medo de que, escrevendo, eu só esteja descobrindo a minha loucura.

[13 de setembro]

Tenho que seguir a linha de raciocínio que armei ontem: se os pais de Guido são avisados do seu desaparecimento na Paraíba, eles têm que ser avisados por alguém que tem o telefone deles em São Paulo. Foi isso que me fez elaborar o personagem do locador e dar a ele uma relação com Guido. Muito embora ele também não precise ter relação nenhuma com Guido. O telefone foi somente fornecido por ele pra emergência. Daí você teria que “consertar” aquele início. Mas tranquilamente você descartaria essa história do locador. Sobrariam os dois amigos com quem Guido já morou. Você teria que arrumar um jeito de o locador ter o telefone dos dois e encontrá-lo. Mas aí é

que tá: tudo isso é pergunta de geladeira e você não precisa, no fundo, estar narrando essas coisas. Precisa ir direto ao ponto: e qual é o ponto da amizade deles? A amizade começou a dar errado quando Guido passou a sair muito de casa e desencontrar com o casal, que era de estudar. Provavelmente essa história deveria ser contada de trás pra frente, quer dizer: os eventos mais recentes primeiro pela importância deles, e depois algum detalhe do início. Acho que o momento agora é encontrar a voz.

Rodolfo: você tem que imaginar ele falando com o pai (solilóquio).

“Não falamos com Guilherme desde que saímos do apartamento. O senhor tem que entender que a saída foi pouco amistosa, de alguma forma sentimos que a nossa relação se acabaria ali. Muita coisa acontece em três anos se morando junto. Você muda completamente a concepção de outra pessoa quando passa a conhecer o funcionamento do intestino dela. Guilherme não era um sujeito ruim, só fazia muita merda, se o senhor me permite dizer. Meteu a gente em várias enrascadas.”

[21 de setembro]

Por que relutamos tanto em escrever? Por que, afinal, se foi isso que escolhemos para nossas vidas? Por que, se sabemos que quanto mais praticamos melhor escrevemos, quando mais erramos maior é a chance de acertar, quanto mais convivemos com a palavra menos ela vai estranhar o nosso contato, nossa entrada em seu terreno? Perfeição: eu digo, a perfeição estraga tudo. Queremos sempre a frase perfeita, a palavra perfeita, e ela não vem. Posso dizer que de todas essas linhas que escrevi aqui desde que comecei não há sequer uma que não tenha me enganado, que não tenha feito com que eu me arrependesse profundamente. É possível salvar um texto desses? É preciso salvar um texto desses? (...) Se você fosse escrever um conto agora, sobre o que ele seria?

[30 de setembro]

Estou na biblioteca da PUCRS. Vim porque acreditei que aqui, longe de casa, eu me concentraria mais. Faz uma hora que estou no computador e nada

deescrever. Não consigo concluir a cena em que Ricardo conversa com os amigos de Guido. Parece que desconectei da história, ao passo que estou conectado a muitas outras coisas, o mestrado, minhas angústias pessoais. Há muitas coisas que me incomodam. Não consigo lidar com elas. Tô meio preocupado com o rumo que as coisas estão tomando. Já é outubro. Preciso escrever.

[02 de outubro]

Recomeço.

[03 de outubro]

Algumas dificuldades/problemas que tenho sentido na narrativa:

- Todos conhecem Guido. E a vida própria de Ricardo?
- As relações dos personagens com Ricardo não são tão íntimas quanto com Guido, então como os personagens se comportam com tanta intimidade?

O que posso melhorar na cena dos amigos?

- Um conceito de Ricardo sobre imigração nordestina;
- Um conceito de Ricardo sobre novas configurações de casais: mulher forte x homem fraco.

O que posso melhorar na cena de Lúcia?

- Colocar a tensão social que eu não coloquei;
- Talvez inserir movimento no café, o que daria tempo pra Ricardo pensar sobre as questões levantadas, tempo de olhar Lúcia, tempo para que a questão do diálogo se desenvolvesse mais a contento.
- Lúcia talvez tenha raízes nordestinas; cita os amigos de Guilherme como amigos também; sente falta de todos.

Pesadelo que tive ontem com meu pai: ele ia de moto de Campina Grande a Solânea e se jactava de que o percurso tivesse sido feito em apenas 26 minutos (dura pelo menos uma hora e meia). Havia alguma discussão envolvendo minha mãe, A. e ele. Eu estava na sala e queria falar que ele devia dar exemplo para A., que gostava de moto e não cometer aquele tipo de irresponsabilidade e viajar de Campina Grande para Solânea à noite (era por volta das 23h). Lembro-me de que ele tentava cruzar o limiar da porta entre o quarto de minha mãe (que era o nosso quarto na casa de Solânea) e a sala, e era impedido por alguma barreira invisível.

[05 de agosto]

Tem sido um dia difícil na biblioteca. O barulho das teclas das pessoas à minha volta tem me angustiado, chegado quase ao limite do desespero. É a mesma sensação que tenho assim que acordo (...) há quanto tempo? Desde julho/agosto pelo menos. Não me lembro de ter tido uma boa veia de escrita, por pelo menos uma semana trabalhando com afinco no texto, desde então. Hoje tive uma crise de ansiedade que quase se transformou numa crise de pânico pensando numa anotação que não sei bem onde fiz mas que pode me ajudar a achar o nome para o grupo de teatro de Guido, e que não está neste caderno, e que conseqüentemente não sei se vou achar. São tantas as coisas com o que me preocupar. Deus, me sinto muito mal com tudo isso.

[11 de outubro]

Acordei hoje com um narrador dentro de mim. "Ele precisa começar". O título de uma peça ruim que uma vez eu vi. No banho, lembrei-me de Kafka e de certas passagens de seu diário em que ele diz precisar nunca mais largar os escritos. É isso. Nunca mais largá-los. Conheço a euforia. De certa forma, ela já se dissipa aqui, enquanto estou escrevendo. Mas a ideia que eu tenho é de transformar tudo, tudo o que vem me incomodando em literatura: os azulejos frios do banheiro, o fato de não termos mais roupa porque o vizinho levou a máquina de lavar, a bagunça da casa.

Sinto um tédio terrível. Hoje meu dia foi acordar, arrumar minimamente a casa, preparar meu café, parar e tentar escrever. Não consegui. Tomei muito conhaque, bebi muito café, até fumar fumei. Foi um nível de estimulação tão grande que lá pras 13h eu estava atordoado. Pouco tinha escrito então. Mandei mensagens para D. e tentei escrever de novo. Nada. Então passei com o cachorro e fumei mais um cigarro. Cheguei em casa quase destruído e aí só restava almoçar. Almocei, li um pouco na cama, dormi. E agora estou aqui de novo. Incrível como fiquei um dia inteiro à toa, não consegui render nada. Essa é a maior quantidade de linhas que consegui escrever desde que comecei a tentar, escrevo agora sem me julgar. É só porque não julgo que continuo a escrever. E já aqui começo a julgar. Estrago tudo. Acabou.

[17 de outubro]

Posso considerar que voltei relativamente às boas com a escrita. Já consigo, pelo menos, sentar e colocar algumas palavras no papel.

Assistindo ao filme *Estão todos bem*.

[07 de novembro]

Sabe por que Guido desaparece? Guido desaparece simplesmente porque é nulo (...). Nada do que ele fez jamais serviu pra nada. Nada do que ele fez levou alguém pra lugar algum. Seu trabalho não o faz ganhar dinheiro, não faz ninguém ficar mais rico. Sua arte não emociona ninguém. Ele é um zero à esquerda. Alguém que não fará falta no mundo pra ninguém além das pessoas que estão muito distante dele e muito ocupada com outras coisas.

[17 de fevereiro de 2016]

Eis a minha situação: depois de ter decidido que ia usar o período de férias para trabalhar na última versão de *A mulher faminta*, volto a *O que pesa no Norte* com uma sensação de ruína. Quisera poder escrever “volto com

ânimo renovado”, mas não, a sensação de derrota, apesar de ter cumprido meu objetivo e conseguido enviar os originais a tempo para o Prêmio Sesc (ontem, os enviei também para o Prêmio LeYa, pretendo enviá-los em breve para o Prêmio Cidade de Belo Horizonte).

Como essa sensação – que vem da insatisfação com o trabalho, a pouca fé que nutro nesses concursos apesar de continuar participando deles – era por demais pungente para me deixar trabalhar no novo romance, decidi começar um conto, e como era de se esperar estanquei nele. Agora, a impressão é a de uma dupla derrota: no romance já escrito, no conto não escrito. Talvez a derrota seja tripla: no romance não escrito, no conto não escrito e no romance a se escrever.

Volto à escrita à mão, volto a este diário, para tentar recuperar alguma fluidez na escrita. Sentir minha mão trabalhando ainda que de forma tão atabalhoada como é minha escrita no papel. Talvez seja esse atabalhoamento, essa impressão de que, por mais que eu capriche, minha letra jamais vai sair perfeita na folha, que me leva a uma despreocupação fundamental para a escrita. Ou é a (quarta vez em que me vejo tentado a aplicar a palavra sensação: talvez o meu problema seja de fato psicológico, estou falando de sentimentos, não de conclusões racionais sobre a minha obra) certeza de que essa escrita sempre pressupõe uma reescrita no computador que me leva a escrever mais (não melhor) no papel.

[18 de fevereiro]

Acordei meio triste. Culpado. Tento me esforçar pra ficar mais feliz de manhã. (...) Passeando com o cachorro, fiquei refletindo sobre as palavras de Llosa que li ontem: não se escreve para viver, se vive para escrever. O mais bem-sucedido escritor não é aquele que tem fama ou dinheiro, mas o que consegue achar a recompensa no seu próprio trabalho.

(...)

Deveria estar feliz só por conseguir estar parado, escrevendo, e é por isso que falo em culpa: estou numa situação privilegiada, mas por que minha literatura não é capaz de refletir essa situação?

(...)

[24 de fevereiro]

Faz uma semana que não pego nesse diário. O trabalho com *O que pesa no Norte* foi de releitura e compilação de todas as 150 páginas que tenho escritas até aqui. Ainda não tenho a certeza se tenho um romance em minhas mãos. Faltam muitas cenas, e as que tenho, algumas sim, mas nem todas, são boas. O mesmo problema que enfrentei com *A mulher faminta*, agora um pouco modificado: se nele eu tinha mais cenas do presente e menos do passado, agora eu tenho mais do passado e menos do presente. Essa estrutura temporal, de trabalhar com dois tempos, já não me agrada mais. Minha ideia é, no próximo romance, trabalhar de maneira mais linear, apenas com um tempo. Não estou produzindo da maneira que gostaria. Gostaria de estar escrevendo, mas escrever o quê? A impressão que tenho é que se escrever sem planejamento, vou estar trabalhando à toa. Ao mesmo tempo, gostaria muito de poder escrever a esmo, escrever alguma coisa que me desse prazer, que me animasse a continuar nesse trabalho.

Você de repente está preso a um romance que não anda. É difícil raciocinar que o tempo de planejamento, o tempo em que você precisamente não escreve é o que vai fazê-lo andar...

E quem garante que aquilo que você planejou vai de fato te ajudar, se certas coisas você só descobre que deram certo quando, precisamente, as põe no papel?

Tivemos uma longa conversa hoje, D. e eu, sobre as dificuldades que estamos sentindo com nossos respectivos projetos. Agora estamos os dois aqui, cada um escrevendo na ponta de uma mesa, na cozinha, como nos velhos tempos.

(...)

Problemas de natureza extra-literárias, mas ligados à literatura, me impedindo de escrever.

A vida prática parece tão incompatível com a criação. Te enche de tantas preocupações inócuas, que só te fazem perder tempo. De bom grado eu renunciaria a qualquer tipo de luxo só para não precisar lidar com contas, dívidas, etc.

E se eu afundasse essa caneta na página até furá-la (a página). Até furá-la (a caneta). Até furá-la (a escrita). Até furá-la (a literatura). Até furá-la (a vida). Até furá-la (a TERRA). Até furá-la (a galáxia). Até furá-la (o infinito). Até furá-la (a eternidade).

(...)

Preciso de uma ficção.

Não preciso de uma vida.

Preciso de água.

Não preciso de café.

Preciso de palavras.

Não preciso de silêncio.

(...)

Se fosse outra pessoa escrevendo essa história, o que você diria pra ela? Tipo C. Se fosse C. escrevendo essa história, o que você diria? Se fosse C. e ela viesse com essa dúvida: o que acontece? O que você diria?

(...)

Desenhei um ponto no centro da página e fiquei por alguns minutos olhando para ele e me perguntando se isso iria me ajudar a ter alguma ideia. E não é que eu precise de fato de uma ideia se a ideia já está lá, é que eu preciso que ela faça sentido, que ela seja verossímil, real.

(...)

[25 de fevereiro]

De volta a este caderno hoje disposto a uma mudança de atitude. Tentar. Tenho que continuar tentando até que as palavras venham. (...) Mesmo assim, parece que de nada adianta essa mudança de atitude quando eu penso no meu romance. No banho, ou na cama. Eu penso sobre o meu romance e ele vem envolto em uma bruma.

[Mesma data, em outro caderno]

Lendo *O grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli.

Bom, então Ricardo está dentro do apartamento, sem luz, sem comida. Tire as condições de subsistência de um homem, ele vai querer sair de lá. Ricardo passará grande parte do dia fora de casa. Isso é bom para colocá-lo perto do café Vila França, do café de Lúcia. Ele terá uma locutora, isso é bom para revelar o personagem. Agora, preciso de uma boa história para a própria Lúcia, para ela não ficar só de ouvido de ouro.

Ricardo vai deixar o celular quebrado no conserto. Aproveita para dar uma olhada mais geral no bairro, tentando gravar o nome das ruas. Confirma a impressão de que a Vila Mariana é um bom bairro para se morar. Começa a observar pontos de referência que julga familiares para ele – o empório onde comprou as coisas de casa, o restaurante chinês onde pretende almoçar antes de ir encontrar os amigos de Guilherme, um prédio onde um menino com síndrome de down fica caminhando com a camisa do Vasco, aparentemente no mesmo horário do dia anterior.

Na rua Domingos de Morais, vira à direita. Há uma lavanderia. Há, enfim, uma lan house em um local em que se conserta celulares. Ricardo tira o celular do bolso e tem um diálogo com o rapaz do balcão. O celular estará com a tecla quebrada, os teclados fora, sem a bateria, sem o chip, mas a estrutura estará intacta, e haverá uma esperança. Vai fazer um orçamento, ver o que pode fazer. Ricardo deixa seu número da Paraíba. O vendedor pergunta se ele não quer um chip de São Paulo. Ricardo compra um chip de São Paulo.

Há internet ali. Ricardo aproveita para conferir seu correio eletrônico, fazer uma pesquisa sobre Guilherme Santos Vasconcellos. Nada. (Guilherme não tem redes sociais, só para constar).

Havia um fotolog, conta encerrada. Havia um grupo de discussão do Recreio Cênico. Tinham algumas matérias que ele já sabe. Vestibular. Algum concurso. Mas Guilherme é um daqueles desconhecidos da Internet, poucos rastros, poucas pistas.

Ricardo usa esse tempo para verificar o próprio correio eletrônico. Não há mensagens de Ana, provavelmente Gustavo tem monitorado o uso dela do computador. Mas é aqui a oportunidade de esclarecer a situação da licença de Ricardo. Ele envia alguns e-mails para orientando que insistem em solicitar orientação para o próximo período. Pareceres de artigos seus rejeitados por conta do pouco domínio do inglês. Essas coisas.

Alguma coisa precisa puxar Ricardo para a cracolândia, pro envolvimento do filho com a droga.

Certo. Nesse celular quebrado, Ricardo vai achar um número suspeito. Do “fornecedor” de Guilherme. É importante que nesse ponto da narrativa todo o circo esteja armado pra que a gente pense que ele é usuário de droga. Que talvez o sumiço dele se deva a esse incidente. Ricardo vai marcar um encontro com esse rapaz. Nesse dia, ele pode passar algum sufoco. Nesse dia, Rafael pode “salvá-lo”.

Por que Guido foi embora? Por que foi embora se ele tinha uma “relação” com alguém? E se ele tinha uma relação com alguém, esse alguém não estava procurando Guilherme??? Aí está toda a questão: talvez Guilherme não tivesse uma relação com Rafael nesse cenário. Se houvesse essa relação mais aprofundada, a recepção de Rafael no Recreio seria muito mais complicada. E Ricardo talvez precise de um auxiliar nessa entrada do mundo do Recreio Cênico. Um auxiliar e um inimigo. O inimigo, pelo que eu sei,

deveria ser o diretor Vânia. Ricardo tem todas as razões para encará-lo como um inimigo. Mas é preciso que em algum momento ele ceda: ele precisa entender Vânia. Vânia não é o demônio. Vânia é, talvez, o pai que Guilherme não teve. Só aí, depois de entender que Vânia não é uma ameaça, ele vai poder “perdoá-lo” e “perdoar” Rafael.

Então é Vânia quem aparece no apartamento de Guido. É ali que acontece o conflito entre os dois, a briga entre os dois.

Tá. O que aconteceu de fato com Guilherme?

Ele foi embora. Sumiu. Ele estava desequilibrado, queria levar adiante a ideia de uma peça performática, em que ele sumisse. Essa peça performática estaria sendo “performatizada” pelo pai. O sumiço de Guilherme seria o estopim disso. Guilherme como espectador escondido de sua própria peça (visões do filho, sensações de estar sendo observado, perseguido, etc).

Guilherme, teoricamente, se retirou para escrever essa peça. Está fazendo um “laboratório” dela. É isso.

Toda essa “viagem” aqui veio depois de: drogas, depressão, influência de Vânia, não saber como lidar com a própria sexualidade, não saber o que fazer com a própria vida, etc.

Então eu tenho todo o circo armado, só tenho que ser como cada coisa vai atingir o protagonista que não tem a menor ideia de nada disso.

Guilherme sucumbiu àquela ideia que a gente tem de vez em quando. E se eu sumisse agora? Fosse embora pra sempre?

[26 de fevereiro]

Ontem resolvi tomar uma decisão: já que não estou conseguindo planificar o romance, por que não escrever mesmo a esmo? Descobrir a história escrevendo? Ora, não serei nem o primeiro nem o último escritor que concluiu um romance dessa maneira. Como D. bem me lembrou, o Marçal Aquino falava que não escreveria seus romances se já soubesse o que acontece no final; saber o que acontece só o faria perder o entusiasmo sobre aquilo que escrevia. Da mesma maneira, eu também poderei recuperar meu entusiasmo se, enquanto estiver escrevendo, encontrar minhas soluções.

Há, claro, o temor de que não as consiga encontrar – mas, pelo menos aí, não terei eu já escrito alguma coisa? Muito pior não é essa paralisia? Acho que é nisso que devo insistir agora.

[Mesma data, em outro caderno]

D. me incentivou a refletir sobre o problema do romance escrevendo. Bom, vejamos: o primeiro problema diz respeito ao tempo. As cenas do passado e como elas se comunicam com o presente. Aparentemente, elas não se comunicam com o presente, então, o que eu deveria fazer? Fazer com que elas se comuniquem. Acho que um primeiro passo obrigatório é esse de fazer a lista de cenas que eu tenho. Acho que só posso avançar depois de ter esse mapeamento. Pensando por alto, agora, tendo em vista a leitura que fiz e tendo o que imagino ter com o que escrevi até agora, penso em duas cadeias de eventos: o do passado levando à ruptura emocional entre Guilherme e Ricardo, pai e filho, e a busca de Ricardo. Vejamos (são essas duas coisas que encerram a grande questão do romance):

1) Guilherme se sente preterido por Ricardo ao longo de toda a sua infância. Ricardo é, durante todo esse período, uma presença CONCRETA, esmagadora, essa figura que atua como uma pedra na sua formação, esmagadora, intransponível;

2) Ricardo vê o filho, ao contrário, como uma presença etérea, fluída, misteriosa. Acha que o filho é homossexual. Aqui está o conflito que vai levar Guilherme para fora de casa;

3) Nabusca de Ricardo por Guilherme, o pai vai ter que ter alguma transformação. Afinal, não nos esqueçamos, ELE é o protagonista dessa história. E o protagonista é sempre o que mais se transforma. Então a tua tarefa vai ter que ser INFLAR essa história no presente pra que aquele passado faça sentido, tenha alguma repercussão. O pai vai entrar em contato com a homossexualidade do filho: **QUAIS SÃO AS REPERCUSSÕES QUE ISSO VAI TER NELE???** Não esqueça, ele não encontra Guilherme no final, isso já é sabido, mas qual é, afinal, o final do pai?

Pensei por algum tempo em busca dessa resposta e descobri que não tenho. Talvez eu tenha tocado no ponto crucial do romance: não tenho essa resposta. Tá difícil então não me desesperar por isso, não querer largar tudo no meio. Mas o que fazer se não tenho a resposta? O que acontece de diferente com esse pai ao final da jornada? O que ele aprende? Será isso? Será que ele terá que sofrer o que Guilherme sofreu? Toda essa sensação de vazio, não aceitação, rejeição, anonimato???

Será o clique que faltava? A vontade de sumir? Será isso? RICARDO SOME AO FINAL???

IDEIAS DE NOVAS CENAS QUE SURGEM A PARTIR DISSO:

- Tenho que ter um capítulo específico sobre a doença de Ana e sobre como ela piorou a partir de Guido. Esse capítulo talvez traga à tona o passado obscuro de Ricardo, tudo aquilo que esbocei quando entreguei pra Assis;
- Tenho que ter Gustavo falando pra Ricardo que a mãe está na pior.

Mais ideias de cena para o romance:

- Ricardo e Ana recebem a notícia de que Guilherme desapareceu;
- Ana está deprimida, então Ricardo pega um avião a fim de tentar descobrir o paradeiro do filho;
- Ricardo chega ao apartamento de Guilherme ~~e revira as coisas a fim de encontrar pistas~~ e conhece o síndico;
- Come no café lá embaixo/
- Ricardo faz uma faxina. É observado pela dona do café;
- Ricardo procura os amigos de Guilherme;
- Come mais uma vez no café e Lúcia se revela;
- Deixa um celular de Guilherme no conserto?

[27 de fevereiro]

Mexendo no primeiro capítulo, tentando recuperar o fôlego. Tentando não estragá-lo todo.

[28 de fevereiro]

Depois que terminei *A mulher faminta* eu realmente acreditava que tinha um desafio mais simples: um livro como *O que pesa no Norte*, já completamente esboçado, um material promissor, do qual eu gostava, e que poderia se transformar num livro melhor, porque eu estava mais preparado, porque eu tinha mais experiência, enfim...

Mas agora vejo que a coisa não é assim tão simples: estou me desesperando com problemas maiores. (...) Tento não perder tempo com todos esses questionamentos, fico insistindo: o que está faltando em *O que pesa no Norte*? Onde está meu personagem agora?

Problema fundamental: a história não é sobre Guido, mas sobre o pai dele. Então por que eu me perdi tanto com Guido? Por que eu não consigo mergulhar na busca do pai?

[01 de março]

Bloqueio.

No banheiro. Decidi só sair dali quando tivesse um rumo para o romance. Ideia pro TOC da personagem Ana.

[02 de março]

(Em casa, feliz!)

Foi durante a corrida, com todas as juntas da minha perna doendo, reclamando do esforço, que me ocorreu o que Assis vinha tentando me dizer durante todo esse tempo, bem como D.: meu personagem não é Guilherme, já foi, não é mais, e essa é a razão pela qual sofri tanto esses últimos dias sem conseguir escrever: eu estou me recusando a SER Ricardo. Todo o movimento narrativo, agora, não deve partir de Ricardo rumo a Guilherme, senão o contrário: de Guilherme em direção a Ricardo. Toda a ausência do filho tem

que ter sua implicação no presente do pai. Entender isso, enfrentar isso com coragem, foi fundamental para que, desde ontem, eu voltasse a escrever (cinco páginas!) e é isso que me faz pensar que vale a pena continuar nesse trabalho; desde ontem tenho me sentido o mais feliz dos mortais. Tem sido ótimo exercitar com Ricardo, pensar em seu passado, construir o universo mítico de Várzeas, remontando as origens do machismo do pai, seus preconceitos, suas reações com o pai. Esse novo fôlego era tudo o que eu precisava. E aceitei o desafio: se é pra falar em sexualidade, vamos colocar Ricardo na Augusta, enfrentando sua sexualidade, sua impotência como homem.

Conclui, conversando com D., que escrever tem muito pouco de correr, na verdade, e muito mais de não fazer nada – corre-se uma hora e bem, está resolvido, mas não fazer nada sempre dá mais vontade de não fazer nada e é assim que me sinto quando escrevo como escrevi hoje: quero escrever mais e mais, sinto uma felicidade genuína que não é aquela de quem é bombardeado por diversão, superestimulado por prazeres (aquilo que se esvazia, passada a experiência), mas uma felicidade tranquila, plácida, equilibrada, a sensação de que é disso que eu preciso para viver bem, que é essa a vida que quero, e que esses raros momentos em que a história flui conseguem anular todo o sofrimento anterior a tudo que o fez fluir.

Minha escrita tem um lado muito emocional, e é impossível escrever sem administrar isso antes, trabalhar isso antes, me conciliar – muito mais que planejar, muito mais que resolver narrativamente – com a história que eu tenho que contar.

É uma coisa tão maluca e bipolar que venho tendo ideias com sonhos, agora que soltei a mão. Pensei num sonho meu que muito bem poderia ser um sonho de Ricardo, um desses textos que estão entremeando a narrativa. E tenho visto cada vez mais como foi acertada essa decisão de tê-lo colocado num puteiro: Ricardo enfrenta a velhice. Essa é uma questão preponderante para ele. A velhice, a ruína (o nome do puteiro: Babilônia), em detrimento da juventude do filho que ele gasta, desperdiça.

[19 de março]

Assustado. Me dei conta de que desde o dia 02 não anoto nesse caderno. Claro que escrevi algumas coisas, o fato de não ter anotado no caderno decorre precisamente de ter escrito (só costumo escrever aqui quando me vejo às voltas com o bloqueio), mas noto que, em quinze dias, pouco avançou a minha percepção sobre o meu próprio romance, pouco avancei na história, pouco ganhei. Tenho medo. (...) O romance é uma confusão. Uma montoeira desordenada. Não vou conseguir ordenar. Não parece possível.

[21 de março]

Hoje acordei tão cedo que sinto enjoo. Enfrentei o primeiro monstro – e venci – o da preguiça. Sinto minhas costas doerem, meus olhos pesarem, tudo o que o meu corpo pede é que eu volte para a cama. Mas não posso. Me esforço.

Sábado e domingo não fizemos nada. Nada além de protelar. Ontem D. e eu conversamos e eu decidi que nem um dia a mais. Nem um dia a mais eu deveria adiar a minha decisão de fazer disso o meu foco, meu eixo, meu alvo de 100% da minha dedicação.

Mas é o que eu tenho pensado agora. Aparentemente, a decisão pura e simples não adianta. Do que adianta eu ter agora toda a disposição, toda a vontade de escrever e não saber sobre o quê escrever?

Preciso de um roteiro, ok, e até pensei que seria positivo fazer um diário do personagem Ricardo.

NOTA MENTAL: escrever hoje à noite sobre como escrever tem sido reproduzir os padrões de interdição paternos e sobre como a luta tem sido aceitar, respeitar o meu processo criativo arredo.

NOTA: alguma coisa sobre o Google Earth, no ensaio.

[23 de março]

Tem sido produtiva a ideia de reservar um dia para o planejamento, outro para a execução. Me sinto bastante ativo, conquanto não tenha avançado

muito do ponto que parece fazer o meu romance “empacar”: o que encaminha o pai para a resolução final, o que o faz “aceitar” o universo do filho, sua suposta homossexualidade. Eu já sei que foi muito importante a descoberta do celular quebrado na narrativa. Acho que é um recurso que pode ser utilizado em algum ponto da narrativa para que saibamos que Guido pode estar mesmo vivo, e há pessoas que acreditam nisso – e há pessoas que sabem coisas sobre ele que não querem contar para o pai. Sobretudo Rafael, a pessoa que tem um laço afetivo mais sólido com ele. O que não está encaixando é a parte em que Ricardo vai parar na cracolândia. O que faz Ricardo pensar que ele está na cracolândia? Se ele não vai pra delegacia, hospitais, por que ele iria para a cracolândia? Só se, realmente, ele acha a carteira e se dá conta de que há um perigo real.

[02 de abril]

Volto ao diário, e me convenço cada vez mais de que só volto ao diário quando a coisa aperta. Estou travado (!) agora em um ponto anterior ao em que eu achava que estava travado (!!) antes de travar (!!!) no mês de fevereiro. Não queria que esse bloqueio durasse novamente um mês. Eu não tenho condição de enfrentar mais um mês de bloqueio. Tenho tentado me convencer de que os problemas que aparecem no romance são, na verdade, oportunidades disfarçadas, que o problema já aponta, em seu âmago, uma solução. Posso fazer várias cenas a partir do problema que constatei: o filho desapareceu – o que ele (o pai) faz? Procura a polícia, procura as pessoas mais próximas? Não faz nada disso porque da outra vez fez isso e não adiantou? Para cada pergunta dessas eu posso dar a resposta com uma cena. O duro é que tudo isso pode “estragar” muito as coisas que já escrevi. E a gente nunca tá disposto a estragar.

Na maioria das vezes eu sinto pavor. Pavor de não conseguir terminar. Começo a encarar a literatura mesmo como uma doença, não como um

trabalho. Um trabalho a gente começa e termina, todo mundo tem... Ou o doente sou eu. E eu provavelmente adoeceria com qualquer trabalho.

[23 de março]

Curioso que na última entrada do diário eu tenha falado em doença. D. adoeceu (dor de cabeça) e tudo parou há uma semana. A última vez que escrevi foi (?) o sábado anterior ao impeachment, dia 16. Desde então minha relação com a escrita tem sido meio conflituosa.

[24 de março]

Eu abro o computador. Escrevo rapidamente tudo o que aconteceu no meu dia, rapidamente para não esquecer, com a esperança de que um dia terei competência para transformar todo esse material em algo bom. Isso ocupa meia-hora, uma hora de trabalho. Depois é hora de voltar para o romance. Eu travo. (...) Eu ainda assim abro um dos arquivos do romance (a essa altura eles já são muitos. Eu começo trabalhando em um errado por sinal). Releio o início. Sei que já estou em processo de decorá-lo. E que isso precede a próxima fase: a de abusar do texto, a de rejeitá-lo. Então eu avanço até o momento em que preciso voltar a escrever. Não. A essa altura eu já abri o romance de outro autor. Quero ver como esse autor se vira. (...) Então me desafio a fazer melhor. Então penso em romances melhores. *Reparação*, que também estou lendo. Como alguém, como McEwan, foi capaz de escrever aquilo? (...) E aí penso que estou olhando para tudo em volta, menos para mim. Penso que não achei o meu jeito de escrever romances. (...). E sei que esse segundo romance está fadado ao fracasso mas parece que o fracasso se impõe, o fracasso é necessário, o fracasso é a prova de fogo. (...) Aí penso na frase de Beckett que vem ecoando essa manhã: TENTA. FRACASSA. NÃO IMPORTA. TENTA OUTRA VEZ. FRACASSA DE NOVO. FRACASSA MELHOR.

[13 de abril]

O que preciso escrever agora?

Segundo dia de Ricardo em São Paulo.

Eventos:

- Café;
- Conserto do celular;
- Ligação para Rodolfo e Laíza;
- Ligação para a companhia de luz.

[17 de abril]

Cenas que faltam ser escritas para fechar a história do presente:

- 1) Em João Pessoa, Ricardo e Ana recebem a notícia de que Guido desapareceu;
- 2) Ricardo toma um avião para São paulo, a fim de procurar o filho;
- 3) Chegando em São Paulo, Ricardo vai até uma delegacia registrar o sumiço de Guido;
- 4) Ricardo localiza o apartamento e entra em contato com o locador e o síndico;
- 5) Ricardo come no café Vila França. Depois faz uma faxina no apartamento. Deixa as chaves com o síndico;
- 6) Ricardo tem que resolver questões práticas: fazer cópias da chave, fazer uma faxina, comer, etc; ligar para a companhia elétrica;
- 7) Ricardo procura os amigos do filho;
- 8) A volta ao apartamento. Primeiro sonho com o pai?

O que Ricardo descobre com Rodolfo e Laíza:

- Que o filho está envolvido com o teatro;
- Que o filho talvez estivesse envolvido com drogas;
- Que o filho tinha oscilações de humor.

[18 de junho]

Dias, meses longe do romance. Agora é hora de voltar. Ontem fiquei pensando em estratégias com a finalidade de tornar esse retorno menos doloroso. A que me prececeu melhor, e a que embalou meu sono difícil àquela altura, foi a de escrever sobre o romance – o que ele tem sido até agora, o que ele vai ser daqui por diante. E não sofrer. Isso é o mais importante. Acima de tudo não sofrer. Extrair algum prazer da escrita. Fazer com que eu sinta vontade de voltar aqui, nem que seja para preencher cadernos e mais cadernos sobre a impossibilidade essencial de escrever. Então: o que é o romance até agora? O que são essas quase 100 páginas que entreguei na qualificação e que foram lidas por Carlos Gerbase? Falemos da “fábula”, como ele bem gosta de distinguir: uma família, certo dia, recebe a notícia de que um dos filhos desapareceu. Esse filho morava longe de casa e tentava a vida como ator. O pai decide se deslocar até o lugar onde ele vivia para procurá-lo. Ao chegar lá, desloca-se até a delegacia mas descobre que a polícia não fará muita coisa a respeito. Ele terá que agir sozinho. No apartamento, entra em contato com as coisas que o filho deixou e com o senhorio, que lhe dá o telefone das pessoas que moravam com o filho. São as primeiras pessoas que esse pai irá procurar. No meio disso tudo conhecemos o passado desse pai e desse filho. A relação conflituosa entre eles. O pai deixa o filho cair quando ele é ainda um bebê. Na infância, é extremamente rigoroso com a educação dele. Agora temos que ir para a trama. Me parece que é aí que se situam os principais problemas da narrativa (sempre!). Embora saiba que não terei como mexer nisso agora, sei que terei que converter todos os diálogos para travessão ou aspas. Sei também que precisarei mexer no tempo verbal, pelo menos naquele início do romance. Grifei algumas partes que escrevi aqui: nelas residem alguns problemas. Me parece que em nenhum lugar do primeiro capítulo eu digo claramente que o filho mora longe dos pais ou tentava a vida como ator. Os elos disso no passado com isso no presente também estão fracos. E eis a grande enrascada: enquanto ficar trabalhando no material de qualificação não terei uma dissertação de mestrado. Ao mesmo tempo, é difícil seguir sabendo que cometi tantos erros. Esse é o paradoxo do romancista. Ele não consegue ir adiante enquanto todos os detalhes estiverem acertados, ao mesmo tempo é cobrado a ir adiante. E a única solução que vejo (que decerto não é a melhor mas é a que o tempo me impõe) é ir adiante, e ajeitar os

detalhes mais tarde. Então me pergunto: o que será da história, da fábula, agora? O que eu consigo resumir em poucas palavras é: o pai está preocupado com o filho, com a psicologia dele, com o fato de que talvez ele use drogas. Ele não consegue atinar para a depressão, então acha que ele só pode ter atingido aquele estado usando drogas. A homossexualidade não deve ainda ser uma questão. É algo provavelmente entrevisto por todos mas não mencionado, apenas sugerido. E então o pai chegará ao teatro com essa ideia na cabeça: de que as pessoas por lá usam drogas, são viciadas. Então ele partirá para o teatro, será seu próximo passo. Enquanto isso, no apartamento, uma situação o incomoda: ele está sem luz, a companhia não envia ninguém para arrumar a luz. Isso, de alguma forma, irá minar a relação dele com o síndico. Talvez ele queira que o síndico o ajude com isso e ele recuse. Ou aceite mas no fundo fique sabotando por trás. Enfim... No café, Lúcia vai dizer que conhecia Guilherme. E em algum ponto irão ligar da lojinha dizendo que conseguiram recuperar a memória do celular. Acho que tá na hora de começar a pensar na próxima cena. É a hora em que todas as palavras calam. Começam a esmorecer. Justamente quando mais preciso delas.

[20 de junho]

Disciplina física. Hoje, o que me impede de trabalhar é uma indolência que não me deixa sair da cama e que só piora com o frio. Já me sinto psicologicamente pronto, se não pronto pelo menos disposto a voltar para o romance, mas não me sinto preparado fisicamente. Decidi me agasalhar e me desafiar a permanecer quinze minutos me aquecendo: escrevendo neste diário. É nessas horas que trago a rotina das corridas mais para perto da rotina da escrita e vejo que uma coisa pode, de fato, ajudar a outra. Depois pretendo ficar mais quinze minutos (ou meia hora) planejando a cena que vou tentar escrever durante o dia (se eu pudesse trabalhar ao menos quatro horas produtivas eu ficaria tão satisfeito!).

D. e eu temos visto muitos filmes (*A pele de vênus*, *Cisne negro*, *Birdman*, *Steve Jobs*, os últimos). Curioso como todos têm alguma ligação com o teatro (até o de Steve Jobs se passa sempre em momentos em que ele está prestes a proferir um discurso – num teatro!). Como estamos sem internet (e

ontem ficamos até sem luz), aproveitamos os DVD's ao máximo: vemos até os extras. Daí que tenho visto que o escritor tem muito a aprender com os roteiristas, diretores... Seria tudo mais simples se pudéssemos fazer a criação caber em planilhas com datas, decupagens, etc. Talvez seja algo a exercitar a partir de agora e implementar no próximo romance.

[Mesma data, outro caderno]

Roteiro de trabalho para os próximos dias:

Cenas que preciso ter de Ricardo:

- 1) Ricardo acorda na cama de Guido, sem saber o que está fazendo ali, sem uma ideia clara de como chegou, com um pouco de desprezo por estar na cama do filho (questão da homossexualidade já tratada?) Ele precisa refletir sobre algo. Talvez algo do passado, já que as coisas do presente me parecem por demais simples para eu ficar trazendo toda hora pra cena (pode soar repetitivo, cansativo para o leitor). Ele precisa talvez conversar com Lúcia e saber que ela conhece Guido.

Cena: Ricardo já não é mais aquele jovem que passava as noites bebendo e rendia na manhã seguinte. Está velho, está, como se diz, sentindo o peso da idade, a ressaca, o significado real da palavra ressaca enfim lhe bate: essa onda – qual é, afinal, o significado real da palavra ressaca? – não importa. Ricardo sente o peso da noite que passou bebendo.

FLASHBACK: Ricardo provando, enfim, o saquê. O garçom pode ter simplesmente se enganado, trazido o saquê, Ricardo pediu que deixasse. Misturou as bebidas, esse foi seu grande erro.

(O pior é que estou fazendo esse drama todo mas esse trecho não devia durar sequer um parágrafo. Então essa deve ser minha limitação: te dou um parágrafo, um parágrafo para fazer Ricardo ir até o café.)

Ricardo acorda ouvindo um vazamento na parede: isso é uma frase simples que me vem à cabeça e que eu sinto que jamais seria capaz de deixar assim no livro. Eu tenho que pensar como, para mim, pensa um escritor, ou seja, fazendo disso uma imagem: a parede como um organismo, um corpo que

goteja. Ricardo também goteja. Urina. Ricardo acorda com muita vontade de urinar.

[21 de junho]

Primeiro dia de inverno. Mais uma possibilidade de recomeço. Cada marco de tempo – um dia, um mês, uma estação – parece para mim um marco de tempo não para a vida, mas para o meu romance. Algo para me lembrar do seu atraso ou do quanto estou distante do fim. Até uma torneira aberta, gotejando, me faz pensar no tempo que passa e na sua indefinição. Tempo. Tento repetir para mim mesmo que não posso perder mais tempo com angústias. Que todo o tempo precisa ser dispersado em se achar uma forma de fazer as engrenagens do romance se moverem.

(...)

Hoje começo uma planilha de treino de 21 quilômetros. Talvez eu consiga chegar lá em outubro, mas a sensação é que infartarei no meio da prova. Precisava também de uma planilha pro romance, mas é verdade é que não sei se consigo colocar no papel tudo o que preciso fazer para ter o romance concluído daqui a quatro meses. Só consigo pensar em escrever, escrever, escrever... E isso, dito assim, parece muito vago. Preciso estruturar tudo em cenas. Preciso, a cada passo, estar certo do passo que dei e de que ele me levou a algum lugar, e comemorar essa vitória assim que o passo for dado. Mas antes preciso dar esse passo com firmeza. Preciso, pelo menos, escrever essa cena que está na minha cabeça desde ontem e que até hoje não passa de uma elucubração vã. De um desenho que fiz no caderno, tão incompleto quanto o parágrafo (as linhas do parágrafo) que consegui enumerar. Deus, como as coisas poderiam ser menos dramáticas.

[22 de junho]

(Ouvindo: *O lago dos cisnes*, Tchaikovsky; *Tristão e Isolda*, Wagner; *Trenzinho Caipira*, Villa-Lobos; Dvorak, por Jacqueline Du Pré e Yo-Yo Ma - influência de Assis.)

Novamente me dou conta de que a disciplina é essencial para o romance. Disciplina e concentração. Não é um gênero que admita um talento dispersivo. A rotina da corrida nunca me serviu tanto. Parece que treinei para isso: para educar meu corpo a ficar quase oito horas sentado na frente do computador. Em compensação quase desmaiei hoje no ônibus: ando me alimentando mal pro nível de exigência física da coisa. (...) Na terapia, cheguei a repetir a frase que li em algum lugar e não tive tempo de procurar de quem era: ainda que desordenado, o romance já existe todo na minha cabeça: por que o trabalho de escrever? Refletimos também sobre a frase do Carrascoza. De que só se escreve sobre temas que o escritor já superou. Falei para ela que era aí que residia meu problema: eu sempre escrevia sobre temas que eu estava em vias de superar, não sobre os que eu já havia superado. A literatura era pura ferramenta catártica para mim. Eu nunca me desvencilharia de um certo peso autobiográfico e confessional nos meus escritos. Ela fez uma pergunta simples: o que eu havia superado? Sobre o que eu poderia escrever? E a não ser por uma infância remota presente em algumas das minhas crônicas, eu não achei outra questão na minha vida que eu houvesse superado plenamente e que pudesse estar presente nos meus escritos.

[23 de junho]

Ontem rendi mal. Escrevi uma página, sim, mas de diálogos, que quis ampliar para duas à noite para não me sentir tão irresponsável com o ritmo que me impus. Mas à noite comecei a achar o que eu havia escrito bastante artificial. Não me parece certo que um diálogo, para o bem da narrativa, quase sempre tenha que vir acompanhado de uma ação do personagem para que nos situemos na cena e nos lembremos de quem está falando, de que aquilo poderia estar acontecendo na sua frente. O efeito do real me irrita. Soprando vida no papel me tira a paciência. Pareço incapaz de fazer aquela literatura que não se assume literatura... Aquela (de que estranhamente mais gosto, por sinal) que faz o leitor esquecer que está diante de um livro e diante de todos os maneirismos de um autor.

(...)

Hoje chegou o aviso de recebimento dos originais do Prêmio Cepe. Digo que não tenho mais expectativas quanto a *A mulher faminta*, mas em vez de jogar fora o Aviso de Recebimento eu o guardei e ele está aqui agora, na minha mesa, embaixo do celular.

(...)

[24 de junho]

Pensei que Guilherme poderia realmente ter trabalhado para Lúcia e tentado transferir o curso para São Paulo (verificar se é possível trocar de curso ao transferir, desde que na mesma área, e se é possível que o pai descubra a troca, quando pesquisar). Decisões que cogitei no início e não executei por preguiça ou por medo de não conseguir. Agora não tenho mais como desenvolver, ou ficarei eternamente parado nesse ponto da história. Desenvolver da forma que for e reescrever tudo no final, costurando.

[25 de junho]

Não me parece certo. Toda a sequência de cenas que estou escrevendo. Ricardo acorda, caminha até o café, no caminho encontra o síndico, pede que ele receba a companhia de energia, chega ao café, descobre que Guilherme trabalhava lá. Tudo isso me parece ruim. Não consigo me concentrar nos pontos que realmente importam, fico trazendo detalhes para a cena na intenção de lhe dar algum colorido, algum sentido, algum efeito, e isso só parece impertinente. Não consigo atingir o ponto que preciso atingir.

[Sem data, provavelmente 27 de junho de 2016]

O que falta em *O que pesa no Norte?*

Ricardo volta pra casa e continua sem luz => Isso vai ocasionar ligar para a companhia de eletricidade => eles vão dizer que mandaram a equipe, mas o síndico se recusou a recebê-los => primeira briga com o síndico.

[08 de julho]

O gosto que o personagem Ivan Santino me fez nutrir pela narrativa (e que em algum ponto da escrita eu achei que havia perdido de vez) já se dissipou em menos de duas semanas. Tenho que encontrar outro personagem/situação/cena/seja lá o que for, para recuperá-lo. Ricardo ainda anda por São Paulo sem as suas próprias pernas. Por aqui, Porto Alegre, o frio voltou depois do veranico. Mais difícil sair da cama, me vestir, sentar na cadeira. Grande parte do trabalho de escrever é sentar na cadeira. Às vezes acho que é mais uma questão de disciplina do que qualquer outra coisa. Se ao menos eu estivesse estudando... Mas quando não estou tentando escrever estou tentando me recuperar do cansaço que isso me provoca. Parece que escrever pode nos destruir, a mim e a D., se não reservarmos algum tempo para nos distrair disso. Ou talvez escrever já nos destruiu, e estamos cada vez mais fracos para aguentar. Tudo que eu quero, e penso, quando me sento, é em voltar pra cama e perpetuar a inércia o dia inteiro. Até viver sem fazer nada dá muitíssimo trabalho. Felizmente iniciou o mês e o dinheiro voltou. Temos a casa com o que nos ocupar. A comida. A limpeza. Eterna insatisfação. Quando nos falta, é a falta que preocupa. Quando temos, é justamente isso o que nos incomoda. Se não nos gostássemos tanto, a vida desse jeito seria insuportável. É manhã e minhas costas já doem. É manhã e tudo o que eu gostaria era que o dia terminasse sem que eu tivesse participação alguma nisso. Nem contentar-me com o espetáculo do mundo. Apenas não entrar no teatro, poupar o dinheiro pra alguma coisa melhor e voltar pra casa, conformado.

[09 de julho]

(...) Ontem não escrevi uma só linha. Ontem foi o desespero de não conseguir. O pavor. Hoje chove. Quero lutar contra essa apatia, essa indolência, mas não consigo. Me sinto incapaz. Metáforas banais não dão conta. Arrebentação. Você sobe à superfície para não se afogar mas vem uma onda e te derruba. Ondas de dor e melancolia. Lamuriento feito uma criança, esperneio.

[12 de julho]

Hoje, às 09h30, voltamos, D. e eu, a tentar estabelecer uma rotina de escrita. Ela reclama que a rotina de casa está atrapalhando: sei que está, quando é a minha vez também sinto isso. Domingo, para tentar fazer alguma coisa, porque o desespero era tanto por não estar conseguindo escrever coisas novas, revi os primeiros capítulos e transpus os diálogos para aspas, seguindo a a recomendação da banca. Entretanto, o que já era esperado aconteceu: achei os primeiros capítulos longos, excessivos, incapazes de ir ao coração da história que é essa busca do pai pelo filho. Longas elucubrações sobre o passado do personagem. Relação pai e filho bem delineada se o livro fosse sobre o passado mas não é. Esperanças mortas. Quando vou conseguir escrever algo que me satisfaça por mais que alguns dias?

[14 de julho]

D. viajou em um momento crítico. (...) Fui à PUCRS imprimir *A mulher faminta* para enviar aos Açorianos e à Carreira Literária, mas em casa, não trabalhei – fiquei (...) gastando meu tempo vendo filmes e séries. Hoje de manhã: o desespero. A inércia tinha me tomado por completo. Tive que me sacudir muitas vezes para elaborar um plano. E esse plano envolve (...) escrever mais. Não dá mais pra barganhar. Barganhar hoje é tornar amanhã mais difícil. Cada mês que passa a tensão vai ficando mais insuportável. (...)

[17 de julho]

Há alguns dias preso numa cena que aparentemente nem tem assim tanta importância: Ricardo voltando do teatro para o apartamento, com o livro de Guilherme na mão. Travado. Por que não, então, passar para a próxima cena, seguir escrevendo? Sinto que estou deixando várias resoluções para o final, para quando tiver que juntar tudo e dar uma unidade. Receio de me apavorar ao final com tantas pontas soltas. De não conseguir dar essa unidade em tão pouco tempo. Gagueira de pensamento. Cansado de racionalizar tudo: de ver todo mundo racionalizando tudo. (...)

[18 de julho]

(...) A tentação de abandonar um projeto e começar o outro é grande. Só não sucumbo a isso porque sei que o medo só vai aumentar – e porque já fui muito adiante para deixar isso inacabado.

[19 de julho]

Ontem, conversa com D. sobre o romance. (...) Ela soube as perguntas certas a fazer, as perguntas para as quais eu não tinha respostas boas ou tinha respostas erradas. (...) A única decisão que me pareceu capaz de resolver todo esse drama no qual me vejo metido sempre que me ponho a pensar sobre o livro é escrever desenfreadamente a partir de agora e ver o pouco que tenho tomar alguma forma, reescrevendo depois com as ideias que surgirem. Quinze dias de escritura frenética, para em agosto ter 30 dias de reescritura refletindo melhor sobre tudo que fiz. Mudar a postura diante do romance. Mais coragem. Mais disposição. Começar nas próximas duas horas.

[26 de julho de 2016]

Cenas que faltam no romance:

- 1) Ricardo recebe a ligação da operadora dizendo que conseguiram recuperar os dados do celular;
- 2) As conversas no celular: Ricardo finge ser Guilherme para conversar com as pessoas;
- 3) A faxina no quarto de Guilherme precisa ser caprichada?
- 4) Ricardo recebe ligação da polícia?
- 5) Ricardo fala com mendigos?
- 6) Ricardo briga com Elias no café.
- 7) Ricardo tenta dar em cima de Lúcia, mas é rejeitado.
- 8) Ricardo volta à praça Roosevelt para ver a peça (CLÍMAX);
- 9) Encontro com Rafael, esclarecimento do mistério;
- 10) Em João Pessoa, morre o pai de Ricardo;
- 11) Retorno para João Pessoa, cena final.

[14 de agosto de 2016]

Lista de cenas:

- 1) Na rua, à noite, Ricardo tem a impressão de ver Guilherme;
- 2) Ricardo desce e segue Guilherme, mas a perseguição não dá em nada;
- 3) Ricardo vai até o café e o “clima pinta”;
- 4) Ricardo se convence de que Guilherme está na cracolândia;
- 5) Na cracolândia, é assaltado. Rafael o ajuda;
- 6) Vai ao Recreio Cênico espreitar? Estreia da peça, não tem coragem de assistir;
- 7) A companhia de energia não aparece, Ricardo discute com Elias, tira o lacre, liga os disjuntores;
- 8) Discussão com Elias no café. Estupro de Lúcia;
- 9) Busca na Augusta?
- 10) Troca de mensagens com Rafael;
- 11) Volta ao café. Decepção de Lúcia;
- 12) Vai até o festival. Assiste à peça;
- 13) Conversa com Rafael.
- 14) Morre o pai;
- 15) Decide voltar pra casa e deixar as chaves com Rafael;
- 16) Cena final.

Mapas de viagem (Apêndice)

Apêndice A – Esboço do personagem Ricardo

João Pessoa, 07/08/14

Esboço do personagem do pai (protagonista)

Altura/Peso: 1m82, 82kg

Sexo: masculino

Cabelos: grisalhos. Ele é vaidoso. Utiliza de métodos para tentar aliviar a cor branca, ou melhor, manter o grisalho em uma coloração mais escura. Todas as iniciativas para tal são inúteis e beiram o ridículo. Ouve as conversas das mulheres na surdina para aprender os truques. Na surdina, afinal, elas não podem perceber esse traço de vaidade nele. Não se aguenta e manifesta a curiosidade. Acaba que no afã de esconder o traço, ele se torna ainda mais evidente. Um dia, utiliza uma tinta forte: a cabeça começa a arder e ele quer colocar água na cabeça. Falta água na pia. Tudo o que encontra é um vidro de água sanitária (lembra a situação cômica do bloqueador solar?). Quase o despeja completamente na cabeça.

Roupas: aqui a vaidade dele também se torna explícita. O resto da família usa roupas simples. Ele gosta de roupas caras, de grife. Isso remonta à infância pobre, quando a mãe costurava roupas com o tecido que ele comprava e elas quase não ficavam boas. Estragava-se o tecido bom. Prometeu para si mesmo que sempre compraria em lojas caras. Lojas caras, melhor qualidade, repetia. Gosta de usar calças jeans ensacadas com camisas pólo e cinto.

Corpo: atlético, exibindo os primeiros pneuzinhos acusativos dos excessos com a bebida. Na juventude, fez esportes. Vôlei. Tinha uma cortada potente, apesar de ter tamanho de levantador, era o mais alto da turma. (Humilhou o filho em um jogo, em uma quadra improvisada em uma casa abandonada.)

Sapatos: gosta de usar tênis, os tênis que vê os jovens utilizarem, com amortecedores. Como se toca da idade que tem de vez em quando, evita os coloridos e aposta nos brancos.

Rosto: o rosto começa a ficar marcado pelas rugas. Marcas das expressões carrancudas que fazem o seu repertório de semblantes. Tem uma ruga grave no cenho.

Boca: a minha boca. Desenho de gaivota nos lábios.

Posturas: quando quer falar algo importante, solene, segura algum objeto (Tio Buba faz isso arregaçando as mangas) que está ao alcance e se empertiga. Quando se senta, cruza as pernas numa postura meio efeminada – meu Deus, como ele se revela feminino às vezes: será que toda essa pose durona é, no fundo, pra sufocar essa faceta? Riso falso. Ele muda

completamente o jeito de ser quando está com a família e quando está com os amigos.

Constituição: qual a diferença disso pro corpo, caralho? Ele tem a constituição firme, os passos firmes: - meu Deus, como os passos do meu pai me amedrontavam na infância.

Braços: longos, não tão musculosos. Poucos pelos.

Pernas: até que grossas, também sem muitos pelos.

Nota biográfica: eu começo a tentar descrever o meu próprio pai para tentar compor este pai e me lembro dos diferentes rostos com os quais convivi nesses 32 anos em que vivemos (...) o que dizer – juntos? Próximos? Convivendo? Que tipo de advérbio ou verbo eu posso utilizar para descrever nossa relação? Eu me lembro do primeiro pai, ainda meio jovem, provavelmente na idade em que agora estou, e vejo seu cabelo crespo, ainda sem um único fio branco, o rosto que talvez me é o mais inapreensível, vez que ficava muito alto, distante de mim (lembra da viagem dele pra Argentina? O carrinho?), e eu temia e achava impossível olhá-lo lá do alto. Me lembro depois das primeiras rugas e do cabelo embranquecendo. Quando os sinais do tempo e do envelhecimento parecem afetar mais as outras pessoas que a nós mesmos. Quando parece que só os outros envelhecem. Ele ia perdendo o ar pesado, suavizando, mas suavizando embaixo de todas aquelas camadas de pele endurecida, castigadas pelo tempo. Às vezes tenho a impressão de que, como a sua expressão, que às vezes tem um lampejo de juventude, mas tão repentino e fugaz que só nos dá tempo de avaliar o quanto é discrepante a juventude do momento com a sua velhice, como a sua expressão – eu dizia – o temperamento do meu pai também ficou preso em um lugar sem saída, em um cenário imutável que ele construiu para si ou nós construímos para ele. Meu pai é um homem preso a si mesmo. Um Dorian Gray – Não tenho a mínima ideia de por que um Dorian Gray.

Imperfeições: ele tem unhas estranhas. A unha do pé tem um fungo que jamais saiu de lá. Seu nariz é ligeiramente maior na proporção do rosto. A orelha também. Dois traços familiares. A maçã do rosto é proeminente e bronzeia com familiaridade, como uma máscara de palhaço.

Idade: em que ano se passa essa história? Calculo que entre 2007. 2007, sem dúvida. Que ano nasceu o meu pai? Bom, ele está entre os seus 50-55 anos.

Idade: 5?

Data de nascimento: 29/05/195?

$2007 - 50 = 1957$

Local de nascimento: interior da Paraíba.

Residência: interior (Campina Grande) da Paraíba? Um apartamento como ele sempre sonhou, branco, com móveis projetados. Um sofá do qual ele morre de ciúme e no qual o filho, nas férias, adora se deitar nele (isso dá uma cena). Aos poucos vai ficando fundo ali. O molde do corpo do filho.

Cômodo favorito: o quarto. Ele começa a deitar e dormir muito lá. Bem, não sei ainda se é esta a casa. Talvez não. Talvez seu cômodo favorito seja o bar. A cozinha não. Ele não pisa na cozinha.

Vista da janela: a subida da Marechal Deodoro.

Hábitos: gosta de se alongar pela manhã. Aquele alongamento que nos despertava risos na infância. Bebe pela manhã. (Deve estar bebendo no avião.) Gosta de palitar os dentes e esconde os palitos em qualquer lugar. Ele emula os hábitos dos amigos mais ricos, mas ainda não tem tanto dinheiro quanto eles.

Veículo: um carro importado, mas não tão caro. Picasso?

Nome: algum com R: Reinaldo?

Motivo: o que quer o personagem? Bem, ele entra em cena querendo encontrar o filho. Mas o que eu diria se você me perguntasse o que ele quer de maneira geral?

O que quer (ou queria) o meu pai?

- Sexo/aventura fora do casamento?
- Status/poder?
- Poder: talvez isso. Alguma forma de poder.

Apêndice B – História de fundo do personagem Ricardo

João Pessoa, 09/08/2014 (D. voltou ontem do Rio de Janeiro, único dia que fiquei sem escrever desde o dia que comecei, no dia 5)

História de fundo do personagem do pai

1957 – Nasce numa cidade do interior da Paraíba.

1960 – Nasce um irmão mais novo. A história que se conta na família é de que ele é encontrado um dia tentando matar esse irmão no berço, com ciúmes da criança que passa a monopolizar a atenção do resto da família. Esse tio pode contrastar um pouco com a rudeza do pai. Pode ser o modelo masculino que falta na vida de Guido.

1962 – A criação que os dois (ou mais – mais, certamente, já que eu quero o contraste entre a família grande de antigamente e a pequena de hoje) irmãos têm é militar, em virtude do pai, que é pracinha da Segunda Guerra Mundial. Ainda não estou bem certo se ele está ou não está vivo. Em todo caso, isto não importa para a história. Os garotos cortam o cabelo à máquina, em uma barbearia, e voltam para casa marchando, no meio da cidade, em sinal de protesto para o pai. A cidade entende como protesto, o avô entende como uma homenagem. O protesto é puxado pelo mais velho (Roberval?), que mais pra frente vai gostar de usar os cabelos grandes, como a desafiar o avô.

1964 – Vive em regime de internato em uma escola agrícola, fazendo trabalhos braçais e estudando. É a única maneira de o pai aceitar que os filhos estudem (ele que é analfabeto e prefere que eles o ajudem na lida). A mãe, porém, nutre o sonho de ver todos os filhos “doutores”. É ela quem dobra o marido e o convence a matriculá-los no colégio, longe de casa. Quando estes voltam, ficam ajudando no carregamento de sacas de algodão. O pai gosta e se orgulha do fato de eles fazerem contas sem as precárias calculadoras da época.

1969 – Começa a participar das festas. É o primeiro ambiente, fora da escola, no qual ele vai vivenciar o jogo social. Utiliza roupas que a mãe faz, com tecidos comprados por ele. O corte não fica bom, e ele talvez é ridicularizado pelos amigos, o que faz com que sua preocupação em torno da vaidade fique cada vez maior.

1975 – Na idade em que o pai serviu ao exército, escapa para entrar na universidade. É um aluno preguiçoso, disperso, mas com boas notas. Destaca-

se nos esportes. Conhece a personagem da esposa ajudando o pai a descarregar uma encomenda de rapaduras para uma loja. Decide ali que vai se casar com ela. A história é contada algumas vezes durante a vida de Guido.

1979 – Forma-se. Ao longo da universidade, o namoro com Maria Lúcia (?) se consolida. Ele, porém, a trai costumeiramente, quando volta de férias para a cidade dela, longe da universidade. Nesta época, engravida uma das namoradas.

1981 – Um ano de grandes mudanças. Consegue o primeiro emprego fixo em uma instituição de pesquisa e a namorada Maria Lúcia engravida. Precisa se casar.

1982 – Ano do nascimento do primeiro filho. Tenta fazer um mestrado, mas é reprovado nas provas.

1983 – Entra, enfim, no mestrado.

1985 – Nasce o segundo filho. O casamento é cheio de altos e baixos. A mulher descobre um temperamento diferente daquele que ele tinha durante o namoro.

1987 – É admitido na universidade após muitas tentativas de entrar.

1990 – Viaja para fazer o doutorado e leva toda a família. Vai manter uma amante também nesse novo lugar.

1992 – Esposa descobre o filho fora do casamento.

1994 – Obtém o título de doutor e volta para a Paraíba.

1996 – Torna-se diretor do campus no qual leciona. Começa também um outro relacionamento extraconjugal.

2000 – Acaba seu mandato na diretoria e passa a se dedicar apenas a lecionar.

2003 – Viaja para um pós-doutorado com a esposa e o filho mais novo. O mais velho estuda na casa dos tios.

2005 – Quando retorna, o filho está formado e viaja para São Paulo para tentar a vida.

2006 – As fatídicas férias nas quais todos os problemas da família emergem.

2007 – O ano do desaparecimento.

João Pessoa, 10/08/2014

História de fundo dos personagens

Personagem protagonista/Pai/Reinaldo

Reinaldo Dornelles nasceu em 29/05/1957 de uma família humilde no interior da Paraíba. É o terceiro filho mais velho de uma família de sete irmãos, todos com nomes iniciados com a letra “R”. O pai, um ex-combatente da FEB, fez a vida como entregador/transportador de algodão no Seridó da Paraíba. O caminhão foi comprado com a indenização que recebeu pelos serviços prestados para o exército na Segunda Guerra Mundial, na batalha de Monte Castelo. A mãe era uma professora que dava aula na cidadezinha. Na infância, brincava com os irmãos e, quando nasceu o irmão mais novo, Roberval, tentou estrangulá-lo no berço porque não queria dividir a atenção da mãe (a quem era muito apegado) com mais um irmão, já bastavam os outros dois. Já muito cedo foi parar em uma escola-internato. Voltava para casa nas férias e não tinha tempo de se divertir, ajudava o pai no transporte do algodão, calculando o peso e o preço dos carregamentos. Na adolescência, começou a frequentar as festas. Ficou vaidoso. Com o pouco dinheiro que conseguia, trabalhando para o pai, comprava tecidos e pedia para a mãe costurar. As roupas ficavam ruins e ele, vaidoso, odiava. Se prometeu ganhar muito dinheiro e passar a comprar em lojas caras as suas roupas, no futuro. Mais velho, passou a fazer esportes como uma forma de se autoafirmar. Neste tempo, frequentou outro colégio interno. A universidade também fez longe de casa. Veterinária. Foi onde conheceu a mulher e futura esposa. Nas férias, quando voltava para a cidade natal, traía a namorada com uma mulher de lá. Essa mulher engravidou e deu origem ao primeiro filho (a) que a mulher não conheceu pois eles estavam noivos e ele teve medo de que a notícia desmanchasse o primeiro casamento.

Apêndice C – Um sonho do personagem Ricardo

No sonho, o pai é o filho e o filho é o pai. Reinaldo sonha com ele mesmo como se fosse uma criança: Guido o adulto. Guido o guia por um caminho pedregoso, com uma insuspeita segurança. Reinaldo, porém, sente-se inseguro. Teme cair no chão e ralar os seus joelhos nas pedras. Por mais

que Guido tente lhe passar segurança, coloque-o no braço, até, em trechos em que as pedras se tornam maiores e mais escorregadias, Reinaldo segue temeroso, agita-se nos braços de Guido, força tanto a que do que acaba (???), por fim, caindo realmente. Guido tenta apanhá-lo do chão, mas Reinaldo recusa-se a lhe dar a mão. “Venha”, diz Guido, “preciso levá-lo comigo ou é você quem vai desaparecer”, mas Reinaldo continua deitado nas pedras, sem lhe dar ouvidos. Só quando volta a ser adulto, no sonho, e Guido uma criança da idade que tinha Reinaldo quando o sonho começou é que Reinaldo sente, enfim, segurança para caminhar nas pedras. Caminha resoluto até o horizonte infindável. Só para quando se dá conta de que esqueceu alguma coisa. E o que seria isso? Guido, claro, que está a uma distância inestimável dele. O menino não chora, largado entre as pedras, mas parece agora se divertir com elas, brincando com algumas, como se faz com uma bola de gude. Ele tenta voltar para apanhar Guido. Pressente que algo de muito ruim está por acontecer quando Guido pega uma pedra e examina contra a luz do sol. A pedra tem o tamanho de uma bala de confeito. Guido a põe na boca. Reinaldo grita mas se engasga, é como se a pedra que Guido engoliu atravessasse a sua garganta.

Apêndice D – Análise do sonho do personagem Ricardo

Análise do sonho de Reinaldo

Pai/Filho – Adulto/Criança – Segurança/Insegurança

Inconscientemente, Reinaldo sabe que falhou como pai

Pedra – Infindável – Inestimável

Solidez – Rudeza – Permanência – Machuca – Tira Sangue

Tradição? Moral?

Colocar no braço: isso realmente um momento fundamental da relação dos dois. Tudo o que vai pavimentar o convívio futuro. O momento em que eles se estranham no berço. Será que em algum momento ele não pensará na outra ponta da história, em quando for Guido a cuidar dele na velhice?

Caminhar – Distância – Esquecimento

Será que para o pai, Guido entra na idade adulta, caminha com as próprias pernas, não é se afastar dele, esquecer dele?

Apêndice E – Guarda-roupa do personagem Ricardo

João Pessoa, 12/08/14

Guarda-roupa do pai

O guarda-roupa do pai reflete sua vaidade. É composto por roupas de marca, que ele foi acumulando ao longo da vida, em viagens que fez ao redor do mundo. O que ele mais gosta de fazer nessas viagens, além de comer em restaurantes caros, é comprar roupas caras em lojas de grife. Há muitos paletós. “Com paletós não se economiza”, ele diz. “Todo homem, na idade adulta, ao fazer dezoito anos, deveria comprar um paletó e tirar a identidade”, dele diz (CENA). Gravatas, muitas, de vários modelos, de modo que elas, juntas, formam um pequeno compilado de toda a moda que reinou desde a sua própria maioridade. Ele, porém, não ganhou um paletó quando foi fazer a sua foto de identidade. Ela foi feita com uma gravata “cenográfica”, um paletó que pinicava e suado que todo mundo usava para fazer a foto. Há muitas camisas de tecido de cores várias, algumas berrantes. Vários padrões. Entre as camisetas, várias estampadas. As roupas menos caras, que ganha em aniversários, amigos secretos na universidade, guarda para vestir no dia-dia. Muitos sapatos: sapatos são sua fixação. Uma fixação quase feminina. Ele tem alguns trajes esporte. São tantas roupas que, todo ano, presenteia o filho quando ele tem idade para usar o seu número – eles têm o corpo muito parecido -, o irmão, o porteiro do prédio. Geralmente se arrepende de ter dado a roupa para a pessoa, e uma ou outra vez pediu para que a pessoa o devolvesse. Acusou que a roupa tinha ido parar lá por engano, quando a esposa colocou para lavar.

Apêndice F – Vestindo o personagem Ricardo

Vestindo o protagonista

Meu pai dizia que, aos dezoito anos, todo homem devia ganhar um paletó e uma arma. Era essa sua ideia de rito de passagem. Embora duvide que ele nunca tenha portado uma arma além daquela que lhe deram muito antes de ele completar os dezoito anos, quando falsificou os documentos e serviu ao exército aos dezesseis, arma que, por sinal, duvido que tenha sido disparada em Monte Castelo, se é que ele esteve lá realmente, guardava no armário o mesmo paletó que usou na foto de sua identidade, o mesmo do casamento, o mesmo das Bodas de Ouro (embora àquela altura já tivéssemos, os filhos, comprado outro para ele e deixado na cama, enquanto se arrumava), o mesmo que, quando morreu, achamos justo que o vestisse e que fosse enterrado com ele e fosse o último tecido a protegê-lo um pouco mais da corrosão do tempo. Vendo os tantos ternos que hoje eu tenho, me pergunto com que terno minha família me enterrará. Visto hoje aquele que julgo mais adequado, não porque ache que vá morrer,

Apêndice G – Lista de rituais do personagem Ricardo

Lista de rituais do protagonista

- Sempre que se acorda, faz alongamentos engraçados na frente de um espelho;
- Toma banho com sandálias. Tem nojo do banheiro;
- Passa cânfora nos pés;
- Bebe café fazendo barulhinhos;
- Usa palitos e os joga fora em qualquer lugar.

Referências

ALBERNAZ, Bia. Os nomes dos personagens em *Madame Bovary*. *Atelier da escrita*, Rio de Janeiro, 18 jun. 2012. Disponível em: <<http://atelierdaescritarj.blogspot.com.br/2012/06/os-nomes-dos-personagens-em-madame.html>>. Acesso em: 27 ago. 2016.

ANTUNES, António Lobo. Grande atração da Flip, António Lobo Antunes diz que as histórias não importam, só as palavras: entrevista. [6 de junho, 2009]. Rio de Janeiro: *O Globo*. Entrevista concedida a Suzana Velasco. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/grande-atracao-da-flip-antonio-lobo-antunes-diz-que-as-historias-nao-importam-so-as-palavras-3196728>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

BARTHELME, Donald. *O pai morto*. Trad. Daniel Pellizari. São Paulo: Rocco, 2015. 240 p.

BELCHIOR. *Alucinação*. Rio de Janeiro: Universal Music, c1989. 1 CD. Faixa 9 (31 min 08).

BÍBLIA. Português. *Bíblia online*. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br>>. Acesso em: 20 set. 2016.

BILLY Elliot. Direção: Stephen Daldry. Inglaterra: Universal Pictures, 2000. 1 DVD (111MIN), WIDESCREEN, COLOR.

BIRDMAN ou a Inesperada Virtude da Ignorância. EUA: Fox, 2015. 1 DVD (119MIN), WIDESCREEN, COLOR.

CABRAL, Carol Bensimon. *A personagem ausente na narrativa literária*. Porto Alegre: PUCRS, 2008. 111 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

CAMUS, Albert. *A inteligência e o cadafalso*. Trad. Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010. 140 p.

_____. *A peste*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1996. 272 p.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 39-56.

CISNE Negro. Direção: Darren Aronofsky. EUA: Fox, 2011. 1 DVD (108MIN), WIDESCREEN, COLOR.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. Edição revista, atualizada e ampliada. São Paulo: Summus, 2009. 494 p.

COUTINHO, João Pereira. A originalidade não existe. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 mar. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/columnas/.../1240373-a-originalidade-nao-existe.shtm>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

DAVIS, Lydia. Prefácio. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes da província*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 21-41.

DVORÁK, Antonín. *Dvorák Humoresque Yo Yo Ma, Itzhak Perlman*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=oBDmAxSFt6A/>>. Acesso em: 20 set. 2016.

_____. *Jacqueline du Pré, Dvorák Cello Concerto in B minor op. 104*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=llB7NaWLUc4/>>. Acesso em: 20 set. 2016.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 192 p.

ESTÃO todos bem. Direção: Kirk Jones. EUA, Itália: Miramax, 2009. 1 DVD (100 MIN), WIDESCREEN, COLOR.

FAULKNER, William. William Faulkner: A arte da ficção 12. In: *As entrevistas da paris Review*, vol. 1. Trad. Christian Schwartz e Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 460 p.

_____. *O som e a fúria*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 332 p.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 222 p.

GERMANO, Tiago. O livro inédito de Ariano. *Jornal da Paraíba*, João Pessoa, Vida e Arte, p. 1, 03 ago. 2014.

GIDE, André. *Os Moedeiros Falsos*. Trad. Celina Portocarrero. São Paulo: Abril Cultural, 1985. 354 p. (Coleção Grandes Romancistas).

GOLDBERG, Natalie. *Escrevendo com a alma: liberte o escritor que há em você*. Trad. Camila Lopes Campolino. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 212 p.

HATOUM, Milton. Após dez anos, Milton Hatoum volta à Brasília para a Bienal do Livro: entrevista. [17 de abril, 2012]. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,apos-dez-anos-milton-hatoum-volta-a-brasilia-para-bienal-do-livro-imp-862040/>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. 416 p.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011. 576 p.

IRVING, John, the art of fiction no. 93: entrevista. [s.d.]. Nova York: *The Paris Review*. Entrevista concedida a Ron Hansen. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/interviews/2757/the-art-of-fiction-no-93-john-irving>>. Acesso em: 20 set. 2016.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Novo Século, 2011. 130 p.

JESUS, Valdeck Almeida de. *Como escrever, publicar e divulgar um livro*. São Paulo: Livrus Negócios Editoriais, 2012. 142 p.

KIEFER, Charles. *O escorpião da sexta-feira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002. 134 p.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Trad. Eric Nepomuceno. 46 ed. Rio de Janeiro: Record, 2009. 448 p.

_____. Prólogo ao dicionário Clave. *Confraria: Revista de Literatura e Arte*, Rio de Janeiro, n. 11, nov./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero11/ensaio01.htm>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

_____. *García Márquez: “Toda mi obra tiene su cantera en mi infancia”*. [Filme-vídeo]. Madri, Antena 3, 2014. color. Disponível em: <http://www.antena3.com/noticias/cultura/garcia-marquez-toda-obra-tiene-cantera-infancia_2014041800112.html>. Acesso em: 23 mar. 2016.

_____. *Os funerais de mamãe grande*. Trad. Edson Braga. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014. 160 p.

_____. *O outono do patriarca*. Trad. Remy Gorga Filho. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993. 254 p.

_____. Gabriel García Márquez, the art of fiction no. 69: entrevista. [s.d.]. Nova York: *The Paris Review*. Entrevista concedida a Peter H. Stone. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/interviews/3196/the-art-of-fiction-no-69-gabriel-garcia-marquez>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

MORAES, Vinícius. *Elegia na morte de Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, poeta e cidadão*. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/elegia-na-morte-de-clodoaldo-pereira-da-silva-moraes-poeta-e-cidadao>>. Acesso em: 29 ago. 2016.

MUTARELLI, Lourenço. *O grifo de abdera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 272 p.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011. 392 p.

NIETO, Ramón. *O ofício de escrever*. Trad. Maria Magdalena L. Urioste. São Paulo: Angra, 2001.

PELE de Vênus, A. Direção: Roman Polanski. França: California Filmes, 2013. 1 DVD (96MIN), WIDESCREEN, COLOR.

PEREIRA, David. Narrando-resistindo: Joseph Grand, personagem de *A Peste*, romance de Albert Camus. *Itinerários: Revista de Literatura*, Araraquara, n. 10, p. 175-185, 1996.

PEREIRA, Rogério. *Na escuridão, amanhã*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 128 p.

_____. “Escrevi ‘Na escuridão, amanhã’ para matar meu pai: entrevista com Rogério Pereira: entrevista. [9 de abril, 2015]. São Paulo: *Posfácio*. Entrevista concedida a Márwio Câmara. Disponível em: <<http://www.posfacio.com.br/2014/04/09/entrevista-com-rogerio-pereira/>>. Acesso em: 28 abr. 2016.

PIRES, Fátima. Maior número de irmãos com nomes com a mesma inicial. *RankBrasil*, Curitiba, 17 set. 2010. Disponível em: <http://www.rankbrasil.com.br/Recordes/Materias/08-T/Maior_Numero_De_Irmaos_Com_Nomes_Com_A_Mesma_Inicial> Acesso em: 29 ago. 2016.

RAY, Robert J. *O escritor de fim de semana: como escrever um romance com criatividade em 52 fins de semana*. São Paulo: Editora Ática, 1998. 292 p.

RODRIGUES, Sérgio. *O Drible*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 224 p.

_____. Um golfo falhado por Pelé foi a chave para um romance de futebol: entrevista. [5 de abril, 2014]. Lisboa: *Público*. Entrevista concedida a Hugo Daniel Sousa. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/um-golo-falhado-por-pele-foi-a-chave-para-um-romance-de-futebol-1626514>>. Acesso em: 27 mar. 2016.

_____. Conselhos literários, conselhos de vida: dois decálogos. *Todo Prosa*, Rio de Janeiro, 21 fev. 2015. Disponível em: <<http://todoprosa.com.br/conselhos-literarios-conselhos-de-vida-um-decalogo/>>. Acesso em: 27 mar. 2016.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. rev. e aum. São Paulo: Intermeios, 2011. 186 p.

SCLIAR, Moacyr. Jornalismo e literatura: a fértil convivência. In: CASTRO, Gustavo, GALENO, Alex (Orgs.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 13-15.

SHAKESPEARE, William. Nada mais eloquente que a ação. In: CABADA, Gerardo (Org.). *3001 pensamentos*. São Paulo: Edições Loyola, 2001. 290 p.

_____. *The plays of William Shakespeare*, vol. 10. London: T. Davison Whitefrias, 1813.

STEVE Jobs. Direção: Danny Boyle. EUA: Universal Pictures, 2015. 1 DVD (122MIN). WIDESCREEN, COLOR.

TCHAIKOVSKY, Piotr Ilitch. *Rozhdestvensky – Tchaikovsky – Swan Lake, Op. 20 (Complete) – Moscow Radio Symphony Orchestra*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FqZfoK25lnY/>>. Acesso em: 20 set. 2016.

VALERY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 2007. 228 p.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 190 p.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Heitor Villa-Lobos – O trenzinho do caipira (Bachianas brasileiras #2)*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JC9kqs6zafo/>>. Acesso em: 20 set. 2016.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. Trad. Ana Maria Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 300 p.

WAGNER, Richard. *Wagner – Tristan und Isolde*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L44M18K_mDg/>. Acesso em: 20 set. 2016.

WALLACE, David Foster. *Graça infinita*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 1144 p.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2012. 264 p.