

CONCLUSÃO

O futuro é o tempo verbal das predições, e isso me fez usá-lo na narração dos movimentos de *Washington*. Mais do que transmitir uma crença de “destino inescapável” dos personagens, isso me pareceu trazer ao conto um ar de fábula sombria, que me pareceu lhe cair bem. Assim, o texto ganhou um tom um tanto solene, de todo modo mais solene do que os demais; isto me interessou porque me parecia que a atmosfera sombria convinha à trama e aos personagens, para que se assemelhasse à profecia de uma miúda tragédia do subdesenvolvimento.

Acredito que o desenvolvimento de um protagonista forte - não exatamente por apresentar uma personalidade forte, mas no sentido de dominar a ação dramática - faz de *Washington* um texto mais próximo de *Guerra Fria Tropical* que de *O Velho e o Novo*. Dessa forma, talvez estes dois tenham uma afinidade maior com minhas intenções, já que a *história secreta* de que fala Ricardo Piglia, em ambos, parece se desenvolver na mente dos protagonistas, só vindo à tona a partir de decisões inesperadas que eles tomam (como acontece com o jogador suicida imaginado por Tchecov e usado como referência por Piglia). Não vejo necessariamente maior afinidade com a regra de narração, mas sim com a disposição de instigar ao trabalho a imaginação dos leitores. O que quero notar é que, sob este aspecto, a própria estrutura do enredo é decisiva para criar este estímulo. Parece-me que o enredo de *O Velho e o Novo* não se predispõe a isso com a mesma riqueza, simplesmente porque não é das dúvidas do personagem central que o conto busca força. Devido à relação que eu quis estabelecer com certos ruídos da tradição (como versões mal-contadas da História, diálogos mal-traduzidos, de certo modo uma idéia de “progresso engasgado”), o conto não

poderia ter a *curva das paixões* (ironizada por Robbe-Grillet¹) que movimentava os protagonistas dos outros contos.

Lembro então novamente da diferença entre o obscurecimento das ações presente nas ficções de Robbe-Grillet e a visibilidade que procurei sugerir nestes contos, e me parece que a “curva das paixões” dos protagonistas é justamente o que justifica a escolha desta perspectiva diante das ações. Como o escritor francês apontou, a descrição psicológica dessa curva foi a força motriz do romance de uma certa época. Se em um determinado momento pareceu necessário ao francês romper com essa força motriz, de modo que nem mesmo os movimentos dos seus personagens pudessem ser explícitos, noto que a escolha de não contar senão as ações põe a lógicas das paixões dos personagens em outra esfera, a da imaginação do leitor. Os leitores têm para si não a possibilidade de se identificar com um *outro* construído e simpático, mas apenas possíveis *outros* a serem imaginados. E, se o relato das ações puder sugerir o mistério definitivo que sustenta a *curva das paixões*, seja esta regular ou não, se este mistério ainda puder levar a imaginar como que pode ser o que não se conhece, então este talvez seja um caminho para que se torne possível voltar a contar. Pois, afinal, é para criar novos mundos que existe a vontade de contar.

Para concluir este exercício literário de criação e anotação, devo lembrar que tudo poderia ser diferente nos textos ficcionais – cada palavra, cada frase, cada ação. Isto se trata de uma obviedade, decerto. Mas a afirmação da criação depende desta obviedade que, na verdade, é um paradoxo: tudo poderia ter sido criado de outro modo; mas, se fosse criado de outro modo, seria outra coisa. Se algo é criado como é, isso não se deve somente ao acaso nem somente à lógica. A que se deveria cada movimento e cada palavra, no final das contas? Isto está no reino do indizível. Conforme já comentei anteriormente, Poe, a seu modo, apostou na justificativa racional, ao contrário de Cortázar, como já comentei no capítulo “Ciência do narrador”. Juan Bosch, contista nascido na República Dominicana, em seus *Apontamentos sobre a arte de escrever contos* escreveu que: “*O contista cria personagens, e logo estes personagens se rebelam diante do autor e agem*

¹ ROBBE-GRILLET, Alain, “Sobre algumas noções obsoletas”, In: *Por um novo romance*, p. 8. Cf. citação apontada pela nota nº 18 deste trabalho, presente no capítulo “Ciência do Narrador”.

conforme sua própria natureza”.² Umberto Eco, por sua vez, propôs uma compreensão nuançada do assunto, analisando os compromissos firmados entre autor, personagem e leitor, ao falar da construção do enredo de *O Nome da Rosa* e de um personagem específico (o assassino) cuja simples existência, segundo ele, obrigava a trama a seguir determinados caminhos:

Não se pense que esta seja uma posição “idealista”, como se alguém dissesse que os personagens têm vida própria, enquanto o autor, como que em transe, os faz agir segundo o que eles lhe sugerem. Besteira típica de redação de vestibular. Acontece que os personagens são forçados a agir segundo as leis do mundo em que vivem. Ou seja, o narrador é prisioneiro de suas próprias premissas.³

No entanto, cabe acrescentar ao comentário do escritor italiano que, uma vez cumpridas, estas premissas, por natureza, oferecem ainda várias alternativas, incontáveis.

Para dar um exemplo, lembro-me agora de um romance com proposta semelhante, mas com regras e intenções inteiramente diversas. Refiro-me ao livro *O Selvagem da Ópera*, de Rubem Fonseca⁴, em que o narrador do livro, ao assumir explicitamente um parentesco com a escrita de cinema semelhante ao que procurei (seu romance se apresenta como “*texto-base para um filme que será feito*”), impõe-se regras bastante diferentes das que me impus, quase opostas. A partir da justificativa de sugerir a, digamos, carga emocional de um filme melodramático “típico”, seu narrador se permite abusar de toda sorte de recursos emotivos e psicologizantes. Fonseca o faz com ironia e propósitos bastante interessantes, criando assim um subtexto a partir da comparação inevitável entre o desejo que Carlos Gomes nutriu de fazer óperas segundo o modelo europeu e a vontade do narrador de servir à produção de um filme tipicamente industrial. A partir da construção dessa relação entre o universo do compositor de óperas e o pretense filme que não existe, com *O Selvagem da Ópera* o escritor comprovou a atualidade dos conflitos culturais próprios do artista de um país subdesenvolvido

² BOSCH, Juan, “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”. Disponível em <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/bosch.htm>

³ ECO, Umberto, *Pós-escrito a O Nome da rosa*, pp. 26-27.

⁴ FONSECA, Rubem, *O Selvagem da Ópera*, Rio de Janeiro: Companhia das letras, 1994.

(sempre imprensado entre os modelos externos e a falta de estrutura de seu país de origem) apresentados pela figura do compositor.

Não era essa a pretensão que eu tinha ao escolher as formas de *Guerra Fria Tropical*, *O Velho e o Novo* e *Washington* – ao contrário, não cabia à forma narrativa esclarecer os sentimentos dos personagens, que a trama trata de sugerir e cabe ao leitor imaginar.

A leitura do romance de Fonseca me deixou evidente isto que chamei de obviedade e de paradoxo – que a aproximação da literatura com os modelos textuais de outras artes (peças e roteiros) pode se dar de maneiras diversas, não-reduzíveis, com objetivos paralelos, transversos ou opostos. Para que haja criação, basta-lhe que encerre um mistério próprio (como diz Piglia ao desenvolver sua tese: “*Uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto*”⁵); e basta-lhe também que haja a vontade de redefinir o que seja a criação literária, que exista a procura da “*expressão necessária, única, concisa, memorável*” de que fala Calvino.⁶

Foucault comenta em certo momento que a literatura parece condenada a falar cada vez mais de si mesma, percebendo que “*a literatura é uma linguagem ao infinito, que permite falar de si mesma ao infinito*”.⁷ Procurei aqui restringir o meu papel ao que me cabe: falar da busca dessa expressão, “necessária, única, concisa, memorável”, no aspecto em que essa busca me pareceu partilhável com o leitor. A partir da leitura de textos propositivos de diversos escritores, tratei (como Foucault já sugeria...) das questões que me interessavam sobre o que é a própria literatura e a sua relação com outras artes e escritas; sobre as regras tradicionais e as transgressões modernas do texto narrativo; sobre o que significa, o que permite e o que obriga a forma do conto, da narrativa curta; sobre a possibilidade de pensar a própria criação; e, finalmente, sobre a possibilidade do narrador-observador levar o leitor a imaginar os personagens de um novo mundo, a imaginar *outros*. Estas, de todo modo, foram as questões que me nortearam desde

⁵ PIGLIA, Ricardo, *Formas Breves*, p. 106.

⁶ CALVINO, Italo, *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 61.

⁷ FOUCAULT, Michel, “Linguagem e literatura”, p. 155.

o momento em que me predispus a procurar conciliar nesta dissertação a criação ficcional e a discussão acadêmica.

Os contos que compõem este trabalho, de todo modo, não se restringem a isso e apresentam outras questões, tanto entre si quanto cada um à sua maneira. Eles ainda têm aspectos diversos que não cabe a quem escreveu explorar: alguns são evidentes, como os temas relacionados a contextos histórico-políticos; outros incluem percursos de estudo diversos (por exemplo, o estudo de mapas de São Paulo e da Córsega; ou análises críticas de obras tematicamente aparentadas – cuja possível listagem é justamente um aspecto que me parece dispensável aqui). Apresentei questões que me ocuparam enquanto procurei pensar a construção de uma perspectiva e evitei falar dos sentimentos que procurava sugerir com os textos. Procurei refletir sobre as escolhas que fiz para aplicar nos textos esta perspectiva escolhida, não sobre as compreensões e sentimentos que estes contos podem provocar. Quanto a isso, como já se disse, sinta quem lê.