

LIVROS DO AUTOR PUBLICADOS PELA **L&PM** EDITORES:

Uma autobiografia literária – O texto, ou: a vida

Cenas da vida minúscula

O ciclo das águas

Os deuses de Raquel

Dicionário do viajante insólito

Doutor Miragem

A estranha nação de Rafael Mendes

O exercício de um homem só

A festa no castelo

A guerra no Bom Fim

Uma história farrroupilha

Histórias de Porto Alegre

Histórias para (quase) todos os gostos

Histórias que os jornais não contam

A massagista japonesa

Max e os felinos

Mês de cães danados

Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar e outras

crônicas

Pai e filho, filho e pai e outros contos

Pega pra Kaputi! (com Josué Guimarães, Luis Fernando

Verissimo e Edgar Vasques)

Se eu fosse Rothschild

Os voluntários

MOACYR
SCLLAR

UMA AUTOBIOGRAFIA
LITERÁRIA

O texto, ou: a vida

L&PM
EDITORES

Texto de acordo com a nova ortografia.

Este livro foi publicado em 2007, pela Editora Bertrand Brasil, com o título

O texto, ou: A vida – Uma trajetória literária

Capa: Ivan Pinheiro Machado. *Ilustração*: Istock
Revisão: Jo Saldanha e Lia Cremonese

CIP-Brasil. Catalogação na publicação
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

S434a

Scliar, Moacyr, 1937-2011

Uma autobiografia literária: o texto, ou: a vida / Moacyr Scliar. – 1. ed. –
Porto Alegre [RS]: L&PM, 2017.
256p. : 21 cm.

ISBN 978-85-254-3676-4

1. Scliar, Moacyr, 1937-2011. 2. Escritores brasileiros - Biografia. 3. Auto-
biografia. I. Título.

17-44504

CDD: 928.699

CDU: 929.821.134.3(81)

© 2017, herdeiros by Moacyr Scliar

Todos os direitos desta edição reservados a L&PM Editores
Rua Comendador Coruja, 314, loja 9 – Floresta – 90220-180
Porto Alegre – RS – Brasil / Fone: 51.3225.5777

Pedidos & Depto. Comercial: vendas@lpm.com.br
Fale conosco: info@lpm.com.br
www.lpm.com.br

Impresso no Brasil
Primavera de 2017

I

Escrevo há muito tempo. Costumo dizer que se ainda não aprendi não foi por falta de prática. Comecei cedo; minhas recordações de infância estão ligadas a isto: a ouvir e contar histórias. Não só histórias de personagens que me emocionaram, me intrigaram, me encantaram, me assustaram – o Saci-Pererê, o Negrinho do Pastoreio, a Cuca, Hércules, Teseu, os Argonautas, Mickey Mouse, Tarzan, os Macabeus, os piratas, Emilia, João Felpudo, Huck Finn –, mas também as histórias que eu ouvia de meus pais, de parentes, dos vizinhos, e aquelas que eu próprio inventava. Contar e ouvir histórias é fundamental para os seres humanos; parte de nosso genoma, por assim dizer. Sob a forma de mitos, as histórias proporcionavam, e proporcionam, explicações para coisas que parecem, ou podem parecer, misteriosas. De onde veio o mundo? De onde surgiram as criaturas que o habitam? O que acontece com o sol quando ele se põe? Mitos ou histórias proporcionam explicações que, mesmo fantasiosas (ou exatamente por serem fantasiosas), acalmam nossa ansiedade diante da vida e do universo. Os índios Kiowa, dos Estados Unidos, explicam, através de uma narrativa, por que a formiga vermelha tem o corpo praticamente dividido em duas metades. A história é

narrada através de diálogos entre o deus Saynday e a Formiga Vermelha, que até então tinha o corpo inteiriço, esférico. Saynday expressa a sua preocupação em relação à morte, coisa que a Formiga Vermelha, no entanto, menospreza e considera apenas um justo castigo para incompetentes. Dias depois o filho da Formiga Vermelha morre, pisado por um búfalo; desesperada, ela tenta suicidar-se, cortando-se em duas metades com uma faca, mas Saynday não permite. Resultado: a Formiga Vermelha fica com o corpo quase seccionado. Desta maneira, além de prover uma explicação para a característica do inseto, a narrativa envolve uma meditação sobre a morte e o sofrimento. Tão importantes quanto os mitos são os contos populares, aqueles que serviram de base para as histórias de Charles Perrault (1628-1703), dos irmãos Grimm (Jakob: 1785-1863; Wilhelm: 1786-1859), de Hans Christian Andersen (1805-1875).

Como entender a magia dos contos de fadas e as narrativas populares em geral? Vários teóricos estudaram o assunto, à luz de diferentes pontos de vista. Para começar, temos o russo Vladimir Propp (1895-1970), que usou o método estruturalista para identificar os elementos narrativos mais simples dos contos populares russos, os "narratemas". Identificou, assim, 31 narratemas básicos. Por exemplo: 1) o herói é apresentado; 2) o herói recebe uma proibição ("não-ça acesse aquele bosque"); 3) o herói viola a interdição; 4) o herói encontra o vilão; e assim por diante.

Esta, contudo, é uma análise formal. Para entendermos o significado psicológico das histórias temos de ir mais fundo, como fez Bruno Bettelheim (1903-1990). Egresso

de campos de concentração, Bettelheim imigrou para os Estados Unidos, onde se tornou professor de psicologia na Universidade de Chicago. Lá criou a chamada Escola Ortogênica, que tratava de crianças mentalmente perturbadas. O trabalho lhe deu um certo prestígio; sua reputação, contudo, ficou prejudicada quando tornou-se público que as credenciais universitárias de Viena, apresentadas por ele, não existiam e que havia maltratado crianças. Mas seu livro *A psicanálise dos contos de fadas*, que examina esses contos à luz da psicologia freudiana, teve muita repercussão. Bettelheim sustenta que tais narrativas são importantes no desenvolvimento da criança, ajudando-a a entender e, inclusive, a sublimar os seus impulsos agressivos. Já Marie-Louise von Franz (1915-1998) aplicou os princípios da análise junguiana aos contos de fadas. Em *Uma introdução à interpretação dos contos de fadas*, argumenta que tais narrativas são a mais pura e simples expressão do inconsciente coletivo postulado por Carl Jung (1875-1961), partilhado por toda a humanidade e povoado por gigantes, monstros, bruxas, demônios. O historiador contemporâneo Robert Darnton (1939-) diz que os contos de fadas nos ajudam a entender o mundo mental – temores, esperanças – de épocas passadas. Em muitos casos, funcionavam como lições práticas. A história do Chapeuzinho Vermelho, narrada pelos pais às filhas, era uma advertência: na Idade Média, as meninas eram presas fáceis dos senhores feudais, que podiam violentá-las sem qualquer restrição.

Os mitos antigos encontram correspondência nas narrativas dos bardos gregos e romanos, nas lendas orientais, nas

parábolas bíblicas, na *novella* medieval italiana aperfeiçoada por Boccaccio (1313-1375), nos *fabliaux* franceses, nos contos modernos. Porque têm princípio, meio e um final, as diferentes formas de narrativa nos dão a consoladora ideia de que a vida faz sentido. Final, aliás, não é a mesma coisa que fim. Final é menos drástico, e mais misericordioso. No final a imagem fica congelada; há um potencial para a continuidade, esta sem limites. *Ad immortalitatem*, a divisa da Academia Brasileira de Letras, expressa um desejo (fantasioso, mas desejo) de todos os seres humanos. Todos queremos ser imortais. A literatura é uma promessa neste sentido, uma dupla promessa, aliás. De um lado, o autor tem a esperança da permanência: "Fulano não morreu, permanece vivo em suas obras". De outro lado, a história sempre pode continuar. "Casaram e foram felizes para sempre." Este "sempre" é uma gama infinita de possibilidades: os filhos, alegres e rechonchudos; os netinhos... De divórcio ninguém fala ao final de um conto de fadas. Não faz parte do final feliz.

Unindo os seres humanos na esperança, ainda que fantasiosa, as narrativas criam laços emocionais. Querem um exemplo? Tomem uma família (pai, mãe, filhos) em casa, à noite. Já jantaram, já viram tevê – a típica rotina das casas brasileiras nesse horário. E aí o pai ou a mãe anunciam ao cacula que está na hora de dormir.

Não há criança que receba essa notícia sem protestar. Afinal, será afastada do convívio dos pais e dos irmãos; será levada para o quarto de dormir; a luz vai se apagar; a porta vai se fechar. Ficará no escuro, aquele escuro que

a imaginação infantil povoa de seres fantásticos, não raro ameaçadores. E por isso reclama, sapateia, chora. Todo pai e toda mãe sabem, contudo, que há um jeito de superar esse problema. Uma frase: "Se você for para a cama agora, eu lhe conto uma história".

Não há menino ou menina que resista a este convite. Porque a história significa a presença tranquilizante do pai ou da mãe. E, se eles lerem a história, a criança associará o objeto livro com esta imagem protetora: estará nascendo ali um futuro leitor ou leitora.

A história é feita de palavras. Palavras são fundamentais para quem escreve, como a madeira, a serra, o martelo, os pregos, para o marceneiro. Esta comparação, no meu caso, é mais do que adequada. Passei boa parte da infância na oficina de móveis do meu tio. Como não podia comprar brinquedos em lojas – eram muito caros –, eu próprio os fabricava, utilizando a madeira que sobrava dos móveis. Confeccionava, assim, aviões e navios de guerra, todos com muitos canhões – cada canhão representado por um prego, com o que ficava fácil criar um grande poder de fogo.

Lembro desses brinquedos com saudade. Ensinaram-me, em primeiro lugar, a trabalhar com as mãos, o que é um bom antídoto para a arrogância intelectual. Ensinaram-me também a usar a imaginação para com ela suprir as deficiências dos toscos objetos.

A comparação com oficina pode parecer insólita; literatura nem é considerada trabalho. Há uma história (sempre contando histórias, Moacyr Scliar! Sempre contando histórias!) sobre um escritor e seu vizinho. O vizinho olhava o

escritor que estava sentado, quieto, no jardim, e perguntava: “Descansando, senhor escritor?”. Ao que o escritor respondia: “Não, amigo, estou trabalhando”. Daí a pouco o vizinho via o escritor mexendo na terra, cuidando das plantas: “Trabalhando?”. “Não”, respondia o escritor, “descansando.”

Uma ocupação que não parece trabalho mobiliza arcaicos sentimentos de culpa; afinal, e ao menos no Ocidente, ainda vivemos sob a influência do bíblico “ganharás o pão com o suor do teu rosto”. Isto talvez explique um curioso ritual do Nobel Gabriel García Márquez (1928-2014). O escritor colombiano conta que, quando se senta para escrever, coloca sobre a mesa os mais variados objetos – lápis, tesoura, cola, borracha, grampador – para se sentir como um operário. Mas o resultado objetivo desse esforço, do ponto de vista material, é modesto: resume-se a palavras. Palavras na tela do computador, palavras no papel.

Palavras, palavras. São tudo – para os escritores, não para as pessoas em geral. Isto explica a amarga ponderação de Franz Kafka (1883-1924): “É um absurdo trocar a vida por palavras”. Ou o dilema posto por Pirandello (1867-1936): “Ou se vive, ou se escreve”. Ou a poética afirmação de Pablo Neruda (1904-1973): “Livro, quando te fecho abro a vida”. Apesar da suposta oposição entre texto e vida, todos os escritores sabem que não há outra forma de produzir literatura. É preciso, por assim dizer, suspender a existência, ainda que momentaneamente, para criar outras existências, virtuais, ficcionais.

É um trabalho eminentemente solitário. Claro, sabemos de livros escritos a quatro ou mais mãos – Luis

Fernando Verissimo (1936-), Josué Guimarães (1921-1986), Edgar Vasques (1949-) e eu escrevemos uma história chamada *Pega pra kaputti!* –, mas estamos falando de exceções. A regra é: cada obra, um autor; e um autor em solidão. O contato com o público demorará a acontecer. Neste sentido, o teclado do computador é diferente do teclado do piano, por exemplo. Este último proporciona um retorno imediato; qualquer que seja o público que assiste ao concerto de um pianista poderá manifestar seu apoio (ou sua desaprovação) tão logo termine a peça musical. No caso da literatura há uma inevitável latência. O texto precisa ser terminado, e depois enviado para edição, e depois chegar ao leitor. A essa altura não raro o próprio escritor perdeu o interesse por sua obra. Ernest Hemingway (1899-1961), que além de escritor era também caçador, dizia que um livro pronto é como um leão morto. Vivo, o leão sacode a juba, rugem, mostra os dentes, ataca; morto, ele jaz no solo como um tapete empoeirado. Não por outra razão há escritores que jamais releem suas obras.

Por outro lado, a ficção tende a adquirir uma existência autônoma, independente do escritor. Porque a obra não está atrelada à realidade imediata, resultando, como resulta, da imaginação. Da mentira, se vocês quiserem. *Verdade* é uma palavra muito relativa para um escritor de ficção. O que é verdade, o que é fantasia?

No Colégio Júlio de Castilhos, de Porto Alegre, onde estudei, havia um rapaz que tinha fama de mentiroso. Fama, não; ele *era* mentiroso. Todo mundo sabia que ele era mentiroso. Todo mundo, menos ele.

Certa manhã o rádio transmitiu uma notícia alar-
mante: um avião em dificuldades – o trem de pouso não
baixava – sobrevoava Porto Alegre e poderia cair a qualquer
momento. No colégio (nossas aulas começavam logo de-
pois do meio-dia) não se falava de outra coisa. Estávamos
ali, preocupados, quando apareceu o nosso colega. Pálido,
nervoso, disse que tinha visto uma cena terrível: o avião que
estava em perigo caíra perto da casa dele e explodira, uma
coisa medonha, muitas vítimas. Nós escutávamos, impres-
sionados. Aí veio um colega correndo, com outra notícia:
o avião acabara de aterrissar sem problemas. Todo mundo
começou a rir. Todo mundo, menos o colega mentiroso:
“Não pode ser”, repetia teimosamente, “eu vi o avião cair”.

Agora, quando lembro desse fato, concluo que, num
certo sentido, ele não estava mentindo. Vira, realmente, o
avião cair. Com os olhos da imaginação, decerto; mas para
ele o avião tinha caído, e tinha incendiado, e muita gente
havia morrido... O rapaz acreditava no que dizia, porque no
fundo era um ficcionista. Se tivesse escrito o que contara,
seria um escritor, bom ou mau; como não escrevera, trata-
-se de um mentiroso. Uma daquelas pessoas que não conse-
guem separar o real do imaginário. O que até independe da
vontade: uma pesquisa científica mostra que essas pessoas
são diferentes. Seu cérebro contém uma quantidade maior
das fibras que conectam os neurônios, o que lhes dá maior
facilidade para conectar ideias. Na vida em geral *conexão* é
uma palavra-chave; “*Only connect*”, diz o escritor inglês
E. M. Forster (1879-1970), e a recomendação de conectar-
-se vale tanto no sentido do relacionamento com outras

personas como do ponto de vista da existência interior. Pôr
em contato diferentes partes de nossa mente, inclusive aque-
las que se expressam simbolicamente, metaforicamente, é
essencial. É o início mesmo do processo de criação. Um
processo que envolve muitos mistérios: os escritores nunca
conseguem responder satisfatoriamente à clássica pergunta:
“De onde surgem as ideias para os textos?”. É mais fácil
responder de onde *não* surgem as ideias. Não surgem do
uso de drogas, por exemplo. No passado, pessoas recorriam
às mais variadas substâncias, como o LSD, na esperança de
estimular a criatividade. Não funciona. Truques também
não funcionam, como constataram os surrealistas com a
escrita automática. Era uma versão do processo de livre
associação da psicanálise e consistia em rabiscar qualquer
coisa, ao acaso, até que um texto literário dali brotasse. Não
brotava, mas associação é uma boa palavra para descrever
o processo criativo. Algo serve de estímulo; no caso dos
escritores, uma notícia de jornal, uma história que nos é
contada, um episódio histórico, uma imagem. John Fowles
(1926-2005) escreveu *A mulher do tenente francês* a partir de
uma persistente visão: mulher de costas, num cais, olhando
o oceano. Que mulher era esta? Por que olhava o oceano?
Em busca de respostas para estas perguntas, o autor chegou à
história – ou à estória, se vocês quiserem usar o neologismo
criado por Guimarães Rosa (1908-1967) a partir do inglês
story, que é diferente de *History*. Mas, podemos perguntar,
como é que se sabe que tal notícia de jornal vai dar uma
história (estória) e aquela outra notícia não vai? Em outras
palavras, como se sabe que uma ideia é boa? “Quando os

pelos do braço se arrepian que faz sentido. Trata-se de controlamos, mais autêntica passa pelo nosso faciocínio por músculos lisos (não de são sinceros: se eles se podem ter certeza de que mais visceral, do nosso ser.

O mesmo se pode dizer na qual temos acesso, mon àquele compartimento de nós obscura, do processo com uma casa, o consciente cozinha, o banheiro – lugar –, ao passo que o inconsciente porão ou sótão, aqueles velhas, brinquedos estragados raramente vamos. Porão e sótão de nossa vontade, fechando-

Que o sonho pode de (ou que o processo criativo Samuel Taylor Coleridge (1834) Depois de tomar uma dose de ópio, droga então provocava sono, Coleridge pô nava um palácio construído Khan (1215-1294). Adormec longo (“Não menos que duzen

sobre o tema. Acordando, tratou de colocá-lo no papel e chegou a escrever algumas dezenas de linhas, mas então foi interrompido por um visitante que bateu à sua porta e a quem, educadamente, atendeu. Quando finalmente retomou a tarefa, verificou, para seu surpreso desgosto, que, à semelhança do que acontece com os sonhos quando acordamos, o poema simplesmente havia desaparecido de sua memória. Foi publicado assim, incompleto, com o título de *Kubla Khan*, e o subtítulo: *Uma visão em um sonho*.

Sonhos não são inspiradores unicamente para poetas ou escritores. Eles também desencadeiam o processo criativo em outras áreas, inclusive científicas. O químico alemão Friedrich August von Kekulé (1829-1896) estava às voltas com um problema complicado: descobrir a disposição espacial dos átomos de carbono na molécula do benzeno, a popular benzina. Por mais que quebrasse a cabeça, não conseguia obter a resposta. Uma noite, e é ele mesmo quem o narra, adormeceu olhando as chamas da lareira que se retorciam, segundo sua expressão, como “serpentes de fogo”. E aí sonhou com uma serpente que mordida a própria cauda, formando uma figura semelhante a um anel. Ao acordar, Von Kekulé havia descoberto o anel benzênico. Cabem aqui as perguntas: “De onde veio esta imagem?”, “Como se introduziu na cabeça do cientista?”. Os antigos gregos viam nisso a ação das musas, a quem se devia a inspiração. Uma interpretação mais lógica nos diz que Von Kekulé tinha a resposta para o seu problema – no inconsciente. Um junguiano lembraria que a serpente que se devora pela própria cauda, Ouruboros, é um antigo

mito, um arquétipo que faz parte do inconsciente coletivo postulado. Mas por que o cientista não encontrou antes essa imagem? Boa pergunta. Para tentar respondê-la, teríamos de deitá-lo num divã (com ou sem lareira por perto), do qual ele falaria para um analista competente. E nem isto nos garantiria uma resposta satisfatória. Porque o processo criativo, ao menos no atual estágio de nossos conhecimentos, envolve muitos mistérios. O que, diga-se de passagem, não é de todo mau. Já exploramos todo o planeta, já exploramos parte do universo; é bom, portanto, que a existência ainda tenha algum segredo, algum mistério, algum desafio. Isto dá sabor à vida.

Não apenas as origens do texto literário são obscuras. O próprio significado deste pode ser intrigante – inclusive, e principalmente, para o próprio autor, a quem frequentemente se pergunta o que quis dizer com determinado conto, determinado poema. Como se a obra fosse um enigma do qual o escritor, e só o escritor, possui a resposta. O leitor, este, tem de sofrer; o leitor é Édipo ouvindo da esfinge literária o desafio: “Decifra-me ou te devoro” (para estudantes, a segunda alternativa parece muito mais provável). Mas isto é um equívoco. Em relação à sua própria obra, o escritor é como alguém que tem uma ferida no dorso; a lesão está ali, ele a sente, mas não pode vê-la. E, se não tem um espelho à mão, precisa de alguém que lhe diga o que está se passando numa parte de seu corpo que é para ele quase como a face oculta da Lua. Dessa experiência posso dar um testemunho, relativo a um conto chamado *Cego e amigo Gedeão à beira da estrada*, e que aí vai, com desculpas pelas antigas marcas

de carro (o texto foi escrito há muito tempo) e por algumas modificações que depois fiz.

Cego e amigo Gedeão à beira da estrada

– Este que passou agora foi um Volkswagen 1962, não é, amigo Gedeão?

– Não, Cego. Foi um Simca Tufão.

– Um Simca Tufão?... Ah, sim, é verdade. Carro potente. E muito econômica. Conheço o Simca Tufão de longe. Conheço qualquer automóvel pelo barulho do motor. Este que passou agora não foi um Ford?

– Não, Cego. Foi um caminhão Mercedinho.

– Um caminhão Mercedinho! Quem diria! Faz tempo que não passa por aqui um caminhão Mercedinho. Grande caminhão. Forte. Estável nas curvas. Conheço o Mercedinho de longe... Conheço qualquer carro. Sabe há quanto tempo sento à beira desta estrada ouvindo os motores, amigo Gedeão? Doze anos, amigo Gedeão. Doze anos. É um bocado de tempo, não é, amigo Gedeão? Deu para aprender muita coisa. A respeito de carros, digo. Este que passou não foi um Gordini Teimoso?

– Não, Cego. Foi uma lambreta.

– Uma lambreta... Enganam a gente, essas lambretas. Principalmente com a descarga aberta. Mas como eu ia dizendo, se há coisa que sei fazer é reconhecer automóvel pelo barulho do motor. Também, não é para menos: anos e anos ouvindo! Esta habilidade de muito me valeu, em certa ocasião... Esse que passou não foi um Mercedinho?

– Não, Cego. Foi um ônibus.

— *Eu sabia: nunca passam dois Mercedinhos seguidos. Disse só pra chatear. Mas onde é que eu estava? Ah, sim. Uma vez, minha habilidade foi útil; foi até decisiva. Quer que eu conte a história, amigo Gedeão? Pois então conto. Ajuda a matar o tempo, não é? Assim o dia termina mais ligeiro. Gosto da noite: é fresquinha, nesta época. Mas como eu ia dizendo: anos atrás mataram um homem a uns dois quilômetros daqui. Um fazendeiro muito rico. Mataram com quinze balaios. Esse que passou não foi um Galaxie?*

— *Não. Foi um Volkswagen 1964.*

— *Ah, um Volkswagen... Bom carro. Muito econômico. E a caixa de mudanças é ótima... Mas, então, mataram o fazendeiro. Não ouviu falar? Foi um caso muito rumoroso. Quinze balaios! E levaram todo o dinheiro do homem. Eu, que naquela época já costumava ficar sentado aqui à beira da estrada, ouvi falar no crime, que tinha sido cometido num domingo. Na sexta-feira, o rádio dizia que a polícia nem sabia por onde começar. Esse que passou não foi um jipe Candango?*

— *Não, Cego, não foi um jipe Candango.*

— *Eu estava certo de que era um jipe Candango... Como eu ia contando: na sexta, nem sabiam por onde começar. Eu ficava sentado aqui, nesta mesma cadeira, pensando, pensando... A gente pensa muito. De modo que fui formando um raciocínio. E achei que devia ajudar a polícia. Pedi ao meu vizinho para avisar ao delegado que eu tinha uma comunicação a fazer. Mas esse agora foi um jipe Candango!*

— *Não, Cego. Foi um Gordini Teimoso.*

— *Eu seria capaz de jurar que era um jipe Candango. O delegado demorou a falar comigo. Decerto pensou: "Um cego? O que pode ter visio um cego?". Essas bobagens, sabe como é,*

amigo Gedeão, esses preconceitos. Mesmo assim, apareceu, porque estava tão atrapalhado que falaria até com uma pedra. Veio o delegado e sentou bem aí onde você está, amigo Gedeão. Esse agora foi o ônibus?

— *Não, Cego. Foi uma camioneta Chevrolet Pavaão.*

— *Boa, essa camioneta, antiga, mas boa. Onde é que eu estava? Ah, sim. Veio o delegado. Perguntei: "Senhor delegado, a que horas foi cometido o crime?". "Mais ou menos às três da tarde, Cego", respondeu ele. "Então", disse eu, "o senhor terá de procurar um Oldsmobile 1947. Este carro tem a surdinha furada. Uma vela de ignição funciona mal. Na frente, viajava um homem muito gordo. Atrás, não tenho certeza, mas iam talvez duas ou três pessoas." O delegado estava assombrado. "Como sabe de tudo isso, amigo?", era só o que ele perguntava. Esse que passou não foi um DKW?*

— *Não, Cego. Foi um Volkswagen.*

— *Muitos Volkswagen, por aqui... Mas voltando ao assunto: o delegado estava assombrado. "Como sabe de tudo isso?" "Ora, delegado", respondi. "Há anos que sento aqui à beira da estrada ouvindo automóveis passarem. Conheço qualquer carro. Sei dizer quando o motor funciona mal, quando há muito peso na frente, quando há gente no banco de trás. Esse carro passou para o campo às quinze para as três; e voltou para a cidade às três e quinze." "Como é que você sabe que horas eram?", perguntou o delegado. "Ora, delegado", respondi, "além de reconhecer os carros pelo barulho do motor, também sei calcular as horas. Pela temperatura: ao meio-dia é muito quente, depois vai ficando mais frio... Questão de prática." Mesmo duvidando do que eu dizia, o delegado resolveu investigar... Passou um Aero Willys?*

- *Não, Cego. Foi um Chevrolet.*
 – *Bom, Chevrolet, Chevrolet... Mas, voltando a história, o delegado foi investigar e acabou achando o Stálinzinho 1947. Prendeu o criminoso e os cumplices. Gostava de mim, modesta à parte. Esse que passou foi um Toyota.*
 – *Não, Cego. Foi um Ford 1956.*

Uma vez fui a São Paulo conviver com alunos de uma escola sobre este conto. A discussão girava em torno do que, realmente, teria acontecido na história. Perguntaram a minha opinião (“O que o autor quis dizer com esse conto?”), e eu disse: “Para mim o conto era, como aquele colega do colégio, um mitômano, um desses pessoas que se deixam levar pelas próprias ilusões, o que acarretara a prisão de pessoas provavelmente inocentes.”

Levantou-se um garoto e fez uma pergunta que me deixou absolutamente perplexo: “Que nós garante ainda, vou eu, que o amigo Gedeão está dizendo a verdade, que não é ele o mentiroso?” Esta possibilidade, simplesmente não havia ocorrido a mim, o autor do conto. No entanto, ela é perfeitamente lógica.

Enfim, não pensem que o escrito é o melhor interprete de sua obra. E também não pensem que pode, sem ajuda entender o processo que, como diz Kafka, transforma a vida em palavras. Mas o escritor pode evocar o que escreveu no passado e as circunstâncias em que escreveu e pode tentar estabelecer um nexos entre estas coisas. E é que farei suas páginas que seguem.

Em 1993 passei um semestre na Brown University, em Providence, Rhode Island, onde dei um curso sobre medicina e literatura. Quando lá cheguei, fui convidado a participar da cerimônia de abertura do ano letivo, em que professores usando a tradicional toga desfilariam diante de alunos. Junto com eles, e também de toga (emprestada), posei para uma foto.

Quando a recebi, fiquei surpreso. O rosto que ali aparecia não era o meu; era o do meu pai, já falecido. Nunca fomos tão parecidos. Diante de meus olhos, togado, estava o judeu russo José Scliar, que emigrou para o Rio Grande do Sul na segunda década do século XX e que, com persistência e coragem, trabalhou, formou uma família, educou os filhos. Uma homenagem merecida e que me fez lembrar minhas raízes.

Raízes, origens. Na literatura, são importantes. Universal, dizia Tolstói (1828-1910), é o escritor que escreve sobre sua aldeia. Claro, não basta querer escrever sobre a aldeia, é preciso saber escrever sobre a aldeia. Mas a trajetória pessoal conta muito; sobretudo no início, a aventura literária é inevitavelmente autobiográfica.

Nasci no extremo sul do Brasil, região de tumultuada história: o território que depois constituiria o Rio Grande do

lido *Max e os felinos*, e que do livro conhecia apenas uma breve sinopse, feita, segundo ele, por um resenhista norte-americano, que classificava *Max and the Cats* como obra menor. Tal resenha nunca apareceu.

Martel corrigiu-se, em parte, mencionando no prefácio de seu livro a sua gratidão a meu trabalho. Esta admissão, aliada à minha escassa vontade de promover uma ação judicial, foi o suficiente para que eu desse o incidente por encerrado.

Escrita à época da ditadura militar, *Max e os felinos* é uma alusão ao clima político então reinante naquela fase. O jaguar parece-me um claro símbolo do autoritarismo. Mas outros componentes faziam parte da conjuntura: a ideia da supremacia da economia de mercado, da concorrência como forma de alcançar a eficiência. Coisa que a nós parecia apenas um ténue disfarce para a introdução do darwinismo social. O que eu retratei na história que segue.

Milton e o concorrente

*Milton ainda não abriu a sua loja, mas o concorrente já abriu a dele, e já está anunciando, já está vendendo, já está liquidando a preços abaixo do custo. Milton ainda está na cama, ao lado da amante, dessa mulher ilegítima, que nem bonita é, nem simpática; o concorrente já está de pé, alerta, atrás do balcão. A esposa – fiel companheira de tantos anos – está a seu lado, alerta também. Milton ainda não fez o *desjejum* (*desjejum*? Um cigarro, um copo de vinho, isso é *desjejum*?); o concorrente já tomou suco de laranja, já comeu*

ovo, torrada, queijo, já sorveu uma grande xícara de café com leite. Já está nutrido.

Milton ainda está nu; o concorrente já se apresenta elegantemente vestido. Milton mal abriu os olhos; o concorrente já leu os jornais da manhã, já está a par das cotações da Bolsa e das tendências do mercado. Milton ainda não disse uma palavra; o concorrente já falou com clientes, com figuras da política, com o fiscal amigo, com os fornecedores. Milton ainda está no subúrbio; o concorrente, vencendo todos os problemas do trânsito, já chegou ao centro da cidade, já foi aos bancos, já conseguiu financiamentos. Milton ainda não sabe se o dia é chuvoso ou de sol; o concorrente já está seguramente informado de que vão subir os preços dos artigos de couro. Milton ainda não viu os filhos (sem falar da esposa, de quem está separado); o concorrente já criou as filhas, já as formou em Direito e Química, já as casou, já tem netos.

Milton ainda não começou a viver.

O concorrente já está sentindo uma dor no peito, já está caindo sobre o balcão, já está estertorando, os olhos arregalados – já está morrendo, enfim.

Contar histórias é coisa antiga, e o conto percorreu uma longa trajetória. Nela, o século XIX representa uma fase decisiva. O desenvolvimento do jornal e da revista permitiu o acesso de um amplo público à narrativa curta – apesar, como veremos, das restrições que escritores faziam a essa forma de publicação. Não por acaso é também no século XIX que surge o primeiro grande teórico do conto, Edgar Allan Poe. Com o característico pragmatismo americano,

Poe conceitua o conto como uma peça ficcional curta (tempo de leitura: 30 a 120 minutos), coesa, tendo como tema um único incidente, e aconselha o potencial contista: "Tendo concebido, com deliberado cuidado, um efeito único e original, invente o incidente que conduza ao efeito. Toda palavra da narrativa deve servir a este desígnio".

O fecho é essencial. Para o crítico Irving Howe, o conto deve ser ferozmente condensado, como o poema, e deve explodir numa revelação, numa epifania, por assim dizer. Os seres humanos são iluminados por um flash num clímax arquetípico que, por definição, exclui o anedótico ("anedótico", para os literatos, é sempre um termo pejorativo, ainda que nem sempre sejam nítidas as fronteiras entre conto e anedota). A importância do final foi bem expressa na observação feita por Robert Louis Stevenson (1850-1894) ao editor que queria mudar o fim de uma de suas histórias: "Mudar o fim torna o começo errado. Num romance, o fim não é nada; no conto, ele é tudo".

Todos estes condicionamentos dificultam, não facilitam, a tarefa do contista. William Faulkner (1897-1962) observa que é mais fácil escrever um romance do que um conto. "No romance", diz ele, "você pode ser menos cuidadoso e ainda assim ser desculpado pelo excesso ou pelo supérfluo. No conto, que é a forma mais próxima do poema, cada palavra tem de estar em seu lugar, cumprindo uma função."

Em fisiologia fala-se da lei do tudo ou nada. Um músculo (da pata da rã, em geral) é isolado e estimulado eletricamente. Ele só se contrairá a partir de determinada

voltagem, mas, quando o fizer, será com o total de sua força: tudo ou nada. O mesmo vale para o conto. De uma maneira geral, ou ele é todo bom ou é todo ruim; o meio-termo aí é a exceção, não a regra.

Parafaseando Marshall McLuhan (1911-1980), para quem o meio é a mensagem, Stanley Elkin diz que o gênero também é a mensagem. E qual a mensagem representada pelo conto ou, ainda, pelo poema? Não erraríamos muito se fássemos num pedido de socorro. A metáfora do naufrago que coloca sua mensagem na garrafa adquire dramática validade. À semelhança da poeta Edna St. Vincent Millay (1892-1950): "*Read me, do not let me die*" [*Leia-me, não me deixe morrer*], pede o escritor Scholem Aleichem (1859-1916) em seu testamento: "Reúnam-se todos os anos, selecionem dentre as minhas histórias as mais engraçadas e leiam-nas. Este será para mim o melhor monumento". É interessante como, neste pedido, o escritor retorna à tradição oral do conto, ao velho hábito, que ainda fascina as crianças, de contar histórias.

O conto nos diz algo sobre o contista e sua época. Trata-se, sustenta o escritor irlandês Frank O'Connor (1903-1966), de uma forma literária característica de sociedades inquietas, em que o elemento de coesão social ainda não se fez sentir. Para V. Pritchett (1900-1997), isto explicaria por que os russos e norte-americanos precederam os ingleses na história do conto. O conto fez a América inteligível a si mesma, superando o caos, a desigualdade, a diversidade.

O conto é uma forma de nações jovens — e de gente jovem. Diz-se que não há romancista com menos de

quarenta anos; reciprocamente, todo contista nasce antes dos quarenta anos, e no passado (sobretudo no século XIX, o século da tísica), não iam muito além disso: O. Henry (1862-1910) morreu com 48 anos; Stevenson, com 44, Tchekhov (1860-1904), com a mesma idade, Maupassant (1850-1893), com 43; Kafka, com 41; Katherine Mansfield (1888-1923), com 35. Em contraste, Zola (1840-1902) chegou aos 62; Thomas Mann (1875-1955), aos 80; e Tolstói, aos 82: todos romancistas.

Estes fatos estão na origem mesmo de uma das platinudes sobre o conto: a de que se trata de um embrião do romance – com o que os romancistas não concordam.

Ao longo do tempo o conto tem subido e descido na bolsa das cotações literárias. No Brasil, ele já teve várias épocas áureas: nos anos 70 era um gênero bem popular e cultivado. Depois, os editores voltaram à sua característica ojeriza pelo gênero. Um jornal satírico de Porto Alegre, o *Pato Macho* (com o qual, aliás, eu colaborava), publicou uma gozação acerca dos contistas. Por óbvias razões – afinal, comecei como contista – aquilo me perturbou e, quando vi, estava escrevendo uma história (ou um conjunto de mini-histórias) falando exatamente sobre isto, sobre os contistas.

Os contistas

Todo mundo foi à tarde de autógrafos do contista Ramiro. Todos os quarenta ou cinquenta contistas. Fui dos primeiros a chegar: não queria perder os cachorros-quentes. Tive azar: sendo apenas o décimo, encontrei só metade de uma salsicha

e uísque falsificado. Isso não me impediu de abraçar Ramiro com efusão. – Que é que há, rapaz? – ele me perguntou, e eu disse: – Não há nada, Ramiro, nada mesmo. – E acrescentei: – Meus parabéns pelo teu livro, Ramiro, ainda não li, mas já me disseram que está muito bom; aliás, eu sempre achei que cara que se deu bem foi tu, tu és um dos poucos, Ramiro, dos poucos. – (Eu já começava a me comover, em tardes de autógrafos, sou assim mesmo.) – Obrigado – disse Ramiro –, a gente faz o que pode. E tu – perguntou –, o que é que estás fazendo? – Nada – eu disse – dando duro no jornal, só isso.

– Estás escrevendo alguma coisa?

Eu estava; estava sim. Estava escrevendo um conto chamado Os contistas.

Ramiro riu e pediu desculpas; tinha de dar um autógrafa para uma velha tia que viera do asilo especialmente para a ocasião.

Os cachorros-quentes não apareciam, mas ia chegando mais gente. Orlando se aproximou; ia me pedir dinheiro emprestado; viu pela minha cara que não ia adiantar nada. Então me perguntou o que eu estava escrevendo. – Um conto chamado Os contistas – respondi. – É isso aí – disse ele –, manda brasa, rapaz, o conto catarinense está à espera do seu renovador. – Não sou catarinense – respondi, mas ele já se afastara. Pobre Orlando, sempre atrapalhado.

– Dizem que ele está com câncer – cochichou-me Marisa. – E o pior – acrescentou – é que não se trata, não tem dinheiro para hospital particular; em hospital público não quer baixar. Além disso – finalizou – é um safado. – Concordei, olhando para uma porta dos fundos, de onde, por alguma razão, eu esperava que saísse um homem com cachorros-quentes.

À luz do amanhecer, já não parece a esplêndida figura do dia anterior: nenhum ensfeite, nenhuma pintura, nada, é bugre mesmo. Mas mostra-se grato: já esteve na oca, já viu a menina, já se convenceu de que sobreviverá, graças ao doutor Noel. — Minha gente — diz, e o intérprete traduz suas palavras com evidente embaraço — sofreu muito por causa de vocês, brancos. Nós éramos fortes e saudáveis, agora andamos por aí, sem forças, e de repente começamos a emagrecer, e a tossir, e a escarrar sangue. O nosso povo está condenado, será que ninguém vai fazer nada por nós?

Começa a chorar. Um chorinho sentido, manso, as lágrimas correndo-lhe pelo rosto, caindo na areia da margem do rio. Noel olha-o, comovido e surpreso. Nunca imaginara ver um índio chorando. Lembra um velho judeu sentado nas ruínas da sua casa, depois do pogrom, em Ananiev, soluçando e perguntando: "Até quando teremos de derramar nossas lágrimas, até quando?"

Com a ajuda do intérprete, Noel tenta consolar o cacique. Trará outros doutores, trará remédios, os índios já não estarão entregues à própria sorte. O cacique parece não ouvir; fica, em silêncio, as águas do Xingu. Noel suspira. Suspeita que a pergunta do índio, ao fim e ao cabo, ficará sem resposta.

6

Em 1974 comecei a escrever para o jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre. É uma experiência no mínimo curiosa passar da página do livro para a página do jornal. Sim, em ambos os casos trata-se de texto impresso, destinado a um público, mas as diferenças são grandes, e históricas. Para começar, o livro, tal como o conhecemos, surgiu antes do jornal; é do século XV, enquanto o jornal só aparece no começo do século XVII. Ao contrário do livro, que em geral tinha um tema único, tratava de vários assuntos num estilo que nem sempre era refinado, literário. Estabeleceu-se uma divisão: os escritores eram uma antiga aristocracia; os jornalistas eram os arrivistas. Os escritores escreviam para a eternidade; os jornalistas estavam presos aos assuntos do momento, nem sempre agradáveis. Escritores falavam mal do jornal: "Da primeira à última linha, nada mais é que um circo de horrores", disse Baudelaire (1821-1867). Edmond de Goncourt (1822-1896) e seu irmão Jules (1830-1870) acrescentaram: "Efêmera folha de papel, o jornal é o inimigo do livro, como a cortesa é inimiga da mulher decente".

Os escritores podiam fazer pesquisas formais, mesmo que estas resultassem em textos obscuros; os jornalistas tinham, e têm, a obrigação da clareza. Os escritores podiam

se estender por muitas páginas, e o caudaloso romance-rio era disso um exemplo. É verdade que outros fatores intervinham aí. Na Inglaterra, por exemplo, havia um subsídio para o livro, desde que este tivesse no mínimo três volumes. Resultado: todo mundo queria publicar livros em três tomos. Os jornalistas precisavam limitar-se a um espaço previamente fixado. Se lhe são solicitadas quarenta linhas, o texto deverá ter quarenta linhas. Se for maior, o editor vai ter de cortar – e qual o critério para isso? Se forem menos de quarenta linhas, sobrarão um espaço – e como preenchê-lo? Além disto, os jornalistas têm prazo para entregar a matéria, coisa que raramente ocorre com os escritores.

De qualquer modo, porém, muitos escritores aderiram à nova forma de comunicação com o público – por exemplo, através do folhetim, equivalente à novela de tevê: uma obra de ficção publicada em capítulos (ou fascículos) que, no século XIX, era muito popular, graças a autores como o inglês Charles Dickens (1812-1870), cujos textos eram, inclusive, enviados para os Estados Unidos: multidões aguardavam no porto o navio que trazia os fascículos. No Brasil, José de Alencar também ficou conhecido desta maneira. Em nosso país, aliás, surgiu um gênero que se tornou o elo entre literatura e o espaço jornalístico: a crônica, praticada por grandes nomes como Machado de Assis (1839-1908) e Lima Barreto (1881-1922). No começo era basicamente um gênero intimista; lírica, poética, mediação sobre o cotidiano das pessoas – a versão literária da conversa de bar que, nas mãos de um Rubem Braga (1913-1990), de

um Ferrnando Sabino (1923-2004), de um Paulo Mendes Campos (1922-1991), de um Luis Fernando Veríssimo, deu grandes textos. Era um respiradouro, uma brecha na massa não raro sufocante de notícias.

Eu escrevia, e escrevo, crônicas sobre os assuntos mais variados, o que é uma característica do gênero. Quando meu filho Beto nasceu, abordei muito sobre a experiência de ser pai. O texto que segue é um exemplo.

A mamadeira das duas da manhã

Amigos me mandam um cartão-postal; mostra um pai de pijama, barbudo, desfeito, segurando um bebê e a mamadeira. Junto, um recado, segundo o qual muita coisa pode ser escrita a respeito da mamadeira das duas horas da manhã.

Presumindo que o pai barbudo seja eu, aceito o desafio, mesmo porque, de fato, muita coisa pode ser dita a respeito da mamadeira das duas da manhã. Nem tudo é publicável, naturalmente, mas aqui vão algumas das reflexões que me ocorrem.

Às duas da manhã as pessoas de bom senso costumam estar dormindo. Fazem exceção os boêmios, os seguranças, os poetas muito inspirados e algumas outras categorias. Suponho que você, leitor, faça parte dessa maioria silenciosa: lá está você, mergulhado num sono reparador, sonhando com um cruzeiro de iate pelo Caribe. Está você encostado na amurada, ao lado de uma bela mulher que pode ou não ser a sua esposa, quando se ouve ao longe a sireia de um navio. Ruído incômodo, que você gostaria de não escutar; mas é impossível. Mesmo porque

não se trata da sereia de nenhum navio. É o bebê, chorando. Está na hora da mamadeira.

A primeira coisa que acontece é uma discussão com sua mulher sobre quem deve ir atender o garoto. Nos tempos do chamado “chefe de família”, este debate não existia: a mãe levantava e ia cumprir com sua obrigação. Hoje, quando as mulheres trabalham e estão conscientes de seus direitos, as coisas mudaram. Você tenta estabelecer um debate a respeito, invoca como argumento os riscos do feminismo, alega que tem de trabalhar no dia seguinte, apela para os instintos maternos. Inútil. Pela democrática escala estabelecida, é a sua vez de levantar. Você atrai o cobertor para o lado (um movimento que exige especial resolução quando a temperatura ambiente aproxima-se de zero grau) e parte para o empreendimento, não sem antes dar uma topada com o dedão no pé da cama, evento que não contribui em nada para melhorar o seu bom humor. Ainda que cambaleante, você chega ao berço e olha o bebê.

A disposição dele é completamente diferente da sua. O entusiasmo de seu choro é qualquer coisa de estarrecer. Se as massas oprimidas da América Latina gritassem deste jeito, você racionaria, as multinacionais estariam bem arranjadas.

O momento, contudo, não é para tais considerações. Você pega a mamadeira, que já está pronta – pelo menos previdentes vocês são –, e a primeira coisa que faz é deixá-la cair no chão, onde imediatamente bilhões de bactérias tomam posse dela. Você tem de preparar outra mamadeira em frasco novo. Coloca lá dentro o leite, aquece-a, experimenta-a no dorso da mão, ignora

a queimadura de terceiro grau que o líquido produziu, e vai firme para o bebê. Ele suga, esfomeado – mas aparentemente não consegue o que quer, porque continua gritando. O furo do bico é pequeno, você pensa, e aumenta-o. Nada. Você alarga mais o furo, transforma-o num rombo. Nada. Finalmente, você se lembra de tirar o disco de borracha que estava na base do bico. Agora sim, o leite jorra – como cascata, quase afogando o garoto. Você faz tudo de novo, e desta vez dá certo. O bebê toma o leite, enquanto você fica ruminando considerações sobre a vida, nenhuma delas particularmente otimista.

O fim da mamadeira é a sua libertação. Você pode voltar para a cama. Isto é, se o bebê permite. Há vezes em que ele continua chorando. Você tenta remédios para cólicas, você muda as fraldas (duvido que você ainda tenha vontade de comer abacate, depois de ver o que contém), e o guri sempre chorando. Finalmente você é obrigado a concluir: você não sabe por que ele chora. Talvez a CIA consiga descobrir, mas você não tem o número do telefone deles.

Quando você já está pensando em fazer as malas e fugir para o Polo Norte, ele de súbito deixa de chorar. Assim mesmo: para de chorar. Você suspira aliviado, toma o rumo da cama, dá a topada habitual e aí vê o relógio: sete horas. Está na hora de levantar.

Você faz a barba, toma banho, se veste, toma café – tudo isto com olhos fechados – e antes de sair você ainda dá uma olhada no bebê.

Dorme tranquilamente, claro. E o sorriso que ostenta é definitivamente irônico e triunfante.

Outra crônica, redigida anos mais tarde, aborda uma segunda causa pela qual os pais não dormem.

Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar

O título desta crônica foi tirado de um samba do grande Adoniran Barbosa: um rapaz explica à namorada que “não posso ficar nem mais um minuto com você. / Sinto muito amor, mas não pode ser” porque, filho único, a mãe não dorme enquanto ele não chega.

De maneira geral, pais não dormem. Podem deitar, fechar os olhos, podem até roncar – mas, na verdade, não estão dormindo. Quando os filhos são pequenos, estão atentos a qualquer chorinho, a qualquer gemido; quando os filhos são maiores, ao contrário, é o silêncio que os mantém despertos; o ominoso silêncio do quarto vazio: o filho ou a filha não estão, foram a um aniversário, a uma festa. Que terminará... Quem sabe quando termina uma festa de adolescentes? Para eles a vida é uma festa permanente, na qual o relógio é um corpo estranho.

Enquanto isso, os pais esperam. Poderiam não estar esperando, claro; poderiam ter dado a chave ao filho ou à filha. Mas dar a chave é um gesto simbólico para o qual os genitores nem sempre estão preparados, e que, de qualquer modo, não garante um repouso reparador; este só pode ter início depois do abençoado ruído da dita chave girando na fechadura.

O que fazem os pais enquanto esperam? Uns fingem dormir. Outros rolam na cama, inquietos. E há os que se levantam e vão preencher estas horas, que afinal são parte de sua vida,

com algo que alivie a ansiedade, e que seja útil. Conheço uma senhora que usa esse tempo para ler a Enciclopédia Britânica em inglês; já está no volume 16 (Mush to Ozon) e ainda não recuperou a tranquilidade. Há um pai que vê todos os filmes do marujagãão; segundo ele, uma noite dessas o James Cagney o mirou da tela e disse: “Vai dormir, rapaz! Já estou farto de te ver aí todas as noites!”.

Mas os pais não dormem. Como Macbeth, eles ouviram a ordem fatídica: “Sleep no more” (ainda que, diferente de Macbeth, eles não tenham culpa alguma; ou talvez tenham; quem sabe o que se passa no coração dos pais?). Seu suplício nada tem a ver com a idade do filho. Amigo meu, divorciado, voltou a morar com os pais; precisava de um tempo para se recuperar do trauma. Um tempo que teve, contudo, de abrir viar – porque, cada vez que saía, a mãe lhe dizia: “Não vá voltar tarde, meu filho!”. E, cada vez que o programa noturno estava a ponto de gerar um romance, ele se lembrava da mãe acordada, a esperá-lo, e voltava. A insônia dos pais é eterna e incurável.

Mas a crônica também pode descrever situações não tão amenas quanto estas. Em 1993 tive um grave acidente de automóvel, uma situação alitiva que me levou à UTI em estado grave, e que vivi como paciente e como médico. Junto com a dor e o sofrimento, eu sentia a urgente necessidade de narrar esta experiência, de entendê-la através do texto. Tão logo pude levantar da cama, escrevi o que segue.

Voltando à vida

Vida é assim.

Um dia de manhã você pega seu carro, na praia, para ir a Porto Alegre, onde tem alguns assuntos a resolver. À tarde você estará de volta; como muitos, como todos, você acredita que a vida pode ser planejada e que as coisas acontecerão conforme o previsto.

Você então vai dirigindo seu carro, nesta manhã agradável, conversando com a amiga, a quem você está dando carona. E então um estrondo, e um segundo depois você está jogado no asfalto, o sangue correndo de vários ferimentos, dores lancinantes pelo corpo.

Você não acredita. "Não, não pode ser verdade, isto é um pesadelo; eu ainda não acordei, estou sonhando; daqui a pouco despertarei e começarei uma viagem a Porto Alegre, e aí sim, tudo dará certo." Mas a realidade se impõe, brutal: você acabou de sofrer um acidente, e você sente o ténue sopro de sua vida vacilando, prestes a se extinguir.

Sou médico. Sofri um acidente, mas sou médico, continuo médico. Muitas vezes atendi pessoas em situação igual à que me encontro. Aprendi algo com isso, aprendi a raciocinar depressa e com clareza quando uma vida está em risco. Desta lucidez médica preciso agora, para enfrentar o caos orgânico e mental que, muitas vezes, precede o fim.

Não enxergo. Por alguma razão — trauma craniano, acho — perdi a visão. Mas ouço vozes. Confusas, alarmadas. Querem me levar. E eis o primeiro perigo: "levar" significa que me agarrarão pelos braços e pelas pernas, me colocarão num carro e assim serei transportado. Mas sei que tenho fraturas e

o alarma soa dentro de mim: não, eles não podem me levar, eles me colocarão em risco ainda maior. Com o que resta da minha autoridade médica, comando: — Não me mobilizem, deixem-me aqui, chamem uma ambulância.

Neste momento, a sorte decide a meu favor. Há um sar-gento da polícia militar no local e também, como me contaram depois, um auxiliar de enfermagem. E são eles que organizam minha remoção: com uma porta de madeira improvisam uma maca e levam-me à ambulância. Depois de uma viagem, que as insuportáveis dores tornam ainda mais longa e difícil, chegamos a Porto Alegre. E aqui estou eu, num cenário que não me é desconhecido: o Hospital de Pronto Socorro, do qual fui médico. Ali muitas vezes recebi pacientes que, como eu, chegavam com o rótulo temível: politraumatizado.

Sou colocado numa maca e rapidamente examinado. Há suspeitas de fraturas e de traumatismo craniano, preciso ser radiografado, tomografado. E então começa a corrida da maca pelo corredor: é o teto que eu vejo, o teto passando rápido, e faces ansiosas, e luzes, e aparelhos.

Cada movimento acarreta dores lancinantes. Há um só momento em que tenho descanso: quando me introduzem dentro do tomógrafo. Esta experiência, que em outros se acom-panha de claustrofobia, me proporciona um bem-estar incrível: ali estou, imobilizado, sem dor, quieto, no escuro. "Deixem-me aqui", é o que eu tenho vontade de pedir, mas sei que é impossível. Levam-me para a Unidade de Tratamento Intensivo.

Ali obtenho o primeiro alívio: com grande habilidade, o anestesista introduz-me na coluna vertebral um cateter que pinga morfina diretamente nas raízes nervosas. Tão grande

é o bem-estar que chego a ficar eufórico. Uma euforia que, contudo, não durará muito.

A radiografia mostra que tenho várias costelas quebradas e sangue na cavidade torácica. A função respiratória está em risco, é conveniente que eu seja transportado para um serviço especializado, o Pavilhão Pereira Filho, da Santa Casa de Porto Alegre. Ali também estou em casa: frequentei esse serviço quando, no começo de minha carreira médica, trabalhava com tuberculose. De imediato sou transportado à UTI.

Ai viverei uma experiência, para dizer o mínimo, insólita. Na UTI a vida está em suspensão. O tempo ali não passa — aliás, não há relógios nas paredes. A luz nunca se apaga; não é dia, não é noite, reina uma claridade fixa, imutável. Mas o movimento é contínuo; médicos, enfermeiras, auxiliares circulam sem parar, examinando, manipulando os doentes, sempre em estado grave.

Nestas circunstâncias pequenos detalhes adquirem importância desmesurada. Com nove costelas fraturadas eu não podia sequer mover-me; estava reduzido ao mais completo estado de desamparo. Que me recusava a aceitar. Durante horas pensei num esquema que me permitiria deitar de lado. Para isso, eu tinha de alcançar a grade da cama com os dedos, avançar milímetro a milímetro até que, auxiliado pela gravidade, pudesse rotar sobre mim mesmo. O problema é que meus dedos não chegavam à grade. Poucos centímetros me separavam dela — mas era como se a maldita grade estivesse em outro planeta. Claro, poderia pedir auxílio. Mas era exatamente este detalhe que tornava ainda mais penosa

a situação. Pedir auxílio para virar na cama — e para comer, para evacuar... Deprimente desamparo.

Um dia acordei e vi um grupo de médicos reunidos em torno ao monitor de um paciente, olhando um traçado eletrocardiográfico. Por uns momentos fiquei me perguntando, absolutamente intrigado, o que estariam fazendo. E aí, com o raciocínio confuso por causa dos calmanes, achei uma resposta: aquilo era um curso. Mais: era um curso a que eu deveria estar presente. Em vez disso, estava deitado. Pouca vergonha.

Com tremendo esforço, levantei-me. A sonda e o equipo de soro toliam-me os movimentos, e eu já ia arrancá-los, quando uma enfermeira me viu e convenceu-me a voltar para o leito. Voltei. Mas com muita raiva por ter perdido aquela aula.

Eu tinha de assumir a realidade do meu estado, bastante grave em alguns momentos. E isso foi possível sobretudo graças aos médicos que me trataram. Depois de muitos anos às voltas com a saúde pública, quase tinha esquecido este fato fundamental: a luta contra a doença e a morte tem como cenário principal o corpo enfermo. E deste corpo enfermo cuidavam meus colegas, com extraordinária dedicação e carinho, e também os residentes, os enfermeiros, os auxiliares, as fisioterapeutas. Nós sempre devemos nossa vida a muita gente, mas no hospital isso fica ainda mais claro.

Sai de um episódio sombrio não apenas com a saúde preservada, mas com a confiança restaurada. E isso, para quem está há anos no ramo, não é pouco. Garantia: não é pouco.

é o bem-estar que chego a ficar eufórico. Uma euforia que, contudo, não durará muito.

A radiografia mostra que tenho várias costelas quebradas e sangue na cavidade torácica. A função respiratória está em risco, é conveniente que eu seja transportado para um serviço especializado, o Pavilhão Pereira Filho, da Santa Casa de Porto Alegre. Ali também estou em casa: frequentei esse serviço quando, no começo de minha carreira médica, trabalhava com tuberculose. De imediato sou transportado à UTI.

Ai viverei uma experiência, para dizer o mínimo, insólita. Na UTI a vida está em suspenso. O tempo ali não passa — aliás, não há relógios nas paredes. A luz nunca se apaga; não é dia, não é noite, reina uma claridade fixa, inmutável. Mas o movimento é contínuo; médicos, enfermeiras, auxiliares circulam sem parar, examinando, manipulando os doentes, sempre em estado grave.

Nestas circunstâncias pequenos detalhes adquirem importância desmesurada. Com nove costelas fraturadas eu não podia sequer mover-me; estava reduzido ao mais completo estado de desamparo. Que me recusava a aceitar. Durante horas pensei num esquema que me permitiria deitar de lado. Para isso, eu tinha de alcançar a grade da cama com os dedos, avançar milímetro a milímetro até que, auxiliado pela gravidade, pudesse rolar sobre mim mesmo. O problema é que meus dedos não chegavam à grade. Poucos centímetros me separavam dela — mas era como se a maldita grade estivesse em outro planeta. Claro, poderia pedir auxílio. Mas era exatamente este detalhe que tornava ainda mais penosa

a situação. Pedir auxílio para virar na cama — e para comer, para evacuar... Deprimente desamparo.

Um dia acordei e vi um grupo de médicos reunidos em torno ao monitor de um paciente, olhando um traçado eletrocardiográfico. Por uns momentos fiquei me perguntando, absolutamente intrigado, o que estariam fazendo. E aí, com o raciocínio confuso por causa dos calmantes, achei uma resposta: aquilo era um curso. Mais: era um curso a que eu deveria estar presente. Em vez disso, estava deitado. Pouca vergonha.

Com tremendo esforço, levantei-me. A sonda e o equipo de soro toliam-me os movimentos, e eu já ia arrancá-los, quando uma enfermeira me viu e convenceu-me a voltar para o leito. Voltei. Mas com muita raiva por ter perdido aquela aula.

Eu tinha de assumir a realidade do meu estado, bastante grave em alguns momentos. E isso foi possível sobretudo graças aos médicos que me trataram. Depois de muitos anos às voltas com a saúde pública, quase tinha esquecido este fato fundamental: a luta contra a doença e a morte tem como cenário principal o corpo enfermo. E deste corpo enfermo cuidavam meus colegas, com extraordinária dedicação e carinho, e também os residentes, os enfermeiros, os auxiliares, as fisioterapeutas. Nós sempre devemos nossa vida a muita gente, mas no hospital isso fica ainda mais claro.

Sai de um episódio sombrio não apenas com a saúde preservada, mas com a confiança restaurada. E isso, para quem está há anos no ramo, não é pouco. Garantia: não é pouco.

Não foi a primeira crônica que escrevi sobre uma situação dolorosa. Anos antes, minha mãe, doente de câncer, viera a morrer – em meus braços. Foi uma experiência terrível, que até hoje me persegue. Num Dia das Mães, evoquei sua morte no texto que segue.

“*Pietà*”

Talvez não exista imagem mais dramática e mais dilacerante do amor materno que a *Pietà*, de Michelangelo. A mãe que segura o filho morto ao colo traduz, apesar da frieza do mármore (ou justamente por causa dela, por causa do contraste que proporciona aquela superfície lisa, branca e fria com o medonho sofrimento), toda a dimensão que pode atingir esta que é a mais singular das formas de amor, o amor que a natureza criou para assegurar a perpetuação da espécie.

Mas há outra imagem igualmente terrível, se bem que não expressa em mármore, ou em bronze ou em quadros: é a do filho que sustenta a mãe moribunda. É uma coisa curiosa que tal imagem seja tão rara. Curiosa e significativa. É como se os artistas quisessem nos poupar da visão da morte da mãe, um fato biologicamente até mais provável, mas inadmissível; a ideia da mãe está ligada a de um amor que é profundo, que é incondicional; que é eterno.

E no entanto as mães morrem, como o sabem todos que veem o Dia das Mães como data melancólica; pessoas que já não podem homenagear suas mães. Elas morrem. Quando a gente menos espera, as mães se vão. Desaparecem, nos deixam.

Minha mãe morreu. De câncer, como muitas outras mães. Uma doença apavorante, mas não rara: é a segunda causa de óbito no Sul do Brasil. E eu, como médico, deveria estar preparado para a ideia de câncer em alguém dos meus.

Mas não estava preparado. E nem pude aceitar a situação. Nem o diagnóstico, nem o tratamento, nem o prognóstico, nada. Quando, saindo da sala de operações, o cirurgião me disse as clássicas e medonhas palavras – não há nada a fazer, está tudo tomado –, tive, pela primeira vez na minha vida, a sensação da vertigem existencial, aquela vertigem que, num átimo, nos precipita no mais fundo dos abismos. É uma sensação que só não nos aniquila porque é passageira (mas exigirá o resto da vida, seja este resto quanto for, para que precariamente a elaboremos).

A agonia foi longa, dolorosa e insuportável. O câncer é o espectro de nossos tempos; sua malignidade resulta tanto da implacável disseminação como da desnormalização que provoca na pessoa. Às vezes espera-se pela morte como por uma libertação. No caso de minha mãe, a morte veio na hora em que a morte mais se anuncia: poucos minutos após a meia-noite, quando as pessoas, cansadas, entregam-se ao repouso.

No quarto do hospital, aguardávamos o fim, o soro a pingar monotonicamente, inutilmente. De repente, ela se soergueu; sustentei-a como pude, com braços que fraquejavam; e ela então me olhou, e este olhar não mais poderei esquecer, porque era um olhar aterrorizado, era o olhar do ser humano fiando a Morte que chega, o olhar de incrédulo terror, o olhar que indaga, sem a menor esperança de uma resposta: “Por quê? Qual o sentido disto tudo?”

Fiz muitas perguntas em minha vida, sobretudo a meus pais, que representavam para mim a fonte de todo o conhecimento, de toda a sabedoria. Mas desta vez não era eu quem perguntava. Não era o menino curioso a indagar: "Mãe, por que chove? Mãe, aquilo na Lua é uma cara? Mãe, como é que os aviões voam?". Não, eu já não podia perguntar nada, não podia sequer implorar à minha mãe que me transmitisse uma última mensagem, uma derradeira lição de vida. Tudo que eu poderia fazer era sustentá-la em meus braços. Tudo que eu poderia fazer era ter piedade: Pietà.

E piedade eu tive. Dela, de mim, de todos nós. Dos filhos, dos pais, das mães. Porque não há filhos, não há pais, não há mães, nesses momentos; há criancinhas assustadas diante da Grande Incógnita.

Meu primo, que também é médico, me ajudou naqueles últimos instantes. E logo depois estava tudo terminado.

As vezes vejo meu filho Beto acariciar os cabelos de sua mãe. É um gesto tenro, um gesto delicado, mas é sobretudo um gesto de instintiva sabedoria. Precisamos cuidar de nossas mães, precisamos protegê-las, precisamos reconhecer nelas as frágeis criaturas que muitas vezes são. Precisamos ajudá-las a escrever o poema pedagógico que é a edificação de uma vida. E precisamos fazer isto com a arte e a paciência com que Michelangelo esculpiu a Pietà.

Em 1993 fui convidado por um editor da *Folha de S. Paulo* para escrever um texto de ficção baseado em matérias publicadas no jornal.

A proposta me surpreendeu. Achei até que tinha entendido mal: não se trataria de uma crônica? Não, não

era crônica, era ficção mesmo. Ideia original, mas de difícil execução; outros escritores, convidados para participar na mesma coluna, acabaram desistindo. Continuei sozinho, e com o tempo constatei que, atrás de muitas notícias de jornal, há uma história esperando para ser contada – Dalton Trevisan (1925-) escreveu vários contos desta maneira. Descobrir qual a notícia capaz de dar uma história, e descobrir a história em si, envolve até um elemento de suspense, que, para mim, funciona como desafio. Nem sempre se trata de uma matéria sensacional; pode ser, por exemplo, uma curiosidade histórica. Como a que segue.

Roda dos expostos

"Roda dos expostos" recebia bebês rejeitados até o final dos anos 40. Feita de madeira, era geralmente um cilindro oco que girava em torno de seu próprio eixo e tinha uma portinha voltada para a rua. Sem ser identificada, a mãe deixava seu bebê e rodava o cilindro 180 graus, o que fazia a porta ficar voltada para o interior do prédio, onde alguém recolhia a criança rejeitada. Em São Paulo, bastava a campainha soar no meio da noite para as freiras da Santa Casa terem a certeza de que mais uma criança acabava de ser rejeitada (2 de fevereiro de 2006).

Ele foi provavelmente um dos últimos bebês colocados na roda dos expostos, o que aconteceu há exatamente 65 anos. Mas a vida compensou-o devidamente. Entregue a uma família de

classe média alta, gente sensível e carinhosa, teve uma infância feliz, com os irmãos, com brinquedos, com livros. Estudou, entrou na universidade, formou-se em Medicina, tornou-se um neurocirurgião famoso, respeitado no país e no exterior. Os pais adotivos faleceram quando ele tinha quarenta anos. Pouco antes de morrer, a mãe revelou-lhe a história da roda dos expostos. Chorou muito, mas não por ter sido abandonado; chorou pelos pais, a quem amava profundamente e que lhe fariam muita falta.

A verdade, porém, é que a revelação o abalou. Fez psicoterapia por algum tempo, acabou deixando, e por fim achou sua própria maneira de lidar com esse trauma da infância: mandou construir uma roda dos expostos. Não é uma roda pequena, para bebês; é algo grande, onde ele, homem robusto, cabe facilmente. E a partir daí imaginou uma espécie de ritual. Todos os anos, no dia de seu aniversário, a porta da luxuosa mansão em que mora é aberta e, no vão, os empregados colocam a grande roda dos expostos. Ele entra ali. A roda gira, uma campainha soa, e logo ele se vê dentro de sua casa, onde a família – uma grande família, esposa, filhos, filhas, netos – recebe-o entre abraços e exclamações de júbilo. Cantam o “parabéns a você”, a roda é retirada e a festa tem início, agora com a presença de amigos e familiares.

Nos primeiros anos as pessoas achavam estranho este costume. Depois, deram-se conta de que aquilo correspondia a uma necessidade emocional e aceitaram-no. Até o cumpriam pela ideia, simbólica e generosa.

O que não lhe perguntam, e nem ele fala a respeito, é em que pensa no momento que a roda está girando, trans-

portando-o do exterior para o interior, do abandono para o acolhimento. Dura poucos segundos esse intervalo, e nem há tempo para refletir muito. Mas é então, certamente, que ele descobre os segredos de sua vida.

IncurSIONEI por muitos outros gêneros: artigo, ensaio, ficção infantojuvenil, teatro, tevê. A única coisa que não fiz sistematicamente (e deste crime não podem me acusar) é poesia. Mesmo assim, cometi alguns versinhos e até cheguei a publicar em livro alguns deles, como este, que figura em *Os deuses de Raquel* e que aqui vai com pedidos de desculpas a Camões (1527?-1580) e a Drummond (1902-1987):

Não te dás conta, pobre tola,
ao aniversariar com paixão,
que a vela que arde no bolo
é a mesma que enfeita o caixão?