

4 Conclusão

Umberto Eco escreve em *Pós-escrito a O nome da rosa*: O problema é construir o mundo, as palavras virão quase por si sós.

Quando comecei a escrever *Celestino*, tinha uma ideia central. Queria escrever a história de um menino que encontrasse a fenda para um mundo mágico e imperceptível, mas latente em seu cotidiano. Para a autora, o cotidiano se revela assombrosamente estranho e, ao mesmo tempo, maravilhoso. Pequenas fagulhas de “isso não pode ser real” despontam e embaralham as vidas e o percurso dos homens.

Umberto Eco justifica a escrita de *O nome da rosa*. Ele escreveu porque lhe deu “vontade”. A ideia partiu da vontade de envenenar um monge, escreve Eco. O autor prossegue dizendo que um romance pode nascer de uma ideia desse tipo, o resto é recheio para se acrescentar ao longo do caminho.

Obviamente, é uma provocação do escritor que também escreveu *A obra aberta*.

Fico perplexa com a maestria do autor em definir a ideia e intenção central de seu livro em apenas uma frase. Um professor meu já havia dito que boas histórias, também complexas, podem ser definidas em uma frase bem simples. Se, no início desse texto, tento escrever a ideia central que impulsionou *Celestino*, é apenas uma tentativa de validar o romance como algo que pode ser descrito como literatura. Anteriormente, já havia tentado formular a ideia central de *Celestino*, mas nunca encontrei uma resposta convincente.

Desde o início da escrita, encontrei graves problemas. Na verdade, eu só sabia que queria escrever sobre um menino que encontrasse algo mágico. Mas o que seria esse algo mágico? Para quê? Como? Onde? Por quê? Eu não sabia e precisei começar a escrita sem ter respostas. Me arrisquei e confiei na personagem. Eu só tinha certeza absoluta do caráter de *Celestino*, o protagonista. Para narrar, eu precisava de uma máscara. Pego o termo emprestado de Umberto Eco porque “eu tinha vergonha de contar”. Mais do que vergonha, eu sabia que um narrador distante poderia dar conta de narrar sem preconceitos, ele poderia narrar sem buscar desesperadamente as respostas que eu, como escritora, gostaria de encontrar. Um narrador “não humano” poderia perceber fendas de um mundo

impossível dentro de um possível mundo. O narrador poderia ver um homem carregando uma cobra dentro da barriga, cachorros voando, ventanias invisíveis outros movimentos de narrativa que a escritora não daria conta de narrar sem perguntar os motivos.

Gostaria de perguntar ao narrador de Celestino... mas se eu perguntasse e questionasse, acabaria interferindo no acontecimento natural da história. Aceitei esse tom da narrativa que oscila entre percepções subjetivas dos personagens (interferências da autora que tenta fazer literatura) e percepções objetivas dos personagens (interferência do narrador que presencia). Acredito que se o livro fosse entregue totalmente ao narrador, a história ficaria excepcional.

A intenção inicial era separar as percepções do narrador e a história, como se fosse possível ser apenas um observador que tenta formular opiniões, mas que não impede o percurso da história. E, de fato, isso aconteceu. Mas, no decorrer da história, sentia que o narrador perdia a força para a história de Celestino que ia crescendo. Não havia espaço para mais observações introspectivas do narrador, era preciso deixar Celestino seguir a jornada.

É como em nosso cotidiano, quando estamos assistindo televisão, quando estamos na internet, quando lemos um livro ou quando observamos uma mãe brincando com seu filho na praça, deixamos de ser “nós” para nos tornarmos o objeto observado por alguns minutos.

O narrador de Celestino faz um pacto, ele tenta aprender a linguagem, observa o mundo como se fosse um laboratório, tenta formular as vontades humanas, mas em determinado momento ele se torna a história e nesse momento já não é possível criticar ou mesmo parar a história para questionar.

A ênfase na linguagem vai perdendo a força para uma narrativa que vai se focando mais na história em si. Paulo Scott, autor de Habitante Irreal, confessa no blog de seu livro essa intenção.

Cito Paulo Scott porque considero seu livro o melhor dos últimos tempos, um dos únicos livros que li como leitora desimpedida, em nenhum momento li como escritora pensando o livro como objeto construído por outro escritor, não houve esse diálogo mental. A história me consumiu.

Acredito que nós escritores caímos fácil na necessidade (e na cilada) de experimentar com a linguagem para expressar certas angústias, a necessidade (e a cilada) de dizer o indizível, acontece que nem todos conseguem captar o ovo

como Clarice Lispector ou dissecar a fragilidade dos segundos como Virginia Woolf.

Por isso, optei pelo desaparecimento do narrador de Celestino no decorrer da história. Pelo menos tento criar esse movimento. O fantástico vai ganhando força justamente pela impossibilidade de narrar e explicar.

Eco percorreu eventos históricos e crônicas medievais, calculou possibilidades em sua narrativa de acordo com as estações do ano, novembro é cedo demais para matar porcos, examinou minuciosamente fatos e plantas arquitetônicas, contou os degraus das escadas, selecionou listas de livros que podiam ser encontradas em uma biblioteca medieval, e elencou nomes e personagens que não apareceriam em sua narrativa, mas que de alguma forma ecoariam em seu livro: “É o mundo construído que dirá como a história deve avançar depois...”

Tatiana Salem Levy, autora de *A Chave da Casa e Dois Rios* diz, em um vídeo promocional de seu livro, que, após escrever, seu trabalho se compara ao de uma montadora de filme. Ela se diz caótica durante a escrita, escreve saltando tempos e espaços para, numa etapa posterior, costurar as cenas escritas:

“Não escrevo na ordem, vou escrevendo um pedaço do meio, um pedaço do início, um pedaço do fim. Os meus capítulos são sempre curtos porque a coisa do olhar é muito importante para mim, da imagem, eu conto histórias porque eu acho que história é importante na literatura, só que eu não conto a história com todos os seus detalhes numa cadeia ininterrupta, eu pego os momentos mais importantes da história, eu gosto dessa ideia de cenas, de imagens e aí eu trabalho com capítulos muito curtos. Pelo menos tento desenhar uma imagem na cabeça do leitor, dos acontecimentos mais importantes, então eu vou escrevendo aleatoriamente, depois eu tenho um material bruto que nem cinema.”

Sem querer me apoiar nas motivações e paixões desse ou daquele autor, apenas tento fazer o exercício de identificação para a autorreflexão. Celestino ainda não foi lido por muitos leitores, nem tão pouco foi publicado e muitas questões que apresento podem não ser relevantes para futuros leitores. Não sou tão obstinada quanto Umberto Eco, nem tão caótica quanto Tatiana Salem Levy.

Antes de escrever, não havia relatórios de pesquisa, apenas muitas anotações dispersas e algumas notícias de jornal que me chamavam a atenção como: “Doador de sêmen brasileiro pode ser pai de cem filhos”, algumas

imagens do movimento Wall Street ou ainda “Celular será extensão do cérebro, aponta inventor”. Recortava artigos, imaginava cenas, mas mesmo assim não sabia como encaixá-los na história.

Grande parte das anotações e dos recortes não entraram na história, mas podem ter formado um grosso caldo de intenções que se refletiu, por exemplo, na televisão ligada do bar que vende pastel na terra dos infiéis.

...

Eu estava bastante obcecada com as histórias de As mil e uma noites e queria de alguma forma escrever sobre aquilo. Infelizmente, não ter boa memória veio a se revelar como um empecilho e um grande problema: Como narrar se tenho péssima memória? Depois de cada conto lido, tentava narrá-lo mentalmente. Assim fazia sucessivamente. Lia um segundo conto e começava a memorizar o primeiro com a soma do segundo e, depois de uma dezena de contos lidos, tentava narrá-los na ordem exata. Na verdade, eu tinha em mente um projeto paranoico: E se alguém me tornar prisioneira um dia? O que iria contar?

Juntava meus primos pequenos e tentava começar uma contação de histórias baseada no livro As mil e uma noites, mas minha memória não conseguia evocar os personagens e histórias, eu esquecia o que havia lido e ficava frustrada.

Eu queria escrever sobre algo que As mil e uma noites despertava em mim. Mas eu não sabia como. Eu lia atentamente, mas depois não me lembrava de sua estrutura, só de algumas vagas cenas. Tentei criar mentalmente alguns contos fantásticos, mas também não tinha criatividade suficiente.

Eu não tinha capacidade para a tarefa. Então, tudo o que fiz foi criar personagens que tinham memorizado todas as histórias de As mil e uma noites. Se eu não lembrava, alguém pode se lembrar por mim! Mais ainda, concluí que os avós de Celestino não memorizavam as histórias como narrativa ficcional, aquelas histórias de As mil e uma noites realmente existiram e aconteceram para eles.

Mesmo que Eco tenha juntado um verdadeiro dossiê medieval, ele confessa que muitas vezes narrar é pensar com os dedos. Em O nome da rosa, a cena de amor na cozinha é construída com citações religiosas, mas em seu Pós-escrito não consegue conectar as citações, de quem são, onde começa uma e termina outra.

Apesar de ter espalhado em volta de sua mesa muitas fichas e textos de citações, durante a escritura de tal cena (ele se refere ao ato material, físico) ele só podia alcançar citações com os olhos, ele não podia interromper a escritura que procurava seguir com os dedos o ritmo do ato moroso. Nesse momento, não era possível procurar com as mãos a citação justa que deveria estar entre todas as fichas em volta de sua mesa, com as mãos ele apenas escrevia.

A emoção da cena já havia sido construída internamente, o mundo já estava contruído e sólido, depois nenhuma emoção, era Adso quem fazia amor, não eu, que devia apenas traduzir a sua emoção em um jogo de olhos e de dedos como se eu tivesse decidido contar uma história de amor tocando tambor.

Essa revelação de Eco me fez refletir: em algum momento eu havia construído um mundo anteriormente à escrita? Na maior parte do tempo eu abandonava minhas anotações e me rendia ao ato físico da escrita movido por pura intuição. Muitas ideias foram abandonadas no momento da escrita. Apenas percebia durante a escrita que elas não tinham mais lugar no texto. É como se eu encenasse possibilidades antes da escrita, mas durante a escrita descartei todas elas para encenar um improviso.

...

Em muitos momentos, me senti saturada. Mas posso especificar dois momentos em que, por causa dessa saturação, a história tomou rumos completamente diferentes. Eu ensaiava algumas possibilidades para prosseguir com a história, mas nada me parecia convincente. Eu tinha um personagem chamado Celestino que tinha perdido sua cidade, sua amada e seus avós. Procurava respostas para o desaparecimento, mas não encontrava nenhum vestígio do que possa ter acontecido.

Foi assim que tive a ideia de criar um Livro Dois, um segundo personagem chamado Celestino. Dessa vez, criaria um personagem urbano e arrogante. Sua família começou a surgir, sua casa, o ritmo da rua, a cidade e pouco a pouco a estrutura daqueles personagens se construía como possibilidades de respostas para desvendar o mistério do primeiro Celestino.

Mesmo que eu ainda não tivesse respostas para tal questão, quando criei um segundo núcleo, voltei a me divertir com a construção. Era como se o fôlego

voltasse e as respostas não eram mais o objetivo, a escrita em si, o desenvolvimento daquele personagem urbano e sua família ganhavam forças e deslocava a importância de se resolver as questões do Livro Um.

A tensão aumentava porque, em algum momento, as histórias deveriam se encontrar, mesmo que eu não dominasse seu caminho.

Escrevi compulsivamente e coloquei um ponto final na história. Mas novamente uma fadiga voltou a incomodar-me. Forcei o final e fiquei preocupada com o leitor. Havia encontrado respostas muito subjetivas para justificar o fim da história, eu tinha matado a história para revelar uma escritora justificando os motivos da história. Eu tinha lido alguns ensaios do livro *Profetas e Profecias*, e naqueles textos havia encontrado algumas respostas para meu livro, mas suspeitava que isso não deveria ser revelado para o leitor.

Não queria que a história oferecesse interpretações e justificativas dos mistérios acontecidos com os personagens do livro, pelo menos não enquanto ainda é um livro de história. O que escrevi como final era, na verdade, uma justificativa da escritora, um punhado de motivações subjetivas que me levaram a escrever a história. Eu tinha abandonado a história de Celestino para narrar os motivos que levaram os personagens a agir desta ou daquela maneira. Uma história mostra a causa, com seus motivos omitidos e invisíveis. Cabe ao leitor desvendá-los. Se o leitor quer saber de motivos, ele pode procurar ensaios e outros livros de interpretação, ele pode conversar com amigos sobre a história, os mesmos podem trocar ideias e impressões, mas nada disso estará escrito claramente na história. As histórias apresentam as causas, as ações, o mundo girando. E por trás de cada giro, um motivo, mas não é a escritora que vai explicar isso para o leitor!

Naturalmente, alguma coisa estava errada. Uma noite, fiquei muito agitada, não conseguia dormir. Minha cabeça não parava de lançar ideias e, à medida que o cansaço aumentava e o sono não chegava, minhas ideias começavam a criar possibilidades enérgicas, mas ao mesmo tempo cansadas. Depois de uma longa noite de insônia, encontrei a resposta.

Quem é acometido por acontecimentos que beiram o irreal não consegue dormir. Como dormir? Em muitos momentos do Livro Dois, Celestino dorme depois de um longo devaneio de pensamentos e reflexão sobre a doença da mãe. Eu havia sossegado um personagem para me tranquilizar?

Precisei reescrever e acompanhei a insônia de Celestino. Nesse momento, segui vorazmente e o fantástico criou forças que não foram calculadas. A teia da narrativa oferecia, timidamente, acontecimentos fantásticos, mas, à medida que Celestino se afundava na insônia, os fantasmas não apareciam com cerimônia, eles tomavam conta da narrativa.

Obviamente, a leitura de *O Herói de Mil Faces* colaborou para esse processo de descontentamento que obtive durante a escrita. Eu queria experimentar, mas precisava oferecer para o leitor uma viagem e esse foi o motivo da minha insônia. Mesmo que eu não tenha criado arquétipos e caminhos aristotélicos bem definidos, quis criar uma jornada em que o herói consegue ultrapassar etapas e caminhos para um final de superação.

Não poderia ser egoísta de oferecer uma história e depois explicá-la, argumentá-la de acordo com minhas necessidades.

Esse final de superação em que o herói volta para sua comunidade pronto para compartilhar o que aprendeu, tantas vezes narrado em tantas histórias, foi um objetivo previamente calculado. Escrevi o romance numa universidade, e, de alguma forma, eu gostaria de fazer dentro da academia uma história que fosse na contramão de textos apreciados no circuito acadêmico. Os textos contemporâneos que li enquanto estava no mestrado apontavam caminhos sombrios, como se a violência, as estruturas urbanas e caóticas, as crises do sujeito, os traumas e tudo o mais que se coleta na contemporaneidade fosse um fim de uma era anunciado e sem esperanças. Parece que existe um prazer pela desordem e tristeza humana. Eu gostaria que o personagem voltasse enfrentasse desordem e tristeza e não se entregasse aos “infiéis”.

A terra dos infiéis foi nomeada a partir da leitura do livro *Pequeno tratado das Grandes virtudes* de André Comte-Sponville. O personagem Celestino já havia sido empurrado para um mundo repleto de insônia e dor, mas eu não havia encontrado um único termo que nomeasse esse momento do livro. Comte—Ponville aponta em seu livro a fidelidade como uma virtude quase oculta, mas que leva os homens a continuarem sua história.

“Não basta lembrar-se. Pode-se esquecer sem ser infiel, aliás, e ser infiel sem esquecer. Melhor, a infidelidade supõe a memória: uma pessoa só poder ser fiel ou infiel àquilo de que se lembra (um amnésico não poderia nem manter nem

trair sua palavra) e é nisso que fidelidade e infidelidade são duas formas oposta da lembrança, uma virtuosa, a outra não.”

Todos aqueles que experimentam a infidelidade experimentam, de alguma forma, o esquecimento. Celestino e os outros personagens da terra dos infieis são acometidos pela falta de memória, pela infidelidade às suas origens, não podem lembra-se, caso contrário não conseguem viver.

Primeiramente, Celestino é acometido pela insônia, justamente por não conseguir esquecer o que havia acontecido com sua família, mas a insônia crescente o leva ao esquecimento e à infidelidade.

Não posso deixar de mencionar que a primeira inspiração para a construção desse personagem moribundo foi o personagem do livro *Fome* escrito por Knut Hamsun. Eu já havia lido o livro há algum tempo e fortes impressões haviam permanecido em mim. Quando soube que Celestino se tornaria um personagem sonâmbulo recorri às impressões subjetivas que o personagem de Hamsun tinha deixado em mim. De certa forma, em memória àquele personagem.

...

Pratiquei o exercício de entrega, mesmo que essa entrega tenha sido trabalhada e estudada num primeiro momento. Depois de ultrapassar o estágio da escrita por necessidade pessoal para a escrita para o outro, depois de enfrentar a insônia e de sofrer bastante com a angústia de personagens miseráveis fui buscar refúgios no humor.

Nikolai Gogol é uma de minhas grandes inspirações. Em seu livro, *O Capote* e outras histórias, ele consegue ser espantosamente triste e cômico. Pego emprestado, ou pelo menos tento, o tom de suas narrativas. E que tom seria esse?

Eu diria, de forma informal e afetiva, que seria um tom de leveza, um tom de aceitação dos fatos fantásticos, um tom de “ora, precisamos levar adiante! Que importa esses absurdos, que importa se roubaram meu nariz? Preciso recuperá-lo, e logo!”

O lado cômico da narrativa lhe oferece a oportunidade de prosseguir com a narrativa sem pausas para explicações sobre acontecimentos absurdos. É estranho um nariz ser roubado! Mas Gogol prossegue nos aproximando com essa

possibilidade que vai deixando de ser estranha para se tornar um caso inteiramente verídico.

Pela generosidade e maestria do narrador, o leitor é convidado a rir da loucura, do absurdo das situações e, ao mesmo tempo, descobrir uma sociedade hipócrita e mesquinha, miseravelmente triste.

...

Encerra-se o romance. Os personagens se encaixam no cenário e o narrador de Celestino é obrigado a voltar para encerrar a história. Assim como a escritora, o narrador não sabe bem o que observou quando observou. Tanto tempo em convívio com os homens e suas criações... Foi suficiente para ele aprender a confundir dimensões, aprendeu a desaprender e ficou sem saber.

E termina escrevendo uma frase não inventada (o narrador jura que nunca inventou). É uma frase que ele não sabe bem onde ouviu ou onde leu, mas a escritora sabe. É a última frase do conto o Nariz de Gogol.

“Digam o que disserem, mas histórias semelhantes acontecem pelo mundo; raramente, mas acontecem”.