

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MATHEUS MEDEIROS BORGES

FRANKITO EM CHAMAS

PORTO ALEGRE – RS

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MATHEUS MEDEIROS BORGES

FRANKITO EM CHAMAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGLLET, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

PORTO ALEGRE – RS

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Borges, Matheus Medeiros

Frankito em chamás / Matheus Medeiros Borges. --
2023.

142 f.

Orientador: Carlos Augusto Bonifácio Leite.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Escrita criativa. 2. Ficção. 3. Romance
contemporâneo. 4. Narrador. 5. Personagem fictícia. I.
Leite, Carlos Augusto Bonifácio, orient. II. Título.

MATHEUS MEDEIROS BORGES

FRANKITO EM CHAMAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGLLET, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luiz Mauricio Azevedo da Silva

Prof. Dra. Julia Barbosa Dantas

Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Junior

RESUMO

No romance *Frankito em chamas*, um roteirista de cinema viaja a um pequeno balneário do litoral uruguaio para acompanhar a produção de um longa-metragem que escreveu. Sentindo que tudo pode dar errado a qualquer momento, ele se deixa envolver pelas intrigas do set, estabelecendo contato com seus colegas e absorvendo histórias e experiências alheias. A história transcorre ao longo de uma semana, no inverno de 2019, e é narrada em primeira pessoa por Felipe, a personagem central. A partir do conjunto estabelecido entre o ponto de vista de Felipe, suas experiências e as histórias que ouve, elabora-se uma investigação desse processo na criação de *Frankito em chamas* e, de modo mais abrangente, no ato de se narrar e ouvir histórias. De modo mais específico, parte-se do romance pronto para observar, em retrospecto, sua própria criação, tendo como norte as escolhas, tanto referentes a linguagem quanto de ordem narrativa, presentes no texto final. O que interessa a esse estudo não é a história como unidade fechada em que se acompanha uma perspectiva fixa, mas um processo acima de tudo dinâmico, em que interage um conjunto de entidades literárias inerentes ao texto – autor, narrador e personagem.

Palavras-chave: Escrita criativa; ficção; romance contemporâneo; narrador; personagem fictícia.

ABSTRACT

In the novel *Frankito em chamas*, a screenwriter travels to a small beach town in the Uruguayan coast where a film he wrote is being shot. Feeling that everything could go wrong at any moment, he gets caught up in workplace intrigues, establishing contact with his colleagues and absorbing other people's stories and experiences. The story takes place over the course of a week, in the winter of 2019, and is narrated in first person by Felipe, the central character. From the set established between Felipe's point of view, his experiences and the stories he listens to, we formulate an investigation of this process in the context of creating *Frankito em chamas* and, more broadly, in the act of narrating and listening to stories. More specifically, we start from the finished novel to observe, in retrospect, its own creation, having as our guide the choices, both regarding language and narrative, present in the final text. What interests this study is not the story as a closed unit in which we follow a stationary perspective, but an overall dynamic process, in which occurs an interaction between a number of literary entities – author, narrator and character.

Keywords: Creative writing; fiction; contemporary novel; narrator; fictional character.

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 FRANKITO EM CHAMAS, O ROMANCE.....	10
2.1 SENTIMENTOS NOCIVOS.....	10
2.2 TIGRES E SAMURAI.....	14
2.3 DOIS SEDUTORES ESPIÕES.....	18
2.4 MEU COMPANHEIRO DE VIAGEM.....	23
2.5 A MEDEIA DE VOLTA REDONDA.....	27
2.6 DIVERSAS POSSIBILIDADES DE UM GESTO.....	34
2.7 MUITAS PERGUNTAS E NENHUMA RESPOSTA.....	41
2.8 UM KARAOKÊ NO DISTRITO DE SHIBUYA.....	47
2.9 OS TRÊS ULISSES.....	53
2.10 UMA HORA TUDO SE ENCAIXA.....	60
2.11 O DESTRUIDOR DE FAMÍLIAS.....	69
2.12 FODA-SE O PLANETA TERRA.....	74
2.13 UM CICLO MIGRATÓRIO.....	78
2.14 A DEFINIÇÃO PERFEITA DE LUGAR NENHUM.....	85
2.15 FRANKITO EM CHAMAS.....	92
2.16 UM SOBRADO NO BAIRRO DE PINHEIROS.....	96
2.17 UMA TERCEIRA DEMONSTRAÇÃO.....	106
2.18 OS MUITOS SENTIDOS QUE UMA IMAGEM CONTÉM.....	117
2.19 O RUÍDO DAS ENGRENAGENS.....	124
3 O AUTOR E A PERSONAGEM ENTRAM NUM BAR: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCRITA DE FRANKITO EM CHAMAS.....	126
REFERÊNCIAS.....	142

1 INTRODUÇÃO

O trabalho a seguir é dividido em duas partes. A primeira parte, inteiramente ficcional, consiste no romance *Frankito em chamas*. Nele, um roteirista de cinema viaja a um pequeno balneário do litoral uruguaio para acompanhar a produção de um longa-metragem que escreveu. Sentindo que tudo pode dar errado a qualquer momento, ele se deixa envolver pelas intrigas do set, estabelecendo contato com seus colegas e absorvendo histórias e experiências alheias. A história transcorre ao longo de uma semana, no inverno de 2019, e é narrada em primeira pessoa por Felipe, a personagem central.

A segunda parte é constituída por um ensaio, cujo título é “O autor e a personagem entram num bar”. Aqui, são apresentadas considerações técnicas e circunstanciais sobre a escrita do romance, com foco nos processos interativos que envolvem as entidades integrantes do texto literário, tais como autor, narrador e personagem. Para isso, aborda-se alguns elementos da história de *Frankito em chamas* sob perspectiva reflexiva, sendo fundamentais para essa análise a relação entre autor e personagem conforme elaborada por Mikhail Bakhtin e as considerações de Walter Benjamin sobre o processo de contar histórias. Também, pensando na estrutura de *Frankito em chamas*, utiliza-se como referência um texto de Jorge Luis Borges sobre histórias narradas dentro de histórias, o que costumamos chamar de *mise em abyme*.

Importante observar que esse segundo texto, ainda que tenha sido escrito de modo a cumprir suas funções como um ensaio, incorpora certos elementos de uma narrativa ficcional. Com isso, busca-se estabelecer um jogo de espelhamentos entre a obra de ficção (*Frankito em chamas*) e a condição do autor, que observa seu próprio trabalho agora num outro contexto – de ensaísta. A opção por apresentar o trabalho em duas partes, começando pelo romance e encerrando com o ensaio, deriva do entendimento de que o ensaio não é uma documentação dos desafios envolvidos na escrita à medida que se desenrolava o processo criativo. Em vez disso, oferece um olhar retrospectivo, observando escolhas, tanto referentes a linguagem quanto de ordem narrativa, presentes no texto final.

3 O AUTOR E A PERSONAGEM ENTRAM NUM BAR: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCRITA DE *FRANKITO EM CHAMAS*

Entro no bar e ele já está me esperando. Sentado à mesa, dedos ansiosos indo e vindo na tela do celular. Ele me vê e o olhar vago da espera dá lugar a um brilho indefinido, a boca se alargando num sorriso, que permanece oculto sob a barba espessa. Só o percebo porque suas bochechas se elevam. Ele se levanta para me cumprimentar e eu me sento de frente para ele. Ainda de pé, ele me diz:

“Felipe, que prazer te conhecer pessoalmente.”

“Imagina”, eu respondo. “O prazer é meu.”

Ele se senta e coloca o celular com a tela virada para baixo em cima da mesa. O nome dele é Matheus Borges e ele é autor de um romance chamado *Frankito em chammas*, em que o protagonista sou eu. Ao contrário do que se poderia supor, não foi nem um pouco traumático descobrir que sou uma personagem literária, engendrada por um sujeito que eu nunca tinha ouvido falar. Na verdade, eu nem me importei muito com isso. Algumas coisas são o que são e não há o que fazer a respeito delas. Matheus me chamou aqui para termos uma conversa sobre o livro. Diz que a escrita dessa história faz parte de sua formação acadêmica, integrando o programa de pós-graduação em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Matheus conta que o processo de escrita de *Frankito em chammas* teve início em meados de 2020, nos dias mais severos da pandemia de covid-19. Isolado em casa, ele acompanhava a produção de alguns amigos escritores e todos pareciam escrever sobre a experiência do isolamento ou sobre a pandemia em si. Matheus, enquanto isso, não escrevia sequer uma linha fazia alguns meses, amedrontado ou ensimesmado demais para tratar de maneira mais direta dessa nova realidade que se apresentava. Sentia que não fazia muito sentido escrever sobre a pandemia, sobre o isolamento, as mortes, os números, o governo, etc. Não num plano ficcional – pelo menos naquele momento. Mais do que isso, o que Matheus sentia era um tédio profundo com a realidade e as ferramentas de que dispunha para abordá-la na ficção.

Assim, quando Matheus teve a ideia de *Frankito em chammas* (ou, melhor dizendo, quando percebeu que tinha uma história nessa ideia de contornos indefinidos que vinha perseguindo há algum tempo), foi sob uma perspectiva invertida da pandemia e do isolamento que decidiu abordá-la. Naqueles dias em que todo mundo parecia escrever sobre isolamento, Matheus decidiu escrever sobre o contato humano, tratar de momentos breves de intimidade e de como construímos sentido a partir do convívio entre pares, amigos, colegas e amantes.

Ainda que indissociável do tédio existencial que dominava o período pandêmico, Matheus compreendeu imediatamente que a história de *Frankito em chamás* não se passava durante a pandemia. Em vez disso, situava-se no outono de 2019. Transcorrendo ao longo de uma semana, acompanharia Felipe, um roteirista que viaja a um pequeno balneário no Uruguai após ser convidado a visitar as gravações de um longa-metragem escrito por ele próprio. Ao longo desses sete dias, ele é forçado pelas circunstâncias a abandonar a tendência ao comportamento solitário que o caracteriza, bem como sua ocupação profissional, e a passar mais tempo entre seus colegas de ofício. É, enfim, forçado ao convívio humano.

À medida que a história avança, o leitor descobre que Felipe tem uma complicada relação amorosa com Natália, do departamento de som, e sentimentos ambíguos em relação à amizade de anos cultivada com Guilherme, o diretor. Além dessas personagens, há novos rostos na vida de Felipe, incluindo as diretoras de arte e fotografia e o próprio Frankito, o ex-palhaço fazendo as vezes de dublê que dá título à história. A narrativa obedece, majoritariamente, a uma linearidade cronológica e é construída a partir de cenas ocorridas no balneário de Pedrerita, intercalando com rumações de Felipe.

Matheus considerou importante, desde o princípio, estabelecer esses dois níveis da história, porém subordinados aos eventos que se passam no “tempo presente”. Ou seja, que as rumações, lembranças e passagens mais expositivas fossem instigadas pelos acontecimentos da semana em que o protagonista visita as gravações. Para isso, era essencial que os episódios uruguaios fossem narrados com maiores detalhes de ambientação, configurando cenas, e que as outras passagens fossem aos poucos se infiltrando nesse presente bem constituído, de modo que se transformassem em pequenas narrativas fechadas em si só, porém ligadas às questões que movem a personagem central.

“Que no caso sou eu”, interrompo.

“Exatamente”, ele diz.

Em seguida, explica que Felipe é um sujeito fechado e introspectivo, porém não é uma criatura arisca. Preocupa-se demais: consigo mesmo, com o trabalho e com os outros. Isso está no centro de suas questões. Como roteirista de cinema, trabalha sozinho num meio em que o processo coletivo é a regra. Assim, sente-se deslocado num ambiente como o set de filmagens, mesmo ao perceber a boa vontade de todos que trabalham para dar vida à história que ele próprio escreveu. Desconfiado, teme que as coisas possam dar errado a qualquer momento. Não é uma preocupação racional, nem algo que o consome o tempo inteiro. É mais

algo que permanece em segundo plano enquanto Felipe dá sequência às obrigações e rituais do dia a dia. Além disso, no momento em que o encontramos, Felipe vem atravessando um estranho período de adaptação após o término de uma longa relação, que também o força a uma nova dinâmica de relações interpessoais.

Aprendendo novamente a ser um homem solteiro, Felipe entende que precisa redescobrir a própria personalidade, em nível individual e independente, livre da constante influência de sua ex e da rotina do casamento. Pouco sabemos de sua infância, mas em dado momento Felipe trata de sua infância como um período de seminomadismo. Ele relata que o pai é um funcionário aposentado do Banco do Brasil, que trabalhou de gerente por muitos anos, sendo transferido de cidade em cidade pelo Rio Grande do Sul, tendo a família, por fim, se estabelecido em Porto Alegre, pouco antes de Felipe começar a faculdade de publicidade e propaganda.

Em consequência disso, Felipe nunca chegou a ter amizades duradouras na infância. Coexistem, portanto, em sua personalidade, um impulso à transitoriedade geográfica e também um anseio pela ordem. Sua concepção de lar e segurança está ligada ao aspecto nômade da infância, mas também ao desejo de se fixar num lugar específico. Daí a importância de essa história se situar nesse momento de sua vida, pessoal e profissional, quando Felipe está longe de Porto Alegre, num balneário isolado do litoral uruguaio, onde ele nunca antes havia estado, um lugar despido de características familiares. É esse afastamento que serve de gatilho à sua narração e que impulsiona a cadeia de eventos ocorrida ao longo dos sete dias seguintes.

“Isso tudo eu sei”, respondo. “Talvez mais do que qualquer um.”

Matheus ri.

“Não dá pra negar”, continuo, “que existem algumas semelhanças biográficas entre o autor da história, que no caso é tu, e eu, a personagem.”

“Semelhanças ou não”, ele diz, “isso não importa. Existem semelhanças no sentido de que nosso temperamento é um pouco parecido e que eu também sou roteirista de cinema. Tirando isso, meu pai nunca trabalhou no Banco do Brasil. Minha mãe trabalhava na Caixa Federal, é verdade, mas nós nunca tivemos que mudar de cidade. Além disso, seria interessante não banalizar essa palavra.”

“Qual?”

“Autor”, responde Matheus, estalando as falanges.

Ele recorre a Mikhail Bakhtin para estabelecer uma distinção entre autor-pessoa (a pessoa física responsável pela escrita de uma obra) e a entidade literária denominada autor, que orienta todos os eventos, incluindo as ações das personagens, dentro de uma história. Define Bakhtin o autor, em oposição à entidade denominada personagem:

o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. Na medida em que nos compenetrarmos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio [...], esse todo lhe chega de cima para baixo. (BAKHTIN, 2011, p. 10)

Matheus diz que é como, ou não bem como, mas algo próximo disso, como tentar imaginar um universo bidimensional em que seres bidimensionais interagem entre si e de súbito aparecesse um ser oriundo de nosso universo, que percebe o mundo em três dimensões. Ele sugere que essa analogia pode servir para explicar ou confundir, isso não importa. O que importa é que Bakhtin trata a personagem como uma consciência acabada e que cumpre uma função estética. O autor, enquanto isso, é “a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem” (BAKHTIN, 2011, p. 11)

O interessante aqui é como Bakhtin trata a natureza dessas duas entidades puramente literárias (e, portanto, estéticas) como uma questão de perspectiva diante da obra. O autor parece existir na medida em que a personagem existe e vice-versa, ambos dependendo de uma dinâmica viva que se manifesta no texto. A personagem, diante da obra, tem outra posição, uma posição que imita (ou tenta imitar) a posição do indivíduo frente aos eventos da vida cotidiana. A diferença é que

na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam; na vida, porém essas respostas são de natureza dispersa, são precisamente respostas a manifestações particulares e não ao todo do homem, a ele inteiro; e mesmo onde apresentamos definições acabadas de todo o homem – bondoso, mau, egoísta, etc. –, essas definições traduzem a posição prático-vital que assumimos em relação a ele (BAKHTIN, 2011, p. 3)

Dessa maneira, a personagem é uma consciência que toma parte nos eventos da história, sem ter, no entanto, a consciência da consciência, a visão abrangente de que tanto a história quando ela própria já são obras acabadas. Reage, portanto, de maneira *aberta e inacabada*. Reage ao todo, estimulada pela consciência do autor, porém suas ações são orientadas pela emulação da maneira de como agimos e reagimos na vida. A personagem, frente a um todo

acabado, que no entanto é percebido como aberto e inacabado, serve ao criador para navegar na consciência mais ampla, estabelecida pelo autor.

Quando pergunto a ele o que isso tudo tem a ver com a pandemia, Matheus fala da capacidade de narrar e transmitir histórias. Ele cita Walter Benjamin (1994, p. 197-199), no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, publicado originalmente em 1936. Aqui, Benjamin argumenta que a arte da narração, que consiste na transmissão da “experiência de pessoa a pessoa”, encontra-se em crise, dando lugar ao romance, um processo solitário de narração. De modo geral, ele argumenta que a experiência coletiva passava a dar lugar à experiência solitária. Crucialmente, usa como exemplo a experiência de soldados expostos nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. (BENJAMIN, 1994, p. 198)

Há aqui uma interação de processos relacionados que culminam na crise do narrar e da narração. A exposição à violência empobrecia a capacidade de comunicação desses homens e seus relatos da guerra não se assemelhavam à guerra descrita nos livros, uma cisão entre a experiência primária dos fatos e a maneira como a cultura os absorvia através da palavra escrita – meio que favorece a ordenação lógica e causal dos acontecimentos. Logo em seguida, Benjamin ainda justifica:

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, p. 198)

Por mais que não estivesse vivendo em tempos de guerra, diz Matheus, a pandemia foi um momento de sua vida em que a consciência da mortalidade se fazia presente todos os dias. Mais do que isso, os eventos transcorriam de maneira que a escala da emergência extrapolava o fenômeno em nível epidemiológico. Todos os dias era possível testemunhar como a crise

sanitária instigava outras crises. Ao redor do mundo e no Brasil, a pandemia revelava instabilidades políticas e sociais. Revelava graves fraturas na ordem aparente da realidade.

Em nível individual, era necessário se manter isolado, escondendo-se do vírus e do contato humano. Representou para Matheus uma crise não puramente do narrar, mas da comunicação como um todo. Foi um momento de solidão forçada e de isolamento, que impedia o tipo de vivência compartilhada que fabrica nossas experiências (*abertas e inacabadas*) do mundo. De certo modo, impedia que se adotasse a posição estabelecida por Bakhtin como sendo a da personagem (de uma consciência reagindo frente aos eventos) e forçava a assumir uma posição introspectiva, esquematizada, consciente da consciência e reagindo a eventos de um todo acabado (pois já vinha processado mentalmente).

Esse estado crítico foi relatado pelo próprio Matheus, numa crônica publicada originalmente em 25 de setembro de 2020, no blog *Diário da pandemia*, organizado pela escritora Julia Dantas:

Sinto que já não há nada de muito original que possa ser dito a respeito do período que atravessamos. Além disso, estar privado do contato com o mundo em geral é algo muito grave para quem escreve. Aliado das experiências do cotidiano, perde-se o interesse pelas coisas. Em resumo, torna-se muito difícil escrever sem as banalidades da dimensão social da vida. É como dar partida num carro sem combustível, repetidas vezes. (BORGES, 2020)

Assim sendo, para reagir a esse estado emocional e de paralisia criativa, Matheus sentia que era preciso escrever uma obra ficcional que tratasse de interações humanas, de histórias narradas e experiências apreendidas.

É, claro, importante observar que o “narrador” no foco de interesse de Benjamin é a figura do contador de histórias (orais e não escritas). E que ele próprio qualifica a consolidação do romance enquanto gênero literário como um indicativo da “morte da narrativa” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Podemos, no entanto, enxergar o narrador literário do gênero romance não como uma anulação da possibilidade dos fenômenos descritos por Benjamin, mas como uma mera transposição de linguagens. Se por um lado Benjamin é bastante assertivo ao atribuir à formação do romance um papel determinante na morte da narrativa, por outro ele próprio parece oferecer fundamentos para se argumentar o contrário, especialmente quando atesta que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

É evidente que aqui ele visa acertar um golpe na formação literária do romance como um todo, porém não é de se pensar que seu argumento também sirva para se defender a forma do romance? Pois mesmo uma narrativa escrita que não se distingue da forma oral atravessa o mesmo processo de esquematização de um romance de abordagem diversa. Ambos os tipos são fenômenos estéticos construídos com a palavra escrita. A ideia de se elaborar ficção nos moldes descritos por ele não é algo absurdo, claro, porém carece de um grau ainda mais cuidadoso de *modulação* do narrador. É um debate que, no âmbito estético, acaba por se enveredar nas inclinações de cada tipo de narrador. Podemos resumir essas distinções a uma questão de estilo, de abordagem, até mesmo de visão de mundo do criador.

Também podemos nos perguntar: se a forma escrita não permite que uma história carregue ensinamentos do mesmo modo que a tradição oral, como *seria* uma história escrita que assim o fizesse? E ainda: se não podemos carregar ensinamentos numa história escrita do mesmo modo que a tradição oral, como seria uma história escrita que *observasse* esse processo? Seria, é de se imaginar, uma história que trata do contar e ouvir histórias. Também é de se imaginar que o narrar e ouvir em alguns momentos se confundisse e que os ensinamentos não fossem explicitados, mas estivessem *no interior* da história, que também ofereceria a quem a ouvisse/lesse todas as ferramentas para compreendê-los, não de forma didática, mas quase que por osmose mental.

Tudo isso, explica Matheus, é algo que só ficou claro mais tarde, bem mais tarde, quando precisou elaborar melhor sua própria trajetória de criação. No princípio não havia ideias claras, não havia referencial teórico, não havia nem mesmo uma direção a ser seguida. Havia uma ideia e um punhado de personagens e situações. Assim é o processo de escrita, disse ele, e eu concordei, afinal essa também é a minha experiência – e sendo eu uma personagem literária criado por ele, é de se esperar que tenhamos ideias semelhantes pelo menos nesse âmbito. Além disso, é impossível ter consciência do que nos motiva durante o processo de escrita. Essa clareza surge apenas ao observar a obra conclusa, fechada, ou já num estágio avançado de acabamento (como no caso de *Frankito* e da escrita desse texto).

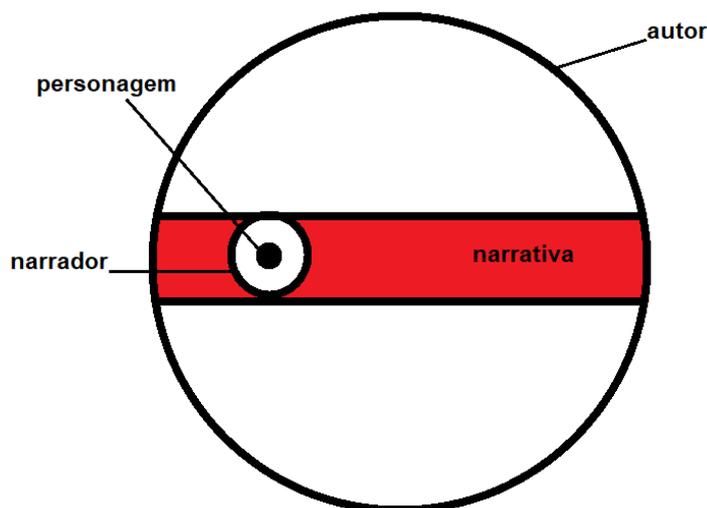
Como bem descreve Bakhtin (2011, p. 5):

[os criadores ativos] vivenciam o seu objeto e a si mesmos no objeto e não no processo de seu vivenciamento; vivencia-se o trabalho criador, mas o vivenciamento não escuta e nem vê a si mesmo, escuta e vê tão somente o produto que está sendo criado ou o objeto que ele visa. [...] Quando estava

criando, o autor vivenciou apenas a sua personagem e lhe introduziu na imagem toda a sua atitude essencialmente criadora em face dela.

Ou seja: ao criar, o criador também se coloca numa posição de vivenciar o que vive a personagem, atravessando o mundo ficcional de forma aberta e inacabada, como se de fato estivesse ali inserido. Essa dimensão da experiência do autor (a pessoa, não a entidade literária) o coloca simultaneamente dentro, ao lado e acima da personagem. No caso de uma história narrada em primeira pessoa, como é o caso de *Frankito*, isso se torna ainda mais evidente, pois o criador assume a voz da personagem ao recuperar as próprias experiências. Assim, temos uma personagem que narra e uma personagem que vive. São dois pontos de vista em constante fricção. Há o Felipe que narra a história, tempos depois dos eventos já terem acontecido, e há o Felipe da história sendo narrada, o que vive os eventos pela primeira e única vez.

Matheus diz que enxerga essas relações nos seguintes termos: como uma série de circunferências interagindo com uma faixa reta. A faixa é a história em si. Mesmo que não obedeça a uma linearidade cronológica, é inerente à narrativa literária a qualidade linear. Segue apenas uma direção irreversível: adiante. Dentro da faixa, há um ponto pequeno, que é a personagem. É um ponto móvel, seguindo adiante, atravessando a linha à medida que a história é contada. *Vivendo*. Ao redor da personagem, porém ainda dentro da faixa, há uma circunferência maior, que corresponde ao narrador. Essa entidade literária funciona como um círculo de luz na escuridão, orientando o que a personagem pode ou não conhecer à medida que vive (atravessa a faixa da narrativa). É o narrador a força de propulsão da personagem, que faz com que ela avance na estrada linear da narrativa/vida. E, circunscrevendo esse esquema, há o autor conforme descrito por Bakhtin. É uma circunferência ainda maior, delimitando o que é possível ou não dentro da história, orientando tudo o que existe ou pode existir. Algo mais ou menos assim:



“Parece uma Pokébola¹”, digo eu.

“Parece uma Pokébola”, ele responde.

“É assim que *Frankito em chamás* funciona?”

“Mais ou menos”, ele diz. “No geral, acho que sim. Posso falar um pouco mais sobre isso.”

Matheus explica que o foco principal da narrativa de *Frankito* são os sete dias transcorridos entre a chegada de Felipe a Pedrerita e seu retorno a Porto Alegre. É uma história narrada por uma personagem que conta histórias. Mais do que isso, se passa ao longo de uma semana em que uma dessas histórias está sendo filmada. O jogo com histórias, como elas são absorvidas e terminam por constituir parte de nossas personalidades é essencial à narrativa. Assim sendo, o dispositivo de permitir que as personagens secundárias tomem conta momentaneamente da narração, ainda que indiretamente, foi quase natural, uma extensão orgânica das ideias apresentadas por Matheus. As histórias, no entanto, não se apresentam de modo arbitrário. Pois se Felipe, enquanto narrador e figura central de sua própria narração, filtra as histórias que ouve e as insere em seu próprio relato, então há nesse ato de curadoria um reconhecimento das questões que são importantes à personagem. O que se espera, no fim

1 A Pokébola, dentro do universo ficcional da franquia de jogos *Pokémon*, é “um tipo de item fundamental para a missão de um Treinador, usado para capturar e armazenar Pokémon. Tanto um termo geral usado para descrever os vários tipos quanto um termo específico para se referir à mais básica entre essas variações, as Pokébolas são onipresentes no mundo Pokémon moderno.” (tradução nossa). Disponível em: https://bulbapedia.bulbagarden.net/wiki/Poké_Ball. Acesso em 30 out. 2023.

das contas, é que sejam inseparáveis, Felipe e as histórias alheias que também passam a constituí-lo.

São episódios diferentes, narrados por diferentes personagens, mas que cumprem uma função de espelhar alguns dos principais temas da narrativa maior: a dinâmica social das colaborações na criação artística, a busca de sentido numa vida quase itinerante, a descoberta de outros sentidos, menos óbvios, em momentos de incerteza. A ideia por trás disso é criar um outro nível de tensionamento entre a narrativa maior e os episódios narrados pelas personagens. É um jogo de espelhos, mas também um *mise en abyme*. E assim, Borges, para tratar da ideia de *mise en abyme*, estabelece um *mise en abyme* ao recorrer a Borges tratando de *mise en abyme*.

O argentino Jorge Luis Borges (2007, p. 63-64), ao tratar as histórias contadas no interior de uma história, no caso de *As mil e uma noites*, comenta que essa “compilação de histórias fantásticas duplica e reduplica até a vertigem a ramificação de um conto central em contos adventícios, mas não procura graduar suas realidades”.

A necessidade de se criar exatamente mil e uma diferentes seções no interior do texto obrigou os copistas (um exército de narradores anônimos) a criarem todo tipo de interpolações entre a narrativa que serve de moldura (Sherazade contando, noite após noite, histórias para o rei, de modo que ele não cumpra sua promessa obsessiva e assassina) e os contos fantásticos (histórias populares recolhidas de diferentes partes do mundo persa, indiano e árabe, porém recontextualizadas pela narração de Sherazade).

Borges observa que, em determinada altura, na noite 602,

o rei ouve a própria história da boca da rainha. Ouve o início da história, que abrange todas as outras e também — de monstruoso modo — a si mesma. Intui o leitor claramente a vasta possibilidade dessa interpolação? Seu curioso perigo? O fato de a rainha persistir e o imóvel rei escutar para sempre a truncada história das Mil e Uma Noites, agora infinita e circular. (BORGES, 2007, p. 64)

Nesse sentido, a possibilidade de uma história conter outra história é também a possibilidade de uma história conter a si mesma, com todas as outras histórias replicadas em seu interior. Para Jorge Luis Borges, isso é motivo de inquietação. Por quê? Pois “se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios.” (BORGES, 2007, p. 65)

Matheus argumenta que não é preciso ir tão longe quanto Borges e pensar nas histórias como reverberações perturbadoras no interior de outra história. Na verdade, ele diz, coisas assim acontecem todos os dias e fazem parte da convivência humana. Ao conversar com nossos amigos, colegas, pessoas próximas e desconhecidas, nossos pares, mas também qualquer um com quem estabelecemos algum tipo de contato, muitas vezes somos convidados a ouvir suas histórias. E ao ouvir seus relatos, habitamos pela fala (e pela escuta) a subjetividade do outro e seu ponto de vista de um determinado acontecimento.

Desse contato, também somos convidados a nos colocar, empaticamente, no interior da história contada por nosso amigo, a estabelecer uma relação entre o que ele sente e o que nós sentimos. Buscamos semelhanças e proximidades. Se um amigo nos conta de uma experiência na infância em que seu cachorro morreu atropelado, podemos relacionar não o que a história conta, mas o que ela *contém* (em nível subjetivo e emocional), a algo de nossa própria infância, por mais que existam distinções de contexto: um cachorro que morreu de doença, um gato que morreu atropelado. Buscamos, enfim, *reflexos*.

Se Jorge Luis Borges explorava o *mise en abyme* de dentro para fora, como algo que vinha da literatura e poderia se espalhar para a vida (tornar tudo fictício), o *mise en abyme* do Borges sentado à minha frente busca fazer o movimento contrário: capturar algo da vida, esse diálogo dinâmico entre subjetividades, possibilitado pelo convívio humano e pelas experiências compartilhadas, e trazê-lo para a literatura.

Para explicar isso, Matheus recorre a uma passagem de *Frankito em chamas*. Após Felipe retornar ao hotel, Guilherme pede a ele que revise uma das cenas que será gravada no dia seguinte, convidando o roteirista a escrever uma participação para si mesmo. Após solucionarem juntos esse problema, Felipe se dá conta que precisará raspar a barba para interpretar a versão mais jovem da personagem Ulisses. O diretor pede a ele que acompanhe Vanessa, a diretora de fotografia, pois ela precisa comprar cigarros e não quer vagar sozinha à noite na cidadezinha vazia. Logo, Felipe e Vanessa se dirigem a um posto de gasolina distante do hotel. Ao longo do caminho, percorrido a pé, essa personagem até então pouco vista na história relata a história de sua vida profissional. Começou a fotografar na adolescência e virou videomaker, trabalhou com bandas punk e rappers. E conta, enfim, da vez que foi ao Japão acompanhar a turnê de uma banda de metal do ABC paulista.

O que orienta a narração do episódio é o ponto de vista de Felipe observando a perspectiva de Vanessa, porém as coisas começam a se confundir à medida que avançamos.

Tomando liberdade para adotar o discurso indireto livre ao contar a história de Vanessa, o Felipe narrador se transforma num narrador onisciente que, porém, sempre acaba por retornar à sua condição original, trazendo o leitor junto com ele, quando volta a narrar a caminhada empreendida pelas duas personagens. E, conforme a sequência avança, Felipe segue entrando de um relato e saindo de outro, de modo que vai costurando os dois tempos, como quando faz a seguinte transição:

Entendia o que sentiam os metaleiros e ansiava por sentir novamente aquilo tudo, estar num show de punk rock e em São Paulo, sua cidade, talvez a cidade mais punk de todo o planeta.
O homem do posto de gasolina nos cumprimentou com o queixo e entramos na loja de conveniência, onde uma jovem atendia no balcão.

Quando isolada, podemos notar que é uma transição repentina. No fluxo da narração, quando ambos os tempos da história já foram apresentados, são cortes suaves que, quando usados corretamente, passam despercebidos ao leitor. Tendo como norte as características apresentadas aqui do narrador/personagem central, a história de *Frankito em chamas* é construída por diversos momentos em que semelhante técnica é empregada. Matheus explica que interessa a ele jogar com as diferentes entidades literárias, incluindo narradores e personagens, estabelecendo uma dinâmica viva entre os pontos de vista.

No caso dessa passagem, temos o narrador Felipe, a personagem Felipe (que ouve a história de Vanessa) e a personagem Vanessa. Temos também uma outra voz narradora, que é a de Felipe filtrando a narrativa de Vanessa pela voz dela próprio. São instâncias em que o diálogo, demarcado pelo uso de aspas, torna-se algo próximo de um segundo texto no interior do romance. É como se a tarefa do narrar fosse brevemente delegada a outra personagem. Além disso, há instâncias em que os pontos de vista se confundem na própria narração de Felipe, especialmente quando o narrador se utiliza do discurso indireto livre. Esse recurso, talvez aplicado mais amplamente aos narradores em terceira pessoa, contamina a voz narrativa com as impressões de um ou outra personagem em cena. Quando o narrador cita “São Paulo, sua cidade, talvez a cidade mais punk de todo o planeta”, na verdade incorpora a fala de Vanessa em sua própria voz.

De acordo com James Wood (2012, p. 21),

A narrativa parece se afastar do romancista e assumir as qualidades do personagem, que agora parece “possuir” as palavras. O escritor está livre para direcionar o pensamento informado, para dobrá-lo às palavras do personagem

No caso de *Frankito*, já há um grau de distanciamento entre a história e seu criador. Afinal, o romancista Matheus Borges permanece oculto, mascarado, tentando não aparecer em lugar nenhum do texto. Em vez disso, quem aparece é a voz adotada pelo narrador, que no caso é a da personagem Felipe. O efeito pretendido pelo uso do discurso indireto livre, portanto, é o contrário do que sugere Wood. Não um *afastamento* do romancista em direção à personagem, mas uma *aproximação* de uma personagem (Felipe) em direção a outra (Vanessa), de modo que sugira essa espécie de comunhão da experiência entre duas pessoas através do ato de narrar e ouvir. Experiência compartilhada, de pessoa a pessoa.

Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade. Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles – que é o próprio estilo indireto livre – fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama atenção para a distância.

Esta é apenas outra definição da ironia dramática: ver através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver (uma não confiabilidade idêntica à do narrador não confiável em primeira pessoa). (WOOD, 2012, p. 23)

Esse mecanismo possibilita ao leitor transitar suavemente entre as consciências de Felipe, Vanessa e do autor (a *consciência da consciência*). Isso acontece nas passagens apresentadas, mas também no final da história, de modo ainda mais complexo, quando o Felipe narrador relata que a personagem Felipe ouviu da personagem Guilherme a narrativa das demonstrações. Nesse ponto, também Guilherme assume a voz narrativa, filtrada pela narração de Felipe, e logo também Luciano e Cíntia, personagens coadjuvantes da narrativa de Guilherme, assumem temporariamente a posição de uma consciência no interior da história. Quando, por exemplo, a história chega a esse ponto:

Contou que uma tarde, dois anos antes, estava sozinho em casa e muito deprimido. Havia terminado a faculdade recentemente, estava desempregado e não tinha perspectivas de abrir sua produtora. Para completar, aquele era o dia em que a morte de sua mãe completava cinco anos. Não tendo o que fazer com sua tristeza, começou a folhear o caderno e decidiu digitalizar seus registros. Criou uma tabela no Microsoft Excel. Listou ocorrência por ocorrência, criando colunas específicas para números e anfitriões. Somente ao organizar as coisas dessa maneira ele se deu conta de que havia documentado suas anotações em vinte e seis linhas, o que indicava, portanto, que naqueles quase três anos ele havia testemunhado vinte e seis tipos de demonstrações diferentes. Como podia

ser tão burro, como foi que nunca percebeu antes, lamentou-se para Guilherme, que baixou o caderno, bebeu um gole de cerveja e voltou sua atenção fixamente para Luciano.

“Vinte e seis tipos de demonstração”, disse Luciano. “Cada uma com seu próprio número, cada número correspondendo a uma letra do alfabeto.”

Aqui, o narrador está se referindo a Luciano, dentro da história contada por Guilherme. Olhando por cima, é como se a voz da história passasse para uma terceira pessoa onisciente. De modo mais minucioso, a narração transita do ponto de vista de Felipe para Guilherme, de Guilherme para Luciano e de Luciano para Felipe, que filtra tudo sob seu ponto de vista. Luciano conta sua história para Guilherme, porém isso acontece dentro de uma história que Guilherme conta para Felipe, e tudo isso dentro de uma história que Felipe conta para o leitor. São pontos de vista bastante estáveis, porém não exatamente fixos. Em vez disso, são dinâmicos, móveis e mutáveis, passíveis de diferentes arranjos entre si.

De um ponto de vista temático, a história narrada por Vanessa é, em diferentes níveis, um espelho do momento vivido por Felipe ao longo da narrativa de *Frankito em chamas*. O que ela conta é de sua formação, de seus primeiros anos, de uma crescente inquietação em sua vida profissional, que culmina nos dias de videomaker para uma revista e, em seguida, ter aceitado a oferta absurda de viajar ao Japão com um grupo de pessoas que ela mal conhecia. O foco de seu relato é a confusão experimentada nessa viagem. Pois, ainda que tenham sido dias de relativa tranquilidade, havia sempre o deslocamento provocado pelo fato de ela ser uma punk em meio a metaleiros, o que instigava saudade de casa.

Nunca foi fã de heavy metal, disse Vanessa. Sempre achou algo excessivo. O punk, em oposição, era música elementar. Sentia falta do punk, sentia falta de São Paulo. Para aplacar esse vazio, uma solidão que até então desconhecia, passou a frequentar shows de bandas punk japonesas nos dias de folga. Ainda assim, continuava saudosa, deslocada. Com o público do Qabalah, era uma punk em meio a metaleiros. Nos shows das bandas japonesas, uma metaleira postiça em meio a punks autênticos. Ainda assim, tentava afastar essas preocupações e focar no trabalho.

Assim como Felipe só é capaz de compreender seu valor no momento em que senta para trabalhar (conforme visto no momento em que ela decifra a cena em parceria com Guilherme), Vanessa também só conta com seu valor profissional para encontrar tranquilidade ao longo da viagem. Foca no trabalho para não pensar em com se sente. Ou, melhor ainda, foca no trabalho em vez de se esforçar para compreender melhor seu entorno, criar relações

mais significativas com os companheiros de viagem. Ainda que se mostre mais aberto, esse também é o caso com Felipe. Estar no balneário de Pedrerita é, para ele, uma situação de estranheza, de deslocamento e exílio. Se, para Vanessa, a turnê da Qabalah a colocou na posição de punk em meio a metaleiros, Felipe em Pedrerita é o roteirista em visita ao set.

Quando, mais adiante, Vanessa é surpreendida com a entrada da canção “Bate Forte o Tambor” no karaokê, relata uma espécie de epifania a respeito de seu lugar no mundo.

reencontrar essa canção ali, no palco de um karaokê japonês, cercada por empresários e metaleiros dançando bêbados como se fossem crianças na matinê de um carnaval, isso reacendeu uma faísca em seu interior, a memória de um Brasil distante, do outro lado do planeta, onde havia, além da Amazônia e do tic-tic, tic-tic taaaaac, uma cidade enorme chamada São Paulo, o único lugar em que sua vida fazia sentido. Cantou como nunca havia cantado e, antes que pudesse entender o que acontecia, percebeu que seus olhos estavam cheios de lágrimas.

Esse momento, uma experiência que poderia ser tratada como algo cotidiano, revela algo a respeito de sua vida. É a recontextualização da experiência banal num plano extraordinário, a canção popular brasileira confrontando seu deslocamento do outro lado do mundo. Algo assim também ocorrerá com Felipe mais adiante, quando se coloca no lugar do Frankito e decide reescrever a cena final. Há algo nessas histórias que serve de comentário à experiência de conhecer novas pessoas e conviver com amigos e colegas: a ideia de que, por mais que imaginemos conhecer essas pessoas, há sempre algo de novo a ser descoberto. Por mais que nos mantenhamos abertos a experiências extraordinárias na companhia dos outros, sempre podemos ser surpreendidos por um maravilhamento inusitado que se revela nas circunstâncias mais absurdas. Exatamente o vazio que se revelou para Matheus nos dias de isolamento da pandemia, quando fomos privados desse tipo de contato.

São diversas as histórias que Felipe ouve e as situações a que serve de testemunha. É um sujeito observador, conforme já apresentado, e essas narrativas, que poderiam muito bem ser marginais a uma história maior, acabam por ser interpretadas como espelhos e ramificações dos dilemas da personagem. A estrutura adotada permite que a soma dessas passagens avulsas se transforme numa história maior, unida não apenas por eventos numa relação de causa e consequência, mas pela insolubilidade do conflito na vida de cada personagem: por mais que Vanessa tenha esse momento de epifania num karaokê, sabemos

que essa ilusória compreensão absoluta do mundo é algo passageiro, um breve instante de clareza.

“Falando em clareza”, eu interrompo, “acho que essas ideias todas já estão bem claras para mim.”

“Que bom”, diz Matheus, expressando alívio. “Porque isso tudo vai constar num ensaio que eu apresento em conjunto com o trabalho literário, no caso *Frankito em chamas*.”

Matheus diz que sua primeira ideia foi escrever o ensaio de modo habitual, apresentando os principais temas por trás do romance e comentando de que maneira a prática da ficção se relaciona com o trabalho de pensar a ficção. Em dado momento, porém, percebeu que seria interessante estabelecer um jogo com a forma do gênero ensaístico. Para tratar da relação dinâmica entre autor, narrador e personagem, o ensaio também poderia incorporar elementos da ficção: não exatamente contando uma *história*, mas se aproveitando dessa mesma dinâmica na forma como é elaborado.

Dessa maneira, Matheus concluiu que seria curioso um ensaio narrado não pelo próprio autor, como é de costume, mas pela personagem fictícia do trabalho literário – ou seja, eu, Felipe, o protagonista de *Frankito em chamas*. Seria curioso que Felipe se encontrasse com Matheus e que o autor explicasse à personagem suas motivações. Curioso e também conveniente. Se a dinâmica não somente é abordada, mas incorporada à forma do ensaio, talvez a estranheza da forma sirva para manter as ideias constantemente em foco, a fricção entre perspectivas em si própria uma ilustração dos processos abordados pelo texto.

“E esse ensaio já foi escrito?”, eu pergunto.

“Acho que sim. Acho que estou terminando agora.”

“Agora?”

“Agora”, ele responde. “É tudo uma questão de perspectiva.”

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Matheus. “Dia 192”. Disponível em <https://diariodapandemia.blogspot.com/2020/09/dia-192-por-matheus-borges.html>. Acesso em 28 out. 2023.

FOX, Charlie. *This young monster*. Londres: Fitzcarraldo Books, 2017.

ISHTAR. Direção: Elaine May. Produção: Warren Beatty. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1987. 1 DVD (107 min).

O SAMURAI. Direção: Jean-Pierre Melville. Produção: Raymond Borderie. França: Filmel, 1967. 1 DVD (105 min).

POKÉ BALL. Bulbapedia, the community-driven Pokémon encyclopedia. Disponível em https://bulbapedia.bulbagarden.net/wiki/Poké_Ball. Acesso em 02 nov. 2023.

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