

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

GUSTAVO CÉSAR DA ROSA RODRIGUES

PROJETO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA AUTOFICCIONAL:
O ALARANJADO SOL DA TEMPESTADE

PORTO ALEGRE

2022

GUSTAVO CÉSAR DA ROSA RODRIGUES

PROJETO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA AUTOFICCIONAL:

O ALARANJADO SOL DA TEMPESTADE

Projeto de criação literária apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à conclusão do curso de Bacharelado em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dr^a. Márcia Ivana de Lima e Silva

PORTO ALEGRE
2022

RESUMO

Este trabalho mostra o processo de criação do romance autoficcional *O alaranjado sol da tempestade*. No romance, o autor-narrador se propõe a escrever sobre seu único tio materno, um sujeito pacato, com transtorno de bipolaridade e histórico de suicídio, que, num dia em 1997, saiu de casa de manhã e não voltou mais. Para construir a história, primeiramente o autor-narrador se baseava nas memórias de sua mãe sobre o que havia acontecido antes e depois do desaparecimento e no tempo em que morou com o tio. Enquanto isso, elaborava uma história ficcional para cobrir o tempo em que o tio ficara desaparecido. Depois, o autor-narrador buscou em outras diferentes fontes informações que pudessem ajudá-lo a contar essa história, como prontuários médicos e as memórias (desencontradas e contraditórias) de outras pessoas que conviveram com o tio. Neste trabalho, de forma pessoal, o autor passa por diferentes fases de construção da narrativa, discutindo questões formais, como linguagem, narradores e desenvolvimento de personagens, além de trazer à tona o caráter híbrido das autoficções contemporâneas, para um narrar consciente dos seus artifícios ficcionais e autobiográficos. Esse relato é construído com a ajuda de conceitos e exemplos de teóricos e escritores sobre a autoficção e autorrepresentação na literatura, como Julián Fuks, Anna Faedrich, Cristóvão Tezza, Annie Ernaux, Emmanuel Carrère, Juan José Saer, entre outros. Durante a escrita do romance, ainda em desenvolvimento, o autor experimenta formas de narrar que melhor consigam dar corpo à sua ideia, misturando memórias e ficção e mostrando que as duas se imbricam, já que o trabalho criativo talvez envolva justamente a chance de especular sobre o que aconteceu.

Palavras-chave: romance autoficcional; autoficção; pós-ficção.

ABSTRACT

This paper shows the process of writing an autofictional novel called *O alaranjado sol da tempestade*. In the novel, the author-narrator proposes to write about his only maternal uncle, a quiet person with bipolar disorder and suicide attempts, who, one day in 1997, left home in the morning and never returned. To build the story, the author-narrator first relied on his mother's memories of what had happened before and after the disappearance and the time he lived with his uncle. Meanwhile, he was working on a fictional story to cover the time his uncle had been missing. Then, the author-narrator searched for other different sources that could help him tell this story, such as medical records and the memories (mismatched and contradictory) of other people who lived with his uncle. Writing a personal paper, here the author goes through different phases of narrative construction, discussing formal issues, such as language, narrators and character development, in addition to bringing out the hybrid character of contemporary autofictions, for a conscious narration of his fictional and autobiographical artifices. He builds this report based on concepts and examples of theorists and writers on self-fiction and self-representation in literature, such as Julián Fuks, Anna Faedrich, Cristóvão Tezza, Annie Ernaux, Emmanuel Carrère, Juan José Saer, among others. While writing the novel, that it is still in progress, the author explores ways of narrating that best concretize his idea, merging memories and fiction and showing that both are interrelated, since the creative work might precisely involve the chance to speculate about what happened.

Keywords: autofictional novel; autofiction; postfiction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Caderno I - Lista de cenas 1 e 2.....	16
Figura 2 - "Espinha", da aba "Perguntas e respostas gerais".....	18
Figura 3 - "Espinha", da aba "Esquema".....	19
Figura 4 - Planta da casa na década de 1960, desenhada pela minha mãe.....	42
Figura 5 - Mapa mental para organização da escrita: criação do narrador.....	46

SUMÁRIO

1	LUTO.....	6
2	COMO NÃO CHEGUEI AONDE QUERIA TER CHEGADO, MAS A UM LUGAR QUE AINDA DESCONHEÇO.....	22
2.1	Memória.....	22
2.2	Especular.....	28
3	ONDE ESTOU ME METENDO.....	31
4	O ALARANJADO SOL DA TEMPESTADE: UMA POSSIBILIDADE.....	40
4.1	A busca.....	41
4.2	Os narradores.....	45
	REFERÊNCIAS.....	48
	APÊNDICE A.....	50
	APÊNDICE B.....	53

1 LUTO

Lembro do momento em que tive o impulso de escrever sobre meu tio: tinha acabado de escovar os dentes. Era ainda no apartamento que dividia com o Lucas, um amigo, na avenida Farrapos, em Porto Alegre. Foi para ele que mandei o primeiro capítulo (ou o suposto primeiro capítulo que escrevi deste projeto de romance) e conversamos muitas vezes sobre a ideia da sinceridade, um pouco ingênua, confesso, de escrevermos sobre aquilo que nos dizia respeito, com a honestidade que isso demanda.

Talvez tomado por esse ambiente, fiz um acordo comigo: precisava escrever sobre meu tio materno, Luís, que tinha morrido alguns meses antes. A resolução soava presunçosa, escrever sobre alguém real, mas não me pareceu nem um pouco inconcebível: o que se passava em mim naquele momento, imagino, era singela e ingênua ideia de que a história daquele homem misterioso e estranho precisava ser contada. Ela não podia morrer com ele. Penso, hoje, que esse desejo foi a resposta a um luto.

Luto. Mas por que luto? Não sei, essa é uma elaboração que faço depois de quase cinco anos. Na época, em 2017, quando escrevi quase 50 páginas em cerca de dois meses, tudo foi pautado por histórias que eu já tinha ouvido da minha mãe, muitas delas sobre minha família materna e que, claro, falavam sobre meu tio. Eu me apoiava na memória dela, mas senti a necessidade de criar ou recriar aquele mundo familiar, especialmente o infantil, pela ficcionalidade. Até aquele momento, eu tinha escrito apenas poemas, coisas muito curtas, ou pequenos contos que não deram em nada, e então veio a escrita dessas páginas: foi uma espécie de jorro, que mais tarde passei a chamar de "vômito" (peço perdão pela indiscrição escatológica, mas é assim que percebo esse primeiro estado bruto da escrita, uma pedra que se pode lapidar). Talvez esse jorro, muito mais intuitivo e irracional, tenha sido a forma de elaborar essa dor, pois em nenhum momento, nem quando soube da morte do meu tio, nem no velório, vendo sua pequena cabeça entre as flores de plástico, nem no enterro, sentindo o peso do seu caixão sobre os meus ombros, em nenhum desses momentos eu havia chorado. E não chorei até hoje.

Mas afinal por que esse tio? Ao tentar estabelecer aqui uma genealogia possível para esse projeto, descubro (ou tento) saber em que me meti e onde estou. Bem na real? Não sei se foi pelo luto (talvez, talvez), mas também pode ter sido um desejo de não deixar morrer a única família da minha mãe (minha mãe já era órfã quando meu tio se foi). Talvez eu tenha oferecido a ela a possibilidade de uma vida recuperada, mesmo que trágica, mesmo que pela escrita, essa outra forma de vida. E aqui estou, com esse tio e sua vida estranha.

Em dezembro de 1997, meu tio materno, único irmão da minha mãe, saiu de casa pela manhã para trabalhar e nunca mais voltou. Foi dado como desaparecido. Por cerca de 6 semanas, algo assim, a família buscou localizar o homem de 45 anos: ligações para hospitais da região, boletim de ocorrência, notas no jornal, folhetos fixados nos postes do bairro, visita a hotezinhos chinelos no centro da cidade, abordagem de pessoas aleatórias na rua com a clássica *Você viu este homem?*. Tudo se encaminhava para mais um caso brasileiro do homem que abandona sua família, ou de uma pessoa em situação de rua, andarilhos que vagueiam sem eira nem beira pelas ruas e rodovias do país, às vezes desorientados demais para saber se estão com fome, sede ou frio, suplicantes e ignorados por quem passa, se esgueirando à noite sob marquises ou viadutos para se proteger da chuva, chutados de praças e lojas comerciais pela manhã, esfaqueados ou incinerados nas madrugadas por jovens alegres demais, projetos de cidadão de bem.

Mas não: no verão de 1998, cerca de seis semanas depois da fuga, um caminhoneiro deixou meu tio numa delegacia de Novo Hamburgo/RS, onde morava com a família, alegando que o homem havia pedido trabalho e o acompanhara em sua viagem até Santa Catarina. Como o sujeito parecia desorientado, não respondia às perguntas de onde vinha ou quem era, nem tinha documentos, o caminhoneiro achou estranho e, na volta, resolveu levá-lo à delegacia caso fosse um foragido. Mesmo com toda a precarização das autoridades de segurança pública do interior naquela época, eles bateram os registros de pessoas desaparecidas e conseguiram avisar meu avô de que havia um homem que se encaixava na descrição do seu filho. Não foi fácil tirar meu tio da delegacia: ele não reconhecia ninguém, muito menos a si mesmo. Não sabia seu nome, de onde vinha, o que fazia, nem quem era seu pai, sua irmã, sua esposa e seus filhos. Depois de desesperadas súplicas de reconhecimento, meu tio reconheceu uma pessoa improvável: seu cunhado, meu pai.

O que se seguiu a partir daí foi uma tragédia. Por semanas, meu tio não sabia quem eram os próprios filhos (à época, uma filha adolescente, um filho pré-adolescente e um bebê de 9 meses). A história parecia bizarra, como assim um pai não reconhecia os próprios filhos depois de 2 meses? A explicação, segundo a esposa de meu tio, era uma amante: uma mulher chamada Wanda, vizinha de frente da família e casada, segundo a própria Wanda teria confessado, com um assaltante de banco que estava preso depois de uma cilada armada por seus parceiros de roubo voltando de São Paulo ou Paraná. Ela havia se envolvido com o Luís para extorqui-lo e conseguir dinheiro para tirar o marido da cadeia. Meu tio, um homem pacato e insatisfeito com o matrimônio de 20 anos, caíra no "encanto" da vizinha. Como Wanda ameaçara contar sobre o relacionamento extraconjugal deles para o marido e para a

esposa do meu tio, ele venderia o único bem da família de valor na época, um Fusca branco, escreveria uma longa carta de despedida (três folhas de ofício coladas umas às outras por fita Durex), entregaria o dinheiro para Wanda para se livrar da chantagem e deixaria a outra metade do dinheiro para a família. Por fim, ao se desesperar, fugiria.

Meu avô e minha mãe nunca acreditaram nessa história, o que fez a esposa e os filhos se distanciarem completa e definitivamente da nossa família. Convenhamos, é uma história muito bem roteirizada. E talvez por isso eu tenha dificuldades de acreditar. Essa foi a história que Rafael, filho do meu tio, com 14 anos na época, me contou quando conversamos na praça de alimentação de um shopping para falar sobre o que teria acontecido (depois de quase 25 anos). Essa é a história que ele acredita que foi contada a ele. A vida, creio eu, é mais aleatória que isso. É possível que ele tenha tido uma relação extraconjugal? Sim, claro, mas tudo me cheira a uma narrativa fabricada para explicar algo inexplicável, meu tio sempre foi muito zeloso com a família, construíra a casa em comunhão com a esposa e investia todo seu pouco dinheiro no conforto da família — não tinha o perfil. Em relação à carta, todas as pessoas com quem conversei me disseram que a carta existiu, mas não sabem onde ela está nem se ainda existe. O Rafael me contou que na carta, segundo sua mãe, meu tio mencionava algo sobre a família usar o dinheiro que ele deixara para quitar dívidas e comprar "uma tão sonhada máquina de lavar", e que ele não podia mais com tudo aquilo. Não podia com o quê? O casal convivia com muitos problemas financeiros na época, meu tio ganhava pouquíssimo como modelista de uma fábrica de calçados e, muito frequentemente, havia brigas em casa quando chegava o momento de fechar as contas, o que se intensificou com a chegada do novo filho. Outras pessoas próximas, como meu avô e a sogra de meu tio, ajudavam comprando comida e pagando contas. Não era raro as discussões em que a ex-esposa do meu tio o desafiava a buscar algo melhor na carreira, enquanto ele se sentia perfeitamente bem com o trabalho de nível baixo que desempenhava. Ele não era um homem de ambições, nem um pouco. Ou, quem sabe, não tivesse forças para ser.

Para ser sincero: não boto minha mão no fogo. O que tenho são memórias desencontradas de pessoas que sofreram diretamente com esse caso, narrativas em certo grau contraditórias e, mais do que isso, uma experiência de trauma que, se não se apaga, confunde as míseras sensações que conseguimos rememorar. Penso que o trabalho criativo envolva justamente a chance de especular sobre o que aconteceu, mas deixo aqui algumas impressões que tenho até o momento.

Meu tio, desde criança, apresentava sinais de que sofria com algum transtorno mental. Segundo minha mãe, seguidas vezes meu tio mencionava ver uma mulher no quarto que

dividia com minha mãe. Minha mãe criança dormia virada para a parede, com medo de enxergar a mulher. Minha avó, mais de uma vez, raspava toda a cabeça do meu tio, mas não por piolho. Durante a noite, ele arrancava os próprios cabelos e, segundo minha mãe, ele ia para a escola de boné, para que ninguém visse os buracos na cabeça. Estresse? Crise nervosa? Depressão? Bipolaridade? Algo que talvez não pode aparecer durante a infância e se intensificou mais tarde? Não sei, mas alguma coisa tinha na sua personalidade ambígua, sempre muito quieto e fechado, mas pronto para apelidar alguém e fazer rir com piadas inteligentes. Exímio jogador de bola. Ele me ensinou muitos truques quando fui jogar na base de um clube da região metropolitana de Porto Alegre.

Algo acontece antes do surto. Meu tio sempre foi muito controlador em relação ao dinheiro, não no sentido pão-duro da coisa, mas muito de um jeito muito "certinho", prezava ter suas finanças em dia e sentia vergonha se não podia honrar seus débitos. Segundo minha mãe, algo característico de seu pai, meu avô. Entre 1995 e 1996, a filha do meu tio, Fernanda (17 para 18 anos na época), fica noiva e, em 1997, além do filho nascido no início daquele ano, o casamento é marcado. Meu tio e sua esposa cumprem todo o rito de bons pais de classe média: pagam a festa, enviam os convites, entregam a lista de presentes numa loja de Novo Hamburgo. Minha mãe me contou que eles mesmos, meu tio e minha tia na época, foram à casa onde morávamos entregar os convites. Não lembro, claro.

Tudo estava se arranjando, os presentes começando a chegar, mas a Fernanda desistiu de se casar a menos de um mês da data marcada. E aí? Para uma família que já vivia em aperto financeiro, deve ter sido um golpe duro, ainda mais para meu tio, com honra de bom pagador. Não sei se ele conseguiu recuperar algum dinheiro da festa, mas sei que ele mesmo precisou colocar os presentes de volta no Fusca branco e passar de casa em casa devolvendo-os e pedindo desculpa. Deve ter sido algo muito doído e vergonhoso. Minha mãe sempre me disse que a saída de casa, que aconteceria poucos meses depois, estava diretamente relacionada a esse evento. Possível, mas deve ter sido apenas mais um dos fatores.

Depois da volta, meu avô batalhou para aposentar seu filho por invalidez. Durante cerca de 20 anos, meu tio não viu seus próprios filhos uma única vez, nem mesmo o menino recém-nascido. Durante essas duas décadas, ele supostamente seguiu um tratamento psiquiátrico com medicação para depressão, mas nunca teve um acompanhamento psiquiátrico e psicológico adequado. No final de 2006, após a morte do meu avô, minha mãe convidou meu tio para morar com a gente na casa que ela estava construindo, faria um quartinho nos fundos para ele. Eu e meu irmão mais novo ficamos eufóricos, gostávamos muito do meu tio, embora convivêssemos com ele de forma muito esporádica, apenas quando

nos visitava em Sapiranga, ainda no apartamento do centro da cidade. Falávamos muito do Grêmio, mostrávamos o videogame, queríamos estar perto dele, como se fosse uma extensão da nossa mãe. Ela, porém, parecia sempre atarantada e ligeiramente desconfortável com a presença dele.

Mesmo assim, senti o dever de ajudar o irmão. A personalidade do meu tio, no entanto, se mostrou muito instável nesse período; moramos juntos, na casa nova, minha mãe, meu irmão mais novo, eu e ele por cerca de um ano e meio. Embora eu não tivesse condições plenas de entender o que se passava, sabia e sentia que ele sofria com problemas psicológicos. Convivíamos bem, jogávamos bola no campinho atrás de casa, tocávamos violão, eu o ajudava a colocar os DVDs das duplas sertanejas que adorava (ele passava o dia ouvindo rádio, Rádio Alegria e o comentário esportivo na Rádio Gaúcha), mas nunca fomos próximos a ponto de conversarmos sobre nós mesmos, fazíamos coisas juntos, e eu me esforçava para fazer com que ele se sentisse bem. Na época, eu tinha 13 para 14 anos, meu irmão 9 para 10. Ele já era um homem de 55 anos.

Não demorou para que, em certos momentos, se mostrasse taciturno e sombrio, mais fechado em si, quase como se dessintonizado do mundo cotidiano. Nesse um ano e meio que convivemos, coisas graves aconteceram. Naquele momento, não tive condições de entender a proporção do que acontecia, talvez por eu mesmo me sentir alheio do mundo imediato com a adolescência que batia à porta: numa noite, ele afrouxou a borboleta do regulador do gás de cozinha; estavam em casa minha mãe, meu irmão e eu, além de um amigo de infância e sua irmã que posavam com a gente naquela noite — não sei como, minha mãe sentiu o cheiro, e a desconfiança dela recaiu sobre meu tio; outra vez meu tio tentou estrangular meu irmão Lucas, porque, de brincadeira, ele espirrou água no rosto do meu tio — segundo meu irmão, nosso tio o segurou pelo pescoço e o levantou contra a parede; ele conseguiu se desvencilhar com um chute; e, na manhã do dia 3 de maio 2008, ocorreu um episódio que mudaria tudo, meu tio tentou se matar amarrando as pontas de um fio desencapado nos dedos e ameaçando ligar na tomada — ele me chamou para ver, e eu tive o impulso (vai saber como) de sair correndo para desligar o disjuntor geral da casa.

Ele é então encaminhado para o Hospital Espírita de Porto Alegre e fica internado durante todo aquele mês de maio de 2008, onde seria diagnosticado com Transtorno Bipolar Afetivo Não Especificado. Os dois filhos mais velhos, Rafael e Fernanda, já adultos à época, foram contatados e não quiseram se envolver. Por décadas, minha mãe me disse que meu tio sofria de esquizofrenia, porque ele via e ouvia coisas, dizia conversar com as pessoas que não existiam (era comum ele dizer que tal pessoa passou na rua de casa ou que ele viu alguma

situação estranha ocorrer na frente de casa). Em retrospectiva, e em poder dos documentos médicos, percebo que ele alternava entre episódios característicos de bipolaridade — escondia coisas dentro de casa (o Rafael me relatou que já fazia isso quando ainda morava com a família) e, em certos momentos, tinha crises depressivas. A tentativa de suicídio foi o pico de uma delas e, embaixo da sua cama, os bombeiros (sim, foi preciso chamar os bombeiros para arrombar a porta do seu quarto) encontraram talheres, frutas, garrafas pet de refrigerante, além de uma machadinha.

O diagnóstico de Transtorno Bipolar, eu descobri há alguns meses, quando solicitei judicialmente o prontuário médico da sua interação em 2008. Até meses atrás, achava que meu tio era esquizofrênico (isso era o que a minha mãe falava, o que denota o envolvimento que ela conseguiu ter em relação aos problemas do meu tio). Quase 10 anos depois, em 2017, ele seria internado de novo em razão de uma doença respiratória, mas agora na cidade de Campo Bom, onde morava na época. Novamente, os filhos foram procurados (a situação se anunciava crítica). No hospital, confessaram para minha mãe que, até onde sabiam, o pai já estava morto, mas no fim a doença funcionou como uma oportunidade de reaproximação, pois os filhos chegaram a cogitar levar o pai para morar com eles. Meu tio passou seus últimos dias no hospital municipal de Campo Bom, chegou a receber alta, mas rapidamente voltou a ser internado. Morreu na tarde de 27 de julho de 2017 (choque séptico em decorrência de pneumonia), 10 dias depois de completar 65 anos.

A princípio, e isso confessei a alguns amigos, ao começar a escrever o texto sobre meu tio, me sentia uma espécie de *paparazzi* familiar, buscando informações sobre esse homem pacato e desinteressante. Quem seria eu para contar a história do meu tio? Não seria melhor silenciar do que exumá-lo, invadindo a memória e a intimidade dos outros? Conversando com o escritor João Paulo Cuenca, quando confessei esse meu medo originário, o de adentrar a intimidade alheia sobre um assunto tão doído e delicado para benefício próprio (leia-se, escrever uma história), ele me disse que não concordava, pois essa história era minha e cabia a mim contá-la. É verdade, mas uma não menos angustiante. Essa angústia, essa insegurança, porém, não me impediu em nenhum momento de continuar, de tentar escrever essa história, embora tenha recuado várias vezes ao longo desses anos; talvez não propriamente pelo receio de invadir essa história pessoal e familiar, mas por razões que desconheço. Desde outubro de 2017, eu jogo um jogo que ainda não descobri as regras: já retomei e larguei esse texto algumas vezes, mas ele está sempre invadindo o meu desejo, minha imaginação, pedindo para surgir e, ao mesmo tempo, resistindo a virar linguagem. Durante esse período, publiquei o

livro de poemas *Um levantar de paredes*¹, em 2019, e iniciei um projeto de livro de contos, além de outros projetos aleatórios. Chego neste momento com muitas dúvidas e sem entender que história é essa que estou me propondo a contar, mas com a leve certeza de que só há um caminho: seguir.

¹ ROSA, G. *Um levantar de paredes*. Cotia: Urutau, 2019.

1 COMO MORRE UM ROMANCE QUE NUNCA NASCEU

Em outubro de 2017, comecei a escrever um texto que (provisoriamente) chamo até hoje de *O alaranjado sol da tempestade*. O título vem de uma frase do livro *Los siete locos*², do escritor argentino Robert Arlt. A ambiência onírica e limítrofe do livro me bateu legal na época; e isso, pensava, talvez dissesse respeito sobre quem eu me propunha a escrever: meu tio. A cena de onde tirei a frase era Erdosain, personagem central de *Os sete loucos*, em seu quarto, sentindo uma prostração tão imensa que aos poucos se transfigurava no próprio espaço, um sol que inchava e encobria tudo. Erdosain, no seu quarto escuro, deitado na sua cama de solteiro num estado de angústia e apatia, com as mãos entrelaçadas sobre o umbigo, observava a sombra desse sol esmaecido que crescia na janela, tomando e emudecendo o mundo ao redor: prédios, pessoas, buzinas, vozes. Quando penso em depressão, penso em amarelo, um amarelo bem fraquinho.

Meses atrás, pesquisando numa versão³ do livro de Robert Arlt em português brasileiro, descobri que essa cena não existe. Ou melhor, existe, mas não desse jeito, e não é dela que tirei a frase⁴. Qual a conexão que eu fiz entre um alaranjado sol de tempestade com meu tio? Não sei. Quem sabe eu tenha assumido que a imagem, esse alaranjado sol de tempestade, carregasse a força febril e revoltosa de alguma pintura de William Turner (1775–1851)⁵, pois sempre me senti atraído por suas cenas trágicas e sublimes. Pensando hoje, suas obras não serviriam nem de mera simbologia para a personalidade pacata do meu tio, a não ser, talvez, por seus dias subterrâneos, seus momentos passados a sós, inapreensíveis mesmo para quem conviveu com ele por anos.

Entre a morte do meu tio e o início da escritura do "vômito" (peço desculpa pela indiscrição escatológica, mas é assim que me acostumei a chamar aquele jorro de escrita que surgiu) passaram-se três meses. Na época, eu não chamava de "vômito"; eram apenas fragmentos desconexos e aleatórios que foram surgindo um após o outro: cenas sobre a minha família materna, memórias de pré-adolescente com meu tio, notícias de jornal que falavam sobre a precarização do Sistema Único de Saúde, ETs que tomavam latão de cerveja Polar na

2 ARTL, R. *Los siete locos*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1968.

3 ARLT, R. *Os sete loucos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

4 O trecho de onde tirei o título: “Cada vez más fuerte se hacía en él la revelación de que estaba en el fondo de un cubo de portland. ¡Sensación de otro mundo! Un sol invisible iluminaba para siempre los muros, de un anaranjado color de tempestad. El ala de un ave solitaria soslayaba lo celeste sobre el rectángulo de los muros, pero él estaría para siempre en el fondo de aquel cubo taciturno, iluminado por un anaranjado sol de tempestad.” (Ibid., p. 74).

5 Pintor romântico britânico da primeira metade do século XIX. Turner é considerado um dos precursores do modernismo na pintura.

antiga arquibancada da Geral do Grêmio no Estádio Olímpico (num sonho que meu tio nunca teve), os últimos dias do meu tio internado no hospital em Campo Bom, ficcionalizações da infância dele e da minha mãe, além das colagens de frases aleatórias de textos que tinham alguma conexão com o que escrevia. Eu escrevia um trecho, me cansava e partia para outro. O engraçado, no entanto, é que nesse primeiro impulso a estruturação funcionava por cenas, cenas curtas, pequenas cápsulas de ficcionalização ou memórias. Inicialmente, cerquei o assunto "meu tio" de diferentes perspectivas, por exemplo: um narrador em primeira pessoa colado à voz do autor, num estilo mais descontraído e coloquial; um narrador em terceira pessoa mais observador, externo, com um estilo poético e, ao mesmo tempo, documental (usava o presente do indicativo para criar essa sensação); um narrador em primeira pessoa que emulava a carta que meu tio deixou para sua família quando saiu de casa; observações aleatórias desse narrador em primeira pessoa mais colado à figura do autor com, entre outros tópicos e formas, matérias de jornais sobre leitos de hospital, orações fictícias, alienígenas, Albert Camus, comentários sobre morte e sobre a obra de Juliano Garcia Pessanha⁶, tudo num estilo que alternava entre despojado e ensaístico; além da voz de um cronista esportivo falando sobre o futebol de várzea de Novo Hamburgo na década de 1970 e do meu tio como jogador varzeano (meu tio, segundo relatos, era um ótimo jogador), mas nunca cheguei a escrever com esse narrador. Desde o princípio, imagino que intuitivamente, percebi que para dar conta do "meu tio", precisaria cercá-lo de vários lados; desde o início tentei fazer um texto autobiográfico, mas que não queria, ou não podia, abrir mão da ficção. Se por um lado busquei imprimir uma voz que não se deslocasse da minha perspectiva (um eu-presente que viveu e contava), por outro me pareceu difícil falar da gênese desse tio sem recorrer à sua própria infância e, conseqüentemente, à sua própria família. Para fazer isso, documentação nenhuma daria conta, só a ficção.

Os capítulos do jorro inicial, lá do final de 2017,⁷ não tinham títulos, levavam apenas números romanos. A sequência narrativa seguia uma linearidade de trama, porém aparecendo de forma fragmentada. Por exemplo, os "capítulos" I e II seriam seguidos, de forma aleatória, por I.a e II.a e assim sucessivamente, como IIIa. e IIIb. As letras ao lado do número romano funcionariam como um código (continuando uma cena anterior ou apresentando uma cena diferente, mas referente à mesma linha narrativa), como um fio de Twitter não sequencial. A

6 Juliano Garcia Pessanha (1962) é um destacado autor da autoficção brasileira contemporânea — seus textos hibridizam psicanálise, filosofia e literatura. Escreveu, entre outros livros, *Testemunho transiente* (2015) e *Recusa do não-lugar* (2018).

7 Ver Apêndice A.

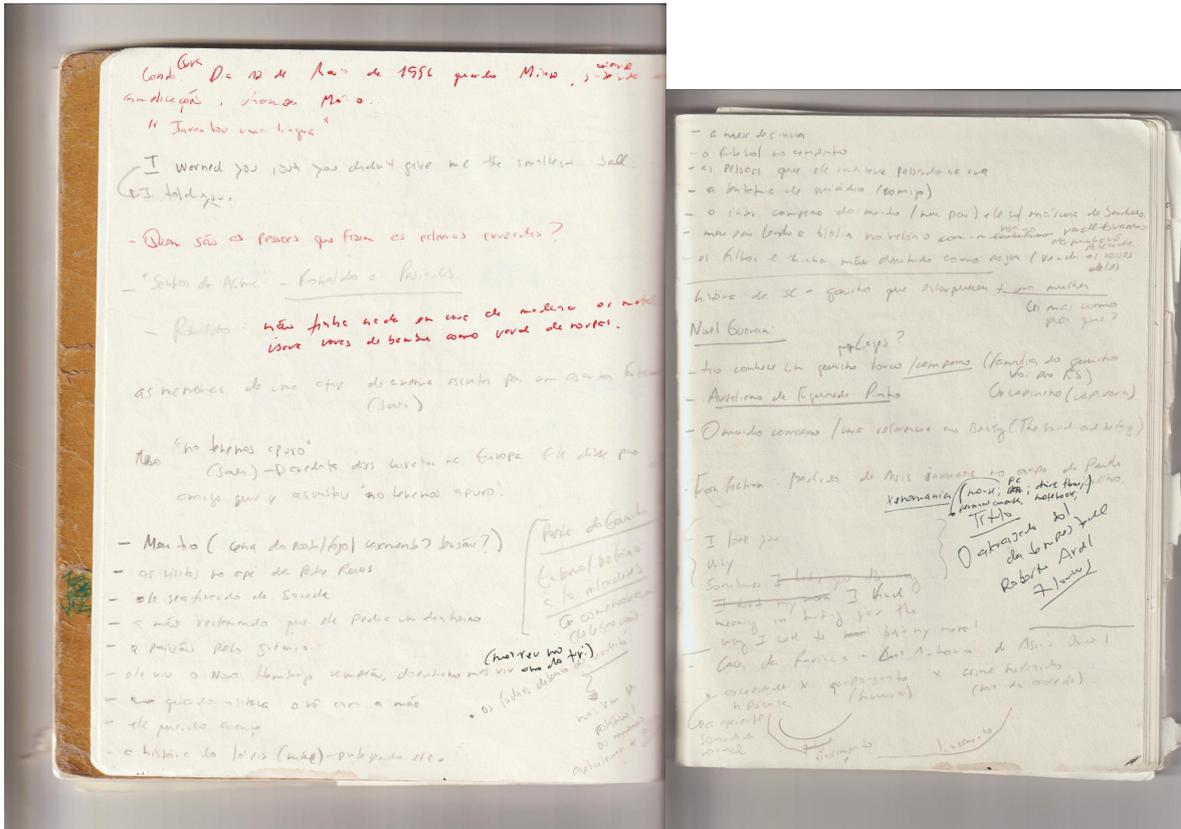
estrutura lembrava muito a de um livro que leria anos depois, do escritor Tiago Ferro, *O pai da menina morta*⁸.

Por indicação do Reginaldo Pujol Filho, professor compassivo e atentíssimo do ateliê de escrita que frequento até hoje, retirei os números romanos. Não tenho dúvida de que foi uma boa chamada, mas também nunca mais soube o que colocar no lugar dos anacrônicos números romanos para nomear os capítulos (ou fragmentos). Tiago Ferro, em seu livro de 2018, usa títulos entre colchetes e seus fragmentos, embora não conversem diretamente entre si, estão ligados por um intangível fio, algo como um campo gravitacional que dá sustentação ao texto. Talvez a minha intenção tenha sido parecida. No momento, a estrutura foi radicalmente alterada, dando lugar a capítulos maiores e não tão fragmentados, mas pretendo me focar sobre isso mais para frente.

Como mencionei, este texto começou a ser escrito no final de 2017 e, até início de 2022, permaneceu inalterado em sua forma fragmentária e aleatória. Durante esses anos, tentando criar outros projetos, volta e meia eu acessava a pasta no Google Drive e relia o primeiro fragmento do texto sobre meu tio. Suspeitava, quase sempre, se tratar de um primeiro fragmento decente e que, se existia alguma coisa que valia a pena colocar minha energia, seria esse trabalho. Em um dado momento, provavelmente em agosto de 2017, iniciei a escrita de um caderno que chamei de Caderno I, onde fazia anotações sobre possíveis projetos literários e aleatoriedades. Neste caderno, listei algumas cenas que poderiam entrar no texto que mais tarde nomearia de *O alaranjado sol da tempestade*.

8 FERRO, T. *O pai da menina morta*. São Paulo: Todavia, 2018.

Figura 1 - Caderno I - Lista de cenas 1 e 2.



Fonte: Acervo pessoal.

Na Figura 1, entre outras cenas, é possível ler (espero) "Meu tio (cena do fogo/fogo/casamento? tensão?); "as visitas no apê da Padre Reus"; "ele se atirando da sacada"; "a história do lápis (mãe) — protegendo ele"; "a mesa de sinuca"; "a tentativa de suicídio (comigo)". Dessas cenas, algumas foram escritas. Na "Lista de cenas 2", é possível ler "história de SC, o gaúcho que enlouqueceu + mulher → mas como? por quê?". Ainda hoje, uma das principais dificuldades que tenho com este texto do meu tio, é como tratar sua viagem, o tempo que passou desaparecido. Lá no início, quando tentei ficcionalizar esse episódio, me surgiu um personagem, algo parecido com um fiel escudeiro que acompanharia meu tio nessa viagem de caminhão. Imaginei que meu tio, em algum ponto da viagem, desembarcaria do caminhão e seguiria sua viagem a pé, encontrando esse outro personagem.

Dei a esse personagem o nome de Bernon, mas também chamei de Besson; nunca cheguei a definir. Bernon seria um homem de cerca de 35 anos com transtornos mentais, decorrentes de uma doença congênita, talvez Síndrome de Down. Ele viveria pilchado de gaúcho (com lenço vermelho) e seria extremamente apaixonado pela figura (estetizada) do gaúcho Paixão Côrtes e pelas tradições dos centros de tradições gaúchas. Bernon moraria com sua família, de sobrenome Himmelberg, em Santa Catarina. Uma família de descendentes de

alemães que migraram do Rio Grande do Sul para o estado catarinense. Cheguei a criar até uma espécie de árvore genealógica da família, mas não passou disso. Em algum ponto, Bernon e meu tio se encontrariam para seguir viagem juntos, perambulando pelas rodovias e cidadezinhas.

Sem dúvida alguma, o personagem Bernon foi muito influenciado por uma leitura que fazia à época, *The sound and the fury*⁹, do escritor estadunidense William Faulkner. Benjamin, o primeiro dos quatro narradores do livro, narra o dia em que está fazendo 33 anos. A linguagem é convulsa, desconexa e sinestésica (em um dado momento, Benjy nos diz que faz três anos há 33 anos), o que nos leva a crer que sofre com alguma doença psíquica ou neurológica. Imaginei, portanto, um personagem que fosse parecido com Benjamin. Sempre senti que Bernon tinha um potencial, pois logo encontrei um jeito de narrar na sua perspectiva, sentia-o muito vivo, mas já não sei se consigo encaixá-lo na proposta do texto literário atual.

Para quem hoje lida com a dificuldade de dramatizar momentos calcados na realidade, nesse primeiro momento estava muito à vontade para soltar a mão e imaginar. Cheguei a pensar que meu tio e Bernon seriam uma espécie de Dom Quixote e Sancho Pança, vagueando pelas rodovias e cidadezinhas brasileiras, brincando, se envolvendo em estripulias, passando fome. A seguir, uma cena com Luís e Bernon:

Bernon senta no pedaço de papelão e desce a encosta raspando a bunda enquanto Luís olha de cima do morro, ouvindo os berros. Bernon ri ao perder o controle e rolar os últimos metros do barranco; parece não se importar com a grama que se prende a suas roupas. Luís tem fome. “Lois, Lois”, chama Bernon. Luís observa o mato denso atrás de Bernon, do outro lado da rodovia. Logo vai escurecer e eles não terão onde dormir. Luís sente uma fisgada perto do fígado, a tira de um dos seus chinelos se desprende, suas unhas dos pés estão pretas. Bernon tenta subir o morrinho correndo, mas sua bota desliza na grama assim que ele se equilibra. O barulho incessante de carros na rodovia atrapalha o raciocínio de Luís: não reconhece a mancha vermelha que se aproxima desengonçada e lhe dá um murro no ombro fazendo-o acordar do torpor. Bernon entrega a ele o pedaço de papelão. Antes de sentar-se, pede a Bernon que o empurre o mais forte possível, Luís quer sentir o vento no rosto, o seco nos olhos antes de fechá-los.

Absolutamente tudo me incomoda nesse trecho. A infantilização dos personagens, o jeito de tratar Bernon, o estilo do narrador (como se observasse de longe, distanciado, mas também julgador), o ritmo do texto, a construção imagética. A cena de dois homens, perdidos, que brincam à beira da rodovia deve ter me parecido lúdica e com algum lirismo, mas hoje é intragável. Em um dado momento, escrevi sobre Bernon: "Bernon talvez não seja uma

9 FAULKNER, W. *The sound and the fury*. Nova York: Ramdon House, 1956.

aparição, mas um real irreal; uma alegoria às avessas (*Commedia dell'arte*, fantástico). Um personagem a favor de uma ideia". Talvez eu quisesse usar Bernon como uma alegoria que servisse de crítica ao tradicionalismo gaúcho, o que nem foi fruto de uma reflexão, nem faz muito sentido para o projeto. Bernon não faz mais parte dos planos do projeto atual, mas fica aqui minha menção a ele e a seu mundo raso, que nunca chegou a ser.

Em 2020, retomei o trabalho no texto, porém antes pensei que seria melhor organizar o que já tinha feito. Para isso, me propus a reler todo o material do "vômito". Criei uma planilha no Google, que chamei de "Espinha", e inseri diversas abas, cada uma com uma categoria. Uma das categorias se chamava "Perguntas gerais", onde listei cerca de 40 perguntas (dirigidas a mim mesmo) sobre o texto e o meu objetivo com ele. Seguem alguns exemplos:

Figura 2 - "Espinha", da aba "Perguntas e respostas gerais".

PERGUNTAS E RESPOSTAS GERAIS	RESPOSTAS PRÉ-LEITURA		
Qual a motivação para escrever esse livro?	A vida do tio Luis, a intimidade que tive com ele e ao mesmo tempo o mistério que cercou sua vida. Uma forma de tentar entender esse personagem (ele era um personagem na família, talvez), o que aconteceu com ele, o que houve, ao passo que tento me compreender. Uma forma possível de tributo. Além disso, a minha relação estreita com a morte. As mortes do meu tio passaram despercebidas, ignoradas, negligências e isso machuca. Ele teve uma vida despedaçada, e o livro é uma forma de recompô-lo, dar-lhe uma vida possível (eu devo fazer isso? talvez, uma parte dele também é minha, a ficção permite, e minha memória também, quase como recompô-lo por decomposição).	Por que escrever o livro?	Por que não escrever? O mundo precisa de um livro sobre teu tio? Precisar é um verbo utilitarista e a literatura, embora não seja uma arte maior e mística (muito pelo contrário, ela explode), não precisa, de forma alguma, ser precisa kk. Ok, mas digamos que quem se importaria em ler uma história pessoal de um cara que a literatura já trabalhou à quinhentos? Não sei, o que faz dele único? ou único entre os únicos? Por que a história dele merece? Por que não mereceria? É uma história SO sobre/dele?
Qual a importância do livro considerando a motivação? Existe algum ponto que tu quer levantar para discussão ao "público? O livro tem alguma moral?	Pessoal: depuração íntima e exigência para compreensão da minha pessoa relacionada a alguém que nunca entendi e adorei e que, de forma perversa, talvez dê uma boa história como personagem e como história de vida. Pública: 1. conviver com a morte, tocá-la 2. levantar a questão da esquizofrenia 3. incompreensão das pessoas e negligência de um mundo que não o acolheu (ele é uma vítima que cometeu seus pecados, mas pagou um preço muito maior, (por que usar o conceito de vítima? quando que um "louco" não foi vítima?)	Qual a história a ser contada? Existe uma?	A história multifacetada do meu tio. Com menos intensidade, a história da Fernanda, a história do Benon.
Vale levantar a "bandeira" da esquizofrenia como forma e conteúdo? há certa denúncia?	Acredito que não de forma panfletária, mas com uma literatura "ocupada" (fuks). De que forma? Não sei. A questão da sublimação da doença por nós se reflete no não entendimento real dos problemas e incompreensões do meu tio e, até mesmo, na falha de diagnóstico (de que forma isso afeta o afeto por ele? de onde vem meu afeto? Ele se sentiu sozinho e não teve forças para fazer? De que forma ele falava? De certa forma é uma denúncia sim, de como essa doença é perversa, de como nós, hoje, séc. XX lidamos com ela e de que forma tentamos convív-la (ele sempre foi uma pedra no sapato da família, será que ele era uma forma de irmão-adotado?) Julian tem me dado chaves de escrita.	Qual o tipo de história?	Quase um biografia autobiográfica por cenas e episódios curtos
		Existe um plano de fundo?	A morte, o afeto, a doença, o desafeto, a morte
		Vale a pena contar essa história? Por quê?	Tudo vale a pena, se
		Como contar essa história?	Episódica e viajante no tempo? O tempo presente como um tempo que encompassa o futuro-passado-presente
		A história mistura ficção, autoficção, ensaio? Defina esses termos de forma simples	Ficção: narrativa como fabulação; Autoficção: verdade e mentira fabuladas (ficção construída dentro da ficção)
		Como isso mistura? A ficção invade o real-contado e o real-contado a ficção?	Não sei se essa é uma distinção que deverá ser explícita. É necessário que haja ficção para que o real apareça e vice-versa. Talvez a ideia não seja tanto misturar eu-narrador-gustavo com o narrador em terceira pessoa (são duas posições distintas).
		Qual a forma para contar? E por quê? De que maneira forma e conteúdo estão conectados para criar um efeito?	Talvez a fragmentação do texto
		A forma é nova? Quem fez?	Desde os gregos antigos (Safo), Joyce, Cortazar, praticamente muito gente no século XX e ainda mais no XXI (modernidade e pós-modernidade)
		É importante que forma e conteúdo se imbriquem? Em que medida?	Acho que sim, mas ainda não tenho certeza, até pelas diferentes formas dentro da forma geral
		É importante que forma e conteúdo se afastem? Em que medida?	
		De que forma esse trabalho se situa em relação à literatura brasileira/internacional? Quais são seus naves?	Bna, não sei, caralho

Fonte: Acervo pessoal.

Como é possível observar, tentei elaborar, numa tentativa de racionalização, aquele processo intuitivo que começara dois anos antes. A célula "respostas pré-leitura" pressupunha uma outra célula ao lado direito, a "respostas pós-leitura". Todavia, a leitura completa do material nunca ocorreu. Nunca consegui reler todo o "vômito", na época com cerca de 50 páginas, até porque ele me parecia muito mais um amontoado de fragmentos do algo organizado, que teria um ritmo à leitura. Queria entender onde estava me metendo, me localizar, mas não consegui muita coisa. Poucas vezes voltei a essas perguntas depois.

Uma coisa, porém, me chama a atenção: a preocupação que eu tinha com a "esquizofrenia" do meu tio. Até aquele momento, eu acreditava que meu tio sofrera a vida toda com essa condição (as alucinações, a fuga, as pessoas que ele dizia ver, etc.). Na época, achei que a doença poderia ser um tema importante do texto, algo como uma espécie bandeira de conscientização. Não dei seguimento, e como mencionando, descobri recentemente que o diagnóstico psiquiátrico do meu foi de Transtorno Bipolar Afetivo Não Especificado.

Na mesma planilha, também elaborei as linhas narrativas. Pensava em alguns eixos principais naquele momento (e seus respectivos tempos e estilos), como mostra a Figura 3.

Figura 3 - "Espinha", da aba "Esquema".

EIXOS NARRATIVOS		NARRADOR, FOCALIZAÇÃO E TEMPO	ESTILO
Eu-Gustavo-narrador	- relatar/ficcionalizar episódios que mantenham relação com meu tio e/com a família e o tio	1ª pessoa (pretérito perfeito)	descontraído, coloquial, urgente
Ficcionalização da infância	- ficcionalizar episódios da infância que mostrem/apresentem/denunciem Luis e a condição familiar	3ª pessoa exterior (presente)	objetivo e poético
Ficcionalização da viagem	- do surto à viagem e a volta (encontro com Benon (ter a relação familiar de Benon ou não?), encontro com o caminhoneiro no final)	3ª pessoa com certa interiorização em Luis e em Benon (talvez) (presente)	entender melhor, mas extremamente imagético, não necessariamente visual, mas auditivo
Ficcionalização do casamento (Fernanda)	- o ponto de virada do surto (a força da mulher que não quer casar, a vergonha, a incompreensão da família, a fuga)	3ª pessoa externa acompanhando Fernanda (presente)	cru e objetivo
Cronista esportivo	- falando, descrevendo a habilidade de Luis no futebol e o craque que não foi	1ª pessoa em tom de crônica	aquela coisa crônica futebolística (nelson rodrigues, tostão, sergio sant'anna,
Carta para Rita	- uma voz em primeira pessoa (única voz de Luis)	1ª pessoa (Luis)	frustrado e confuso
Observações aleatórias	- livre associação com assuntos e reflexões (talvez metaficcionalis) sobre os assuntos abordados não necessariamente "eu-narrador-gustavo" (links, matérias de jornais, colagens, imagens, emails, zaps, o que for)	1ª pessoa	como?

Fonte: Acervo pessoal.

É engraçado. A tabela parece bem organizada, os narradores, seus tempos, suas focalizações, seus estilos. Ao mencionar os fragmentos iniciais no início deste trabalho (presentes no Apêndice A), falei que imaginava narradores e registros diferentes como forma de cercar o assunto "meu tio" de diversos lados. Relendo o material, percebo que os narradores (em primeira e terceira pessoas) eram muito parecidos, sem uma grande mudança de linguagem a não ser o tempo verbal. Mais fácil de entender reccorendo ao texto no apêndice, mas acho que uma leitura rápida do material deixa isso evidente. Por que isso? A resposta pode ser muito simples: talvez eu não tenha trabalhado (talhado) a linguagem de cada narrador para aperfeiçoá-la ao registro que gostaria. E, para ser sincero, não sei se é uma coisa que me interessa muito no momento (falarei mais sobre isso na última seção deste trabalho).

É curioso, no entanto, que desde 2017 até metade de 2022, eu não tenha considerado alterar a estrutura do texto literário em nenhum momento; simplesmente aceitei que ele teria essa forma fragmentada, com diferentes tempos e episódios, que criariam um mosaico

imperfeito; peças de quebra cabeça que não necessariamente se encaixariam. No momento, ainda não sei a forma que o texto literário terá, mas continuo com a ideia de trabalhar com eixos narrativos (ou episódios-chave), mas falarei disso mais adiante.

Apesar dos eixos, ou dos narradores projetados, uma problemática se manteve desde o jorro inicial: eu não queria escrever (puramente) ficção, pelo menos não nos moldes do realismo convencional; eu queria contaminar (no "vômito", um dos capítulos era um QR que levava para a ficha do jogo da Batalha dos Aflitos, entre Náutico e Grêmio, em 2005, e em outros, adicionei links de vídeos do YouTube). Quando amigos me perguntavam o que eu estava escrevendo, eu dizia ser uma espécie de autobiografia ficcional (sem saber que isso era "autoficção"), ou uma meta-autobiografia ficcional que se misturava com ensaio. De fato, nunca soube definir muito bem o que estava tentando fazer (até hoje). Evidentemente, estava, desde o início, usando de técnicas narrativas para alcançar a construção do ficcional. Ao mesmo tempo, existia, e muito forte, o desejo de me assumir (autobiograficamente) como narrador, deixando vaziar a subjetividade e a intimidade. Não queria trocar nomes de pessoas, locais ou readaptar episódios — me parecia compulsório que, se ficcionalizasse, faria sobre algo que aconteceu ou que poderia ter acontecido.

No meio do caminho e nessa levada, ali por 2019 ou 2020, me deparei com um artigo que mudou radicalmente os rumos da relação entre ficção e realidade no meu projeto. O texto, do grande escritor argentino Juan José Saer, se chama *O conceito de ficção*¹⁰, publicado originalmente em 1989. Resumindo de forma raquítica, a ficção, para Saer, seria uma "antropologia especulativa"¹¹. Inscrita no campo das humanidades, quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito de "tergiversar a verdade"¹², mas para buscar alcançar a complexidade de uma possível verdade (que o tratamento objetivo, por exemplo, na ciência, ou mesmo na biografia e na autobiografia, muitas vezes, empobrece). Dessa forma, a ficção seria uma forma de submergir a essa realidade, mas sem pretender saber de antemão como essa realidade se conforma — a ficção não tem amarras com a verdade nem com o falso; busca inserir-se nesse entremeio, evidenciando a complexidade e fazendo dela tema e meio de reflexão. Saer não discorre sobre o termo "antropologia especulativa", nem eu vou me incursionar por ele. Deixo aqui apenas citação que talvez resuma e acrescente:

No entanto, a ficção não pede para ser crível enquanto verdade, e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua

10 SAER, Juan José. O conceito de ficção. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, julho de 2012. Disponível: <https://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>

11 *Ibid.*, p. 6.

12 *Ibid.*, p. 2.

existência, porque somente sendo aceita como tal é que se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, e sim um tratamento específico do mundo, inseparável da matéria de que trata. Este é o ponto essencial de todo o problema e há que tê-lo sempre presente caso se queira evitar a confusão de gêneros. A ficção se mantém à distância tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso. Sua identidade total com o que trata poderia talvez resumir-se na frase de Goethe que aparece no artigo já citado de Kayser (“Quem conta um romance?”): “O romance é uma epopeia subjetiva em que o autor pede licença para tratar o universo à sua maneira; o único problema consiste em saber se ele tem ou não uma maneira; o resto vem por acréscimo”¹³.

De alguma forma, me senti livre para tratar de um tema pessoal sob meu "tratamento específico do mundo"¹⁴. Mais do que proporcionar liberdade para fazer da ficção um espaço de especulação sem a ingenuidade de tomar partido da verdade absoluta nem da falsidade menos consciente, esse texto me empresta, toda a vez que releio, uma vitalidade — a de que fazer ficção é uma poderosa forma de pensar e sentir o mundo. Inicial e intuitivamente, eu ficcionalizei (no sentido mais imaginado do termo) todos aqueles momentos do passado da minha família materna (histórias que ouvi de outras pessoas), do casamento interrompido da minha prima, da fuga, da viagem, da volta e da doença do meu tio e, para narrar aquilo que vivi, especialmente o que vivi com meu tio, o tom usado mais autobiográfico, memorialístico e ensaístico. A diferença, e é o que vou tentar apresentar na seção a seguir, é que tomei consciência de que a ficção pode, e talvez seja esse um dos grandes trunfos dela, me servir para especular não sobre mim, mas *a partir* de mim. Esse *a partir de mim* se torna, também, um *sobre o outro*, pois a história cheia de lacunas do meu tio também é a minha história, a história que especulo e descubro à medida que escrevo.

13 Ibid., p. 3.

14 Ibid., loc. cit.

2 COMO NÃO CHEGUEI AONDE QUERIA TER CHEGADO, MAS A UM LUGAR QUE AINDA DESCONHEÇO

2.1 Memória

Mas qual seria meu modo, esse recorte de realidade com que proponho a contar essa história? Para ser bem sincero e para poupar quem porventura espere uma resposta, já a deixo aqui: ainda não sei. Estou tentando descobrir. Desde o início do ano de 2022, quando a ideia de usar meu projeto de escrita como o Trabalho de Conclusão se tornou oficial, a relação que estabeleci com esse texto e a forma de lidar com ele se alterou. Ainda no verão, numa primeira conversa com a professora Márcia Ivana, expus as minhas dúvidas em relação a como encontrar essa forma, esse modo, esse tom, essa tensão para fazer um romance autoficcional. Aliás, relutei muito em chamar o que escrevo de romance, mas é o que ele é, um romance autoficcional, porque um romance pode ser muita coisa, inclusive autoficção (talvez a classificação mais precisa seja novela, mas não vou entrar nisso). Na conversa com a professora, ela pediu para iniciar meu memorial de criação¹⁵ e, ao lado do computador, na bancada, estava uma leitura que eu tinha acabado de começar, e que seria crucial para o resultado parcial que apresento neste projeto.

No final de 2021, um amigo me mandou por WhatsApp a foto da capa de um livro: no centro, um homem de paletó e gravata, está escorado em um carro, seu ombro direito parece tocar o veículo. Ele é calvo e deve ter cerca de 60 anos. Parece encabulado com a foto, guarda as mãos no bolso como se quisesse se proteger. Não sei exatamente por que ele me mandou a foto. Achei que o autor fosse o próprio homem da foto. Esse amigo é muito mais ligado que eu nas novidades editoriais brasileiras, sabia que o livro me interessaria. O tal livro era *O Lugar*¹⁶, da escritora francesa Annie Ernaux, a primeira publicação dessa escritora em português brasileiro, pela editora Fósforo. Bastou a palavra *autossociobiografia* na sinopse do site da Amazon para eu decidir comprar o livro.

Em *O lugar*, Annie Ernaux se debruça sobre a morte de seu pai, que serve como gatilho para criar um relato que mistura história pessoal e sociologia — questões familiares e de classe tratadas sob a luz (ou opacidade) da memória. A linguagem seca, áspera, diz a narradora, como o francês rústico de seu pai, me chamou muita atenção, além do tema, algo

15 Mais tarde, numa das entradas do meu memorial de criação, imagino que por maio de 2022, escrevi: "Sonhei com a Márcia Ivana: ela me dizia em um hospital que era pra eu "cut the crap" (parar de enrolar) e escrever".

16 ERNAUX, A. *O lugar*. São Paulo: Fósforo, 2021a.

que toca a mim profundamente e, suponho, a muitos da minha geração — as relações familiares (por exemplo, entre pais e filhos) que se distanciam à medida que pessoas oriundas de classes mais baixas alcançam um nível de educação superior e, conseqüentemente, se inserem num mundo da produção de conhecimento, ascendendo socialmente em decorrência disso e acessando um espaço completamente alheio aos próprios pais¹⁷. Talvez a realidade econômica brasileira seja muito diferente da francesa, mas é inegável que, em algum momento, começa a imperar essa distância pelo discurso.

Acima de tudo, ali estava uma possibilidade para minha própria autoficção, um falar do outro a partir de mim, mas marcando minha voz como narrador, algo que já tinha feito e que agora encontrava um par, uma escritora francesa branca nascida no final da década de 1940. Lendo Annie Ernaux, senti que ganhava uma amiga¹⁸ com quem podia dialogar. Claro, não demorou para eu buscar outros livros da autora. Graças, a editora Fósforo também lançara no Brasil, em 2021, o livro *Os Anos*.

Quando me encontrei virtualmente com a Márcia Ivana lá no verão de 2022, o livro na minha bancada era *Os anos*¹⁹. A orelha do livro menciona que Annie Ernaux escreve, de forma ambiciosa e bem-sucedida, uma "autobiografia impessoal". Vai mais longe, afirma que ela cria um gênero literário, em que história pessoal e a História se mesclam (subjetividade e coletivo). Tratarei mais adiante sobre esse assunto, mas agora basta que atentemos para o ato inovador de Annie Ernaux, que busca escrever sua história pessoal (pautada por fotos de família, diários, jornais, recordações) enquanto constrói os acontecimentos de sua vida, do nascimento, à Segunda Guerra Mundial para chegar aos dias atuais, de forma a fazer um panorama de um "eu" coletivo, uma autobiografia que é, ao mesmo tempo, a história dela e do que se passou na História, sem nunca mencionar a palavra "eu". Uma das epígrafes de *Os anos*, escrita pelo filósofo José Ortega y Gasset, é impactante e preempatória: "Temos apenas a nossa história e ela não é nossa".

Confesso que leio *Os anos* como ficção, não como uma autobiografia impessoal (talvez muito nos termos de Saer). Estilisticamente, considerando as escolhas de narração, especialmente a ausência do uso do "sujeito" em um livro que se pretende como

17 A epígrafe de *O Lugar* (2021), de Jean Genet, é: "Arrisco uma explicação: escrever é o último recurso quando se traiu".

18 Aparentemente, Annie Ernaux teria sido uma precursora para outro autor francês chamado Didier Eribon. Li, anos atrás, seu livro *Retorno à Reims* (2020), publicado recentemente no Brasil pela editora Âyiné. Como Ernaux, Eribon mistura memória autobiográfica e sociologia: o narrador retorna à sua cidade natal, após a morte de seu pai, e mergulha no passado para refletir sobre o afastamento que ocorreu entre eles. Um distanciamento que, constata Eribon, não se deu apenas por sua homossexualidade, mas também pela vergonha que sempre sentira da sua classe social.

19 ERNAUX, A. *Os anos*. São Paulo: Fósforo, 2021b.

autobiográfico, é possível dizer que o uso dessa voz coletiva, sim, nos dá a sensação de estarmos atravessando as décadas, os acontecimentos políticos, culturais e sociais, mas também estamos vivendo o mundo que a narradora estabelece, as escolhas subjetivas e estilísticas, como ela mesmo diz "história familiar e história coletiva são uma única coisa"²⁰. É difícil catalogar a prosa de Annie Ernaux, justamente porque sua obra se encontra num entre-gêneros, ela é, talvez, um dos exemplos mais particulares da pós-ficção, conceito de Julián Fuks que tratarei mais adiante.

Apesar da inovação e do estilo robusto, o que foi decisivo para o meu projeto na leitura de *Os Anos* foi a noção de memória. Ciente da maleabilidade e inconfiabilidade da memória, Ernaux escreve com consciência de que as memórias e recordações são fugidias e faz, dessa incerteza, a matéria própria de sua criação literária.

De qualquer modo, para quem pretende fazer uma autobiografia coletiva, é engraçado que ela inicie o livro com a seguinte frase: "Todas as imagens vão desaparecer"²¹. A partir disso, ela nos apresenta uma sucessão de imagens aleatórias (uma senhora que faz xixi atrás de uma barraca de café no meio da Segunda Grande Guerra, as múmias nas catacumbas de Cappuccini, em Palermo, Molly Bloom, personagem de *Ulisses*, de James Joyce, deitada em sua cama lembrando a primeira vez que um menino a beijou):

Vão se acabar todas de uma só vez, assim como as milhares de imagens que estavam na cabeça dos avós mortos há meio século e dos pais também mortos. Nessa imagens ainda somos criancinhas e estamos no meio de outras imagens de pessoas desaparecidas antes mesmo de termos nascido, do mesmo modo que na memória estão presentes nossos filhos pequenos ao lado de nossos pais e colegas da escola. E, um dia, nós estaremos na lembrança de nossos filhos no meio de netos e de gente que ainda não nasceu. Assim como o desejo sexual, a memória nunca se interrompe. Ela equipara mortos e vivos, pessoas reais e imaginárias, sonho e história²².

É na nossa memória que convivem pessoas conhecidas e pessoas estranhas; entre elas, mortos e vivos, figuras reais e imaginárias (o mesmo acontece nos sonhos, quem será que somos nos sonhos dos outros? o que fazemos?). Depois de ler Ernaux, percebi que a memória é uma das chaves deste projeto literário a que me proponho realizar. No início, tentei reconstruir a vida do meu tio a partir da minha própria experiência e das memórias com ele, além das narrativas que ouvia. Quando comecei a narrar o que lembrava dos momentos com meu tio, não pensava na memória como uma construção subjetiva que se estabelecia e se recriava no próprio ato de escrita. Essa ingenuidade, digamos assim, me levou a criar cenas

20 Id., 2021b, p. 23.

21 Id., 2021b, p. 7.

22 Id., 2021b, p. 10.

em que meu tio se transformava em algo estetizado e alegórico, como um personagem a serviço de um narrativa. Hoje, ao buscar na memória minha matéria de escrita, sei que o reconstruo, melhor, eu recrio um tio possível, um tio que pertence à forma como consigo me lembrar. Oferto na bandeja a cabeça do meu tio, mesmo que ele tenha meus olhos, meu nariz, minha boca, entrego uma manga fatiada na bandeja, ou um mamão polpudo, pingando seu óleo seboso, com as sementes todas já removidas e atiradas numa terra infértil. Entrego o tio que coube a mim contar, que coube a mim inventar.

Emmanuel Carrère, em seu livro *O Reino*²³, comenta em um dado momento, ao pensar no que poderia ter acontecido com Lucas, o Evangelista, quando foi a Jerusalém conhecer o local onde as pessoas ligadas à seita de Jesus (os *Do Caminho*) se reuniam, no segundo andar de uma casa. O que ele especula, diz Carrère, é *imaginado, não imaginário*. Isso para dizer que ele não inventou o fato: Lucas, o Evangelista, realmente foi à Jerusalém, esteve nesse período na cidade, e conheceu pessoas que lhe contaram sobre Jesus e da nova seita (até então judaica). Porém, ao ficcionista, ou ao "ensaísta ficcional"²⁴, como Cristovão Tezza se refere a Carrère, aquilo que se sabe que aconteceu mas não se sabe como é material de especulação, e um dos maiores trunfos da ficção seja justamente esse: especular sem amarras. Tratarei sobre isso posteriormente.

Por ora, deixo o trecho de um dos fragmentos que escrevi lá em 2017. Recorro aqui a uma memória minha com meu tio. A cena se passa no dia do título mundial de futebol do Sport Club Internacional, em 2006:

A história é clássica na família, mas na hora foi extremamente amedrontador, porque enquanto a TV Globo repetia o gol e mostrava as entrevistas pós-jogo, um homem encapuzado sem camisa e de meia calça na cabeça surgiu na janela da sala, no pátio atrás de casa, apontando uma arma na direção do meu pai. Fiquei estático, mas logo reconheci as tetas velhas e enrugadas. Meu pai saiu correndo da sala e me deixou, o que depois, rindo, disse a todos que ele me abandonara à morte, como um bom pai que sempre foi. Ninguém riu do comentário, a não ser meu tio, que depois de tirar a meia calça tomou uns esporros da minha mãe. Acho que nunca vi meu tio tão feliz, a ponto de fazer uma pegadinha logo naquele dia, talvez o único jeito viável de controlar as frustrações por aquele título. Título que para minha mãe, inevitavelmente, tinha o gosto de uma alegria insossa: o inter campeão do mundo, e sobre ela a indizível impossibilidade de ver seu pai comemorar aquele momento histórico. Depois do bolo todo, coloquei minha camisa Barcelona com o número 10 estampado e ajeitei o chinelo nos pés pra ir buscar pão na padaria da esquina — o Inter era campeão do mundo, nunca acreditei. (Acervo pessoal)

23 CARRÈRE, E. *O reino*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

24 TEZZA, C. *Literatura à margem: sete conferências de Cristovão Tezza*. In: TEZZA, C. *Literatura e representação*. Porto Alegre: Dublinense, 2018. p. 113-132.

Nada nessa cena se passou como descrito. Quer dizer, o Inter foi campeão, eu fui buscar pão, meu pai correu da sala e meu tio realmente fez a pegadinha, mas não posso afirmar que tudo isso ocorreu no mesmo dia. Ao escrever essa memória, descarrilhei automaticamente para algo que é próprio da memória: preenchi as lacunas do que não lembrava e dei a ela um começo, meio e fim. Quem lê de forma isolada esse fragmento, pensa que éramos uma família até certo ponto unida, mas meu pai já nem morava mais com a gente, e o meu tio não riu do meu comentário, porque esse comentário nunca existiu.

Se busco aqui falar da memória, é um jeito de contrapor a forma como esse relato saiu lá no início. Mesmo que inventivo, no sentido de que a memória é narrativa e dúbia, em nenhum momento o narrador duvida ou questiona o que lembra; ele lembra, faz questão de dizer que é uma história clássica da família, mas não parece preocupado em evidenciar as nuances e as camadas da memória, suas dúvidas e incertezas. É um narrador seguro do que conta, mas que eu, hoje, tenho dificuldade de acreditar, justamente por essa segurança. E digo acreditar não por uma questão de verossimilhança interna do texto, mas justamente por ter tanta certeza da memória que relata: é uma ficção ingênua.

Lá no início, quando ficcionalizei algumas cenas que se passavam na infância do meu tio (muitas delas surgidas das memórias de infância da minha mãe), usei um narrador observador em terceira pessoa — ele focalizava em algum personagem da cena, mas sempre à certa distância e de modo quase cinematográfico. A sensação que eu tinha quando escrevia era a de estar ali, presenciando, como um fantasma, vivendo aquela memória, sem que ninguém pudesse me enxergar ou me sentir:

José acaba de deixar o rádio na mesa e caminha a passos pesados até o quarto com um cigarro na boca, o bigode grisalho, de felicidade. Luís não entende o porquê de o pai ter pedido para ele ficar com as mãos sobre as pernas e de olhos fechados. Luís ouve os passos do sapato no assoalho que cobre a casa toda, é domingo, a mãe encerou as tábuas encardidas uma por uma com a tinta vermelha que ficará impregnada nos seus dedos; o movimento das mãos dela adoçando o café com leite nas manhãs antes do colégio, a unha desbotada. José tem sapatos nos pés, mas a mãe não falará nada ao pai. A pobre felicidade de um homem num domingo à tarde no ano de mil novecentos e sessenta e um, a pobre e triste felicidade de um homem num domingo à tarde. O Sport Club Internacional é campeão gaúcho daquele ano, nada mais. (Acervo pessoal)

É possível sentir esse narrador observando, embora ele não pareça tão externo assim, pois a focalização de Luís narra as próprias imagens, as próprias lembranças do personagem. Talvez aqui eu mesmo me equivoque sobre aquilo que acreditava, ou imaginava que fosse, talvez o narrador não fosse tão externo assim. De qualquer forma, é um narrador em terceira pessoa que observa, quase como um *cameraman*, numa linguagem seca, usando o presente do

indicativo, aproximando o leitor do que acontece, como se estivesse ocorrendo naquele exato momento. Todavia, isso me aborrecia, como já mencionei anteriormente: o fato dessa ficcionalização da infância me soar um pouco exagerada, pretensamente verdadeira, mas verdadeiramente falsa. Eu comecei a não "comprar" esse modo de inventar aquilo que o narrador não teria vivido, mas buscava descobrir.

Com a ideia dessa memória habitável (Annie Ernaux) em mãos, depois de um mês estático, sem escrever coisa alguma, um tanto petrificado com a minha incapacidade de resolver a questão de como ficcionalizar esses momentos em que o narrador não teria vivenciado, optei por transformar esse narrador em terceira pessoa em narrador em primeira pessoa. O que fiz, nesse caso, foi assumir o narrador, assumir que existia um narrador que narrava e se inteirava daquela cena. De forma prática, não mudou muita coisa, ainda seria um narrador "documentarista", mas que agora podia habitar, ele mesmo, com sua voz própria colada ao autor, as memórias dos outros à medida que especularia o que poderia ter se passado.

Além disso, existe uma mudança interessante em relação ao usar esse narrador fantasmagórico em primeira pessoa. Ele pode narrar algo que está se passando, por exemplo, em 1961, mas com a capacidade de saber tudo o que já aconteceu. Ele narra, em suma, uma simultaneidade, ele está e não está ali. O efeito, me parece, é de um narrador que descobre o que se passa à medida que escreve, assim como o leitor descobre à medida que lê. Existe, talvez, uma equidade, nesse sentido. Quem narra, descobre tanto quanto quem lê. Vou incluir no apêndice B do presente trabalho o primeiro e o segundo capítulos do estágio atual de *O alaranjado sol da tempestade*, mas deixo aqui um trecho para exemplificar esse narrador:

É 10 DE DEZEMBRO DE 1961. Um menino me observa do terreno vizinho enquanto fecho o portãozinho da casa atrás de mim. Na verdade, não me observa, ele nem sabe que estou ali; se minha mãe não tivesse me contado sobre ele, eu também não o teria visto. Roupas secam no varal, homens berram no bar da esquina. Posso sentir o cheiro de carne assada, resquício do rito dominical. Nos fins de semana, é comum encontrar a família reunida na área da frente tomando mate ao fim do dia, mordiscando bolachinhas de polvilho, jogando conversa fora enquanto assiste ao movimento dos carros e caminhões na rodovia federal paralela à rua, as cores metálicas dos automóveis, indistinguíveis à distância, deixando para trás apenas o ronco dos motores que às vezes não os deixam dormir à noite.

Entro, ninguém pode me ver, eu estou e não estou aqui, sou um visitante, mas também um intruso, vejo e sinto todos e tudo; ninguém me vê ou me sente. É melhor assim. Inicialmente só meu avô estaria ali, foi o que pensei para a cena que tentei escrever algumas vezes; meu avô e o rádio, mais ninguém, a não ser as vozes do locutor e do comentarista da estação que ele tenta sintonizar. Porém, é imperativo que meu tio chegue, é ele que estou buscando, é por ele que estou aqui. (Acervo pessoal)

O narrador, neste caso, assume não só uma posição mais invasiva em relação ao narrador de terceira pessoa, mas também metaficcional: ele se depara com o que escreve à medida que narra; à medida que cria o ambiente, interage com ele, além das pessoas que ali devem estar. Ainda não tenho ao certo como esse narrador funcionará, mas a ideia é que ele esteja nesse plano entre-tempos, que possa não só habitar a memória de outras pessoas, mas também discutir sua própria escrita. Como fazer funcionar esse compasso? Não sei ainda, preciso alinhá-lo. Preciso encontrar a tensão, um fio condutor durante todo o projeto.

2.2 Especular

Volto a Emmanuel Carrère. E volto especialmente ao livro *O Reino*, que foi uma das minhas leituras mais decisivas para este projeto, tão importante quanto *Os Anos*. Em algum momento de abril, escrevi o seguinte no memorial: "Comecei a fazer uma leitura divergente: *O Reino*, de Emmanuel Carrère, outro francês. Será que deveria aprender francês? O tom ensaístico e ficcional, sugerido, a mistura, a criação, a imaginação. Será que é tão divergente assim?"²⁵.

Nesse livro, Carrère busca contar a história do cristianismo primitivo a partir de figuras como Paulo de Tarso, o discípulo convertido de Jesus e fundador e divulgador da igreja no mundo Helênico, e de Lucas, o médico, autor de um dos evangelhos canônicos. Carrère, por meio de extensa pesquisa que levou cerca de seis anos e se apoiando no *Atos dos Apóstolos*, busca historicizar ou ficcionalizar (especular) como teriam sido esses primeiros anos do Cristianismo — como teria sido a mecânica de Paulo de Tarso para fundar as igrejas pela Ásia, o modo e as sensações ao escrever suas cartas (cartas Paulinas), como teria sido o encontro de Paulo e Lucas, e de outros personagens menos conhecidos da Bíblia, a viagem da dupla à Jerusalém, a prisão de Paulo em Filipos. O assunto da história das primeiras comunidades cristãs, não nego, me interessa muito, mas o que interessa aqui é o modo como Carrère fez isso.

Apesar de amplamente documental, com fontes e cruzamento de exegetas, o texto de Carrère é marcado por uma peculiaridade deste autor: ele como narrador e personagem homônimo. Emmanuel Carrère escreve como Emmanuel Carrère e, enquanto tenta reconstruir a história das primeiras comunidades cristãs a partir de Paulo e Lucas, fala de si, de história pessoais relacionadas ao tema, episódios de sua vida, menciona livros anteriores, além de oferecer detalhes íntimos seus e de outras pessoas próximas.

²⁵ Acervo pessoal.

Carrère já afirmou em entrevista que o que ele passou a escrever, a partir do seu livro *O Adversário* (2000), é um misto de textos que variam entre memórias, autobiografias e uma "estranha forma de ficção"²⁶. Afirma que não ficcionaliza nada, pois conta de personagens e situações reais, ainda que ele, Carrère, esteja sempre neles, em maior ou menor grau. É alguém que, se servir à comparação, age como o diretor do documentário que invade a cena quando quer, que não tem pudor nenhum de mostrar a equipe de filmagem, os equipamentos, a estrutura e, além de tudo, detalhar como se sente em relação a si próprio e à própria filmagem. Não é bem essa exposição que me atrai, mas a construção subjetiva consciente (às vezes inconsciente) de que, ao retratar um outro, ele faz sempre a partir de si, sem se omitir, sem ignorar sua própria subjetividade e parcialidade.

Se por um lado Carrère faz questão de marcar fortemente sua voz nas suas criações, às vezes chegando à problemática de expor intimidades²⁷ de outras pessoas próximas e que traz uma discussão sobre os limites da privacidade na ficção, por outro ele usa técnicas narrativas apuradas para também fazer uma ficção que, embora reafirme exponha a todo momento seus próprios artifícios de criação, não perde o encanto. Em um certo sentido, Carrère se aproxima da "antropologia especulativa" proposta por Saer, uma ficção que se sabe ficção e busca, assim mesmo, uma aproximação com a verdade pela criação. Em *O Reino*, lemos:

Tentei escrever a cena diversas vezes. Os dois homens entram na casa, uma casa de fachada estreita, pela porta baixa que dá para o beco. Empurrada essa porta, saem num pequeno pátio interno. Há uma fonte, roupa secando num varal. As pessoas que moram ali, irmãos, irmãs, primos, não se admiram com a visita de Marcos: a casa é sua, pode levar um estranho. Talvez lhes ofereçam um copo d'água e tâmaras, talvez sentem por um instante para uma prosa, antes que João Marcos arraste o visitante para a escada de pedra e eles subam, um atrás do outro, até a porta da sala onde todos se reuniam, onde ainda se reúnem, onde tudo aconteceu. Não há nada de especial na sala. Almofadas no chão, um tapete. Não obstante, imagino Lucas, no momento de transpor a soleira, tomado por uma espécie de vertigem, e talvez ousando entrar.

Eu, em todo caso, não ousou²⁸.

Aqui, o narrador está ao lado de Lucas, o Evangelista, e João Marcos, o nome dado a pessoa que mostra a Lucas o local onde se reuniam os participantes da seita liderada por Jesus, a sala onde houve a última ceia. O narrador está ali e nos afirma que tentou escrever a cena diversas vezes. Sabemos que essa cena é uma criação, muito possivelmente isso não

²⁶ GASCÓN, D. Entrevista a Emmanuel Carrère: "Si fuera un pintor haría retratos". Entrevistado: Emmanuel Carrère. *Letras Libres*. 2021. <https://letraslibres.com/literatura/entrevista-a-emmanuel-carrere-si-fuera-un-pintor-haria-retratos/>. Acesso em: 3 out. 2022.

²⁷ CAPELLE, L. If it's fiction, can it be an invasion of privacy? *The New York Times*. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/12/05/books/emmanuel-carrere-yoga-helene-devynck-france.html>. Acesso em: 3 out. 2022.

²⁸ *Ibid.*, p. 159.

aconteceu desta forma, mas também não é menos verdade que há grandes chances de Lucas ter visitado esse lugar. O narrador acredita nisso como fato e, portanto, ficcionaliza como poderia ter sido, ele deixa tudo absolutamente suspenso e, mesmo assim, o leitor sai do parágrafo pensando que, sim, poderia ter sido dessa forma, e, mesmo não sabendo se foi, é como se tivesse sido. Ao contrário do que se pode supor inicialmente, a suspensão da descrença, em certo sentido, permanece, mesmo que a narração faça questão de expor seus artificios. O narrador não ousa entrar na sala. Em outras palavras, ele não ousa tentar imaginar como era esse local sagrado (também para não cair numa ficcionalização histórica), e isso também carrega uma potência enorme. É como se o narrador mostrasse seus limites e convidasse o leitor a imaginar o resto.

Isso me interessa. A partir do momento em que percebi que não saberia quem é meu tio nem o que o levou a fazer o que fez, ou a ser quem foi, soube que não bastaria apostar apenas no factual. Era preciso, e isso aconteceu desde o início, algo que o relato biográfico ou autobiográfico não me daria: a possibilidade de imaginar, de especular. Sei que meu tio não é um personagem bíblico; ele existiu, teve nome, título de eleitor, pessoas conviveram com ele durante décadas. Ao escrever sobre ele, sei, o exponho, e exponho quem foi mais próximo a ele. Ainda assim, o recurso de Carrère me parece uma forma de desatar o nó de como ficcionalizar essa história a qual jamais teria acesso.

3 ONDE ESTOU ME METENDO

Se precisasse definir o que estou tentando escrever, diria que é um romance autoficcional, ou pelo menos um tipo de autoficção. Talvez nem caiba a mim definir ou enquadrar o texto em alguma categoria, mas acredito que seja importante situar alguns termos em relação à autoficção, especialmente para saber com quem e como estou dialogando. Mais tarde tratarei especificamente onde, imagino, meu projeto possa estar inserido, mas já deixo claro que é muito num processo de aproximação de pensamento sobre o fazer literário, portanto mais intuitivo, do que necessariamente a inserção a um modelo teórico.

Como já esperado, me parece incontornável trazer o nome de Serge Doubrovsky, o chamado pai da autoficção, aquele que primeiro usou o termo (*autoficcion*, em francês), na quarta capa do seu romance *Fills*, publicado em 1977. Doubrovsky, de alguma forma, à época, respondia às indagações de outro crítico francês, Philippe Lejeune, autor de *O pacto autobiográfico*²⁹, de 1975, que estava iniciando seus estudos sobre a autobiografia. Philippe Lejeune, nos avisa a pesquisadora Anna Faedrich³⁰ em sua tese, iniciava seus estudos num contexto de prevalência hermenêutica do estruturalismo e da recente (estamos falando dos anos 1970) morte do autor e nascimento do leitor na concepção de Roland Barthes. Suas pesquisas, de alguma forma, tentavam recuperar o protagonismo da autoria nos estudos da literatura.

Lejeune cria o termo "pacto autobiográfico"³¹ que, muito sucintamente, lança mão de uma fórmula: um contrato entre leitor e autor, pautado pelo "princípio de veracidade"³². Na autobiografia, existiria um pacto de verdade daquilo que se fala e de quem conta. Em outras palavras, na autobiografia, diferentemente do romance, o leitor saberia, de antemão, que existe uma correlação direta entre o autor, o narrador e o personagem-protagonista, além de esperar que o que se conta é o que de fato aconteceu. Com isso, o autor da biografia se responsabilizaria (até mesmo legalmente, se necessário) pelo que narra. No romance, comenta Anna Faedrich, essa relação de verdade (jurídica) seria praticamente impossível, considerando um contexto em que "o princípio de invenção e de não-identidade caracterizam o gênero"³³ (a não ser que o texto não se assuma totalmente como ficcional). O romance é o espaço que,

29 LEJEUNE, P.; NORONHA, J. M. G. (org.). *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

30 FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficções*: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. Porto Alegre. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS. 2014.

31 Ibid., passim.

32 Ibid., p. 21.

33 Ibid., p. 19.

como diz Saer³⁴ em seu ensaio, não cede nem à verdade objetiva nem à falsidade barata. O romance é o espaço para criar verdades, especulá-las.

Anna Faedrich faz o movimento de definir o que é autoficção por aquilo que ela **não** é³⁵. De forma muito óbvia, posso dizer que é difícil definir o que é autoficção, mas diferenciá-la da autobiografia talvez seja um caminho menos árduo. O que mais me chama a atenção, de forma muito rápida e rasa, é que a autoficção, ao contrário da autobiografia, não se propõe a uma recapitulação da história do autor: o texto autoficcional não está no plano da objetividade científica (aqui recorro às ideias do Saer³⁶ apresentadas no início), como se pudessemos comprovar ou refutar proposições do autor baseando-nos em fatos. Na autoficção, por mais que algumas vezes exista uma relação onomástica entre o autor, o narrador e o personagem central, o que se conta está e vive no plano da criação (e só no plano da escrita).

Destaco também um trecho do material de Faedrich, muito porque já tinha escrito a primeira seção do TCC, que chamei de “Luto”. Doubrovsky (apud FAEDRICH, 2014)³⁷ associa a autoficção à psicanálise e à prática de cura, de forma que o autor escolheria o caminho e os meios para fazer de sua ficção uma ficção própria, uma escrita não do inconsciente (o que parece impossível), mas para o inconsciente. É difícil pensar racionalmente quais os impulsos recônditos que se associam ao meu projeto, mas é inegável que essa camada traumática está presente. Não tenho nenhuma capacidade teórica de me comprometer com isso, mas acredito que o trauma, de forma mais ou menos implícita, subjaz a qualquer escrita de ficção, seja ela autoficcional ou não. No entanto, mesmo que existam esses fantasmas (essas obsessões) atrás de nós, tenho dificuldade de associar a autoficção (e qualquer escrita) a uma prática de cura. A escrita, embora largamente instintiva, também é uma prática da racionalidade, da abstração e da organização.

Numa outra citação no trabalho de Faedrich, Doubrovsky afirma que “todo contar de si é ficcionalizante”³⁸. Sim, quando escrevemos um “eu” na página, o eu-escrito só existe na e pela escrita. Cristóvão Tezza, escritor, ensaísta e professor, fala, em seu belo ensaio *A ética da ficção*, da “passagem da viva oralidade à sua inscrição física, sua imitação representada”³⁹. Afirma que existe um toque de ficção em tudo o que escrevemos (lista de supermercados ou à alta filosofia), como um mundo que se dobra, se duplica, mas ressalta que seria demasiado

34 Ibid., loc. cit.

35 Ibid., loc. cit.

36 Ibid., loc. cit.

37 Ibid., loc. cit.

38 Ibid., p. 30.

39 TEZZA, C. *A ética da ficção*. In: DUNKER, C. I. L. et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017. p. 45.

(frente às potencialidades de invenção de cada ato de escrita) afirmar que tudo é ficção e vivemos num "fluxo perpétuo e irracional de semelhanças enganosas"⁴⁰. Sim, nem tudo é ficção, mas tudo é, de uma forma ou de outra, dobrado e duplicado no estatuto da linguagem escrita.

Na conferência *Literatura e autorrepresentação*⁴¹, apresentada em 2017 à Academia Brasileira de Letras, Cristovão Tezza tenta buscar a genealogia da autorrepresentação na história da literatura e comenta sobre dois autores (Michel de Montaigne com os *Ensaio*s e Sei Shônagon (c.966–1020), dama da corte do período Heian no Japão, autora de *O livro do viajante*) que, à sua época e em condições sociais, culturais e temporais díspares, explicitam o indivíduo que usa a si mesmo como régua do mundo que descreve e observa. Para Tezza, a autorrepresentação é muito mais antiga que a noção de autoficção que surge nos meios literários a partir da década de 1960. Vai mais longe: chega a afirmar, mesmo que potencialmente, que a autorrepresentação na literatura começa a partir da primeira palavra escrita, da primeira pedra gravada, como parte distinta do mundo que se dobra a partir dos signos. Ele ressalta, no entanto, que essa noção primordial é potencial, pois para falar de autoficção é preciso falar, antes de um indivíduo, que decorre de condições sociais e culturais estabelecidas.

Na mesma conferência, Tezza traça uma pequena história da autoficção no debate crítico e, como, com seu surgimento, ela se transforma numa categoria de estudo prolífica. A princípio, afirma, o tema da autoficção parecia se tratar de uma condição formal que deveria ser resolvida teoricamente. "Como resolver a ambiguidade de um narrador que no próprio texto se assume também como autor, confundindo-se biograficamente com ele no terreno da verdade factual, embora a estrutura composicional da obra se mantenha ficcional, conforme as convenções clássicas e tradicionais do gênero?"⁴², pergunta Tezza. A partir disso, um fenômeno se cria em torno da autoficção, não só ela se torna um *hype* acadêmico, como vários autores, na esteira dos espaços da internet, começam a escrever blogues pessoais que "transitam livremente entre gêneros"⁴³, numa produção abundante e sempre disponível. Inserido no fenômeno, Tezza salienta sobre a crítica apressada e valorativa que começa a aparecer sobre a autoficção, que a vê como representação de degeneração moral, narcísica, dos tempos atuais. Ele rechaça essa ideia, pois reconhece que a autoficção, como gênero específico da literatura, merece atenção crítica. Desdizer da autoficção como gênero, diz ele,

40 Ibid., p. 46.

41 TEZZA, C. *Literatura e representação*. In: *Literatura à margem: sete conferências de Cristovão Tezza*. Porto Alegre: Dublinense, 2018. p. 113-132.

42 Ibid., p. 129.

43 Ibid., p. 130.

como se "a culpa de um mau soneto estivesse no limite de quatorze versos e não no poeta que os escreve"⁴⁴, é não considerar a relação (inevitável) entre literatura e sociedade. Para ele, a autoficção estaria, ela também, inserida num "fenômeno de cultura coletiva"⁴⁵, que refletiria a mudança cultural com a internet e a comunicação instantânea. Sob o "império do digital"⁴⁶, essa autoexposição não seria exclusiva do mundo das letras.

Ao comentar sobre Montaigne e Sei Shônagon, Tezza afirma que, embora possamos encontrar composições ficcionais nas obras desses autores, sabemos que essas obras não foram concebidas como ficção. O que existe, portanto, é uma espécie de contrato entre autor e leitor que estabelece uma *pressuposição de verdade*, que define como "a determinação implícita do escritor de manter-se, de modo estrito, no terreno da verdade factual"⁴⁷. Ele comenta sobre os problemas de falar em uma "verdade factual", mas afirma que ela existe. Para Tezza, nos exemplos, o que importa é a intenção do autor e não a coisa em si (científica), pois embora no *Livro do travesseiro* encontremos sonhos premonitórios, exorcismos e demônios, Sei Shônagon trata isso como "fatos reais e concretos"⁴⁸. Da mesma forma em Montaigne: a disposição do autor de falar do factual e verdadeiro (mesmo que possa haver omissões e erros factuais na narrativa) é o que importa para definir esses textos, segundo Tezza, como não ficção. Da mesma forma, sempre que essa pressuposição de verdade não estiver estabelecida ("não é 'contratada'⁴⁹ entre autor e leitor"), estaríamos diante de uma obra de ficção.

Tezza comenta que, apesar de Serge Doubrovsky ter praticado o que ele chamava de autoficção, não é a partir de seus livros que o termo ganha importância. Voltamos novamente a Emmanuel Carrère, pois Tezza considera que a obra desse autor é muito relevante para pensar o conceito definido por Doubrovsky. Não canso de lembrar que encontrar um Emmanuel Carrère este ano foi algo que ocorreu totalmente por acaso, um acaso que teria mudado, sem dúvida, não só os rumos deste trabalho, como da minha própria composição criativa. Foco: Tezza vê na obra de Carrère, especialmente em livros como *O adversário*, de 2000, e *Limonov*, de 2011, — eu acrescentaria também *O reino* (2014) —, textos baseados em personagens reais e "que transitam fortemente entre o ensaio e a ficção, e que incluem a participação do próprio Carrère"⁵⁰. Com isso, existiria um gênero romanesco "em que a

44 Ibid., p. 131.

45 Ibid., loc. cit.

46 Ibid., loc. cit.

47 Ibid., p. 128.

48 Ibid., p. 126.

49 Ibid., p. 126.

50 Ibid., p. 128.

fronteira entre o ficcional e o não ficcional se rompe de uma forma, digamos, sistêmica"⁵¹. Tezza considera Carrère um "ensaísta ficcional"⁵², alguém que trabalha sob uma *pressuposição de verdade*, mas usando formas ficcionais para a composição da narrativa. Li alguma coisa do Carrère e tendo a concordar, mas penso também que ele faz questão de explicitar essa diferença na sua própria composição (menos em *O adversário*), de forma que o leitor sabe, de antemão, quando ele está ficcionalizando.

O narrador de Carrère é o próprio Carrère (seu duplo, como diria Tezza) e apresenta detalhes biográficos que, nas palavras de Tezza, "às vezes desconcertantes de tão sinceros"⁵³, algo que seria desconfortável em relação a um leitor de obras com composições clássicas, especialmente em relação à ficção e não ficção, já que outras composições mais transgressoras já estariam introjetadas no senso comum do leitor contemporâneo. O que realmente mexe com tudo, segundo Tezza⁵⁴, é um desconforto em relação à *pressuposição de verdade*. O leitor aceitaria todas as transgressões formais e de composição, exceto que o estatuto do que se lê não se revele cristalino desde o início (isso é ficção ou não?).

Isso me leva a outro achado durante este ano de 2022: uma conversa de quase duas horas muito peculiar entre os escritores brasileiros Julián Fuks (Julián nasceu na Argentina, mas mora no Brasil desde pequeno) e Ricardo Lísias, mediada por Manuel da Costa Pinto, disponível no YouTube⁵⁵. Ambos autores são reconhecidos escritores brasileiros contemporâneos que trabalham na chave da autoficção, cada um a seu modo. Em um dado momento, Fuks comenta que a história moderna da literatura já rompeu todas as composições clássicas do que se entendia por romance, seja o enredo, o personagem, a linguagem.

Num ensaio, chamado *A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo*⁵⁶, Julián Fuks apresenta sua proposta de que os escritores contemporâneos não vivem mais a era da fabulação, a era, digamos, do romance realista, mais característico do gênero, onde se podia inventar enredos e personagens alheios a qualquer demanda concreta. Na verdade, nesse momento, os escritores contemporâneos precisariam apelar para a verdade mais crua e imediata para buscar um caminho literário que responda e tenha alguma relevância. Fuks inicia o ensaio com uma citação de Juan José Saer, "Outros,

51 Ibid., loc. cit.

52 Ibid., loc. cit.

53 Ibid., p. 129.

54 Ibid., loc. cit.

55 LITERATURAS: Autoficção na Literatura Brasileira Contemporânea. [S. l.], 2017. 1 vídeo (118 minutos).

Publicado pelo canal Sesc em Minas Gerais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lmwNbW3Kkzg>. Acesso em: 5 ago. 2022.

56 FUKS, J. *A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo*. In:

DUNKER, C. et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017. p. 73-94.

eles, antes, podiam"⁵⁷ em contraposição ao "nós, agora, não podemos mais"⁵⁸. A verdade, há muito em descrédito nos campos do conhecimento, ganharia nas obras literárias uma "centralidade imprevista"⁵⁹. Seguindo a orientação de Tólstói, cita Fuks, "a virtude de todo artista que se prezasse deveria ser a sinceridade, expressa em seu apego rigoroso à verdade"⁶⁰. A verdade mais literal ganha um *status* crucial na literatura contemporânea:

[...] eis então que a ficção parece estar desertando inúmeros escritores em seu ofício, obrigando-os a trabalhar agora apenas com o que lhes resta num cotidiano imediato, com suas próprias biografias, seus próprios passados, suas parcas lembranças e suas vivências diárias quase sempre pueris. Outros, eles, antes, podiam. Estes nós, agora, só podemos isso, só nos resta essa prática comezinha tão carente de imaginação, tão carente dos vastos recursos da fabulação. Somos, tantos de nós, seres estranhos, deslocados, perdidos: somos ficcionistas na era da pós-ficção⁶¹.

Temos uma crise. Nessa crise, o que está em questão é o próprio ato de narrar, muito parecido com o que fala Tezza sobre limites desconfortáveis entre a pressuposição de verdade e estratégias ficcionais. Nesse sentido, estaríamos trabalhando com personagens pré-existentes à obra, pessoas com nome e sobrenome que existem para além da ficção, uma voz que se assemelha e muito ao próprio autor:

Biografias em que nada ou quase nada está permitido francamente fantasiar, biografias cuja transgressão máxima reside em seu caráter equívoco e especulativo. Fábulas sem um espaço fabular, sem construções cenográficas, fábulas de um tempo presente, fábulas cujo tempo está sincronizado com a própria escrita. Narrativas, por fim, em que o narrar avança sobre outros limites, o narrar testemunha, o narrar dissertar, o narrar critica, o narrar opina⁶².

É muito difícil não fazer citações diretas do texto de Fuks, pois ele tem um poder de síntese que torna a paráfrase um empobrecimento vergonhoso. Não consigo não me ver inserido nesse movimento, na motivação de, numa história pessoal, buscar algo a ser narrado, algo de que vale a pena falar. Mas, ao mesmo tempo, não sei como cercar isso apenas com as estratégias da fabulação, das construções ficcionais. Na verdade, esse foi um dos maiores desafios para mim: como contar daquilo que não vivi? De forma muito prática, a resposta seria não ficcionalizar, escrever um livro puramente autobiográfico, que "contratasse" uma *pressuposição de verdade* sobre o que ocorreu, sobre quais foram as minhas impressões,

57 Ibid., p. 75.

58 Ibid., loc. cit.

59 Ibid., p. 76.

60 Ibid., loc. cit.

61 Ibid., loc. cit.

62 Ibid., p. 77-78.

buscando documentos, relatos que me guiassem por essa história, esse desejo de contar sobre meu tio. No entanto, desde o início, e repito mais uma vez, me pareceu natural ficcionalizar.

Fuks argumenta que o romance, gênero que sofreu rupturas frequentes, estaria voltando às suas origens, ou seja, a olhar para aquilo que tentou se distanciar no seu início. Um gênero que, para se erigir, rompeu e se distanciou do discurso jornalístico, político ou do testemunho pessoal, mas que voltaria agora a absorver esses discursos numa tentativa (não de abolição da invenção), mas de reinvenção como gênero.

No mesmo texto, Julián Fuks comenta sobre dois autores que, para ele, já formam um pequeno cânone da pós-ficção. O primeiro é W. G. Sebald, escritor alemão que tem como marca principal da sua obra a relação com o trauma do pós-guerra (Segunda Grande Guerra) e desse sujeito que tenta lidar com um trauma silencioso, ao mesmo tempo pessoal e social. Sebald, assim, recorre a uma maior objetividade para contrapor a estetização da guerra, das narrativas que se valiam da tragédia para fazer dela um espetáculo. Desse modo, o caminho seria contrapor com a objetificação com um "ideal de verdadeiro"⁶³. Para não cair em jogos de linguagem, belas imagens, ou seja, para não cair num artifício seria preciso construir um relato válido, "se aferrar cada vez mais ao 'estilo documental'"⁶⁴, se voltando para um material não mensurado pela estética mais tradicional. Assim como o romance foi abalado pela "radical implosão do gênero, desde a aparente autodestruição performada pelas obras de Woolf, de Joyce, de Beckett, de tantos outros"⁶⁵, um "apego à memória e à verdade" seria um modo para os países lidarem com seus próprios traumas, como Sebald. Sebald, assim, reconstruiria um gênero já destruído, implodido, de forma que "o real acode para devolver ao romance sua relevância"⁶⁶. Esse real, não confundamos, não seria o naturalismo como forma de emular o mundo nem para aprimorá-lo em sua fantasiosa emulação, mas um real acessado de forma mais direta, "convocando a participar da ficção para que não a deixe cair em impertinência"⁶⁷. Aqui podemos voltar a Saer, cercamos a verdade, embora saibamos nunca sequer conseguir alcançá-la, porque o mundo a que buscamos com a escrita é o "mundo dobrado", portanto outra coisa. Nesse sentido, a linguagem mais documental (mais verdadeira) seria amparada, ela também, pelas estratégias do ficcional, para ter alguma relevância:

63 Ibid., p. 81.

64 Ibid., loc. cit.

65 Ibid., p. 82.

66 Ibid., loc. cit.

67 Ibid., loc. cit.

Romance e testemunho do mundo se fundem ou se confundem como poucas outras vezes. O romance se faz um gênero híbrido, se aproxima do ensaio, da reportagem, da autobiografia, do relato historiográfico, dessas outras formas que já lhe pertenciam, mas assemelhando-se a elas como em nenhum outro tempo⁶⁸.

A hibridização das narrativas parece ser uma das principais características da autoficção, como menciona também Anna Faedrich. Nessas narrativas, se construiria, portanto, um "pacto ambíguo em lugar do ficcional, ou se resgata ao pacto ficcional uma longínqua ambiguidade"⁶⁹. Estaríamos diante de um retorno do relato fidedigno, embaralhando as noções de ficção e realidade, mas ao contrário do que se possa supor, não é a "convicção com que o autor defende a veracidade do narrado o que confere ao romance sua legitimidade: agora tanto mais legítimo e veraz será o autor que desconfiar de si próprio"⁷⁰.

Estamos falando de um narrador consciente das suas falhas, da sua incapacidade de chegar ao real pela ficção, da mesma forma que pelo relato objetivo, um narrador que perdeu a ingenuidade de emular uma realidade, um narrador que sabe, de antemão, da sua falha ao narrar, mas que mesmo assim continua, construindo e se desdizendo, instaurando e fazendo dessa oscilação objeto de veracidade.

O segundo autor comentando por Fuks, que comporia esse pequeno cânone da pós-ficção, é o sul-africano J. M. Coetzee. Mais especificamente, Fuks fala sobre o livro *Elizabeth Costello*. O romance, um agrupado de oito conferências da personagem Elizabeth Costello, estaria contaminado pelo discurso ensaístico, em que a voz do autor se confunde com a do personagem. O mais importante, no entanto, é a ideia de que "o autor e narrador se apresentam, discutem suas identidades, agora mais inconsistentes e expõem suas ideias sobre falseamento"⁷¹. A ideia de Fuks é que, nesse caso, a ideia de hibridismo (o hibridismo da autoficção que rompe "as impertinências da ficção"⁷²), aqui tem um efeito contrário.

A dúvida que, como vimos, deveria ser um elemento essencial de sua confiabilidade, alcançam tal magnitude que se faz soberana: por força de muito duvidar de si e de sua busca pela verdade, o autor acaba por incidir na percepção de uma falsidade irremediável, na certeza renovada da impossibilidade de apreensão do real, no cinismo de insistir em simulá-lo. No hibridismo de algumas autoficções, então, a dimensão ficcional não perde seu espaço, é possível até que o tenha inflado⁷³.

68 Ibid., loc. cit.

69 Ibid., p. 83.

70 Ibid., p. 84.

71 Ibid., p. 88.

72 Ibid., loc. cit.

73 Ibid., loc. cit.

É bom lembrar que na palavra "autoficção" existe também a ficção. O que Fuks nos mostra é que, embora se busque uma verdade menos ingênua com a autoficção híbrida, não deixamos de ter um narrador. Segundo Coetzee, citado por Fuks, os escritores contemporâneos, aos modos de escritores do século XIX, buscam construir uma autoridade do narrador, mas essa autoridade só serviria para que se possa "revogá-la na página seguinte, sendo esse movimento destrutivo o que lhe resta"⁷⁴. Em breve falarei dos narradores no meu projeto, tentando finalmente ligar os pontos de toda a teoria exposta até o momento, mas já antecipo que, sem saber, era exatamente isto que estava construindo, uma narrativa que se constrói e se destrói em ciclo perpétuo, nessa busca (se quisermos ser pessimistas) já fadada ao fracasso.

Fuks advoga, por fim, que a pós-ficção "não é um abandono absoluto da ficção, mas uma transformação fundamental em seu conceito". Aqui recorro a Saer novamente, porque o próprio Fuks o cita em seu ensaio. Saer nos diz que não se escreve ficção para iludir os procedimentos que, a tratar da "verdade", exige, mas para evidenciar o caráter complexo da situação, portanto, "nem o falso, nem o verdadeiro são opostos que se excluem, e sim conceitos problemáticos que encarnam a própria razão de ser da ficção"⁷⁵.

74 Ibid., p. 90.

75 Ibid., p. 91.

4 O ALARANJADO SOL DA TEMPESTADE: UMA POSSIBILIDADE

Antes que tudo se estenda, mesmo que eu já tenha dito, a estrutura do meu projeto de romance, as vozes, o enredo, ou seja, sua totalidade como material acabado, ainda está indefinido e aberto a mudanças. Este é um projeto em construção. No entanto, quero fazer um recorrido das proposições formais que mudaram ao longo desses anos e, a partir dos pensamentos teóricos referidos anteriormente, tentar ligar alguns pontos sobre como gostaria de (tentar) construir este projeto literário. Me dói dizer isso, mas não tenho certeza de todo de que um dia vou conseguir escrever este texto sobre meu tio. Recorrentemente me pego pensando se esse texto não pertence a um tempo futuro, se eu ainda não estou pronto para escrevê-lo.

Como mencionado, inicialmente o texto surgiu com supostos diferentes narradores e registros — me repito: a voz mais autobiográfica e memorialística em relação ao meu tio, seja nas relações do narrador com ele, seja para contar sobre seus últimos dias no hospital; uma voz em terceira pessoa de um narrador observador, quase cinematográfico, mas que focalizaria em alguns personagens; uma narração em terceira pessoa completamente externa ficcionalizando a viagem deste tio e seu companheiro de viagem (Bernon); a carta deixada pelo tio escrita por ele mesmo (seria o único momento em que o tio assumiria a voz para falar por si), além de capítulos um tanto aleatórios, flertando com o ensaístico e com detalhes aleatórios para a narrativa, além de outras eventuais inserções.

O problema? Como organizar esse caos e dar a ele uma tensão percorrível. Pensei, em dado momento, que a tensão que correria por todo o relato fosse a voz, a voz desse narrador mais memorialístico/ensaístico que comentava suas experiências com o tio, o que ele sabe e o que não sabe, o que tenta descobrir, que fala como primeira pessoa imediata colada ao autor. Como já mencionei, as leituras de Annie Ernaux, Emmanuel Carrère, além de Cristóvão Tezza, entre outros, como Silviano Santiago, Carlos Heitor Cony, Wilson Bueno, me fizeram rever essa estrutura fragmentada e caótica. Esse desgosto com essa forma estrutural de fragmentos, num total de quase 90 até esse ano, talvez tenham sido motivados por uma experiência de comparação com esses escritores, em que eu vi um tom, uma voz poderosa e forte que ecoava durante todo o percurso das leituras, blocos de textos mais bem acabados, mais bem trabalhos. Os meus fragmentos, em comparação, pareciam frágeis e inacabados, como se ainda precisassem ser lapidados, como se ainda precisasse descobrir um meio de conectá-los, mesmo que fosse para criar um aspecto de desconexão.

Outra grande preocupação é a trama. Que história estou contando? Por onde ataco essa história? Sigo uma linha mais "investigativa" de focar num núcleo do surto do tio, da sua viagem, sumiço e da sua vida de afastamento da família até a morte? Ou não existiria apenas uma trama? Embora possa parecer absurdo o que vou falar, o projeto também se propõe a ser lido. Gostaria de escrever um texto que interessasse e que tocasse, que algumas pessoas conseguissem se relacionar a essa história pessoal. Me parece que essa história certos pontos de contato em potencial: a depressão (transtorno mental), o abandono da família, a história trágica de alienação entre filhos e pai, a tentativa de suicídio, os filhos que precisam lidar com a morte de um pai que achavam que já estava morto. Tudo transpira tragédia familiar e suco de Brasil.

4.1 A busca

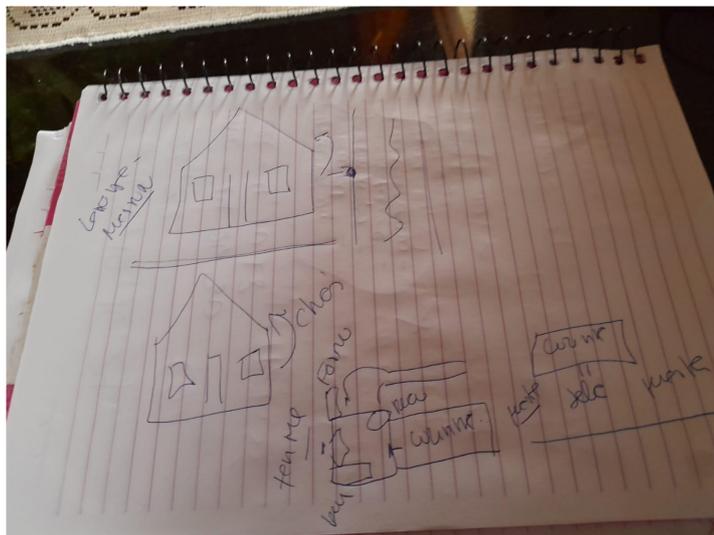
A história deste texto é também a minha história em relação a este texto. Como falei em seções anteriores, os primeiros escritos (o "vômito") me incomodam hoje por sua ingenuidade ao narrar, sua não atenção à própria construção e ficcionalização da memória, mas também, e talvez mais importante, por meu desconhecimento de muitas coisas em relação à história do meu tio. Como ele chegou até nós? Quem era esse homem? Por que ele fugiu (ou abandonou a família)? Ele tinha uma amante mesmo? Tinha uma doença prévia? Foi afetado pelo ambiente de constante pressão econômica em que vivia? Como se sentia com a pressão?

Eu não tinha essas respostas e é possível que não as tenha nem mesmo se este projeto for concluído. Mesmo assim, me dispus a buscá-las. Aliás, buscar essas respostas se tornou imperativo para tentar escrever o que me proponho. Já em 2019, conduzi algumas entrevistas com a minha mãe para entender melhor a infância dela e do meu tio e como era a relação familiar nesse período. Ela me relatou que meu tio, quando criança, via vultos e arrancava os próprios cabelos da cabeça e, em nenhum momento, contradizia seus pais. É preciso ressaltar, porém, que seus relatos são memórias, construídas e reconstruídas ao longo de quase 50 anos e, talvez, ela não se lembre de muita coisa ou não queira contar. Por todos esses anos, me baseei apenas na minha mãe para saber mais sobre meu tio, mas em 2022 resolvi empreender e aprofundar minha pesquisa.

Durante este ano, fiz mais uma entrevista com a minha mãe, além de conversas informais ao telefone. Ela sempre me pareceu disposta a falar sobre o assunto (mesmo antes de eu pensar em escrever sobre meu tio); sempre conversamos muito sobre a história da família. Nesta última entrevista, pedi que ela me desenhasse a casa em que moravam quando

criança, em Novo Hamburgo. Estava especialmente interessado nessa casa, porque é a casa onde se passa uma das cenas que já havia escrito, em que o narrador vai encontrar o tio e o avô. Meu avô, minha avó, meu tio e minha mãe moraram nessa casa de 1960 (cerca) até 1994. Eu nasci nela, em 1992. A casa passou por muitas transformações durante as décadas, assim como o bairro e a cidade, que se tornou a capital nacional do calçado, um polo industrial muito forte. No final da década de 1950, meu avô e minha avó fizeram o movimento de tantos outros brasileiros: deixaram suas vidas de plantadores de fumo em Rolante e se mudaram para Novo Hamburgo em busca de trabalho operário nas fábricas. Essa foi a imagem que minha mãe desenhou:

Figura 4 - Planta da casa na década de 1960, desenhada pela minha mãe



Fonte: Acervo pessoal.

No desenho, ela mostra como era a fachada antiga, com uma porta no meio, que depois foi instalada ao lado da casa. Ao lado, ela desenhou uma planta baixa confusa de como era a entrada da casa que, segundo ela, ainda não tinha grade e ficava numa rua de chão batido. Numa outra visita à minha mãe, quando fui buscar fotos do meu tio, dos meus avós e minhas (queria construir um mosaico de fotos no meu escritório que me auxiliassem a escrever), pedi que ela desenhasse a casa novamente, mas em todas as fases, durante todas as décadas. Não incluo a foto aqui, mas os desenhos foram muito mais elucidativos, embora tenha percebido as próprias contradições e incertezas de alguns detalhes por parte da minha mãe. A memória, pois. Meses atrás, visitamos a casa. Ela ainda existe e ainda tem a mesma porta da época de infância da minha mãe.

Além dela, convidei meu primo Rafael, filho do meu tio, para conversar comigo sobre seu pai. Depois de três tentativas frustradas, nos encontramos na praça de alimentação do shopping de Novo Hamburgo, numa tarde de sexta-feira. Foram quase três horas de conversa e muito material, pude gravar suas impressões e sentimentos em relação ao pai, o dia que ele saiu de casa, o momento em que ficou esperando o pai chegar, a morte, o enterro, o reencontro, e mesmo informações sobre meus avós maternos. Ainda não parei para ouvir tudo de novo, mas ali reside muito material. Ele também desenhou a casa da Portugal (no final da década de 80) e me falou da disposição dos móveis da casa, da poltrona cor de vinho em que meu avô sentava, da cobra empalhada que ficava na sala e do São Jorge sobre uma mesinha.

Conversei também com uma mulher de nome Priscilla, que foi uma das pessoas que ficou mais próxima do meu tio nos últimos anos de sua vida. Ela é neta da senhora com quem meu avô começou a se relacionar após a morte da minha avó, em 1991. Em 1994, meu avô vendeu a casa da rua da família e dividiu o dinheiro em partes iguais entre ele e os filhos. Anos depois, ele se muda para Campo Bom para morar com essa senhora chamada Lourdes, mesmo nome da minha mãe. Depois que meu tio tentou o suicídio em 2008, ele foi morar em um quitinete muito próximo de onde essa senhora, sua "madrasta", morava (meu avô já tinha morrido em 2004). Priscilla e meu tio trocavam muitas mensagens, estavam sempre em contato, ela convidava-o sempre que possível para sair de casa. Em 2017, ela e sua família coordenaram toda a internação do meu tio.

Além disso, conversei com meu irmão sobre o episódio da tentativa de estrangulamento. Ele tentou me contar em detalhes, mas tinha apenas nove anos. Pretendo, nos meses que se seguirem, conversar com mais pessoas, especialmente minha prima Fernanda, filha mais velha do tio, a ex-esposa do meu tio (não imagino que ela fale comigo), além do meu pai, meu irmão mais velho e mesmo a senhora Lourdes. Também pretendo visitar em breve o quitinete onde meu tio morou nos últimos anos de sua vida.

Na conversa que tive com Rafael, cheguei a comentar sobre solicitar o prontuário médico do meu tio do período de internação após a tentativa de suicídio. Conforme a política do hospital, apenas familiares de 1º grau poderiam solicitar o documento, por via judicial. Rafael aceitou fazer a solicitação em seu nome; eu me disporia a pagar todos os custos referentes ao advogado e afins. Semanas depois da nossa conversa, ele me mandou uma mensagem dizendo que o processo todo tomaria tempo demais e que ele não gostaria de se envolver, me desejou sorte no projeto e não falamos mais. Minto. Dias depois, pedi a ele que me enviasse a foto da certidão de óbito do meu tio, decidimos o advogado e eu entrar com o processo em nome da minha mãe.

Deu certo. No final de agosto, recebi no meu *e-mail* oito arquivos em formato PDF: todas as partes do prontuário digitalizadas. Não vou entrar em muitos detalhes, mas os trechos do prontuário que li até agora foram muito impactantes. Duas coisas me chamaram a atenção: a assinatura do meu tio no documento de internação voluntária: cada uma das letras do seu nome estão tremidas, ele devia estar muito nervoso.

Outro detalhe não menos importante: meu tio tentou se matar no dia foi 3 de maio de 2008. Exatamente na passagem do dia 2 para o 3 de maio de 2008, um ciclone subtropical atingiu o estado gaúcho deixando quase 250 mil pessoas sem luz, além de alagamentos, destelhamento de casas e muitas mortes. Os ventos chegaram a 120 km/h, e só em Porto Alegre houve, até o presente momento, o maior volume de chuvas já registrado em 48 horas no município, cerca de 200 mm⁷⁶. Eu não lembro da tempestade, não lembro da madrugada, mas após ler a informação sobre a data de internação, todo esse evento se recriou na minha memória (e na minha imaginação).

Num dos fragmentos que escrevi, o narrador dizia: "Na tarde que meu tio tentou se matar era nublado"⁷⁷. Eu lembrava que era um dia feio e muito possivelmente acordamos sem luz naquele sábado, morávamos em Sapiranga. Curiosamente, meu tio tentou se matar enrolando seus dedos num fio de cobre e ameaçando ligá-lo na tomada. Revivi minha mãe saindo na ambulância com meu tio sob muita chuva, eu observando as luzes vermelhas intermitentes pela janela embaçada de casa; era quase noite. Minha mãe confirmou mais tarde, ela nem sabe como chegaram a Porto Alegre naquela tarde de sábado. O Hospital de Sapiranga encaminhou-os direto para o Hospital São Pedro para uma avaliação e, no mesmo dia, meu tio foi internado no Hospital Espírita, permanecendo quase 30 dias.

76 CORREIO do Povo. Ciclone semelhante ao que atingirá o RS nesta semana ocorreu em 2008 e causou destruição. *Correio do Povo*. 2022. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%ADcias/geral/ciclone-semelhante-ao-que-atingir%C3%A1-o-rs-nesta-semana-ocorreu-em-2008-e-causou-destrui%C3%A7%C3%A3o-1.822628> Acesso em: 5 ago. 2022.

77 Acervo pessoal.

4.2 Os narradores

Chego, afinal, à estrutura de momento para este projeto, e não seria possível falar em estrutura sem apresentar o argumento e a premissa do texto, além dos narradores. Começo pelo argumento:

Em dezembro de 1997, o tio materno do narrador, por nenhuma razão aparente, deixa uma carta para sua família (três filhos e sua esposa, entre eles um bebê de 8 meses), sai de casa pela manhã e nunca mais volta. O que poderia ser uma triste e cotidiana história brasileira de abandono paterno se transforma numa tragédia familiar — por cerca de 6 semanas, esse tio é dado como desaparecido e, quando é encontrado, não reconhece a si próprio ninguém da sua família. O que se segue são boatos de uma traição, a perda de autonomia de um sujeito frente à sua vida e uma cisão familiar irreparável entre pai e filhos. Em algum momento, durante cerca de dois anos, o narrador divide a mesma casa que o tio e acaba estreitando relações com esse homem envolto em questionamentos. Em maio de 2008, num sábado pela manhã, o tio chama seu sobrinho-narrador para presenciar sua tentativa de suicídio. O tio, então, é internado num hospital psiquiátrico e, depois de receber alta, vai morar sozinho numa quitinete até o fim da sua vida. Anos, após a morte desse tio, o narrador parte em busca de reconstruir essa história familiar trágica — sem se deslocar do presente da escrita, vasculha sua memória pessoal, visita locais onde tio morou, ouve relatos das pessoas, pesquisa em documentos médicos e faz uma viagem até o passado desse tio e da sua família materna. Entrecruza, assim, a história de tragédia familiar do seu tio, descobrindo as facetas desse homem, enquanto se vê diante de sua própria história.

A premissa, aparentemente, é muito simples: o narrador busca sua própria origem através da trágica história do seu tio materno.

É isso. O projeto, em linhas gerais, nesse momento, é esse.

Deixa eu falar um pouco dos narradores. Como mostrado, parecia existir um ímpeto documental inerente ao processo de escrita sobre meu tio, que se confundia com a minha própria busca de relatos e materiais. No momento, pretendo trabalhar com dois narradores, ou melhor, dois tipos de narrar, mas ainda não decidi a ordem nem a forma que isso será disposto.

Narrador 1: uma voz autobiográfica que se aproxima à do autor, pautada pelo tom memorialístico/ensaístico e que tenta conjugar as históricas fragmentadas em um relato mais

homogêneo (mesmo que não cronológico). Ele narra o que presenciou, mas consciente do caráter dúbio da memória e dos limites de narrar o acontecido.

Narrador 2: uma voz em primeira pessoa que está entre-tempos, ou narrando uma simultaneidade; tentando observar e especular sobre os episódios-chave da história (do passado) que não presenciou.

Para efeitos de organização, a ideia é usar os dois tipos de narradores, alternando-os em capítulos sucessivos. Para isso, criei um mapa mental para definir quais episódios atribuiria a cada narrador.

Figura 5 - Mapa mental para organização da escrita: criação do narrador.



Fonte: Acervo pessoal.

Como é uma versão gratuita do programa, talvez a qualidade da imagem fique um pouco prejudicada. Do lado esquerdo, listei todos os episódios que pensei ficcionalizar usando o narrador 2. No lado direito, listei todos os episódios do narrador 1. Apenas um episódio se repete em ambos, o dia que meu tio sai de casa (ou abandona sua família). Existe um desejo de ficcionalizar esse momento, mas também gostaria de tratá-lo de forma mais objetiva e documental, pois tenho informações diretas do Rafael, que gostaria de explorar com o narrador 1.

A ideia é iniciar o capítulo 1 como narrador 1 e capítulo 2 narrador 2. Explicar a mecânica é muito mais complicado do que mostrar (o Apêndice B vai me salvar nisso, espero). Um fato curioso e não planejado é que, em um dos capítulos que ainda não tem número (não vou incluí-lo no apêndice), percebi que os narradores 1 e 2 se misturavam, embora não de forma tão nítida. Exemplo:

Fui avançando devagarinho, sabia que a casa estaria à esquerda, do outro lado da rua. Eu tinha imaginado a minha chegada diferente, como um filho que retorna depois de muito tempo, e que não lembra exatamente o caminho até se aproximar da cidade. Logo reconhece o outdoor solitário no matagal à beira da estrada, o posto de gasolina desativado há anos, o boteco da esquina. Queria ter estacionado à frente da casa como muitas vezes meu avô, meu tio e meu pai estacionaram, embicando o carro na calçada, com fome depois do trabalho, os faróis acesos no fim de noite, o cigarro na boca, uma janela da casa ainda aberta. Minha mãe apontou: ali morava a Ivone Kirsch, aqui a Olga, minha coleguinha, ali a Margarete. A não ser pela Ivone Kirsch, aqueles nomes não me diziam nada, mas, imagino, diziam a ela. Afinal, estávamos na rua de sua infância, e voltar a uma rua de infância nunca é fácil, ainda mais quando seus pais, suas amigas e seus conhecidos estão todos, ou a maioria, mortos⁷⁸.

Essa é uma cena em que o narrador visita a casa de infância da própria mãe e do seu tio. A casa ainda existe. Nesse momento, ele passa a especular sobre o que já aconteceu naquela casa e a imaginar um mundo que nunca foi o dele: um estar ali para entender o que aconteceu e para se entender. É um narrador autobiográfico e objetivo (narrador 1), mas que se interrompe para especular, se transferir no tempo, para um passado imaginado (narrador 2) em que ele ainda não existe. No fim, porém, reconhece que esse mundo não pertence a ele.

Uma coisa me preocupa em relação a usar esses dois narradores, dando um capítulo a cada um: se será possível manter a tensão, fazer correr eletricidade durante todo o texto. Intuitivamente, tendo a pensar no texto como numa corrente elétrica que está ali pulsando, num conto essa tensão é muito mais concentrada, mas no romance ela precisa ser constante, podendo variar, mas precisa rapidamente voltar a se estabilizar. Minha dúvida é se a mudança de narradores (formas de narrar) vai atrapalhar essa tensão, por isso já pensei em fazer o texto nos termos que mostrei na última citação, algo que seja uma mescla, muito aos moldes de Emmanuel Carrère em *O Adversário* e *O Reino*. Não sei. Este ainda é um trabalho em aberto e estou com gana de descobrir.

78 Acervo pessoal.

REFERÊNCIAS

- ROSA, G. *Um levantar de paredes*. Cotia: Urutau, 2019.
- ARTL, R. *Los siete locos*. Buenos Aires: Compañía General Fabril, 1968.
- ARLT, R. *Os sete loucos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- FERRO, T. *O pai da menina morta*. São Paulo: Todavia, 2018.
- FAULKNER, W. *The sound and the fury*. Nova York: Ramdon House, 1956.
- SAER, Juan José. O conceito de ficção. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, julho de 2012. Disponível: <https://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/download/pdf/TraducaoSaerversaofinal.pdf>
- ERNAUX, A. *O lugar*. São Paulo: Fósforo, 2021a.
- ERNAUX, A. *Os anos*. São Paulo: Fósforo, 2021b.
- CARRÈRE, E. *O reino*. Rio de Janeiro: Alfabuara, 2016.
- TEZZA, C. *Literatura à margem: sete conferências de Cristovão Tezza*. In: TEZZA, C. *Literatura e representação*. Porto Alegre: Dublinense, 2018.
- GASCÓN, D. Entrevista a Emmanuel Carrère: “Si fuera un pintor haría retratos”. Entrevistado: Emmanuel Carrère. *Letras Libres*. 2021. <https://letraslibres.com/literatura/entrevista-a-emmanuel-carrere-si-fuera-un-pintor-haria-retratos/>. Acesso em: 3 out. 2022.
- CAPELLE, L. If it’s fiction, can it be an invasion of privacy? *The New York Times*. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/12/05/books/emmanuel-carrere-yoga-helene-devynck-france.html>. Acesso em: 3 out. 2022.
- LEJEUNE, P.; NORONHA, J. M. G. (org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS. 2014.
- TEZZA, C. *A ética da ficção*. In: DUNKER, C. I. L. et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.
- TEZZA, C. *Literatura e representação*. In: *Literatura à margem: sete conferências de Cristovão Tezza*. Porto Alegre: Dublinense, 2018.
- LITERATURAS: *Autoficção na Literatura Brasileira Contemporânea*. [S. l.], 2017. 1 vídeo (118 minutos). Publicado pelo canal Sesc em Minas Gerais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ImwNbW3Kkzg>. Acesso em: 5 ago. 2022.

FUKS, J. *A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo*. In: DUNKER, C. et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

CORREIO do Povo. Ciclone semelhante ao que atingirá o RS nesta semana ocorreu em 2008 e causou destruição. *Correio do Povo*. 2022. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%ADcias/geral/ciclone-semelhante-ao-que-atingir%C3%A1-o-rs-nesta-semana-ocorreu-em-2008-e-causou-destrui%C3%A7%C3%A3o-1.822628> Acesso em: 5 ago. 2022.

OBRAS CONSULTADAS

ARIÈS, P. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos tempos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BERNHARD, T. *Origem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BUENO, W. *Meu tio Roseno, a cavalo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

CONY, C. H. *Quase memória: quase-romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CORTÁZAR, J. *Aulas de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FUKS, J. *A resistência*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015.

FUKS, J. *A ocupação*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2019.

FUKS, J. *Romance: história de uma ideia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

PESSANHA, J. G. *Testemunho transiente*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PESSANHA, J. G. *Recusa do não-lugar*. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2018.

SAER, J. J. *Cuentos completos, 1957-2000*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

TEZZA, C. *O filho eterno*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Record, 2007.

APÊNDICE A

I.

Entre os dias que se seguiram à morte do meu tio, nenhum outro foi mais doloroso do que a noite anterior. Antes que tudo se estenda, é preciso dizer que meu tio não morreu num dia específico, embora os papéis atestem o óbito no dia 2 de junho de 2017, como aliás, acontece à maioria, mas veio morrendo, muito antes de sua morte.

II

À mesa de madeira comprada em prestação do vizinho marceneiro da rua Portugal estende-se uma toalha de mesa plástica com estampas de frutas — mangas, mamões, laranjas e limões — e sobre ela o radinho Philips a pilha.

José está sentado com um dos cotovelos apoiado na barra de alumínio do fogão, queimando lento, e punho fechado apoiando o rosto; na outra mão empunha uma cuia de chimarrão já passada, feita na mesma manhã. Aproxima a cabeça e os ouvidos do rádio e abaixa-se esporadicamente quando o narrador eleva a voz para narrar algum lance mais importante.

Ia.

A última vez que vi meu tio ele me pediu pra pegar o barbeador dele no balcãozinho do banheiro à esquerda, na segunda gaveta de baixo. No lugar que ele apontava, só se via uma parede branca com prateleiras de compensado de cima a baixo e toalhas e lençóis devidamente dobrados, dois tubos de oxigênio altos e gorduchos, etiquetados com tubinhos transparentes caindo até quase encostarem no chão, e um enfermeiro que aguardava compadecido. Minha mãe sorria, “Luis, tu tá no hospital, não tem barbeador aqui”.

I.b

A primeira coisa que me disse na última vez que vi meu tio foi: agora tô com esse bigode horrível, nunca tive bigode, agora eles me raparam a barba, e me deixaram esse bigode horrível. Era verdade, de bigode grisalho, na hora da morte, ele parecia muito meu avô.

III

Eu jogava Stronghold I, segurava os visigodos num castelo sitiado enquanto aumentava os impostos num acesso tirano algumas horas antes do meu vô morrer de enfisema pulmonar no hospital que ficava a uma quadra de casa. Era quase 4 da manhã quando minha mãe me chamou, acorda, oi, o vô faleceu. Ela disse "faleceu". Levantei num pulo, minha mãe era órfã.

III.a

Tive que ir com ela no hospital reconhecer o corpo, acho que meu pai ficou com o Lucas, não lembro, era uma madrugada fria, talvez fosse maio, e depois fomos até a funerária em Campo Bom. Quando entramos as luzes ainda estavam todas apagadas, era quase 5 da manhã, a funcionária dormia no quarto dos fundos. Ela demorou pra achar o interruptor da luz. Ficamos, eu minha mãe órfã, parados no escuro rodeado de caixões.

Tudo já tinha sido arranjado, meu avô tinha escolhido o caixão anos atrás, bonito, bem-estofado, alças pesadas banhadas a ouro, madeira boa, alguns arranhões no verniz, e as guirlandas de flores, as fitas, vermelhas e brancas, com a inscrição em letras de forma "homenagem de toda a família", tudo já quitado, em prestações na data certa. Ali pelas 8 da manhã, a atendente informou que um funcionário se deslocaria para o hospital para fazer a recolha do corpo e deixá-lo pronto para o velório. A funcionária perguntou sorrindo, com remela nos olhos, se minha mãe já tinha trazido uma camisa.

III.c

Quando contava 37 de idade meu avô comprou um jazigo no cemitério municipal de Novo Hamburgo para toda família e foi caluniado de louco por gastar dinheiro com bobagem. Meu avô, um profundo conhecedor das implicações da morte.

III.d

José Rodrigues de Oliveira, brasileiro, 74 anos, debaixo da terra. Nunca pôs os pés num avião.

IV

Meu tio morava com meu avô desde que minha avó tinha morrido em 1991 de Leptospirose, dizem. Minha mãe acha que deixaram ela morrer para liberar leito. Não duvido.

V

Por que morremos em hospitais?

APÊNDICE B

O alaranjado sol da tempestade

It was evening all afternoon.
Wallace Stevens

1.

No dia mesmo em que meu tio morreu, não pude fazer nada, nem viajei até a cidade da minha mãe, porque seria inútil. Quem lidou com a situação toda foi meu primo Rafael, o filho do meio; filho que meu tio reencontraria apenas alguns dias antes de morrer, já muito debilitado, depois de quase 20 anos de separação. Mais tarde o Rafael me confidenciaria que, naquela noite, os próprios funcionários da prefeitura o aconselharam trancar o caixão na capela mortuária e ir para casa dormir, pois os assaltos aos velórios noturnos estavam cada vez mais frequentes.

Meu tio morreu às duas e alguma coisa da tarde e, em menos de quatro horas, no início da noite, a Blazer da funerária já aguardava em frente ao local do velório. Um funcionário da funerária passaria no outro dia para entregar as térmicas de café e de chá. Puseram o caixão no centro da capela sobre os cavaletes de metal. O Rafael e sua esposa Ju se refugiaram numa pequena copa nos fundos da peça, aguardando a Fernanda, filha mais velha do meu tio, que chegaria um tempo depois, mas não ficaria muito, pois sua filhinha Sara não se sentia muito bem. Sob a luz leitosa de duas lâmpadas fluorescentes, manchadas nas laterais pelo acúmulo de insetos queimados, murmuravam entre si, tentando entender os próximos passos: a capela, que lembrava uma garagem, com suas paredes brancas de cima a baixo e as venezianas pintadas por uma grossa camada de tinta verde-escura, o odor da clorofina municipal, o fogão, a pia e a mesa da copa, tudo, penso, devia parecer mais familiar a eles do que o homem deitado no caixão, o objeto intruso. Eles não sabiam nada da vida do pai nos últimos 20 anos. Até um mês antes da morte, acreditavam que ele estava morto.

Imagino-os ao lado do caixão, comedidos de se aproximar do rosto do pai, beijando a testa fria, um fio de cabelo branco que se prende ao lábio, tentando não prestar atenção nas feições marcadas do homem idoso, esforçando-se para recuperar a imagem do pai que os abandonou, se perguntando se aquela pessoa morta era mesmo seu pai, como eles lembravam dele no último dia antes de deixar a casa, mas sem saber dizer, porque há muito o rosto

daquele homem havia se embaralhado com rostos de outros homens, ou se esmaeceu pelo ressentimento, a falta e o buraco que só um pai ausente pode proporcionar. Mas era ele. Precisava ser ele, tinha chegado a hora de enterrá-lo finalmente.

Nos chamassem, enquanto estivéssemos passando à toa na rua para entrar num velório e nos apresentassem o morto, Esse é o João, ele morreu, faríamos o esforço humanista de atender ao pedido. Talvez tocássemos as mãos geladas do sujeito, copiando o movimento dos familiares e conhecidos que esperam na fila para prestar suas homenagens, ou fingíssemos rezar, balbuciando palavras desconexas em um tom indistinguível — respeitáramos o sujeito na sua insignificância. Porém, isso não nos seria nem um pouco doloroso — não reconheceríamos nele os olhos de nossa mãe morta, a pinta característica do rosto de um irmão ou irmã da qual fizemos troça por anos, memória, uma lembrança qualquer de um avô ao olharmos as orelhas grandes e o nariz amassado, qualquer rosto conhecido que nos parecesse estranho, desinchado, pois os gases vão dando seu jeito de sair do corpo, desinflando a pessoa morta, diminuindo-a, desaparecendo-a. Que pena para o João, diríamos, virando as costas para cuidar de nossos afazeres, do que nos resta do dia.

É assim que imagino o Gabriel, filho caçula do meu tio, chegando ao velório de seu pai; chegando como quem atende à uma demanda burocrática, uma inesperada ida ao cartório. Noite escura, uma parte da cidade desconhecida e afastada do centro onde mora, descendo do carro devagar, mas já antevendo de longe a porta iluminada do local, anunciando um evento medonho, um homem dentro de um caixão, o vento gelado tocando sua nuca. Gabriel conheceu o pai apenas dias antes, enquanto ele já estava internado no hospital em Campo Bom. Gabriel tinha 21 anos. Difícil imaginar como é conhecer um pai moribundo, morrendo em uma cama hospital, uma figura grisalha, não falando coisa com coisa; um pai que, até dias antes, não existia.

Esse é o teu pai, disseram. Por anos, conheceu os pais de vários de seus amigos de escola, dos primos, seus tios, da sua mãe, por que não, seu avô, ouvindo essa minúscula palavra que não correspondia a nenhum significante. Ou, quem sabe, correspondendo justamente à uma abstração de pai, uma junção de todos os pais. Mas como é a imagem daquilo que não se teve? Aquele homem no caixão, um rosto idoso emoldurado por flores de plástico, representava a materialização de uma ausência, preenchia as três letras da palavra, mas chegara muito tarde, pois nenhum filho merece conhecer um pai que nunca viu envelhecer, que nunca odiou, que nunca se surpreendeu ao imitar trejeitos, as formas de dizer

algo a alguma criança, anos depois, já adulto, de tomar uma cerveja e arrotar para o céu num dia ensolarado, sentindo, ao fundo, o odor característico de seu próprio pai. Um pai que não é pai, que é, na sua plenitude imagética, um fantasma, simplesmente porque não existe, nem existirá, pois ao Gabriel coube o fardo de um pai natimorto.

2.

É 10 de dezembro de 1961. Um menino grande me observa do terreno vizinho enquanto fecho o portãozinho da casa atrás de mim. Na verdade, não me observa, ele nem sabe que estou ali, se minha mãe não tivesse me contado sobre ele, eu também não o teria visto. Roupas secam no varal, homens berram no bar da esquina: posso sentir o cheiro de carne assada, resquícios do rito dominical. Nos fins de semana, é comum encontrar a família reunida na área da frente tomando mate no fim da tarde, bolachinhas de polvilho, uma rosca repartida entre todos, jogando conversa fora. Assistem ao movimento dos carros e caminhões na pista da rodovia federal, as cores dos automóveis, indistinguíveis à distância, os roncões dos motores que às vezes não os deixam dormir à noite. Nasci nesta casa, embora ainda não tenha nascido.

Espero encontrar a porta que existe na fachada atual da casa. Ela ainda não existe, só passará a existir quando eu já for um pouco mais que um embrião envolto em líquido amniótico, quando minha avó e meu avô decidirem dividir sua própria casa, transformando o antigo quarto da filha divorciada em banheiro e lavanderia e construindo uma cozinha ao lado da antiga sala, para que minha mãe, meu pai e eu tenhamos onde morar: uma casa que nascerá dentro de outra casa. Talvez nem seja correto dizer que nasci nesta casa, porque onde nasce alguém que nasce numa casa nascida dentro de outra? As coisas porém são mais simples, eles dizem nasceu nesta casa, e isso basta. Não vejo a porta porque ela ainda não existe, o que é estranho, já que se não existe a porta eu também não existo. Mas estou aqui. Estou porque me contaram da casa e da porta, que um dia não houve e que hoje há; estou na memória de quem esteve aqui antes, pois nela convivem os mortos, os vivos e as portas. Sei que ela existirá um dia, a porta na fachada da minha primeira casa, mas, mesmo que a encontrasse, não ousaria abri-la. Preciso seguir pelo corredor à esquerda, já sombreado e úmido pela noite próxima, pois lá está a porta onde devo entrar, a porta que me levará a quem não me espera.

Antes de entrar, porém, quero admirar o pátio. Não há plantas em potes de margarina nem flores que adornam o jardim, pois não existe um pátio muito menos um jardim, os fundos da casa é um barranco, brejo acumulado, mato alto, pedaços de madeira escurecidos, um outro tijolo quebrado. Se me esforçar, posso sentir o cheiro das folhas do limoeiro que avança seus troncos espinheiros sobre a cerca de arame. O limoeiro já estava aqui quando chegaram, mas não existe mais. Mais acima, no terreno vizinho, vejo ao longe um cavalo, ou seria uma égua, estático como a criança que permanece lá na frente; infelizmente não cabe a mim salvá-la.

Dali a uns 20 anos, toda essa lateral da casa será concretada, a grama e a terra vão desaparecer, darão lugar a um piso de concreto que, já rachado pela ação dos anos, será o cenário para uma foto minha em que pedalo uma motoca, de calça azul e blusa vermelha, ali por mil novecentos e noventa e três, com cerca de um ano de idade, num sol que suponho seja de fim de outono ou de inverno, pois estou bem agasalhado. Rex, o fila da família, está ao meu lado, as patas entre a cabeça baixa protegendo as orelhas do frio, a sua casinha quase completamente encoberta pela sombra.

Penso em procurar as garrafas de cerveja preta que minha vó fazia. Depois de envasar, ela enterrava as garrafas para as abrigarem do sol até o dia de irem para a geladeira, e então bebia com a família reunida num domingo como esse, de verão e de brisa. Deixo para outra vez, me enrolo, me atraso. Entro na casa, ninguém pode me ver, estou e não estou aqui, sou um visitante, mas também um intruso, vejo e sinto todos e tudo; ninguém me vê ou me sente. É melhor assim. Inicialmente só meu avô estaria ali, foi o que pensei para a cena que tentei escrever algumas vezes; meu avô e o rádio, mais ninguém, a não ser as vozes do locutor e do comentarista da estação a que está sintonizado. Porém é imperativo que meu tio chegue, é ele que estou buscando, é por ele que estou aqui.

Não posso precisar qual é a modulação que meu avô escuta, mas sei que não provém de ondas de frequência modulada, a famosa FM, mas sim de amplitude modulada, AM, com seu chiado característico, ondas de longo alcance, porém mais suscetíveis a interferências eletromagnéticas. Isso não é um problema aqui, estamos em 1961, e as interferências de computadores, celulares e lâmpadas fluorescentes inexistem. Talvez fosse a Rádio Difusora de Porto Alegre, a Rádio Gaúcha ou a recém-criada e popular Rádio Guaíba. Independente da estação, tenho certeza de que vou encontrá-lo colado ao rádio, sentado à uma poltrona vermelha, as mãos apertadas, como se rezasse, o tronco abaixado, os antebraços apoiados nas coxas, shorts vermelho, olhos fixos no chão, ou fechados, num estranho ritual de concentração e apreensão, para tentar entender o que descreve o locutor in loco: no Grenal 157, o Inter vai vencendo o Grêmio no estádio dos Eucaliptos, no bairro Menino Deus, em Porto Alegre, pelo placar de 2x0, aos 20 minutos do segundo half.

Não me enganei. É precisamente o que encontro, numa cozinha quase às escuras, ventilada por uma basculante parcialmente aberta ao lado da pia. Um pano de prato cobre a tampa do fogão. Meu avô esqueceu de acender a luz, é compreensível. O Internacional já é o campeão daquele ano, mas isso não diminui em nada a importância do jogo; na semana passada vencera o Pelotas por 2x1 em Pelotas, e o Grêmio deixou escapar uma vitória em

casa, no Olímpico Monumental, em Porto Alegre, contra nada menos que o Esporte Clube Floriano, o principal clube de Novo Hamburgo.

Meu avô era mais colorado do que torcedor do Floriano, mas com a combinação dos resultados do domingo passado, não consigo não o ver sorrindo bestamente para qualquer coisa — seja para a filha mais nova enfiando o dedo no nariz ou um cano estourado inundando a cozinha inteira, bebericando a cerveja da minha avó, extasiado pelo geladinho da espuma, tomando-a até tarde da noite, o rádio portátil ao lado, num ato totalmente fora da sua rotina operária, calçadista, escutando também as notícias, sem fazer pouco-caso das palavras do presidente que assumira há menos três meses e que anunciava o protagonismo do trabalhador, trocando uma palavra eufórica com o vizinho; tão solícito que nem fome sentira, porque a noite, a voz do locutor, a casa que comprara, a rua quase totalmente escura se tornaram uma coisa boa que nunca imaginara ser possível estar na noite, no chiado do rádio, na casa ou na rua.

Existe aqui uma intimidade com o rádio desconhecida de nós, os pós-modernos. Talvez a sintamos com nossos celulares, smartphones, mas que não era tão anatômica quanto a nossa, que empunhamos esses dispositivos nos banheiros da vida enquanto cagamos ou mijamos, lavamos louça, ou mesmo nos desequilibramos durante o banho para não parar de ouvir um vídeo. Aqui a palavra dita tem o suposto *status* de verdade, o rádio é o meio mais popular da época, é em suma a porta e a janela do mundo, visto a força da campanha da legalidade ocorrida uns meses antes, e por onde meu avô ouviu desinteressado naquele mesmo ano que o primeiro homem havia alcançado o espaço, Iuri Gagarin, o cosmonauta soviético, que vira a terra e dissera que ela era azul, como no estelar poema de Eucanaã Ferraz: "Iuri viu que a Terra é azul e disse a Terra é azul". Meu vô desdenhou da informação, achava que era mentira, como alguém ousaria ir ao espaço e ainda mentir que a terra era azul, a terra jamais poderia ser azul.

