

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE LETRAS
DOUTORADO EM ESCRITA CRIATIVA

GUSTAVO MELO CZEKSTER

**A NOTA AMARELA, SEGUIDA DE “SOBRE A ESCRITA – UM ENSAIO À MODA DE
MONTAIGNE”**

Porto Alegre
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

Ficha Catalográfica

C998n Czekster, Gustavo Melo

A nota amarela, seguida de "Sobre a escrita - um ensaio à moda de Montaigne" / Gustavo Melo Czekster . – 2020.

181 p.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza.

1. Escrita criativa. 2. Construção do romance. 3. Personagens reais.
4. Acontecimento. I. Souza, Ricardo Timm de. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM ESCRITA CRIATIVA

GUSTAVO MELO CZEKSTER

**A NOTA AMARELA, SEGUIDA DE “SOBRE A ESCRITA – UM ENSAIO À
MODA DE MONTAIGNE”**

Porto Alegre

2020

GUSTAVO MELO CZEKSTER

**A NOTA AMARELA, SEGUIDA DE “SOBRE A ESCRITA – UM ENSAIO À
MODA DE MONTAIGNE”**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de Concentração: Escrita Criativa

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza

Porto Alegre

2020

GUSTAVO MELO CZEKSTER

**A NOTA AMARELA, SEGUIDA DE “SOBRE A ESCRITA – UM ENSAIO À
MODA DE MONTAIGNE”**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de Concentração: Escrita Criativa

Aprovado em _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Susana Ramos Ventura – USP

Prof. Dr. Enéias Farias Tavares – UFSM

Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt – UFRGS

Profa. Dra. Adriana da Rosa Amaral – Unisinos

AGRADECIMENTOS

À Jacqueline du Pré.

Aos meus pais, “por que eles são eles, por que eu sou eu”.

Aos meus irmãos, Clarissa e Ricardo, aos meus cunhados, Rafael e Thais, e muito especialmente aos meus sobrinhos, Arthur e Julia, que, mesmo morando longe, estão sempre dentro dos meus pensamentos e sorrisos.

Ao professor Ricardo Timm de Souza, meu orientador, pelas elucidativas conversas, pela empolgação demonstrada desde a primeira vez que escutou a trama de *A nota amarela* e por ter me dado a necessária liberdade criativa e autoral para realizar a tese como eu desejava.

Ao CNPQ, pela bolsa que viabilizou a realização desta tese de doutorado.

Aos professores membros da banca de doutorado – professora Susana Ventura, professor Enéias Tavares, professora Rita Lenira Bittencourt e professora Adriana Amaral – pela honra que me concedem ao serem os primeiros leitores deste trabalho de ficção.

À professora Andrea Kahmann, pela amizade, por ter escutado a história da nota amarela e ter lembrado de mim, por ter lido a primeira versão do ensaio acadêmico aqui apresentado e por ter participado, com valiosas sugestões, da banca de qualificação.

À professora Moema Vilela, por ter participado da banca de qualificação e ter apresentado ideias muito entusiasmadas, que mudaram drasticamente o rumo do ensaio.

Aos meus colegas de aula, por ouvirem várias vezes a minha história e despertar reflexões muito valiosas após suas sugestões.

Aos amigos e amigas próximos que participaram de forma mais direta deste trabalho, em especial Patrizia Cavallo e Eleonora (por verterem o resumo para as duas línguas estrangeiras e por sempre me animarem e estimularem), Gabriela Silva (pela amizade de todas as horas, pelas constantes sugestões e críticas e por ter lido e analisado com detalhes a primeira versão do ensaio acadêmico apresentado nesta tese), Vivi Schwäger (pelo estímulo, pela confiança e, não menos importante, pela revisão), Tarciso Salvador (por me ajudar de muitas formas no decorrer dos últimos anos e por fazer o ajuste técnico desta tese), Rosana Chaves (pela leitura e comentário de trechos do romance), Alexandra Lopes da Cunha (por ter dado várias sugestões no curso do

doutorado, além das conversas que tivemos sobre literatura e sobre nossos trabalhos), Vinicius Martins e Sandro Fonseca (pelo estímulo constante e pelas palavras de apoio mútuo entre doutorandos).

Aos milhares – sim, milhares – de jovens que ouviram minhas palestras sobre literatura em escolas, teatros, salas de aula, bibliotecas e feiras de livros no decorrer dos últimos 4 anos, sempre escutando com atenção e me dando a necessária energia e a fé de que a literatura é forte, sim, e que não existe nada mais poderoso e modificador da realidade do que a imaginação. A esperança de vocês me anima e dá forças.

Por fim, um agradecimento muito especial a todos os meus leitores e minhas leitoras, alguns conhecidos e a maioria desconhecidos, que me deram sugestões, dicas de estilo, conselhos, críticas e comentários. Se assim escrevi, é por que vocês estão dentro deste livro: eu consigo escutar a voz de todos. Vocês são a minha nota amarela.

RESUMO

A presente tese na área da Escrita Criativa é constituída por dois momentos distintos e que interagem entre si. Na primeira parte, a criação ficcional, é apresentada um romance, *A nota amarela*, que relata uma história a partir do ponto de vista da violoncelista Jacqueline du Pré (1945-1987), a qual, durante uma execução do Concerto para Violoncelo de Elgar, questiona aspectos da sua busca individual para tentar trazer ao mundo a música perfeita que mora na sua imaginação. Em meio a tais pensamentos, a narradora recorda a existência de um mito da China Imperial relacionado à existência de uma nota amarela, a nota da Criação, e, acreditando que esse som esteja escondido dentro de todos os seres humanos, resolve procurá-lo no interior de si mesma, o que acaba lhe causando uma série de problemas e descobertas pessoais. Na segunda parte, o ensaio acadêmico, escrito tomando por base os ensaios de Michel de Montaigne, são abordados alguns aspectos técnicos sobre a construção do romance *A nota amarela*, tais como a origem da obra de arte, a gênese do impulso criativo, as vantagens e dificuldades de se lidar com personagens reais, a percepção de tempo narrativo como parte da estrutura da obra e a noção de acontecimento como ponto central das ficções, apresentando alguns dos problemas que o autor se deparou durante a realização da obra literária e de como eles foram resolvidos no decorrer da trama.

Palavras-chave: Escrita criativa; construção do romance; personagens reais; acontecimento.

ABSTRACT

The present thesis is composed of two distinct and interacting moments. The first part, the fictional creation, consists of a novel, *A nota amarela* [The yellow note], which presents a story told from the point of view of Jacqueline du Pré (1945-1987), a cellist who, during a performance of Elgar's Cello Concerto, questions aspects of her individual quest to try to bring the perfect music that inhabits her imagination into the world. Amongst such thoughts, the narrator recalls a myth dating back to Imperial China regarding the existence of a yellow note, the note of Creation. Therefore, believing that such a sound is hidden within all human beings, she decides to look for it within herself, which ends up leading her to a number of personal problems and discoveries. The second part of the thesis, represented by the academic essay written based on Michel de Montaigne's essays, presents some technical aspects regarding the construction of the novel *A nota amarela*, such as the origin of the work of art, the genesis of the creative impulse, the advantages and the difficulties in dealing with real characters, and also the perception of narrative time as part of the structure of the work and the notion of event as a central point of fiction. Furthermore, the essay discusses some of the problems that the author encountered while carrying out the literary work and how they were tackled throughout the plot.

Keywords: Creative Writing; novel construction; real characters; event.

RIASSUNTO

La presente tesi è costituita da due momenti distinti e che interagiscono tra di loro. Nella prima parte, la creazione fittizia, è presentato un romanzo, *A nota amarela* [La nota gialla], il quale racconta una storia narrata dal punto di vista della violoncellista Jacqueline du Pré (1945-1987) che, durante un'esecuzione del Concerto per Violoncello di Elgar, mette in discussione aspetti della sua ricerca individuale per cercare di portare nel mondo la musica perfetta che vive nella sua immaginazione. Assorta tra questi pensieri, la narratrice si ricorda di un mito della Cina Imperiale riguardante l'esistenza di una nota gialla, la nota della Creazione, e credendo che questo suono sia nascosto in tutti gli esseri umani, decide di cercarlo dentro sé stessa, ciò che finisce per condurla a una serie di problemi e scoperte personali. Nella seconda parte, il saggio accademico, la cui redazione è basata sui saggi di Michel de Montaigne, sono trattati alcuni aspetti tecnici sulla costruzione del romanzo *A nota amarela*, come ad esempio l'origine dell'opera d'arte, la genesi dell'impulso creativo, i vantaggi e le difficoltà nell'avere a che fare con personaggi reali, la percezione del tempo narrativo come parte della struttura dell'opera e la nozione di avvenimento come punto centrale della finzione. Il saggio presenta altresì alcuni problemi affrontati dall'autore durante la realizzazione dell'opera letteraria e il modo in cui sono stati risolti nel corso della trama.

Parole chiave: Scrittura Creativa; costruzione del romanzo; personaggi reali; avvenimento.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 ROMANCE	18
2.1 A NOTA AMARELA.....	18
3 ENSAIO ACADÊMICO	102
SOBRE A ESCRITA – UM ENSAIO À MODA DE MONTAIGNE	102
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	170
REFERÊNCIAS.....	174

1 INTRODUÇÃO

Isto não é uma tese. Pego emprestada a ideia que o pintor surrealista René Magritte colocou no seu icônico quadro “A traição das imagens” (1929) para dizer que, apesar de todos os indícios aparentes de que esta seja uma tese de doutorado – possui elementos pré-textuais que a identificam desta forma, está vinculada a uma instituição de ensino, foi lida por um orientador, conta com a explanação de uma ideia através de palavras e apresenta uma estrutura formal condizente com o modelo clássico de uma tese –, ainda assim ela não pode ser confinada dentro de uma expressão que considere o seu conteúdo como tão-somente o ápice de uma jornada acadêmica. O texto aqui constante é muito mais do que o limite imposto como condição para o término de um curso: a presente tese nasceu antes mesmo de ser carne e tinta, quando ainda habitava os sonhos do seu autor; foram anos de estudo e de planejamento inconsciente para a sua realização, noites mal-dormidas, anotações em cadernos de notas, exercícios estilísticos em guardanapos de hotéis, cafés que esfriaram na xícara enquanto cenas eram mentalmente arquitetadas, observação meticulosa de vídeos, leituras de biografias ou de assuntos que tangenciavam o tema do romance e, por fim, a escritura, a realização do objetivo. Esta tese nasceu antes da própria criação do curso de Escrita Criativa na PUC-RS, antes que eu conhecesse a história de Jacqueline du Pré, antes que escrevesse a primeira palavra da minha cada vez mais longa trajetória de leitor (escrever é uma forma de oração, disse Kafka, mas também pode ser mera consequência do ato de ler) e, por vezes, suspeito até mesmo que nasceu no momento exato em que abri os olhos diante do mundo. Todos os meus pensamentos, leituras e vontades convergiram de forma caudalosa para a sua realização. Para muitos, esta tese pode parecer o coroamento de um percurso acadêmico, mas, para mim, ela é tão inevitável e essencial quanto o ato de respirar. Ou melhor, ela simplesmente é.

Contudo, na falta de expressão mais adequada para designá-la, fiquemos com “tese de doutorado”. Essas três palavras não contêm todo o trabalho e a reflexão envolvidos na sua realização, mas são eficazes: técnicas o suficiente para parecerem algo científico, subjetivas o necessário para se encaixarem na ideia de que algo muito pessoal surgirá a partir da sua realização. Às vezes, o mais importante quando se escreve talvez não seja a “palavra justa” de Flaubert, mas a palavra adequada, eficiente.

Na literatura, nem sempre ganhamos o jogo; pode ser que o mais importante seja entrar em campo e competir com o máximo de galhardia e honra possíveis em busca de um empate.

Talvez parte do meu desconforto com a designação “tese de doutorado” esteja ligada ao fato deste trabalho não ter sido objeto de sofrimento psíquico, mas a realização de um projeto acadêmico e pessoal. A julgar pelo o que leio nas redes sociais ou vejo em “memes”, está em vigor uma concepção socialmente arraigada de que dissertações de mestrado ou teses de doutorado devem passar por um processo excruciante e enlouquecedor dos seus autores. Se existem relatos neste sentido, devemos acreditar que, para muitas pessoas, eles são reais, mas também podem ser o reflexo da desconforto que sentimos quando contemplamos as nossas ideias transpostas para o papel: tudo é claro na mente, mas tão difícil de explicar em palavras. Existe toda uma “jornada do herói ou da heroína acadêmica” a ser explorada de acordo com os princípios de Christian Vogler e Joseph Campbell, mas receio ter sido excluído desse processo de sacrifício, auto-expição, culpa e medo que os outros relatam passar – desculpem, não recebi o memorando – ou, se aconteceu de ter sofrido a mais do que o normal, sequer registrei tal fato no meio do meu cotidiano. Foi um processo trabalhoso de escrita e de realização desta tese? Sim, foi, mas não mais difícil do que outras circunstâncias da vida.

Para alguns, pode parecer um despropósito começar uma tese de doutorado afirmando que não é só uma tese de doutorado, ou ainda aludindo ao fato de ela não ter sido fonte de sofrimento ou base de alguma história de superação pessoal digna de algum documentário eivado de clichês, mas tudo se conecta, e aí está um dos propósitos do curso de Escrita Criativa: sabermos que a comunicação escrita dispõe de táticas e estratégias para expressar melhor as ideias de um determinado autor, assim como os textos não são construções desprovidas ou eivadas de intencionalidade, mas uma sucessão orgânica e natural que aproxima aquilo que uma determinada pessoa quer dizer dos pensamentos de outras pessoas incapazes de vertê-los em palavras - ou seja, a famosa frase “este homem (ou mulher) disse tudo aquilo que eu sempre pensei e nunca consegui escrever!”. Um texto pode ser épico, inspirador, monstruoso, sensível ou asqueroso, tudo depende da forma com que ele é elaborado e pensado. Para isso existe a Escrita Criativa: por meio da revelação dos mecanismos internos de construção de obras literárias ou não, pretende-se desnudar a criação dos textos, revelando as questões

ínsitas que escapam do olhar técnico de um crítico ou da visão impressionista de um leitor.

Eis o objetivo maior da presente tese de doutorado: mostrar não somente o romance que escrevi nos últimos quatro anos – sendo que “escrevi” abrange também as leituras feitas, as reflexões, os congressos participados, as palestras proferidas, os inúmeros bate-papos em que fui mediador ou participante, as interações com meus leitores e leitoras, as aulas frequentadas na Universidade, as conversas com os colegas de curso e com outros escritores e até mesmo os prêmios literários vencidos neste ínterim –, mas também apresentar um ensaio acadêmico sobre algumas das questões que nortearam o romance, e como a abordagem teórica ou a leitura do método de outros escritores e escritoras acabaram sendo elucidativas para o meu processo de escrita. A tese seria, assim, a apresentação da obra e as reflexões sobre como se chegou até ela, viabilizando estudos futuros acerca do método particular da construção de um texto ficcional.

As ideias não aparecem por acaso, e o mesmo pode ser dito das obras literárias, que surgem a partir de um longo processo de decantação e superposição de diferentes pensamentos no decorrer de um tempo que não se mede cronologicamente, mas de acordo com o tempo particular da imaginação e do crescimento interno do autor. Assim, não espanta que, desde a primeira vez em que escutei a história da vida da cellista Jacqueline du Pré, contada por uma então namorada quando eu tinha 14 anos, tenha surgido o interesse de abordá-la de forma ficcional.

Apesar de gostar de escrever e de ler, na época eu sequer imaginava que um dia seria escritor, mas a história pediu passagem por causa do meu primeiro pensamento assim que a escutei: a ideia de que Jacqueline du Pré foi punida com esclerose múltipla por causa da sua arte. Foi algo assombroso. Não nego que a minha educação católica, feita em um colégio lassalista, tenha contribuído para a ideia de que aqueles que tentam chegar perto de Deus são culpados do crime da soberba, e os ideais de perfeição trazidos pela arte deveriam sofrer uma punição. Para mim, o fato de existir uma relação de causa e efeito, quase um silogismo – Jacqueline tocava cello muito bem, logo perdeu o domínio corporal por causa de uma doença genética incurável –, remetia às narrativas da mitologia greco-romana, em que deuses puniam de forma cruelmente criativa os seres humanos que tentavam se aproximar deles, privando-os daquilo que mais amavam. Também foi através da constatação – pessoal e ilógica, é bom frisar – de que

Jacqueline teria sido punida em virtude da sua arrogância que surgiu uma impressão que marcou o meu espírito e chega até os dias atuais: a de que a arte pode nos matar.

Por muitos anos, a lembrança de Jacqueline du Pré continuou retornando à memória, sempre associada à ideia de punição. Neste intervalo de tempo, minha quantidade de leitura cresceu, assim como a vontade de começar a escrever histórias, o que me levou a buscar oficinas literárias, eventos literários e outros tipos de atividades que melhoravam a minha técnica. Sempre disse que as oficinas literárias não me ensinaram a escrever, mas me auxiliaram a ver as técnicas que deixariam as histórias mais eficientes e menos intuitivas, como o uso do narrador, a questão do ponto de vista, a construção de personagens, a disposição dos cenários, a utilização de cenas, descrições e sumários. Contudo, em todas as ocasiões em que pensei em escrever uma narrativa envolvendo Jacqueline du Pré, ou a ideia descambava para um desagradável coitadismo indigno da força da personagem ou parecia muito clichê. Não existem histórias impossíveis, e sim ângulos que ainda não foram observados ou pensados, e era isto que eu fazia: explorar maneiras de contar a história que fizessem justiça tanto à personagem quanto ao meu desconforto original.

A solução acabou vindo de maneira inesperada: também existe um componente de sorte ou de acaso nas criações, um elemento que escapa da lógica formal e da evolução dos pensamentos e se torna simplesmente o estar no lugar certo e na hora certa. Cinco anos atrás, um pouco antes da abertura do edital de seleção para doutorado em Escrita Criativa na PUC-RS, uma amiga estava em uma aula do curso de História da Arte na UFRGS quando o professor Fernando Lewis de Mattos – por uma coincidência gigantesca, ele tinha sido colega músico e amigo da mesma ex-namorada que me contara a história de Jacqueline du Pré, tendo composto algumas músicas para o Conjunto de Câmara de Porto Alegre (Trovadores Medievais) em que ela tocava – falou a respeito da nota amarela, a qual os chineses acreditavam ser a pequena extensão do som cósmico responsável pela criação do universo inteiro. No mesmo instante, por mecanismos de associação que escapam do entendimento racional, minha amiga comentou com seu namorado, colega de aula: “É o tipo de história que o Gustavo gostaria de conhecer!”.

Assim que os dois saíram da aula e chegaram em casa, a premência de compartilhar comigo esta informação levou-os a me telefonar já tarde da noite, um costume que não tínhamos e, se não me falha a memória, foi a única vez que aconteceu. Contaram-me a história da nota amarela, dizendo que “acharam a minha cara”

(expressão que sempre me soa misteriosa, qual é a cara que tenho?) e salientando que podia ser uma bobagem, mas só queriam comentar o assunto comigo. Sequer foram capazes de explicar o impulso que os levou a associar essa aula ao meu nome.

Eles não tinham como imaginar, mas, sem querer, acabaram me fornecendo o elemento essencial para contar a história de Jacqueline du Pré, a peça que faltava no quebra-cabeças narrativo: uma nota musical que existe no interior de todas as coisas e seres do Universo, algo que a cellista tentaria atingir durante uma música e, no processo, acabaria se aproximando demais da própria ideia de divindade, deixando no ar a insinuação de que foi em razão desta tentativa que Jacqueline acabou sendo “punida”. A nota amarela era a representação ideal da arte, o desejo quase obsessivo que todo artista possui de tocar no cerne daquilo que deseja exprimir.

Era a época de inscrição para o Doutorado em Escrita Criativa: decidi submeter esse romance como projeto, e ele acabou sendo escolhido. Decorridos quatro anos, é inevitável perguntar o quanto de coincidência e acaso existe na formação das obras literárias, o quanto a ideia me pertence de verdade: se minha namorada da adolescência não tocasse cello e não me contasse a história de Jacqueline du Pré, eu possivelmente não a descobriria sozinho; se escrevesse a primeira versão da história que imaginei, repleta de clichês, talvez tivesse perdido o interesse pelo assunto; se minha amiga não estivesse na sala de aula ou saído para tomar um café, nunca teria escutado a história da nota amarela; se eu não tivesse atendido ao seu telefonema, talvez no outro dia a urgência de me passar a ideia da nota amarela tivesse se esvaído, assemelhando-se a um impulso bobo; se Fernando Lewis de Mattos tivesse escolhido outro tópico para ministrar naquele dia e naquela aula, nenhum romance teria surgido; se não tivesse ingressado na seleção do Doutorado em Escrita Criativa, talvez pensasse que a minha história era ruim e não a escrevesse, arquivando-a em meio a outros projetos naufragados. Uma cadeia infundável de “se”, todos os elos mostrando que o romance é mais uma sequência fortuita e caótica de acontecimentos do que algo surgido pronto dentro da minha mente.

Por isso afirmo que o romance *A nota amarela*, mesmo estando no interior de uma tese de doutorado, não é o seu conteúdo. Ele estava sendo escrito, pensado e meditado muito antes de virar realidade. Era mais uma inevitabilidade ditada pelas circunstâncias do que algo que eu tinha vontade de escrever; era uma imposição, não uma faculdade, e a este romance agora se junta, como argamassa na sua construção, não somente as palavras e o cabedal de conhecimento que imprimi nele, mas também os

fracassos, as histórias abortadas, os becos narrativos sem saída, as frases de estímulo escutadas nas vezes em que o comentei publicamente, os outros livros que escrevi, as opiniões dos meus leitores que me fizeram rever questões de estilo e até mesmo as vozes dos mortos que ecoam por entre as suas palavras (a mais ilustre sendo a do professor Fernando Lewis de Mattos, que morreu em um acidente de trânsito antes de ver o que fiz com o fragmento de informação mencionado em uma sala de aula, o que reforça a ideia de que todos os professores e professoras, sem saber, podem estar germinando ideias e sonhos por caminhos tortuosamente enviesados).

Mesmo sabendo do hibridismo da área da Escrita Criativa, que não apresenta um método científico de análise da construção de um romance – até por que tais métodos são variáveis demais para constituir em um procedimento único e a análise de obras literárias é feita, com base no seu conteúdo, pela Crítica Literária; pelo ângulo da sua formação, é objeto de estudo da Crítica Genética; considerando-se a sua inserção em um determinado contexto social, passa a ser abordada através da História da Literatura –, sou uma pessoa afeita às tradições acadêmicas e, enquanto não surgir uma metodologia mais apropriada para a área, entendo aplicável a tradicional. Por este motivo, nos termos de Salomon (1999), caracterizo a metodologia que usei no ensaio acadêmico como de cunho explicativo e biográfico (visto que parto da minha experiência pessoal para detectar os problemas surgidos no decorrer da escritura do romance, resolvendo-os a partir de leituras e explorações teóricas ou de paradigmas literários), tendo, como fonte de pesquisa primária, o romance que escrevi e suas problemáticas próprias, e, como fontes de pesquisa secundária, livros, vídeos e artigos relacionados aos assuntos principais (Jacqueline du Pré, arte e a nota amarela) ou suas derivações (música clássica, o compositor Edward Elgar, noções de música). Como procedimento para tratamento da pesquisa que realizei sobre meu próprio romance, adotei a revisão bibliográfica e o estudo de documentos. Ainda que estas características pareçam inaplicáveis para a Escrita Criativa, é melhor existir um método precário do que não existir método algum, quando então eu precisaria acreditar que o meu trabalho é fruto de indesculpável “achismo” ao invés de constituir em uma reflexão séria e acadêmica sobre o meu fazer literário.

A tese de doutorado foi dividida em duas partes: a primeira, consistindo em um exercício de criação e, a segunda, em um ensaio acadêmico.

Assim, na primeira parte da tese, encontra-se o romance *A nota amarela*. Em uma apertada síntese, constitui na história da cellista Jacqueline du Pré que, durante a

famosa performance do Concerto para Violoncelo de Elgar regida por Daniel Barenboim e gravada por Christopher Nupen em 1967, decide mergulhar na sua própria consciência em busca da nota amarela, a nota da Criação, o som cósmico de onde surgiu o Universo, em uma atitude que lhe trará consequências.

Na segunda metade da tese, tomando como modelo e guia os ensaios escritos por Michel de Montaigne, é apresentado um texto ensaístico que aborda algumas das questões suscitadas pelo romance *A nota amarela*, assim como traz à luz parte dos dilemas criativos com que acabei me deparando enquanto produzia o romance e as formas encontradas para resolvê-los. Partindo de uma reflexão a respeito da própria noção de obra de arte segundo Adorno e Agamben, trato do impulso criativo – aquilo que leva as pessoas a criarem e a testarem constantemente seus próprios limites, mesmo flertando com a danação, representada no romance pela “nota amarela” – e de aspectos práticos da conversão de uma pessoa real para uma personagem ficcional, utilizando ideias de teóricos como Antonio Cândido, Luiz Antônio de Assis Brasil, Nancy Huston, entre outros. O ensaio acadêmico também aproveita para falar da importância do tempo como elemento essencial da estrutura da narrativa, tomando por base lições de Paul Ricoeur, Ítalo Calvino e Umberto Eco, bem como da noção de acontecimento, algo que, no meu entendimento, se revela de suma importância para entender o mundo em que estamos inseridos, uma sucessão encadeada de acontecimentos que se mesclam, se repudiam e se sobrepõem, todos constituindo fatos que, queiramos ou não, acabam repercutindo na nossa esfera pessoal. Por aproximarem pessoas e motivações diferentes, podemos nos considerar mais à deriva em um mar de acontecimentos do que imaginar que dispomos de qualquer espécie de controle sobre os eventos.

Se existe algo que a presente tese de doutorado pretende demonstrar, é o triunfo da reflexão, da observação e da técnica literária para trazer ao mundo uma obra inédita. A Escrita Criativa é muito mais do que apenas mostrar percursos de escritura ou manuais de criação; ela também é uma forma de pensar a escrita como algo que almeja a criação de um determinado efeito no leitor. Estamos em um mundo onde cresce exponencialmente o número de pessoas que escrevem, seja em redes sociais, em textos esparsos ou até mesmo em livros e artigos científicos; estamos escrevendo cada vez mais e, no século XXI, quem não tiver cuidado com os efeitos e com os alcances da sua escrita pode acabar gerando monstros, assassinatos, violências e até mesmo dar guarida involuntária para radicalismos, fascismos e fanatismos. Há de se ter responsabilidade com aquilo que escrevemos, e desnudar os métodos de criação de um texto literário

ajuda também a demonstrar o quanto uma obra de ficção – ao construir verossimilhanças – pode afetar realidades.

2. ROMANCE

A NOTA AMARELA

A nota amarela

ADVERTÊNCIA

ESTA É UMA OBRA DE FICÇÃO.

apesar das personagens terem existido no mundo real, apesar dos nomes das personagens remeterem a pessoas verdadeiras (por mais equivocado que seja esse conceito), apesar das descrições físicas do romance corresponderem às aparências de ditas pessoas, apesar de um vídeo registrar todos os gestos e atos mencionados no romance, apesar dos eventos descritos pela personagem principal terem realmente acontecido, apesar do livro estar calcado em pesquisa biográfica.

Todos os acontecimentos, pensamentos, ideias e sugestões contidos nesse livro não passam de imaginação do autor.

exceto os verdadeiros.

Toda e qualquer semelhança com a realidade não passa de mera coincidência.

ou não.

A trama de “A nota amarela” se passa inteiramente no decorrer da apresentação do Concerto para Violoncelo de Elgar Op. 95, conduzido por Daniel Barenboim e tendo Jacqueline du Pré como solista, conforme filmado por Christopher Nupen em 1967.

O vídeo do Concerto está disponível no seguinte link:

https://www.youtube.com/watch?v=OPhkZW_jwc0

UM MINUTO ANTES:

Jacqueline está fazendo de novo: prometeu para a mãe que ia parar, agora você é uma mulher casada, precisa ter um comportamento à altura, mas se distraiu um pouco e, quando percebeu, estava estalando os dedos das mãos. Você ainda vai quebrar um osso, a mãe diz, batendo o pé em um ritmo descompassado, frenético. É um som desagradável e, para evitá-lo, ela tenta ao máximo não irritar a mãe, mas estalar os dedos já se tornou um hábito. Jacqueline gosta de harmonia, de saber que tudo oscila em torno de um centro de calma: as batidas nervosas do pé materno não lhe incomodam, mas o ruído que sai delas sim. De qualquer forma, precisa parar de estalar os dedos, não porque isso pode lhe machucar, mas porque os sons provenientes dos seus ossos não são nada elegantes. Se existe uma música dentro do corpo, com certeza ela não está no interior dos dedos, mas na pele que os envolve.

Entre as suas pernas, o cello repousa, indiferente a tudo, inclusive ao crepitar dos ossos da mulher que o envolve. O cello nunca reclama de nada. Bom menino, Jacqueline o acaricia com as pontas dos dedos como se fosse um gato, sentindo a madeira rugosa ronronar de leve, a caixa ecoando profundezas quando a sua pele roça as cordas duras, tesas, ansiosas para se libertar na forma de som. Calma, garoto, ainda não, e Jacqueline se inclina sobre o cello, sentindo a impaciência do instrumento.

Não está nervosa, apesar das conversas sussurradas da plateia – de onde saíram aquelas pessoas de smoking e de vestidos de gala em plena tarde de terça feira? –, das risadinhas e comentários que surgem por entre a orquestra às suas costas – todos são tão velhos e com cheiro de poeira, o mundo está cheio de gente velha –, dos pulinhos de Danny quando está nervoso – hoje ele é o *signore maestro*, não o Danny correndo atrás de cachorros de rua ou o Danny meio constrangido e eufórico que lhe encantou desde a primeira vez em que se encontraram, quando desandou a falar dos seus problemas de flatulência –, do olhar atento da sua mãe e de Will na primeira fila – que bom que ele está aqui, não conhece lugar mais seguro do que o abraço do seu professor – ou dos monstros de metal que deslizam ao seu redor, controlados por homens com rostos escondidos atrás de telas, todos sob o comando de Kitty, hoje o *mister director* – a ideia

de uma filmagem para alcançar novos públicos e outros países lhe pareceu boa quando ouviu, mas agora se pergunta se não será uma grande perda de tempo.

Jacqueline nunca fica nervosa antes de tocar: conhece solistas que vomitam, outros têm ataques de fúria e ainda existem aqueles que choram ou preferem rezar. Muitas pessoas perguntam como ela consegue manter a calma, mesmo tocando para grandes plateias, em salas de concerto famosas ou na presença de reis, presidentes e celebridades. Jacqueline inventa as mais absurdas histórias, mas, no quarto, naquele momento em que enfim desaparecem os ruídos desse mundo tão dissonante e áspero, quando ela se despe da armadura e não precisa mais ser a cellista, só a mulher, pergunta-se o mesmo, e a resposta a que chegou – e que não dirá para ninguém, pois é indecente, e as pessoas são sérias demais – é que não fica nervosa por que está se divertindo. O tempo todo. Tocar o cello não é um fardo, mas uma brincadeira repleta de prazer; precisa controlar o ímpeto de gargalhar enquanto cavalga as partituras, enquanto arremete o arco contra a seriedade do cello até lhe arrancar um sorriso na forma de música, enquanto faz os sons que moram na sua cabeça se espalharem por todos os cantos dos teatros e das casas de concerto. As pessoas gostariam que ela ficasse tensa ou tivesse medo, é mais fácil de acreditar do que a verdade, e assim Jacqueline prefere não contar o quanto se sente bem, a experiência lhe ensinou que os outros ficam desconfortáveis ao lidar com quem sabe se divertir. Toda diversão será punida, devemos altear nossos olhos e nosso trabalho para o Altíssimo, ela lembra de alguma aula de religião perdida no passado, e por isso é tão cautelosa com o seu segredo, pois costumam confundir diversão com leviandade, e se tem algo que Jacqueline jamais faria é tratar a música de forma desrespeitosa.

Daniel sai do estrado e a contorna com aqueles passinhos que parecem minipulos, pousando brevemente a mão sobre o seu ombro. Os dedos queimam a pele de Jacqueline por baixo do vestido, e os olhares de ambos se encontram por um segundo intenso e que vale por uma conversa inteira: oi, está tudo bem?, sim, tudo ótimo!, não quer algo, talvez um copo d'água, não, obrigada, estou bem. Ele continua a caminhar até o diretor da filmagem, já pensando em outros assuntos. Daniel sim, ele está bem nervoso. Sempre fica inquieto antes das apresentações, mas, quando é o maestro da própria esposa, fica muito mais insuportável. Jacqueline acha isso comovente e também irritante: o que ela tem de diferente dos outros músicos? Só pelo fato dos dois passarem as noites juntos, corpos enrolados e bocas preguiçosas grudadas, isso a transforma em uma pessoa diferente? Ser casado com a solista ou tê-la vista sem roupas o deixa

desconfortável? Ela continua sendo a mesma Smiley, não interessa se estiver em casa, na sala de concertos, vomitando, rindo, trepando ou tocando cello, é sempre a mesma pessoa.

Os músicos dão início aos últimos ajustes; esticam os braços, alongam os pescoços, arrumam as cadeiras, ao mesmo tempo em que os instrumentos são ajustados, apresentando-se para o combate. Daniel volta a ocupar o estrado, cabeça virando de um lado para o outro como se fosse um falcão à procura da presa, verificando pela enésima vez se está tudo certo; Kitty sugeriu que ele regesse a orquestra sem a partitura, para não existir nenhum obstáculo “atrapalhando a filmagem”, como se partituras estivessem na frente dos maestros sem nenhuma razão! Para o bem da solista, e para que a sua imagem percorresse as plateias mundiais com a mesma pureza presenciada por quem a assistia pessoalmente, Danny cedeu diante dessa violência, aceitando conduzir o concerto de memória. Talvez por causa disso hoje esteja tão preocupado. Com o arco repousando sobre os joelhos, Jacqueline estala os dedos de forma escandalosa, fazendo questão de ignorar a careta desaprovadora que a mãe lhe lançou da primeira fila. Percebe a mulher cruzar os braços e o seu pé começar a bater; mesmo em meio ao burburinho da sala, o barulho se destaca, fazendo com que a mente de Jacqueline perca-se em outro momento, em outro tamborilar involuntário. Noite fria em Viena. Daniel e ela jantam em um restaurante de nome impronunciável. A neve ainda não sabe se cai em formato de flocos ou de chuva gelada e, em meio a essa indecisão, preenche a cidade de letargia, do frio que mora dentro das estátuas. O restaurante está quase deserto; a apresentação acabou tarde, precisaram se livrar da multidão de amigos para ter um jantar tranquilo a sós. No balcão, o garçom tamborila seus dedos contra a madeira brilhosa, esperando que algum cliente lhe chame. Jacqueline confronta o marido: se você não se sente confortável ou se chateia por ser o meu maestro, então diga logo e vamos procurar outro, não quero te causar constrangimentos. Estou cansada de ver a sua cara envergonhada, ela está bem na minha frente, e não gosto que o maestro me desconcentre. O primeiro jorro saiu em um impulso, mas, como é de costume – e Danny sabe esperar, ele é um mestre na arte da espera -, menos de quatro segundos depois, Jacqueline lança-se sobre a mesa e segura a mão do homem, desculpe, por favor me perdoe, não quis ser grosseira, sabe que te amo, só não quero te deixar triste nunca, e dói saber que estou te causando desconforto, por favor, fala comigo.

O sorriso de Daniel tem um lado melancólico que a deixa em dúvida se as palavras seguintes serão tristes ou inesperadamente violentas. Em um gesto lento, muito

lento, ele recolhe a mão apertada por Jacqueline e pega a taça de vinho, levando-a até os lábios. Os olhos passeiam pelo restaurante quase deserto; quem não o conhecesse, diria que ele está distraído, quase indiferente. Daniel sabe usar o tempo; às vezes, Jacqueline tem a impressão de que o marido está tentando ensiná-la a conter a sua impulsividade, mas talvez ele só seja lento mesmo. Não existe nenhuma palavra ou gesto que saia de Daniel que não tenha um propósito. Tudo é calculado e refletido. Atitude típica de um maestro que encara as músicas não como algo formado por emoção, mas como uma sucessão racional e harmônica de notas musicais que possuem o objetivo de gerar emoções em outras pessoas, jamais no maestro. Ele é só um veículo, nunca a fonte.

Depois desse momento quase eterno de reflexão, Daniel responde: você não me constrange. Nem agora, nem no concerto, nem nunca. Na cozinha, o roçar abrupto dos pratos sendo empilhados para lavar esgueira-se por entre a porta com seu ruído rascante, e Jacqueline resiste a tamborilar na mesa uma melodia que misturasse esses pratos inoportunos a Brahms, lutando para se manter concentrada no marido, que fala, após outra pausa (Jacqueline antes achava que era timidez, mas hoje sabe ser tão calculada quanto uma pausa musical): ser o teu maestro é uma das grandes alegrias que tenho. Meu trabalho é fazer a orquestra te acompanhar, e estou assistindo a apresentação da melhor de todas as cellistas e no melhor lugar da sala, que é na tua frente. Ela se sente enfraquecer diante deste elogio, e o rubor súbito nas suas bochechas a força a baixar os olhos na direção da taça esquecida de vinho. Mas, Daniel novamente pára, e Jacqueline tem a súbita vontade de pular a mesa, sacudi-lo, beijá-lo, soqueá-lo, tudo para que conclua logo a maldita frase, vou dizer algo que nenhum dos maestros, professores ou outros cellistas até hoje teve a coragem de te dizer, e vou falar isso por que te amo, Jackie, mais do que qualquer pessoa que já conheci, mas acho importante que saiba logo, e saiba vindo de alguém que deseja sempre o teu bem, não de um desconhecido qualquer.

Daniel bebe mais um pouco de vinho, e Jacqueline nota que ele está criando coragem. O som que a taça faz ao tocar os lábios de Daniel se mistura aos outros cristais do ambiente, eles e seu estremecer quase imperceptível, e ela escuta a música discreta, quase transparente, que os cristais fazem ao se esfregar na pele humana. O mundo está repleto de músicas escondidas, é muito difícil manter a atenção nas pessoas, mas Jacqueline se esforça. À sua direita, um homem de terno levanta, e ela se vê de novo dentro da sala de concertos, rodeada de olhares curiosos e de cheiros que a cercam como uma capa envoltória: o homem ergue o violino e encosta a extremidade do arco na

corda. O silêncio súbito a atinge como uma bofetada. Vão afinar os instrumentos, o último “lá” antes do início, antes do Concerto, antes do encontro com Elgar. O spalla mexe o arco em um movimento lento, repleto de expectativa e tensão, e um a um os grupos de instrumentos vão se juntando à nota desse violino solitário, enquanto Jacqueline recorda o olhar um pouco frio, um pouco ansioso, que Daniel lhe lançou naquela mesa de restaurante antes de largar a taça e, como um toureiro que, depois de cansar o touro, aproxima-se para o golpe final, dizer: você não sabe o quão difícil é conviver contigo dentro de uma sala de concertos. Todos os músicos e orquestras sabem como agir quando estão tocando, mas, meu amor, você é incontrolável. Faz coisas com o cello que ninguém está esperando, brinca com as notas, acelera compassos, se comunica com a música de um jeito que só tu entendes. Não escute como uma crítica, por favor, mas tente nos entender: toda vez que pegas o cello e ataca – sim, ataca – a música, você vai para um lugar só teu, onde só tu consegues chegar. Deixa de ser uma de nós e vira outra coisa, não sei direito o quê, e é muito difícil te conectar com o resto da orquestra, com as notas da partitura, com a plateia. Ninguém teria a coragem de te dizer isso da forma franca que estou fazendo agora, mas a careta que faço na tua frente não é constrangimento, é medo mesmo. Medo de te perder dentro da música, de não conseguir mais te acompanhar.

O “lá” de todos os instrumentos se junta em uma litania furiosa, interrompendo a recordação do olhar triste de Danny e das suas palavras rápidas, urgentes; o som sobe até as alturas da sala, brinca em torno das lâmpadas, desliza brincalhão por entre as vigas do teto e em seguida desce, estabilizando-se em torno de uma unidade de afinação. Dentro do “lá” moram todas as músicas do mundo. Jacqueline tamborila a caixa do cello: vamos, vamos. Estas formalidades dos concertos são chatas. Daniel – o maestro, não mais o seu Danny, mas o maestro – faz um sinal quase imperceptível para as violas, deve ter percebido alguma desafinação, olhando ao redor com atenção para captar qualquer leve discrepância. Mal suspeita que a maior discrepância está sentada diante dele, e o sorriso involuntário de Jacqueline diante deste lampejo de pensamento é acompanhado por outros membros da orquestra, sorrisos contagiam tanto quanto bocejos. As câmeras estão ligadas, deslocando-se com zumbidos mínimos, os quais Jacqueline escuta como se fossem mosquitos distantes. Kitty disse que ia gravar o Concerto de uma vez só, sem paradas, sem edições: tem tudo para ser um grande sucesso ou um imenso fracasso, mas para Jacqueline não importa, o objetivo dela é se divertir igual.

Vamos, vamos, Jacqueline desta vez murmura entre lábios, mal controlando o desejo de irromper a tocar, mas logo a sua empolgação arrefece ao recordar o jantar com Daniel. Ele estava medindo as palavras com cautela e, ainda assim, elas soaram como facadas; enfim Jacqueline entendia o desconforto que parecia acometer todas as pessoas que a ouviam tocar, uma sensação tão palpável que era quase como se fosse uma barreira física. Por trás dos sorrisos, dos cumprimentos, das flores, dos aplausos e dos abraços, existia sempre uma presença sombria pairando no ambiente e agora, graças ao rompante de honestidade de Danny, era capaz de identificar o motivo pelo qual se sentia tão diferente dos outros: a sua vivacidade e a alegria que experimentava com o cello deixavam todos com medo.

Depois do “lá” uníssono, um que outro instrumento deixou ainda escapar uma nota, um arquejo, um sopro, um último ajuste, até restar aquele eco mínimo que insistia em se prender no silêncio do mundo, uma espera impregnada do desejo de libertação, uma tensão ansiosa para explodir em gozo ou angústia. O Concerto se aproximava, inexorável como um maremoto, e pela primeira vez Jacqueline levantou a cabeça e olhou ao redor: começou no canto esquerdo, observando a orquestra, estes amigos hoje reunidos com o objetivo de acompanhá-la durante o sonho musical imaginado por Elgar, em seguida voltou-se para os contornos indistintos e farfalhantes da plateia, depois o maestro, o homem que disciplinaria seus tempos e ritmos, passando pelas câmeras, que testemunhariam tudo, pousando o olhar por um breve momento na sua mãe e em Will, seu “cello daddy”, passeando com rapidez pelo outro lado da orquestra e, enfim, detendo-se no seu violoncelo, que assistia a tudo de forma impassível, solene. Olhou para os dedos da mão esquerda, abrindo-os e fechando-os, admirando os músculos, os tendões, as articulações, sua violência ansiosa em desabrochar. Então era isso: tinha chegado o dia mais importante da sua vida. Todas as pessoas que amava reuniam-se sob o mesmo teto. Na sua frente, o homem para quem entregara a alma esperava o primeiro gesto, naqueles milésimos de segundos que antecedem a criação do mundo dentro de uma sala de concertos. Ao seu redor, os melhores instrumentistas, a orquestra que nunca tremia, nunca se abalava e que já tocara nos mais conceituados lugares do planeta. Filmando o Concerto e tentando capturar a essência da cellista em vídeo, estava o melhor diretor de todos. Entre as suas pernas, por enquanto inerte e ansioso para entrar em ação, estava o violoncelo, um Stradivarius que nascera em uma oficina 200 anos atrás e agora vinha se deleitar dentro do seu abraço. Toda a sua vida convergia para aquele momento; Jacqueline viera ao mundo só para estar ali.

Com uma risadinha, não resistiu e estalou os dedos uma última vez. Mexeu o arco contra o cello e sentiu-o despertar; testou a corda e o som se ergueu como o gemido de um afogado trazido de volta à vida. O cello estava pronto, sempre estava. O maestro sorriu, desejando boa sorte em silêncio. Jacqueline ergueu a sobrancelha direita, dando um breve aceno para Daniel, que concordou sutilmente e ergueu o braço.

Começou.

CONCERTO PARA VIOLONCELO, OP. 85, de Edward
Elgar

Solista: Jacqueline du Pré

Orchestra: The New Philharmonia Orchestra

Conductor: Daniel Barenboim

I. Adagio – Moderato

II. Lento – Allegro molto

III. Adagio

IV – Allegro – Moderato – Allegro, ma non-troppo – Poco
più lento - Adagio

30.

Sem improvisos, então. Uma abertura clássica, conservadora: o cello se apresenta para o mundo e já começa rasgando o silêncio, mostrando para os outros instrumentos que, hoje, ele é quem manda. Dois movimentos abrangentes do arco, calma, preciso ter calma no início, e as primeiras notas – ainda estou aquecendo, queridos, logo vai melhorar – espalham-se pela sala com seus passos de veludo. Os olhos de todos estão presos em cada gesto meu; eles não sabem, mas esperam a falha, o esquecimento da nota decisiva, a respiração no momento errado, a dúvida, o deslize. A plateia admira os solistas, mas, ao mesmo tempo, sente inveja e deseja secretamente a sua ruína. A pressão é quase palpável, um tigre inquieto a passear pela sala, ansioso para desfechar uma patada cruel tão logo sintam a nossa hesitação, e é por isso que não hesito, deixando o medo do fracasso ser substituído pela alegria de estar tocando de novo. Hoje não é o dia de ser derrotada: hoje não. As ondas de tensão saem do público e me atingem como o oceano chega na areia da praia, mas eu não esfarelo, sou dura, sou invencível, sou uma rocha quebrando o nervosismo alheio enquanto o transforma em notas musicais.

Outro movimento rápido do arco acaba por desabrochar na primeira sequência de notas; vejo os dedos correrem pelo cabo do violoncelo, as pontas sentindo o contato áspero das cordas. O início do Concerto é sempre o pior momento, quando a expectativa e a curiosidade da plateia se acumulam sobre o solista até quase explodirem. Basta começar a tocar e o mesmo pensamento me assombra, trazido pela energia da plateia: será hoje o dia em que a música vai me derrotar? Será hoje o dia em que fracassarei? É o medo comum de todo músico: a falha. O esquecimento das notas certas, as erradas preenchendo o espaço e causando um desastre em cadeia na melodia. A perda do tempo da música. Um descompasso rítmico com a orquestra. A comida estragada ou mal digerida que se avoluma na boca do estômago, ansiosa para se libertar do corpo em um acesso de vômito. O suor repentino nas mãos. A tontura causada pela luz quente das lâmpadas. O instrumento solitário exibindo a sua desafinação no meio da orquestra e desconcentrando a solista. São tantas chances de dar errado e, no meio desse vórtice cheio de fragmentos e de despojos, está somente uma mulher e seu violoncelo tentando aplacar a tempestade e subjugar a música que insiste em se esconder nos desvãos da memória, por entre os movimentos fugidios dos dedos.

Não estou olhando a partitura; há algum tempo que ela mora dentro de mim. Foram muitos meses de estudos, muitas tardes escutando gravações, muitas noites desenhando notas invisíveis nas cobertas e imaginando andamentos. A partitura iria atrapalhar, qualquer boa solista sabe disso; não quero que nada esteja entre mim e a música saindo da memória, repleta de estilhaços de recordações de dias frios que machucavam meus dedos desprotegidos ao esfregarem a dureza implacável das cordas, de gritos inoportunos de crianças correndo na rua, de chás fumegantes deixados sobre a cômoda e que, esquecidos, aos poucos esfriavam, de beijos roubados enquanto eu pensava se era dó-ré-lá ou o contrário. A memória desses momentos entrecortados tenta me sufocar e ergo a cabeça em um gesto enérgico, sentindo a música sair dos poros do cello no mesmo instante em que meus dedos pacificam os espíritos das notas assassinações, tudo para que o concerto se tornasse realidade no segundo que já se foi, já se perdeu no tempo.

Uma parte da plateia é formada por músicos, aprendizes e profissionais, que dissecam a minha postura no palco para depois reproduzir. Não é possível, eles dizem, que uma sequência de notas tenha um sabor quando sai do cello de Rostropovitch e outro completamente diferente quando brota do cello de du Pré. Se nem eu sou capaz de me explicar, como eles conseguiriam? Só sei que faço o que gosto, que sempre me senti assim desde a primeira vez em que segurei um cello; olhem só, meus caros, basta um súbito gesto, uma nota mais enfática, e deixo a música se alongar. Não sei o motivo de fazer isto, só faço, então como poderiam reproduzir algo que nasce do meu instinto? Não lembro ter tocado essa nota assim antes, mas toquei agora e funcionou. O maestro sinaliza para a orquestra e os instrumentos dominam a sala, acompanhando o meu cello com timidez. Descanso um pouco a rigidez dos ombros; uma massagem seria ótima agora, mas não, ainda não.

Rostropovitch. Tivemos uma relação complicada: brigávamos muito, como inimigos ferozes, mas sempre nos respeitamos. Ele era incapaz de entender a forma como meu corpo conversava com a música, eu jamais compreendi como ele conseguia manter a frieza lidando com um material tão excitante quanto os sonhos sonoros de uma partitura. Antes das minhas apresentações de Elgar, ele era o intérprete mais famoso. As casas de concerto e os teatros enchiam para vê-lo tocar. No entanto, desde que comecei com o Concerto, os críticos não cansavam de elogiar a minha performance e, um dia, antes da minha sequência de apresentações com Barbirolli e a Orquestra Sinfônica de Londres, Rostropovitch foi me assistir, possivelmente para depois debochar dos meus

arroubos e destacar as minhas deficiências. Ao final, esperei que ele viesse ao menos me cumprimentar – afinal, tinha sido um dos meus professores -, mas Rostropovitch foi embora, o que considereei uma grande descortesia. Fiquei um tempo esperando a sua crítica ou comentários ferinos, mas nada apareceu. Certa vez, estava lendo uma reportagem e, no meio dela, qual não foi a minha surpresa ao me deparar com o seu comentário quase afetuoso: “depois de ver Jacqueline du Pré tocar o Concerto para Violoncelo de Elgar, decidi nunca mais tocá-lo. Para ter sucesso com ele, é necessário recapturar o mesmo sentimento de quem se apaixona pela primeira vez, e somente jovens são capazes de sentir isso”. A orquestra dá a minha deixa e retorno de forma triunfal com uma nota longa, delirante, que atravessa os violinos ao meio, forçando-os a mudar de trajetória. Às vezes penso na frase de Rostropovitch e me pergunto quantas vezes toquei e ainda tocarei esse Concerto, quantas vezes irei me apaixonar pela primeira vez com a mesma pureza. Por quanto tempo ainda serei capaz de me apaixonar? Quanto tempo levará até que o mundo me afogue em meio ao caos e ao sofrimento? Até mesmo a ingenuidade morre um dia; estar sempre apaixonada é impossível, eventualmente a paixão também morre.

Saber disso me impele à outra sequência de notas; os dedos deslizam com a facilidade legada pela prática de tantos anos até o indicador subitamente se deter em uma nota e estrangulá-la de forma trágica, fazendo-a vibrar com angústia. Estou de novo inclinada sobre o cello, não é à toa que, depois de cada apresentação, volto para casa repleta de dores musculares. O nível de concentração que me exijo é desumano: para que o Concerto funcione, é necessário se entregar a ele por completo, mergulhar nas suas chamas, pois não existe entrega pela metade, é sempre tudo ou tudo.

Os violinos contorcem a melodia, auxiliados pelos clarinetes e pelas flautas, mas eu volto a intervir, faminta, e o cello impõe a sua voz grave sobre os demais instrumentos. Como a aranha que tece a teia em busca de uma mosca em específico, o cello é paciente, criando um universo sonoro próprio à espera que os outros integrantes da orquestra entrem na sua bolha e tentem tirá-lo do sério. Abaixo a cabeça, relaxando o pescoço: o início do Concerto é sempre o momento mais desgastante, mas agora ele lentamente começa a se tornar passado. No começo, ainda sou uma pessoa com sentimentos, carne, dores e humores, mas, aos poucos, a música dissipa meus limites e sinto-me afundar nela como se entrasse em uma piscina em um dia de sol. Faço algumas notas mais longas para ter tempo de respirar, esquecendo a vontade de me entregar ao

Deus da música e deixar a pulsão tomar o controle ao invés da técnica. Foi um bom começo – não o ideal, mas o adequado.

29.

Tudo se resume a saber respirar: a respiração não é somente um gesto irrefletido pelo qual engolimos ar e em troca devolvemos gás carbônico, mas algo que se encontra na essência do universo. Tudo respira, alguns de maneira rápida e outros mais devagar; existir é respeitar o tempo da respiração do outro, das coisas, dos sentimentos, das notas musicais que dormem na partitura e assim, com gestos firmes, faço meu cello inspirar e expirar os seus sons no ritmo certo, inevitável. Com a devida atenção, é possível ouvir a madeira envelhecida da caixa de ressonância crepitando com leveza enquanto se dobra à respiração da melodia.

Extraio cada nota na velocidade exata, fazendo o instrumento render o seu máximo, e ele geme nos meus braços, lascivo. Tocar o cello é excitante: sinto-me estremecer quando ele se esfrega de um lado para o outro entre as minhas coxas abertas, oferecidas, e a sua virilidade solene me deixa encharcada como nenhum homem, nem mesmo Danny, jamais conseguiu. Confidenciei isto para poucas pessoas – nunca falaria do assunto em público – e todas me olharam como se eu fosse uma puta, como se a música concedesse uma santidade que me proibisse de sentir os prazeres carnavais, mas eu sinto, sim, e muito. Não pedirei desculpas por ter tesão. Não entendo: como uma pessoa não se excitaria tocando um objeto tão másculo e indiferente quanto um cello? Por trás da música sou uma mulher normal, tenho desejos e fantasias, e algumas delas envolvem a voz cavernosa do cello roçando por entre as minhas coxas. Quando estou no palco, ninguém desconfia, mas estão me olhando transar ao vivo. No final, ao me cumprimentarem, percebendo as bochechas ainda quentes, as pupilas ensombrecidas, a respiração entrecortada, nem suspeitam que estão elogiando a fantástica foda que acabaram de assistir. Afinal, não é qualquer pessoa que, depois de transar ao vivo, ganha aplausos, gritos de “bis” e um buquê de flores alcançado por algum desconhecido.

Acaricio o cello com firmeza, buscando notas com a fome de quem deseja beijos de um amor proibido, e sinto-o primeiro protestar e, em seguida, ceder gemendo diante do meu ímpeto amoroso. Venha comigo, querido, deixa eu te fazer gozar. Ele não é

rápido – é difícil conquistar um arquejo de prazer de dentro desse buraco negro que está entre as minhas pernas -, mas eu sou paciente e insaciável, sei como fazê-lo se dobrar. Em um mundo repleto de mentiras e de instabilidades, o cello é o que me mantém presa na terra, impedindo-me de voar. Ele é meu forte e também o maior pecado que carrego, o único que sabe como perdoar minhas pequenas traições. Eu o manipulo com dedos ligeiros, sentindo-o estremecer: obrigado por nunca me trair, jamais deixar de me desejar.

Momento de calma: depois de experimentar instantes de êxtase nas minhas mãos geladas, o cello se retrai e espera. A orquestra passa à frente e assume o comando, apresentando o motivo principal do Concerto. Nos últimos oito anos, desde os primeiros ensaios até as apresentações em teatros lotados, escutei esse motivo cinco ou seis vezes por semana, e ainda não cansei dele. Nunca é o mesmo: está sempre diferente, como se desejasse ansiosamente dizer algo que mora no seu interior, uma mensagem que está ao alcance de todos e ninguém foi capaz de decifrar. Deve ser por isto que as pessoas se maravilham – estou diante da plateia, vendo os olhares de encantamento e os suspiros disfarçados –, existe algo de hipnótico dentro daquele motivo, um elemento que conversa direto com nossa alma e somos incapazes de explicar.

Não seria tão estranho se Elgar tivesse colocado mesmo uma mensagem oculta dentro da melodia. Estico e contraio os dedos sobre as coxas, esperando a orquestra terminar a sua parte, e lembro que, nas “Variações Enigma”, Elgar disse a todos que fez exatamente isso: o verdadeiro motivo das “Variações Enigma” não é tocado na música, mas está escondido, decomposto no seu interior. Elgar compôs esta peça pensando em um motivo – segundo ele, o melhor que já criara – e depois o fragmentou em meio às notas, deixando a música diante dos olhos, mas escondida. Eis o enigma a ser decifrado e, até a sua morte, Elgar insistia que ninguém nem tinha chegado perto de descobrir o verdadeiro motivo. Sempre achei isso uma infantilidade, uma brincadeira inconsequente – qual o sentido de fazer uma música e sonegar a emoção para os ouvintes? –, mas reconheço que há algo estranho dentro das obras dos grandes compositores. É como se existisse uma vibração por trás delas, uma eletricidade, uma coluna vertebral invisível que guiava a música e a transformava em algo mais do que somente notas despejadas em um papel, algo que entendíamos não com os ouvidos, mas com aquilo que tínhamos de mais íntimo e secreto.

Melhor parar de pensar nisto; afinal, um concerto filmado para a posteridade não é local para ficar divagando. Se não fosse aqui, quando não tem ninguém me

perturbando, onde mais seria? Enquanto toco a música com a qual meus dedos estão tão acostumados que nem hesitam mais, enquanto a memória articula de forma natural as notas do Concerto, eu consigo pensar no que quiser sem romper a concentração. Sei quais são os momentos que devo focar e quais as ocasiões em que posso me distrair. Estou tão habituada que consigo fazer duas coisas e não aparentar distração, mas dessa vez errei, pois percebo que Daniel alteou a sobrancelha em minha direção, estranhando o décimo de segundo de atraso, e então deixo o cello mostrar para a orquestra como ele canta o motivo do Concerto feito em sua homenagem.

Com segurança e altivez, prolongo as mesmas notas que a orquestra acabou de tocar, e o cello se derrama em sentimentalidades que nem imaginava possuir. Vibro as notas, destacando cada som, cada fá, cada dó, fazendo-os ganhar novos significados. São as notas de sempre, mas, ao mesmo tempo, são todas diferentes: o cello de ontem não é o mesmo de hoje, assim como a solista também já mudou. Minhas costas ardem (tão cedo!), o que tem acontecido com frequência indesejada – preciso procurar um médico logo –, e eu me inclino de dor sobre o instrumento, mascarando-a como se fosse emoção. O abraço do cello transmite a calma que ambiciono. Reteso o corpo com energia e o olhar vaga pela sala, pelo teto, mas não enxergo nada, pois a música se entranhou na minha alma, cada célula do meu corpo se desfez dentro das sensações deixadas pela melodia e sinto-me sucumbir diante do mais feroz descontrole. Volto à tona com uma nota mais abrupta; o motivo principal do Concerto se mistura à minha essência, criando uma só unidade, estranha mistura de Jacqueline, Elgar, melancolia, música e cello, e respiro fundo para evitar a explosão de lágrimas, não agora, não assim – minha maquiagem vai ficar arruinada e estamos recém no vigésimo nono minuto do Concerto, ainda temos uma longa caminhada pela frente.

Como solista, estou na linha de frente do Concerto, sou a primeira pessoa a sentir a força da música e a sofrer os seus efeitos; o equilíbrio precisa ser constante, senão desmorono. Através de gestos em que exercito toda a técnica aprimorada em anos de treinamento, uso o cello para lentamente subjugar o Concerto, controlar a sua sensibilidade. Juntos, nós forçamos a música a se ajoelhar em busca de perdão. Cadencio a frequência e a intensidade das notas, ampliando os movimentos do arco para que ele deslize o máximo de tempo possível, mantendo a tensão da melodia em um nível que não descambe para o exagero e nem resvale para a simplicidade. Esse equilíbrio talvez seja o mais difícil no Concerto de Elgar; não é uma música complexa, mas a sua forma corriqueira esconde o maior de todos os desafios. Qualquer cellista

mediocre pode tocar um Concerto se tiver boa memória e técnica, mas poucos são capazes de entender a estrutura invisível que está por trás da música, o seu estado de espírito, a forma que ela respira. Eu vejo a tessitura delicada com que Elgar concebeu o Concerto, uma música sóbria, impregnada de tristeza e desconsolo, mas que também oculta uma risada inapropriada, o lampejo de sol em meio a um cemitério enevoado, aquele sorriso leve que faz despertar a esperança de alguém que se imaginava não amado.

Um lado racional da minha mente insiste em se analisar enquanto toco, comparando performances, maestros, orquestras, plateias e até mesmo as afinações desse cello tão temperamental. Escutei outros solistas tocando o Concerto e tenho plena noção de que toco de uma maneira diferente; não quer dizer que eles tocam mal, só que percebem a música de um jeito diferente do que eu a sinto. Entendo Elgar de uma maneira que não sei nem se ele foi capaz de se compreender. Consigo ver a dor entremeada em cada mínima nota, em cada espaço entre as linhas da partitura invisível, mas, ao mesmo tempo, percebo que existe alívio, e talvez seja por isto que, ao tocar o Concerto de Elgar, conto o tempo ao contrário. Não lembro quando comecei a fazer isto, mas, depois de tocar tantas vezes, sei que os quatro movimentos do Concerto, quando somados, totalizam em torno de 31, 32 minutos. Tenho certeza – e existe algo de espiritual nisso, algo de divino – que Elgar imaginou o seu Concerto de trás para frente, como se fosse um longo suspiro que dura meia hora, começando aos poucos e se estendendo até chegar no alívio definitivo. Elgar não compôs a música, ele se libertou dela, e saber disso é o que me faz tocar o Concerto dosando a emoção contida das notas, a qual vou soltando de forma avarenta, em conta-gotas.

Um pequeno deslize de posicionamento do dedo sobre a corda e a dor – surpreendente, ainda que leve – interrompe com sutileza o enlevo da música, lembrando-me da minha humanidade e do corpo que insiste em me carregar por aí. Olho para o lado, pretextando forte emoção para esconder o ricto de dor que surgiu no canto dos meus lábios – as câmeras zumbem discretamente, olhos frios espreitando cada um dos meus movimentos, não posso deixar que me filmem fazendo uma careta, as pessoas não podem saber que Jacqueline du Pré sente dor –, mas a música não pára, ela é maior do que a dor, maior do que a pálida mulher que a traz ao mundo.

Às vezes acontece um descolamento entre mim e o cello. Não sei o motivo. Estou tocando, e qualquer pessoa que escuta poderia achar maravilhoso ou até mesmo quem olhasse meu rosto admiraria a concentração revelada pela testa franzida e pelos olhos fixos no maestro, mas sei a verdade, pois eu estou dentro de mim e consigo sentir o instante em que perco contato. É algo que acontece nas ocasiões mais inesperadas, um deslizamento, a impressão de que o cello se distancia apesar de continuar entre os meus braços, de que estou imersa em uma sala tão sombria que a escuridão gruda na pele. Tenho dúvidas se o vestido serve para cobrir meu corpo com uma aura de sedução e recato ou se ele não passa de uma armadura que me impede de desvanecer em pleno ar, o cello desmaiando ruidosamente no palco tão logo percebesse o sumiço da solista. Eu luto, usando todas as forças contra o abismo que tenta me engolir: dura dez, às vezes quinze segundos, mas se assemelha a uma eternidade. Tenho medo de não conseguir voltar desse lugar para onde a minha mente foge em busca de refúgio; receio ficar presa nele, mosca cansada que se entrega à teia enquanto a aranha se aproxima com lentidão.

O cello sente a hesitação dos meus gestos e redobra a sua fúria sonora, lutando para me salvar da areia movediça em que afundo aos poucos. Com gestos enérgicos, tento diminuir a distância que me separa do instrumento e uso o máximo de concentração, detendo-me nas pequenas coisas, uma nota, duas, um vibrato, um deslizar súbito, o arco que tenta se levantar em um pedido débil de ajuda, uma respiração mais compassada, até o instante em que aquele caminhar sobre o nada vai se desvanecendo e eu retorno a mim mesma. Retomo o controle aos poucos, timoneiro que reassume com cautela o leme de um barco depois de ter sido afastado, e sinto-me reconectar ao mundo de forma gradativa. No intervalo desses segundos ferozes, tão intenso é o esforço realizado que meus dentes estão rilhados, os músculos das costas queimam em labaredas invisíveis e os olhos baixos recusam-se a revelar aos outros o conflito que me dilacera por dentro.

Hoje, justo hoje, o dia em que estou sendo filmada e vista por tantos amigos, o descolamento calhou de acontecer na parte mais lembrada do Concerto, o motivo que as pessoas não cansam de me assobiar e cantarolar – como se eu já não soubesse ele de cor! O cello agora se empenha em acompanhar a orquestra, sentindo o Concerto como um touro bravo que subitamente se recusa a enfrentar o toureiro. Esforço-me para diminuir espaços, para não deixar a música fugir, para não fazer com que o meu cello se

assuste e desapareça em meio àquela cacofonia que se transformou a sala de espetáculos.

Um amigo de Danny chamou isso de pânico. Cada vez mais pessoas estudavam o motivo pelo qual o cérebro subitamente parecia entrar em pane e mergulhar em um lodaçal, sentindo-se incapaz de sair, apesar de conhecer o caminho da salvação, apesar de toda a lógica apontar que aquele momento não é tão complicado quanto aparenta ser e que, em outros dias, seria ultrapassado com facilidade. O meu caso é ainda pior: estou sendo julgada e analisada o tempo inteiro, não tenho sequer o direito de exibir fraqueza, e essa noção ameaça me empurrar de volta para o poço de onde eu tentava sair; nunca foi tão forte o ímpeto de correr para fora do palco e desaparecer da cidade. Contudo, quando tentava retomar o controle da melodia que sumia de maneira fluida da minha memória, foi a orquestra que me salvou, pois a segurança meio estridente dos violinos – Elgar sabia deixá-los tão circunspectos, os violinos parecem vestir smoking para tocar o Concerto – e a base sonora distante dos contrabaixos permitiram que eu reencontrasse o caminho de volta do labirinto em que estava mergulhada, quase como se uma trilha de migalhas me mostrasse o rumo correto em meio à floresta de trevas. Respirei fundo, e a lufada de ar novo veio limpar a paralisia que se apossava da minha mente. Levanto a cabeça com energia; os ombros se ampliam (Danny diz que eu pareço desafiar o condutor quando ergo meus seios, como se estivesse expondo o coração para o golpe de uma faca cerimonial) e percebo o olhar do maestro sair do pedestal e descer pelo meu corpo, faminto. Preciso controlar o sorriso, pois sei que Danny está excitado, louco para mandar as formalidades às favas, arrastar-me para fora do palco, levantar meu vestido e possuir-me de quatro, como uma cadela, nas coxias do teatro.

A orquestra abaixa o seu volume, permitindo que o cello assumo de novo o protagonismo de onde nunca deveria ter sido tirado. Com paciência, sabendo que me tem de volta, ele reconstrói o motivo principal do Concerto, abrindo portas desconhecidas nos sentimentos de quem está ouvindo. O enlevo embasbacado da plateia mergulha na caixa de ressonância do instrumento, que o transforma em som. Sinto o Concerto saindo das minhas veias e artérias para ser cantado pelo cello, sangue que vira música. Sem querer, acabo me inclinando sobre ele, ombros curvados e contraídos, cabeça baixa, e sou arrebatada por um prazer que poucas pessoas já experimentaram, a sensação sublime da completude. Estou inteira na frente do mundo, mas não é o meu corpo que os outros estão vendo, e sim a alma, e ela está entre meus braços, a alma e sua caixa de sóbrias curvas, a delicada forma do seu braço, as cordas esticadas em uma

tensão eterna que só encontra conforto quando a crina do arco as acariciam ou quando meus dedos mostram o caminho que elas devem seguir. A música se derrama sobre a sala como um véu de maravilhas e por breves, delirantes segundos, ela não é mais de Elgar ou minha, pertence ao cello, e sinto-me tomada pela gratidão: obrigada, meu amor. Obrigada por nunca ter desistido. Obrigada por estar aqui comigo, enfrentando a multidão e sentindo o meu medo ao mesmo tempo em que o acalma. Obrigada por afastar a loucura que todos os dias tenta me dominar; obrigada por nunca perder a confiança, por me levar ao limite que eu sequer sabia existir. Obrigada por me amar. Obrigada por sua generosidade silenciosa, pelas noites passadas em claro, pelas tardes que deitamos na cama e sonhamos músicas impossíveis. Desisto de controlar o meu corpo, inclinando-me cada vez mais sobre o cello; a música me arrepia por completo e eu não acredito que ela sai de dentro da minha memória e do mais fundo dos medos, não acredito que tenho a sorte de trazer ao mundo uma beleza tão límpida que não existe nem dentro de uma gota de chuva ou no interior da pedra indiferente que enfim se entrega ao musgo. Mexo a cabeça para baixo, esquecida de onde estou, esquecida do maestro, da orquestra, da plateia, e agradeço por estar passando aquele momento ao lado do meu melhor amigo, o único que jamais me falhou. Obrigada. Obrigada por sonhar a minha existência antes mesmo que eu fosse realidade. Obrigada por afastar as inseguranças, por ser o rochedo que estraçalha a força da minha onda. Em tua pele de madeira eu me entrego em sacrifício. As lágrimas ameaçam surgir e eu as sufoco, movimentos cada vez mais rápidos e, no meio da bruma, percebo Danny mexendo os braços pedindo rapidez e a orquestra corre para me acompanhar, para me conter. Mexo a cabeça para cima, para baixo, busco ar, busco liberdade, mas ela está dentro do buraco negro que mora no meu abraço, dentro do meu amor, do meu amigo, daquele que nunca me abandonou e que agora, enlaçando-me de maneira protetiva, cede aos meus avanços gulosos em busca da música escondida no seu interior, nas ranhuras da sua madeira, e eu me inclino decidida sobre ele enquanto sinto-o erguer o seu corpo teso, as mãos descontroladas juntando os pequenos pedaços do Concerto que existem só na minha memória, e as notas não importam mais, eu não importo mais, só o som, só o som, o cello arremete decidido enquanto eu me submeto, seja feita a vossa vontade, e a orquestra ergue a sua voz esperando a explosão, o fim, o estertor do gozo do meu amante, e nós dois atingimos a plenitude ao mesmo tempo em que a orquestra assume o comando, eu aproveitando a última nota até a gota derradeira, sustentando-a enquanto ela desaparece de maneira fantasmagórica em meio à música, até que afasto o arco e o

cello permanece ainda trêmulo nos meus braços, e não sei quem treme mais, se eu ou ele.

Estico os braços por um breve momento. Estou ofegante e o suor escorre pela minha coluna, despertando arrepios; um dia ainda sofrerei um ataque cardíaco em meio a um concerto. Morrer no palco, eis o sonho de todo músico. Danny parece flutuar, conduzindo a orquestra, o som alto ecoando nas paredes e fazendo tudo estremecer. Esfrego as mãos no vestido, enxugando qualquer vestígio de suor que possa me atrapalhar; as luzes que atingem o palco são quentes e ofuscantes, deixam o mundo todo em uma cor meio amarelada. As pontas dos dedos latejam; pressionar as cordas do jeito que eu faço é garantia de dor forte após as apresentações, as cordas do cello não gostam de apertões e muito menos de obedecerem ordens.

Aos poucos a música vai se acalmando, domada pelo maestro. O momento de insegurança já ficou no passado; estou de volta ao comando.

27.

Depois deste surgimento estrondoso que calou o meu cello e o fez ser engolido pela melodia, a orquestra executa o restante das notas do motivo, baixando o volume de maneira gradual. São momentos de extraordinária calma: é como se o rochedo à beira mar, esboroadado por ondas cruéis, conseguisse um instante de tranquilo sol em meio à tormenta. Tento relaxar um pouco os ombros em um movimento circular, mas eles ainda queimam e, meu Deus – não perdi o hábito de aludir a Deus nem mesmo depois de convertida ao judaísmo, tomara que não esteja cometendo alguma infração –, ainda tenho 27, talvez 28 minutos de Concerto. Não posso perder a concentração em nenhum momento, e isso é mais desgastante do que tocar. Sinto-me como uma maratonista que, antes de chegar às primeiras curvas da corrida, já deseja a chegada.

Danny mexe as mãos, diminuindo aos poucos a euforia dos instrumentos, fazendo com que eles se acalmem de novo. É necessário ter paciência para ser um bom maestro, são muitos rebeldes dispostos a se descontrolarem e a tocar como bem desejarem, sem dar atenção para regras, normas, partituras ou essas notas chatas que insistem em cercear a liberdade da música. Endireito o pescoço, mexo a cabeça levemente para os lados. Alongamento é sempre bom. Este som foi o pescoço estralando? Da primeira fila, o olhar da minha mãe tenta ler o que penso: oh, mãe, você

não gostaria de saber. Mantenho a postura ereta, pois a jornada ainda vai longe. Uma mecha de cabelos está incomodando desde que afinei o cello, caindo na frente dos olhos, e bufo baixinho, devia ter colocado um grampo nela!, mas foi Kitty quem me convenceu que ficaria péssimo nas filmagens. Colocaram um creme para fixá-la, mas o efeito do creme passou e a mecha continua ali, endiabrada, uma mácula na minha imagem.

Tudo bem, se é assim que você quer, assim será. Ergo a mão de forma intempestiva, jogando a mecha para cima, e percebo Danny me olhar de soslaio diante do inesperado do gesto, mas se tranquiliza ao perceber que a mesma mão que agrediu a mecha desce certa em direção às cordas, enquanto a outra já movimentava o arco, retornando à música, à vida.

Hoje não é dia de inovar, então retomo o Concerto de forma tradicional: gestos amplos, retirando cada mínima nuance de sentimento de dentro do cello. Estico as notas, valorizando-as ao máximo: são como lágrimas de diamante despejando-se no céu brumoso da sala de concertos, ela e seus homens tão circunspectos, tão atentos, e fecho os olhos para que nem mesmo a visão seja capaz de conspurcar a pureza do som. O instrumento canta a sua melancolia para a plateia e, no meio de um lá sustenido, surge um fantasma no canto da minha memória. Eu toco e estou ali, mas também estou no passado, e lembro a história contada por um entusiasta de Elgar após uma das apresentações que fiz com Barbirolli. Recordo de tudo, até do que preferia esquecer. Lembro do cheiro embolorado do corredor do teatro, lembro do incômodo dos dedos segurando meu cotovelo para que eu não me afastasse, lembro dos dentes amarelados do homem e do seu entusiasmo infantil, quase fanático. Ter boa memória é um castigo; lembrar também é uma forma de punição. O desconhecido me disse que, antes de escrever a partitura definitiva do Concerto, Elgar foi atormentado pelo tema; tinha ele na cabeça, mas faltava algo para dar a forma final, a impressão confusa de que algo muito importante continuava ausente. Veio a primeira apresentação pública e foi um fracasso. Elgar tinha um quebra-cabeça nas mãos, mas faltavam peças e ele não conseguia trazê-las para a realidade. O compositor pretendia se aposentar da música, dedicar seus últimos anos de vida ao críquete e aos cavalos – Elgar era tão inglês –, mas sentia-se incapaz de terminar o Concerto como desejava. Quando estava quase desistindo, uma fraqueza súbita acometeu a sua esposa. O câncer no fígado foi mais rápido do que o previsto; compositores vivem dentro de outra temporalidade, marcada por pausas, compassos, andamentos, refrões, e o tempo humano acaba lhes

surpreendendo com seus minutos e segundos ásperos. Durante o velório, olhando o semblante paralisado da sua esposa, Elgar soube quais eram as notas faltantes; sentiu a melodia transbordar da sua cabeça, tão inevitável quanto uma força da natureza. Mesmo assim, lutou contra a música: considerava indecente usar o luto para criar algo – Elgar era tão inglês! – e passou semanas caminhando de um lado para o outro por Hampstead, no meio da chuva fina, do vento gelado e da neblina, tentando encontrar outro tema, mas sempre retornando para a mesma melodia até o momento em que precisou ceder diante dela para não enlouquecer.

Desconheço a razão de lembrar disto agora, tocando o tema que tirou a tranquilidade da velhice de Elgar. Não sei nem se a história é verdadeira, mas gosto de pensar que sim. Uma música não pode ser só um amontoado de notas, tem que ser algo mais. Sempre me interessei em saber de qual esconderijo oculto do espírito saem as músicas e, por isto, antes de tocar uma peça, costumo estudar o estilo e a técnica dos intérpretes anteriores, assim como a história de vida do seu compositor. Agindo desta maneira, chego mais perto da essência da criação; acredito que, quanto mais próxima estiver da carne da música, mais fácil será para o meu cello transformar tintas e papéis em sons.

Minhas mãos dedicam ao Concerto todo o sentimento que ele merece, ainda que eu esteja pensando na solidão de Elgar enquanto caminhava na chuva, o som das poças pisoteadas rivalizando com a música fantasma que toca sem parar dentro da sua cabeça. Um lado meu entende o motivo dele entregar o motivo principal logo no início do Concerto, ao invés de se demorar em trechos insípidos ou brincar com as notas como se elas fossem moscas dentro de um jarro de vidro – melhor libertar o diabo de uma vez só. Talvez por isto eu goste tanto de Elgar: era alguém normal e não um gênio, uma pessoa que pensava na música como a extensão lógica da agonia de existir e não um bufão inconsequente ao estilo de Mozart ou um exibido monocórdico como Haydn. Elgar era o sal da terra, a música incontrolável que saía de um homem apesar dele temê-la. Mais um pouco de atenção e seria possível escutar os gemidos do compositor misturados nas notas. Ergo a cabeça, retomando o contato com Danny – ele se preocupa com a minha capacidade de vagar enquanto estou tocando, e lembro o jantar em Viena, do seu olhar triste, às vezes você vai longe demais e esquece que também precisa de uma orquestra – e faço as últimas notas do tema estalarem em sucessivos marcatos antes de alongar a derradeira, ligando-a naquela tocada pelos demais instrumentos.

O repouso é breve, e logo retorno ao Concerto. Enlaço o cello e contenho a vontade de rodopiar com ele pela sala de concertos, mexendo os ombros como se estivéssemos dançando. Volto a lembrar de Rostropovitch: não vou mais tocar o Concerto de Elgar porque ele é uma música que somente uma jovem que se apaixona pela primeira vez pode tocar. Não consigo saber se é um elogio ou uma ofensa: será que Rostropovitch estava ridicularizando a minha juventude ou insinuando que o Concerto era simples demais, um divertimento para aprendizes? Ou estava falando que sou uma mulher irresponsável e, por isso, capaz de me apaixonar fácil? Toco uma sequência de notas com inesperada fúria: posso parecer frágil, mas estou longe de ser. Já toquei ao lado de alguns dos maiores músicos do planeta; encarei melodias que cellistas experientes evitavam e fui capaz de domesticá-las com a minha técnica, assim como Daniel acalmou leões ou Orfeu pacificou sombras de mortos com a sua lira; enfrentei minha família tantas vezes que sou mais temida do que amada; casei com o homem que amo e me converti à religião dele; fiz críticas duras para políticos, que desviavam os olhares de vergonha. A minha força foi demonstrada em todos os cenários e nunca permiti intimidações. Enquanto eu estiver com o cello entre os braços, sou invencível, e mesmo a Morte vai ter que sentar na sala de concertos para me ouvir tocar até o fim.

Viro a cabeça para o lado, fingindo que estou tomada pela melodia, mas sinto de novo o descolamento, como se não estivesse ali, com a plateia e as câmeras devorando cada gesto mínimo da minha performance, mas fora do próprio corpo enquanto assisto Jacqueline du Pré tocar o Concerto para Violoncelo de Elgar. Respiro fundo, sentindo gotas de suor gelado surgirem entre as sobrancelhas, os dedos cheios de sentimentos executando notas que sei serem mecânicas, e esforço-me para retornar ao controle do leme, navegando em meio aquele oceano furioso repleto de sensações e de memórias que insistem em me levar ao naufrágio: Elgar assobiando o tema proibido e batendo na própria cabeça, Rostropovitch de pernas cruzadas sendo entrevistado, o olhar distante de Danny enquanto tomava vinho no restaurante, o terceiro violino da esquerda que está um pouco desafinado e cuja desarmonia me perturba como uma vespa adejando ao redor do ouvido, as mãos de Danny manobrando o ar, os olhos que não piscam da minha mãe, o pé de Will batendo distraidamente no chão, as câmeras deslizando como se fossem sombras desgarradas, as silhuetas sem vida sentadas nas poltronas da sala, um grito de Hilary no parque infantil, eu te odeio, você não tem sentimentos; respiro fundo de novo, concentrada, e retorno para o corpo de Jacqueline du Pré tocando o Concerto

para Violoncelo de Elgar, e as flautas e as trompas me tranquilizam com seu cortante toque de realidade, e sei que estou ali, estou de volta, estou viva.

26.

A orquestra diminui a sua intensidade, e os violinos passam a me acompanhar com mais ênfase. O cello faz bonito, dando o ritmo e forçando os outros instrumentos a alongarem as notas. O momento de instabilidade passou: Jacqueline du Pré está de volta no Concerto, presente de corpo, alma e cello, no absoluto domínio da sua técnica, o foco e a concentração voltados para gerar os melhores efeitos na música. Não sou mais a menina talentosa escondida atrás de uma falsa fortaleza de segurança ou a jovem com dúvidas lancinantes sobre a própria capacidade, alguém à espera do dia em que, enfim, será derrotada. Estou aqui, inteira, e sinto cada mínimo movimento do corpo ajustado às tramas musicais sonhadas por Elgar. O cello arqueja nos meus braços e entrego-me com volúpia à primeira variação sobre outro tema, os dedos valorizando a presença de cada nota em sucessivos ornamentos: existe sutileza na arte de fazer ornamentos, nem tão exagerados que escorreguem para o ridículo, nem tão tímidos que esvaziem a emoção. Eu me divirto com os ornamentos, eles me permitem respirar em paz por breves segundos. O alívio sentido transparece através das notas que escapam do cello. É a hora ideal para voltar ao controle das emoções que insistem em me afastar do meu próprio corpo.

Há tanto tempo toco o Concerto, seja em ensaios, em apresentações e até mesmo mentalmente, e ele ainda me atordoa. Sei cada uma de suas nuances de cor; sei cada nota que preciso fazer e também conheço cada pausa, cada falsa hesitação, cada espaço para virtuosismos, cada solução da melodia, mas, apesar disso, ele jamais é o mesmo. Dentro da minha cabeça, a memória das notas decoradas contém a mais perfeita música de todas, mas não conseguirei chegar nesse ideal absoluto, pois sou humana, e os humanos são falhos por natureza. Existe uma barreira diante da qual preciso recuar, estabelecida pelas minhas limitações físicas e pelas forças do meu pobre cello, que também se exaure a cada apresentação. Queria ser música pura, mas não passo de carne e sangue. Sem controle do corpo, faço aquilo que Will, meu “cello daddy”, tanto odeia: danço com o cello, desta vez sobre o palco, diante da plateia e das câmeras. A alegria é mais forte do que o comedimento, e ainda bem que seja assim. Nossos corpos se enrolam, um de madeira e o outro de angústia, e somos como duas cobras em um enlace

mortal e amoroso, mas eu não me importo: ninguém vai receber recriminações hoje. Ninguém está sendo avaliado. No espaço da música e do palco, sou a única responsável pelas decisões e, se eu quiser dançar com o meu cello, vou dançar e que se dane o mundo inteiro.

Obediente, a orquestra repete o que acabei de tocar e eu me intrometo com o cello, pontuando passagens e fazendo variações brincalhonas sobre a sisudez dos instrumentos. Vamos se divertir um pouco, não é? Brinco com as notas, alargando e encolhendo a sua intensidade, mexendo com o tempo da música a meu bel-prazer, ora acelerando, ora diminuindo, ora criando espaços diminutos de escuridão sonora nas pausas entre as notas, pequenos abismos em meio à luz da melodia. Gosto deste trecho do Concerto de Elgar: tenho quase certeza, a certeza de um criador para outro, que ele colocou este momento para divertir um pouco o solista depois da melancolia anterior. A tristeza só se justifica se existirem doses minúsculas de felicidade no seu interior e, para mim, depois de atravessar com passos lentos o deserto repleto de solidão da parte inicial do Concerto, era um sopro de vida repetir o tema algumas vezes sem o mesmo compromisso com a desesperança.

Enquanto brinco um pouco com a música – que Will não escute estes pensamentos, ele odiava quando eu fazia isto, sempre me disse que música era algo sério – e ondulo com o cello, o melhor parceiro de dança, experimento uma alegria límpida como se estivesse diante do oceano. Não sei de onde vem tamanho fascínio, mas é ele que surge quando estou enlevada pela música: as ondas impregnadas de inquietude presas no meu espírito tocam na espuma das notas, fazendo nascer emoções inéditas a cada oscilar destas águas internas. Lembro das risadas dos meus pais ao contarem uma das “façanhas da Jackie”: quando eu tinha seis anos, saí de casa com a intenção fixa de encontrar o oceano. Fui para a beira da estrada e caminhei com resolução na direção do mar; mesmo distante, ele me chamava como um coral de sereias. Somente voltei seis horas depois, encontrando meus pais desesperados de tanta preocupação. Quando me perguntaram onde eu tinha ido, respondi, bem séria, que estava em busca do mar. Agora virou uma proeza infantil, outra deliciosa história para se contar em entrevistas, um “anúncio do espírito intrépido de Jacqueline”, como disse um repórter, mas ninguém sabe que o mar continua me chamando; eu consigo ouvir o murmúrio das águas fantasmas, e é este som que eu tento capturar dentro de cada música, o ruído de chocalho do roçar da rebentação na areia, o estrondo esfarelado ao desembocar com violência em uma praia, a calmaria quando a onda recolhia-se de volta

aos segredos do oceano. Conheci muitas águas e mares até agora, mas nenhum é igual àquele que me habita. Não sei se sequer existe este mar que me assombra com suas ondas cristalinas. Tem alguma coisa a ver com profundidade, com mistério, algo que escorrega entre os dedos quando tentamos tocar e que pode nos agredir se estiver ameaçado. Como eu.

25.

Uma nota equivocada, erro natural em meio a um Concerto, e a sombra surge: o medo do fracasso espalha-se pelos meus braços e, no esforço de contê-lo, inclino-me sobre o cello e volto toda a concentração para as notas, que continuam saindo de forma sôfrega, ansiosas para me fazer esquecer aquele erro horrível que se abriu na minha confiança como uma ferida má cauterizada. Ninguém concebe que Jacqueline du Pré seja humana e possa falhar. Ninguém imagina que, quando toco o Concerto, também jogo com o azar, com a chance de esquecer algo decisivo e que, desta vez, poderia ser um erro catastrófico. Se ainda não aconteceu, é graças a uma combinação de sorte e de ensaios longos, excruciantes, eternos. A cada apresentação, começo de novo; esqueço dos aplausos da performance anterior, esqueço dos elogios e dos abraços, esqueço de tudo e volto a ser uma pequena mulher enfrentando uma música imortal. Vivo o presente, nunca descanso sobre os louros da vitória passada e não tenho certeza no sucesso da música futura. O medo é constante quando piso no palco e sequer posso confessá-lo para os outros; sou um castelo de cartas prestes a desabar diante de qualquer perturbação do vento.

O cello me resgata da boca do medo. Uma nota permite que eu recupere a respiração; a sequência seguinte me estimula a olhar Danny. Com medo de demonstrar o pavor, que pode estar evidente nos cantos dos lábios ou na curva franzida da testa, volto-me rápida para o instrumento. Foram momentos breves, mas ninguém percebeu que eu tocava de maneira automática, lutando contra o medo de falhar que se espalhava em rajadas frias, enfrentando esse arrepio na base das costas que escancara a minha fragilidade e me deixa tão desagradavelmente humana. É o medo que me faz tocar bem, não a paixão. O pavor é a melhor força motriz, e tenho receio de tocar de forma indigna a música de Elgar; se é para fazer mal algo, melhor não fazer. Seria horrível se só conseguisse tocar um simulacro do Concerto sem alma e sem gosto, um amontoado de

notas insípidas, mortas. Qual o sentido de viver sem tocar a música com o máximo de entrega? Prefiro estar morta então.

Afasto os pensamentos sombrios e volto a mergulhar no Concerto. É espantoso ver como dedos e braços respondem de maneira instintiva às notas que existem somente na minha recordação. O cello ruge, deixando-me excitada com a sua entonação rouca. Lembro da voz do rabino na cerimônia do meu casamento, uma voz grossa, cavernosa, entoando palavras que surgiram nos primórdios do mundo. Há alguns dias que eu e Danny andávamos de uma cidade para outra, oferecendo conforto em forma de música, a guerra sempre próxima, tonitroando seus horrores no horizonte. No entanto, na noite morna do casamento, existia paz dentro da voz do rabino, tão semelhante à sabedoria ancestral que saía do interior do cello. Em meio às palavras cantadas pelo homem santo, encontrei um oásis capaz de pacificar inquietudes e, quando os outros se somaram à limpidez grave do rabino em uma prece conjunta, eu entendi que a música não era algo a ser vencido, mas um dom alcançado por Deus para irmanar todos os povos. Perco-me um pouco na recordação daquele momento de puro amor e, sem perceber, os meus olhos erguem-se para o teto, como se esperassem a chegada de um Deus feito de melodia e tranquilidade.

Um movimento súbito no canto da visão e percebo que foi a mão de Daniel; ele tinha se colocado levemente para a esquerda com o intuito de chamar a atenção. Danny me conhece bem, consegue ver quando estou distraída e, assim como o pescador domina truques para fisgar peixes, um maestro experiente sabe como acenar para a solista de forma discreta. No esforço para não sorrir diante daquele puxão de orelhas, franzo a testa, esperando que não aconteça o contrário e eu fique parecendo séria demais. Uma pena que as pessoas desconhecem quantas comunicações cifradas são travadas entre regentes e músicos, com certeza as apresentações seriam muito mais trágicas ou cômicas.

Atrás de Danny, consigo ver uma parte da plateia e, em primeiro plano, encontra-se Will, meu primeiro professor e melhor amigo. Ele está quase fora da poltrona, os olhos passeando pela orquestra; as mãos sobre os joelhos esboçam as mesmas notas que estou tocando, como se me imitasse. As sobrancelhas abundantes lhe deixam com uma expressão furiosa, mas essa impressão se desfaz assim que ele dá seu sorriso contido, envergonhado. Will nunca duvidou que eu estava destinada a largos vãos na carreira de cellista e, desde as primeiras aulas, me preparou para ocasiões como esta. No entanto, existe algo que jamais desapareceu: o receio de que, um dia, quando

menos esperar, os outros descobrirão que não passo de uma fraude, uma menina bonita que tinha sorte quando tocava cello, escondendo as suas limitações atrás de uma imagem de juventude e alegria. É por isso que pratico até o nível da exaustão, até o meu corpo estar repleto de dor: compenso com treinos que chegam a limites que nem eu mesma imaginava possuir e, assim, evito – ou pelo menos adio – o desmascaramento, a descoberta de que, por trás desse decantado prodígio, está somente uma moça simples, risonha, cujo único talento foi amar o som do seu cello e espalhar essa paixão por vários lugares do mundo.

As notas do Concerto abrem-se como um leque e, embalada pela orquestra, em um esforço para voltar a pensar na música, enlaço o cello e afundo na melancolia de Elgar, mergulhando na sensação única, vertiginosa, que é usar toda a minha técnica para trazer um pouco de beleza a este mundo tão cinza. É possível que eu venha a falhar, mas hoje não. É possível que a música deixe de conversar comigo, mas não será hoje. Um dia, sim, eu vou falhar, sofrer e morrer, mas hoje, tocando o Concerto de Elgar, estou além da vida e da morte, sou a música encarnada.

O cello larga um lamento discreto, remetendo à voz repleta de profundezas e precipícios do rabino, trazendo para dentro da sala de concertos um pouco da noite do meu casamento e da paz que então experimentei, do sentimento de enfim fazer parte de algo. Ergo a cabeça e encaro Danny diretamente, esperando o seu comando; dentro dos olhos dele, as estrelas do céu de Israel me contemplam, mas talvez seja somente o reflexo das lâmpadas taciturnas e quentes apontadas para o palco.

24.

Shulamith, esse foi o nome que escolhi quando me converti ao judaísmo. Disseram-me que significava “mente pacífica”; escolhi este nome não por ter a cabeça tranquila, mas como um ideal de vida, uma esperança de que a sua simples invocação acalmasse um pouco da turbulência em que vivo. Não bastando cansativas viagens de avião, camas incômodas dos hotéis e apresentações lotadas de pessoas e de tensões, com cada vez menos tempo para praticar, ainda preciso conviver com os limites impostos por este corpo mundano e com centenas de músicas disputando espaço dentro da memória. As notas exigem minha atenção e de novo estou com o pescoço contraído, curvada sobre o cello, vendo os dedos deslizarem, apertarem, estremeecerem, até que a densa floresta de sons do Concerto subitamente chega a uma inesperada clareira, um momento

de respiração em meio ao fogo, e ergo os olhos na direção do regente, do meu marido, o meu Danny: sua Shulamith está aqui, trazendo paz para o mundo, ainda que não se sinta em paz.

Diminuo o ritmo da melodia, reduzindo os movimentos do arco; é um instante de calma, então aproveito para encarar Danny. Ele ondula enquanto controla a orquestra, mãos cadenciando a melodia, o olhar sempre escorregando na minha direção, como se desejasse saber se eu ainda estava ali. Parece indiferente, então faço uma cara de súplica, mendigando um pouco de atenção, quase implorando para ele largar tudo e vir transar com a sua fêmea. Danny fica desnorteado, morde os lábios, gotas de suor deixando um rastro úmido de cristais sob o seu nariz ao mesmo tempo em que tenta focar na orquestra, no Concerto, nas câmeras. Ainda estamos em lua de mel – a pior lua de mel da História, como bem resumiu Zubin - e basta um simples olhar para que o desejo ressurgja com força, assim como a vontade de saciá-lo um no corpo do outro. Sei muito bem o poder dos meus olhos azuis sobre Danny e consigo sentir a sua fome urgente de macho: gosto disso.

Contudo, ainda temos um Concerto para acabar antes do sexo, um prazer antes do outro. Seria capaz de tocar esse trecho de olhos fechados, então me permito relaxar um pouco, mantendo a atenção em Danny – que cuida mais da orquestra, acertando o andamento e destacando um que outro instrumento -, mas também deixo a visão periférica pegar detalhes fragmentados da plateia. Percebo uma gravata torta, um botão estourando da camisa branca apertada, a saliva escorrendo em gotas dos canos dos instrumentos de sopro, o lenço escandalosamente amarelo em volta de um pescoço, a mulher com a cabeça encostada no ombro do homem ao seu lado, será amante, pai ou irmão?

O momento de calmaria passa e eu, de forma delicada, utilizo o cello para juntar as notas que saem de todos os instrumentos, tecendo uma rede entre eles, possibilitando que a harmonia surja em meio ao caos. Danny me concede liberdade, concentrando-se na orquestra, e assim eu posso tocar sem amarras, esmerando-me em cada mínima nota, experimentando prolongar outras, testando novos ornamentos. O Concerto é docemente triste e, por isso, apesar da sobriedade impressa por Elgar, é necessário buscar a beleza que existe dentro da melancolia. Eu sei como é se sentir sozinha estando rodeada de pessoas e, assim, decomponho o Concerto em uma série de partes, cada uma com a sua própria voz. Dentro delas, escolho uma nota à esmo e tento fazer com que ela soe de forma tão bela que é como se estivesse sendo tocada pela primeira vez no mundo. É um

trabalho que comparo ao de um relojoeiro, encontrar a diminuta engrenagem capaz de dar substância vital para uma estrutura, mas é sempre algo glorioso quando atinjo o âmago de uma pequena sequência musical e faço com que pequenas janelas de Paraíso se abram em meio às trevas da sala de concertos.

Nunca serei perfeita, mas também não deixarei de buscar a perfeição da música que está entranhada na minha cabeça. É por isso que pacifico a inquietude e tento ser mais Shulamith e menos Jacqueline, mais emoção controlada e menos impulsividade. Existe uma ilha tranquila, um local em que me refugio quando o mundo ameaça me sufocar. Às vezes eu vou para esse lugar de sonho quando estou tocando e, mesmo que as notas sejam rápidas, para mim elas parecem lentas, esculpidas com riquezas de detalhes, como se fossem a elaborada arquitetura de uma igreja gótica. De forma meticulosa, toda ocasião em que toco o Concerto eu levanto uma catedral em homenagem à música e, a cada aplauso no final, a catedral desmorona, engolida pelo ciumento Deus Tempo. A intenção da filmagem é eternizar um momento dedicado à ruína tão logo acabe, mas até isto é ilusório; somente as pessoas que estão aqui sabem o que está sendo marcado à fogo na própria memória, e tudo, as pessoas, a música, eu própria, estamos destinados a virar nada mais do que uma nódoa de poeira no passado.

No entanto, não será hoje que isso acontecerá e, quando a orquestra se perde por outras veredas do bosque sonoro engendrado por Elgar, eu retomo sozinha o motivo principal, transformando cada nota dele em uma estrela a iluminar o caminho. Com o máximo de pureza que consigo obter do cello, faço com que o som seja não escutado, mas sentido, e assim o ruído único da solidão das estrelas se espalha límpido pela sala, deixando um rastro de sorrisos discretos e suspiros por entre a plateia.

23.

As últimas notas do tema principal ainda ecoam dentro do cello, morrendo devagar nas rugas da madeira. Aproximamo-nos do final do primeiro dos quatro atos e a expectativa dos músicos – ou será dos instrumentos? – é quase palpável. Uma energia vibra na sala de espetáculos; a tempestade costuma anunciar a sua chegada antes mesmo de existir. A etapa inicial da corrida está quase acabando, mas ainda existem obstáculos a serem vencidos. Preciso ter muita cautela neste momento; é quando nada está acontecendo que tudo pode ocorrer.

Diminuo a intensidade das notas e deixo a orquestra passar à frente. O cello é voraz, mas sabe ser paciente; existe generosidade em deixar os outros instrumentos assumirem o protagonismo. Quando percebo, estou novamente dançando com ele, mas não é uma dança sensual, violenta, e sim os sutis movimentos de dois amantes que se conhecem muito bem. Quase sem querer, o canto da visão procura a desaprovação de Will na plateia, mas volta a esbarrar no chamativo lenço amarelo que alguma desconhecida traz em volta do pescoço. Quem é a pessoa que ousa ter um lenço amarelo e, pior ainda, trazê-lo consigo para uma apresentação de música? Possivelmente alguma invejosa que quer atrair um pouco dos holofotes para si mesma.

Este pequeno elemento desarmônico me irrita mais do que gostaria. Traz instabilidade para a artista e, sem a desconhecida saber, também afeta o Concerto, pois causa alterações na melodia. Vivemos em um mundo repleto de sons que se relacionam e interagem entre si e com o ambiente; tudo conversa, tudo ondula, somos feitos de certezas precárias, ásperas. As pessoas imaginam que não existe música em um céu estrelado ou no vento que move as árvores, mas não sabem que os sons moram dentro do silêncio, ansiosos para revelar esta pureza que vem desde a criação do mundo, um som que não sabemos mais escutar depois de sufocar os nossos ouvidos com buzinas, gritos, palavras, balbúrdia. Talvez seja a maior fonte da minha angústia: a incapacidade de materializar em sons a beleza cristalina que só posso imaginar. A imperfeição da música é ditada pela sua fricção com o ambiente, o que aumenta o sentimento de fracasso: mesmo uma mosca dentro de uma sala de concertos afeta o som, ele jamais é transmitido com a delicadeza que antevejo e sinto tão próxima dos meus dedos, da minha vontade.

Enquanto não consigo, persisto tentando com o máximo de esforço. Respiro fundo e, enérgica, faço o cello atravessar a orquestra como se fosse uma lança impregnada de fúria. A nota rasga a calma da sala, pedra que interrompe um lago; a sequência seguinte mostra o fim da introspecção e o retorno triunfal do cello para acabar o primeiro movimento do Concerto. As pontas dos dedos latejam em virtude da pressão que faço nas cordas, e minha dor passa a fazer parte da melodia. Permito que a emoção tome conta não só do corpo, mas também da música; dentro da cabeça, consigo escutar os resmungos de Barbirolli, você se mexe demais, ressoam as palavras jocosas do crítico musical da Time, Jacqueline parece uma leiteira fervendo, lembro o conselho de Will quando caminhávamos em um parque, emocione-se com cuidado, então me afasto de todas as tentativas de controle e mergulho com sofreguidão nas notas, deixem-me ser

eu mesma! Com mais empenho tento chegar na perfeição do som desejado e ele desliza por entre a inquietude dos dedos, sempre próximo, sempre mantendo distância; o motivo do Concerto ressoa pela sala e não estou mais ali, sou um nervo exposto, carregando sobre os ombros todos os pesos e crimes do mundo, Atlas vergada sob o peso da desesperança. Sinto-me fraca, tomada por uma sucessão de sentimentos que sou incapaz até de nomear, e inclino-me ainda mais sobre o cello, no esforço de fazer a madeira sentir, sintá, sintá, sintá!, até o instante em que nós desaparecemos e viramos parte indissociável do Concerto de Elgar, transformados em som e raiva; a música se espalha pela sala, invencível, derramando-se sobre as pessoas, chão, parede, teto, e as minhas emoções mais profundas estão enfim expostas, propagando-se como ondas concêntricas que atingem a plateia e fazem brotar lágrimas até nos olhos mais frios. Em um relance, lembro as cenas experimentadas alguns meses atrás na Rússia, quando toquei o Concerto para cerca de duas mil pessoas em êxtase, o silêncio atordoado enquanto testemunhavam a música de Elgar e, no final, a entrega absoluta na forma de aplausos, palmas e gritos enlouquecidos por inesquecíveis dez minutos. No meio da lembrança, sinto um arrebatamento, a sensação de que a alma está transcendendo, algo divino, um orgasmo, e então me desespero cavalcando o cello, desafino, chego às raias da loucura, perco o controle dos dedos, as notas saindo por instinto ao invés de serem guiadas pela intenção. Continuo entregue à música, nos estertores do som, quando percebo Danny erguendo os olhos com urgência e os instrumentos passam a me acompanhar no motivo de forma enérgica, pegando a melodia e erguendo-a até os céus, ao passo que eu diminuo o ritmo, agora acompanhada pelos outros músicos que, com suas múltiplas vozes de madeira e metal, levam a emoção até as últimas consequências, transformando a sala em uma antecâmara do Paraíso, uma liberação de todo o mal e melancolia que existem no espírito humano, transformando-os em som, a linguagem da Criação.

O meu tempo pára e a música continua. Com carinho, refaço as notas do motivo, mantendo a suavidade dentro do desvario geral e, assim que a orquestra silencia com um movimento brusco de Danny, permaneço intacta, tocando sozinha, inabalável como o rochedo que sobrevive às ondas e às tempestades, destacando cada mínima nota como se fosse a mais brilhante das pérolas.

Os ombros doem, mas não posso parar. Prolongo as notas, capricho nos ornamentos e pego um pouco de ar, mexendo a cabeça para a direita enquanto me preparo para uma última arremetida, um esforço definitivo, certo. Sinto a melancolia

do minuto perdido para sempre, e faço com que esta perda incida como uma sombra sobre os meus movimentos, espalhando-a para a plateia que – quase posso sentir – está sem respirar, aguardando a resolução. De forma propositadamente lenta, refaço o motivo; não é mais melancolia que todos sentem, e sim a aterradora solidão de saber que nunca seremos completos, plenos.

22.

Com movimentos graciosos, continuo tocando de forma fluida, leve; a qualidade de trazer graça para o interior de uma música é saber como se comportar, mantendo a suavidade sem resvalar para a fraqueza. Evito improvisar ou ornamentar em excesso o Concerto, entregando o mais próximo daquilo que Elgar sonhou. Faço questão que o primeiro movimento acabe assim, com sobriedade e um toque de elegância, e, agora que a explosão ficou no passado, aproveito para relaxar um pouco a tensão dos ombros, arriscando olhares, primeiro para Danny, depois para a direita da orquestra. Tinha esquecido o lenço amarelo, mas bastou essa passada de olhos para que volte a lembrar da sua existência.

A primeira parte do Concerto acaba com juras de tranquilidade e de navegação por mares calmos. É uma promessa enganosa, pois o segundo ato é violento, pujante, vistoso, o contrário da placidez anunciada, mas a plateia está embevecida demais para estragarmos a sua esperança. Os instrumentos mal têm um segundo de repouso e Danny sinaliza o recomeço. Dedilho uma corda, mas, enquanto faço isto, interrogo-me sobre o motivo do lenço me deixar tão desconfortável. Em geral não dou atenção para a plateia, somente se acontecer algo muito chamativo – alguém que espirra de forma escandalosa, pigarros indiscretos ou pessoas se movimentando –, por isso a impressão marcante causada por um simples lenço é surpreendente. Dedilho notas com força, estabelecendo o compasso, olhar fixo em Danny, mas não estou de todo ali, só o corpo. Como essa parte do Concerto não apresenta grandes dificuldades técnicas, mergulho fundo no passado, procurando os motivos para o desconforto com o lenço amarelo. Faço isto com frequência, para diminuir a tensão: brincar com as recordações, refazer passos, relembrar histórias e sensações. É uma brincadeira mental que sempre acalma e me deixa mais concentrada na música; enquanto Jacqueline, a cellista, toca notas e exhibe a sua apurada técnica, a outra Jacqueline caminha pelos prados seguros da memória, revivendo situações. Às vezes é preciso unificar as duas Jacquelines, e são os momentos

em que pareço explodir com o ímpeto da melodia, mas consigo fazer esse exercício de dissociação com relativa facilidade depois de tantos anos imaginando que tocava cello enquanto bocejava na sala de aula, ou pensando em ornamentos e vibratos inéditos no momento em que o corpo nu de Danny está sobre mim, a sua boca gemendo desarmonias no meu ouvido. Tudo é uma questão de treino, até mesmo estratégias particulares para não chegar perto demais de emoções que podem me incinerar viva.

Com os olhos parados, quase sem piscar, a mente desenha imagens e cenas; repasso roupas da infância, episódios embaraçosos, recordações marcantes, pessoas que vieram e desapareceram da minha vida, mas não localizo nenhum lenço amarelo e, pior ainda, nada que envolva esta cor. Lembro de várias cores, posso ver inúmeras Jacquelines e suas roupas passando na frente de espelhos de hotéis, e percebo que nunca tive nada, seja blusa, saia, vestido, bolsa, brinco ou colar, com a cor amarela. Jacqueline, é loucura pensar nisto em meio ao Concerto, o que Elgar diria dessa distração toda?, a porção racional da mente grita, mas não existe nenhuma regra me proibindo de alternar momentos de intensa concentração com outros de relaxamento. Não é nada inusitado que eu esteja pensando em vestidos e blusas quando estou tocando – muitos figurinos para festas, recepções e bailes já decidi no meio de apresentações –, o realmente espantoso é que não tenha a lembrança de possuir nenhuma mísera roupa amarela. É por que não me considero uma criatura solar? Será que só gosto de roupas e de cores de gente velha? Por qual motivo tenho tamanho desprezo ao amarelo, será por causa dos meus cabelos loiros, uma roupa amarela os deixaria em segundo plano ou me faria parecer simplória como uma camponesa?

Dúvidas muito relevantes para Jackie, a mulher, mas a Jackie cellista não pode ser atrapalhada durante a performance do Concerto para Violoncelo de Elgar. Danny percebe que estou distraída e ordena um pouco mais de velocidade. Desobedeço: ora, eu faço meu próprio tempo. As sobrancelhas do maestro erguem-se em um gesto quase imperceptível de desagrado, mas ele continua mexendo as mãos como se nada tivesse acontecido, mesmo tendo sido ignorado pela solista do Concerto e também a sua esposa. Paciência, Danny que aprenda a conviver com suas frustrações, não estou em posição de ser repreendida como se fosse uma estudante. Estamos no segundo movimento, o mais curto, que deve ser tocado “lento allegro molto”, ou seja, depois de um começo devagar, assim que a plateia estiver se acomodando, passaremos para um andamento rápido, quase frenético. Os movimentos curtos são problemáticos, pois preciso dosar a

intensidade, impedindo que o descontrole me faça perder o rumo do sentimento que deve ser imposto à música.

Viro a cabeça um pouco, com discrição, e percebo a silhueta sólida de Will recostada na poltrona, um contorno mais escuro em meio à penumbra da sala de concertos. Aos poucos a orquestra eleva o volume até que, com um gesto abrupto do maestro, todos os sons desaparecem e fica somente o cello. Repito a sequência anterior de notas, cadenciando o ritmo com o dedilhado, onde todas as notas aparecem de forma correta, claramente definidas. Ergo um olhar súplice para Danny – vamos lá, preciso ser um pouco mais rápida –, mas ele segura meu ímpeto e então repito a sequência de notas na mesma intensidade anterior. Essa parte do Concerto sempre me pareceu com os suspiros de um moribundo; a mente vaga até Will, será que o meu “daddy cello” está gostando do espetáculo da sua aluna favorita, e a lembrança me alerta. Foi ele, sim, foi Will quem, em uma tarde perdida no tempo, quando a calefação do quarto de música funcionava tão mal que as articulações dos meus dedos estavam roxas, me contou a história da nota amarela, a nota da Criação, um mito do folclore da China Imperial. A estranheza sentida com a obsessão inesperada pela cor amarela subitamente se alivia; então o problema não era a minha absoluta falta de roupas amarelas, mas o impacto causado pela história contada por Will. Foi como abrir um alçapão na memória: inclusive lembrei de uma bolsa e de uma blusa amarela com lantejoulas, afinal de contas não tinha nenhum problema com a cor, foi só um esquecimento momentâneo.

Ergo os olhos para Danny, pedindo perdão silencioso pela desobediência anterior, mentindo com desfaçatez, eu estava com a cabeça longe, querido, não foi por mal, mas ele desvia a cabeça. Não esconde a irritação – como bom obcecado por controle, Danny detesta quando o desconsidero durante uma apresentação – e eu evito sorrir, pois sei exatamente como desanuviar aquela cara mal-humorada.

21.

Somente a beleza pode salvar o mundo e, no caso de Danny, é fácil seduzi-lo: basta ser semelhante à sereia, tocando com singular vastidão, que a música logo fará desmoronar a sua raiva quando as coisas não saem de acordo com o planejado. Com gestos precisos e graciosos, deixo as notas fluírem como flechas arremessadas contra um alvo inflexível, enfraquecendo Danny até que o sorriso leve, quase envergonhado, surja em seus lábios e eu enfim saiba que ele nem lembra mais que um dia esteve

irritado comigo. Utilizo a música com essa finalidade profana, indigna. A irritação é uma sala escura à espera da entrada do raio de sol, e o cello – meu parceiro de conspiração – se entrega à plateia, trazendo iluminações para as áreas mais sombrias dos espíritos alheios. Mantenho a cabeça baixa, fingindo submissão – homens gostam de mostrar poder e Danny não é exceção, apesar de, no íntimo, tanto eu quanto ele sabermos quem é a verdadeira estrela aqui no palco –, e cadencio os movimentos. Quando volto a erguer os olhos, faço do jeito que derruba qualquer um, a expressão de súplica combinada com êxtase, o olhar que Adão deve ter lançado ao seu Criador assim que abriu pela primeira vez os olhos ainda sujos de poeira – os judeus lêem também essa parte da Bíblia?, preciso perguntar ao rabino, são tantas coisas novas para aprender – e percebo, pelo relance de aprovação do olho direito de Danny, que fui perdoada. O raio de sol dominou a sala escura. Não sei quanto tempo vai durar o truque, esse bate e assopra dos nossos egos explosivos; ainda estou treinando as táticas para seduzir e apaziguar o homem que possuo.

Saber disso me dá a tranquilidade necessária para uma sequência rápida de notas, as quais desembocam em uma sucessão de agudos: cello, por favor, não vá falhar ou desafinar agora. Para arrancar gemidos quase femininos dele, uso toda a força dos ombros e toda a persuasão dos dedos, brandindo o arco quase com frenesi, usando-o pelo máximo da sua extensão, uma, duas, três vezes. Uma onda de dor se irradia a partir da coluna vertebral, ericando as gotas de suor que surgem nas costas e desaparecem em um suspiro gelado. Viro o rosto para que Danny não veja meu desconforto, mas sei que ele notou, pois os seus gestos comandam a orquestra enquanto os olhos me fixam com uma preocupação que mal se esconde atrás da fachada de profissionalismo. Os jornais não cansam de falar sobre a dupla de jovens e talentosos músicos que se casaram em Jerusalém e percorrem o mundo encantando plateias, mas ninguém pensa na dificuldade que é se apresentar para públicos diferentes e com variados graus de exigência, sempre diante da pessoa amada e sem poder mostrar fraqueza ou desamparo, acobertando tudo atrás de uma falsa imagem de segurança. Não existe manual ensinando a amar alguém, é algo que criamos juntos, um dia de cada vez, erro por erro, mas hoje me pergunto se o sucesso de uma relação não depende da fachada construída. Não conhecemos o outro, somente aquilo que ele deseja mostrar. No entanto, quando estamos tocando, as máscaras que protegem eu e Danny acabam caindo – não tem como ser um artista pleno sem colocar a cara naquilo que se faz – e somos capazes de ver um ao outro com maior clareza do que se estivéssemos nus. Nunca conversamos sobre isto, faz parte da fachada

não confessarmos nossas fraquezas, mas suspeito que Danny enxerga em mim o mesmo que percebo nele: o desespero aberto como uma chaga incurável, um buraco na alma que imaginamos que a música possa dar sentido, mas, na verdade, só deixa esta sensação ainda mais voraz pela incapacidade de nos sentirmos tranquilos, seguros. Somos duas solidões que conversam usando música como linguagem.

Lembro do jantar com Danny naquela noite em Viena, o olhar dele quando confessou o medo de não ser mais capaz de me acompanhar. Existe algo de perdição dentro da arte, da verdadeira arte, um elemento que somente artistas reconhecem: a tristeza infinita de que jamais conseguiremos colocar no mundo real aquilo que mora na nossa imaginação, no nosso desejo. Deve existir uma substância no ar, algo invisível que corrói a obra tão logo ela surge no mundo para a admiração e o prazer dos outros, que nem suspeitam da tristeza sentida ao apresentarmos simulacros tênues do que realmente desejamos exibir. Somos vazios que nunca estarão preenchidos, não interessa quantas vezes eu e Danny tentemos transando ou nos abraçando. É somente aqui, sobre o palco e com um cello entre nós, que notamos a ilusão da felicidade plena: o máximo que a vida na música nos permitirá atingir serão lapsos rápidos de alegria quando soam as palmas e os gritos de “bravo”.

Deixo a nota se prolongar, não com a doçura que pretendia imprimir, mas de forma eficaz: o mais importante no Concerto é a regularidade, não ganhar todas as notas. Ergo o olhar para Danny, perguntando em silêncio quando recomeçar, e ele logo determina o retorno do cello à melodia. Repito a sequência de notas com obediência, dedilhando as cordas ao final. Calma, pessoal, calma. Só o cello ressoa na sala; a orquestra espera, estática, ansiosa para se juntar a nós.

O faiscar inoportuno de uma joia na plateia ajuda a me trazer de volta. Por instantes senti-me como um naufrago que afundava em meio ao mar revolto e encontra a salvação ao abraçar uma boia. Espero não ter demonstrado para Danny o quanto me sentia desconfortável: aproveito a pausa breve para rapidamente enxugar a testa e ajeitar a mecha, sempre ela, para trás, mas logo retorno ao Concerto. Talvez seja a lembrança da joia que permaneceu na minha retina, mas o reflexo invadiu também o cello e agora emana da sólida madeira marrom quase enegrecida, um ponto de luz no abismo. Minhas narinas são invadidas pela recordação do cheiro leve de naftalina das roupas de Will quando ele falou que a nota amarela está em tudo, desde a mais insignificante das pedras até o rastro deixado pelos cometas. A Bíblia fala que Deus criou o mundo a partir do Verbo, mas os chineses são mais espertos, dizem que até mesmo Deus saiu do

interior de uma nota musical tão perfeita que, após ressoar em meio ao nada, originou o Universo. Vendo a recordação do faiscar brilhante repetindo-se na caixa de ressonância do cello, percebo as inúmeras possibilidades que podem existir dentro de uma nota musical. Nenhum som é estático, ele varia e se transforma dentro de si mesmo. É possível parar o tempo dentro de uma nota, assim como se pode acelerá-lo. Também podemos esquecer onde estamos ou as pessoas que nos cercam; uma nota musical delimita o espaço e diz até onde podemos ir sem comprometer a sua pureza. Assim, em homenagem a este mito chinês, inicio uma sequência tímida de notas, respirando com vagar enquanto preparo o salto para dentro do vertiginoso. Vou mostrar para todos que a perfeição de Deus também se esconde nas entranhas do Concerto sonhado por Elgar.

20.

Respiro fundo; tudo em mim é antecipação e espera. Sou o tigre ansioso para se jogar na presa, sou a pedra arremessada em um vitral. Danny sinaliza, e eu ataco.

Pulso, pulso, movimentos rápidos do punho direito, arco deslizando veloz sobre as cordas. Mal comecei e o punho já reclama suas dores. Ignoro o incômodo; a música é mais importante. Se realmente existe uma nota amarela passeando pelo mundo, irei encontrá-la e extraí-la do lugar onde se esconde, escorregadia como um peixe espirrando gotas de água enquanto se sacode. As notas se sucedem, velozes, saindo direto da memória para as pontas dos dedos. Iniciei com o arco um pouco distante do local adequado e isso cobra o seu preço, pois não posso ajeitar o ângulo agora e a rapidez dos movimentos do pulso acaba erguendo pontadas de dor, a música saindo em meio a lampejos quentes de agonia. Desprezo a dor; só a música importa. Mexo o arco, a dor suaviza um pouco, mas logo volta. Não há espaço para pensar, tudo é ação e movimento. O arco se torna extensão da minha mão, o pulso, o pulso, sem querer inclino o corpo para a frente, mas em seguida endireito a coluna, as notas saindo em diabólica sucessão, será que uma delas é a amarela, como ela será, e se passou nos entremeios da melodia e ninguém percebeu? Elgar acrescentou esse momento no Concerto para o solista exibir a sua técnica, mas eu sinto dores inéditas nas articulações, entrelaçando a minha angústia com a música quase como se fosse uma linha fazendo o seu bordado. O arco arremete algumas vezes contra as cordas; meço o tempo de cada nota de forma instintiva, porém uma leve desafinação ameaça o som, forçando-me a acertar a pressão do dedo antes que o fosso se alastre e engolfe a melodia, e volto a

correr a mão esquerda sobre as cordas enquanto a direita movimentava o arco com movimentos mínimos, intensos, meu pulso, meu pulso, mexo a cabeça com força para a direita, tentando escapar da dor, mas ela me persegue, faminta. Por instantes creio escutar um rugido sair do cello, por trás das notas, como se fosse o som da tempestade distante, então me inclino sobre a caixa de ressonância e espero, será a nota amarela, mas nada. As notas continuam brotando graças à agilidade desses dedos ossudos, e elas chegam furiosas, nascendo e morrendo na mesma velocidade em que eu as trago ao mundo, e meu cabelo prende nas malditas cravelhas, mil vezes melhor tocar com os cabelos presos, mas não, as pessoas gostam de ver cabelos soltos então preciso me submeter a esta vontade insana; mexo a cabeça para cima, um movimento rápido e consigo soltá-los, apesar de alguns continuarem presos nas cordas, um lembrete dolorido de que o cello também exige a sua dose de sacrifício. As notas se precipitam como pingos que atingem uma vidraça, uma desaparecendo dentro da outra, elas não podem parar, apesar das intervenções e dos alertas que irrompem dos demais instrumentos da orquestra, e eu sinto de novo o rugido se erguer do interior do cello, entre minhas coxas, uma onda que subiu e agora está prestes a explodir, estou conseguindo, estou chegando na nota amarela, o pulso dói e eu ignoro, a música não vai parar. Ergo a cabeça e espero, mas nada acontece, a onda não explode, o rugido diminui; a melodia continua saindo, e não sei mais o que é de Elgar e o que é meu, o pulso dói e eu pulso com a força desvairada desse momento do Concerto, sinto a caixa rosnar entre minhas pernas, lá vem a nota amarela, desta vez sim é ela, ergo o olhar e espero o som perfeito, e de novo tudo esvanece, não existe nada de diferente, são as notas de costume, a rapidez e a técnica de sempre. Inclino-me sobre o cello e extraio uma nota dura, ensaguentada, enquanto os cabelos novamente se prendem nas cravelhas, inferno! Fixo o olhar no maestro e Danny percebe a postura de desafio, o mesmo olhar de quando estou irritada, e o levantar das sobrancelhas indaga qual o problema; desconsidero a sua curiosidade, prolongo algumas notas, diminuindo a intensidade e a pressão nervosa da música, mas é um falso momento de calma, pois logo me reteso com fúria e desfiro duas notas rápidas e inconformadas, e elas soam como se fossem socos no peito de um inimigo.

A orquestra me interrompe com estrépito, invadindo a melodia. Respiro fundo, recupero o fôlego e retorno ao Concerto, debruçada sobre o cello, tentando ver se ainda existe algum resquício daquela nota desconhecida que estive tão perto de atingir e acabou escapando, mas não sei como me aproximar de novo, o medo de um novo

fracasso me contém. Termino uma nota de forma brusca, erguendo a cabeça para sinalizar o fim dela, mas em seguida começo outra e a termino novamente em um gesto cortante, interrompendo-a antes mesmo que respire. É a deixa para Danny, que acelera a orquestra e faz o som dominar a sala. No meio do furacão, dando estrutura e direção para tudo, está o cello e, assim que a orquestra diminui o volume, eu reassumo as rédeas do Concerto, voltando aos movimentos rápidos do arco, o pulso doendo menos agora. A sombra da nota amarela – será que cheguei tão perto assim ou foi impressão? – se perde no meio da apresentação. O momento passou, mas o desconforto continua, assim como a sensação de ter se aproximado de algo incrível. Não sei se era a tal nota amarela, mas, por alguns segundos, pareceu que a música de Elgar estivesse se abrindo como o Mar Vermelho – estudei demais a Bíblia nos últimos tempos, preparando-me para o casamento – e algo indescritível fosse assomar aqui, na sala de concertos, bem no meio das filmagens: seria Deus, o verdadeiro? No meio dessa reflexão, desafino uma nota, tento consertar e o cello piora a desafinação. Com vergonha, levanto um olhar rápido para o maestro, esperando uma recriminação, mas vejo Danny sorrir, um leve momento de descontração na sua faceta profissional. Não resisto e também sorrio, sem parar de tocar, e é como se a nossa troca de sorrisos afastasse por alguns segundos a seriedade do Concerto, uma lufada de ar fresco que se intromete em uma noite de verão.

19.

Tão ingenuamente quanto surgiu, o sorriso desaparece, e eu e Danny voltamos a assumir a postura de músicos profissionais: um Concerto não é local para se divertir e sim um momento de absoluta seriedade e respeito à própria história da música. Deslizo a mão esquerda sobre as cordas, deixando um rastro de notas, e, quando o público menos espera, levanto com rapidez o braço, em um gesto tão repentino quanto calculado. As notas continuam se sucedendo, gotas de chuva caindo sobre um campo deserto, e estico o tronco para trás. Essa parte final do segundo movimento é tensa, pois exige demais do meu corpo e da minha atenção, então finjo uma despreocupação que não sinto, tentando deixar natural algo que é muito mais complicado do que aparenta.

Sem querer, o pensamento perde-se dentro de mim mesma e, no meio dos curtos movimentos da mão que segura o arco, pergunto-me se a nota amarela que Will me falou tantos anos atrás não seria a música pura, um som que se afasta dos limites impostos pelo corpo, situando-se além das dores e desconfortos humanos para se

concentrar somente no que existe de mais divino e transcendental. Como se fosse um dente dolorido que a língua insiste em roçar e testar, retorno para aquela tarde longínqua do passado e tento apagar todos os detalhes supérfluos – a neve na janela, o onipresente cheiro de naftalina que desprende de Will, a mãe na cozinha rindo e conversando com Piers, os estalos dos canos da calefação – para recordar o máximo que o professor falou. Devia ter 14 anos na época, não costumava prestar muita atenção em qualquer coisa que não fosse o cello, mas sei que, em alguma parte da memória – no meu palácio da memória, a aula de alguma freira no passado sobre São Agostinho continua ressoando –, ainda se encontra a voz pausada de Will falando de notas musicais com cores e de mitos chineses. Talvez eu estivesse tentando aliviar a tensão do Concerto ao me deter em lembranças aleatórias e, em um esforço para não perder o controle, inclino-me novamente sobre o instrumento, queixo quase encostando nas cordas, ombros contraídos, e intensifico a velocidade. Ergo a cabeça na direção de Danny, mas não o vejo, pois estou longe dali, em um lugar onde não existe incerteza e em que a música é a única presença possível. No meio da bruma distingo as formas imprecisas de Danny ondulando no ar, como se tentasse me resgatar, e me sinto puro instinto, repleta de carnalidade. Todo o corpo lateja. Ainda assim, receio o descontrole, e o movimento súbito da cabeça para cima é uma tentativa desesperada de não submergir no lodaçal que me cerca nos momentos de pressão. Estou em pânico de novo, é isto? Mas, se for, como as notas insistem em sair, como eu continuo aparentando normalidade quando não estou me sentindo ali? Debruço-me sobre o cello e ele grita uma nota desafinada que faz ressurgir a realidade, este espaço de mundo formado por plateia, orquestra, Danny, câmeras, então me reteso na cadeira, vão todos para o inferno, vocês não vão me quebrar! Intensifico a energia dos movimentos; é quando estou me sentindo mais triste e fragilizada, aqueles minutos em que a música arranca um pedaço da minha vitalidade a cada nota, que a energia parece brotar de algum recôndito do meu espírito e os gestos duplicam de força, de raiva incontida.

Ergo o olhar para o maestro; dentro da boca, os dentes se perfilam tão cerrados que a mandíbula dói. Pela minha postura, Danny percebe que estou tomada pela energia do Concerto e pela obstinação, e aproveita para pressionar a orquestra a me acompanhar de forma mais firme. Li algumas críticas reclamando o quanto meus gestos exagerados encharcavam de emoção as músicas, deixando-as dramáticas e pouco comedidas. Contudo, os outros não percebem que o meu problema não é o excesso de emoção, e sim a energia desesperada com que me entrego à música, o quanto ela me exaure. A

professora Tricia uma vez falou sobre um gigante da mitologia grega que tirava o seu poder da terra em que pisava, e de como Hércules venceu esse inimigo levantando-o do chão e impedindo que ele renovasse suas forças. Sou assim também, mas retiro a energia do cello que está entre os meus braços. A cabeça parece pesar, então olho para o teto, forçando o pescoço a se mexer; as notas saem rápidas demais, meu peito parece que vai explodir. Todo Concerto tem um momento delicado para o solista e, para mim, esta parte do segundo movimento é quando chego muito perto de perder o controle de vez e desmaiar por causa da intensidade brutal das notas, que começaram como pingos de chuva e agora se assemelham a marteladas. Não consigo disfarçar o cansaço quando olho Danny – espero que as câmeras não mostrem meu desalento – e, em um rompante feito com o que resta das forças, pulo sobre o cello quase como se estivesse o cavalgando, sentindo que meu fiel amigo também entrega sua energia máxima para não me decepcionar.

Um breve momento de calma, mas ainda estou imersa na pressão, batimentos acelerados. Não posso relaxar, não acabou. Nada mais importa, só subjugar a música, mostrar quem manda nessa sala. Pontos de luz explodem na minha visão e, por um delirante segundo, é como se a nota amarela estivesse me abrindo de dentro para fora, fazendo aflorar estrelas que se multiplicam por toda a sala de espetáculos. A nota abrupta me coloca de volta no Concerto – me retira de dentro da tentação do delírio – e eu pulo, literalmente pulo, quase caio da cadeira. Os movimentos rápidos continuam vindo em ondas que parecem me esboroar com a sua intensidade – por que está sendo tão difícil hoje? Pareço estar mais pesada, mais lenta, o que está acontecendo? – e assim, descabelada, suada, exaurida, penso no que Rostropovitch diria agora sobre ser uma peça musical feita para jovenzinhos apaixonados, duvido muito que ele já tenha se entregue à música da forma como estou fazendo agora. O cabelo continua incomodando e uso a mão esquerda para jogar a mecha rebelde para trás, se eu tivesse uma tesoura por perto agora iria cortá-la!, e volto toda a concentração para o cello, o epicentro da minha força, o único que pode me salvar agora. Tento chegar o mais próximo possível para aspirar o seu odor sólido de madeira e, enfim, chegou a hora, uma nota impregnada de violência é a senha para que eu novamente pule, tomada pela energia que sai como jatos de lava de dentro do cello. Danny esquece a prudência e aponta para mim com a mão esquerda, um breve gesto que diz muito, recomponha-se!, contenha-se! Eu me ajeito na cadeira, as coxas contraídas gritando dores e câimbras depois de tanto tempo imobilizadas. O segundo movimento do Concerto se aproxima do fim, calma, Jackie,

estamos quase lá, e eu me concentro na precisão das notas, mantendo as mãos o mais próximo possível das cordas, toda a minha atenção voltada para aqueles movimentos que parecem tão mínimos que as pessoas nem desconfiam conter um universo inteiro de possibilidades e erros.

18.

Não posso parar, sou explosão e som, e quem olha a segurança com que toco essa parte rápida do Concerto nem desconfia que eu, Jacqueline du Pré, tentei desistir da música, e não faz muito tempo, ainda que quatro anos na minha vida equivalha a algo próximo da eternidade. Existiu uma época em que não conseguia mais conectar com a música. Somente o silêncio habitava a minha cabeça, um aterrador espaço vazio de sentido. A forma repentina com que aconteceu foi assustadora, demonstra o quão rápido as nossas certezas podem desabar: uma tarde eu estava tocando com alegria, cheia de projetos e de músicas novas para explorar e, na noite seguinte, durante um concerto em uma sala encantadora de Cambridge iluminada por castiçais, a música sumiu no meio do movimento rápido da Sonata para Cello em E maior de Vivaldi. Primeiro errei uma passagem fácil, logo outra e mais outra, em uma sequência de quedas da qual não conseguia escapar. Mesmo com o sumiço da música, a memória ainda funcionava, e foi a ela que recorri para terminar a Sonata de uma forma decente. Quando desci do palco, percebi a indagação muda nos olhos do maestro e me afastei. Também não era capaz de explicar o que acontecera: a música que me habitava desde o nascimento tinha desaparecido como se nunca houvesse estado ali.

Inclino-me sobre o cello, a cabeça em movimentos para cima e para baixo. Ele discute comigo, mas silêncio seus resmungos roucos com o arco, mexendo-o como se fosse o bisturi na mão de um cirurgião. Tenho completo domínio não somente sobre o instrumento, mas também sobre o maestro, sobre a orquestra, sobre a plateia. Todos estão nas minhas mãos. A sensação de poder é inebriante, sufocando mais do que as fortes luzes que se concentram em mim e fazem a pele transpirar por baixo do vestido. No entanto, quando a música silenciou dentro de mim, após um momento inicial de agonia – como eu posso viver sem tocar? –, experimentei uma paz indescritível, quase vergonhosa. O desconforto intenso que me acompanhara durante aqueles anos tinha me deixado, assim como a eterna insatisfação de estar tocando algo incompleto, impossível. Agora eu poderia ser quem quisesse, não estava mais presa à música. Afasto-me um

pouco do cello e faço uma, duas, três notas um pouco mais longas que acabam por desembocar em notas agudas; o cello grita com estrépito até que suavizo a pressão, permitindo um momento de folga.

Tempos depois da quase aposentadoria, li uma entrevista da minha mãe dizendo que eu estava deprimida quando decidi parar. É uma explicação feita sob medida para não assustar as demais pessoas, mas poucos são capazes de entender o que realmente aconteceu. Era uma sensação de vazio, de falta de propósito, de indiferença; sem a inquietação constante de treinar e me apresentar, por um tempo sonhei em ter uma vida comum, sem a necessidade de lidar com minhas emoções e sentimentos toda noite na frente de desconhecidos, sem precisar tocar em feridas que era melhor esquecer, sem sentir medo do fracasso e da humilhação. A música tinha me abandonado e eu voltara a ser uma mortal, o que era ótimo. Foi por isso que decidi estudar Matemática, área que me fascinava; existe Matemática em tudo, ainda mais dentro das músicas. Também deixei de ter aulas com Will, apesar de sentir falta da nossa camaradagem. Às vezes fico pensando se não teria sido mais feliz vivendo longe do fogo incandescente da música, fazendo cálculos elaborados acompanhada somente pela solidão dos meus pensamentos, sem essa impressão de inutilidade, de estar esvaziando um oceano com um copo de vidro.

Olho para Danny, esperando que dite o ritmo da orquestra, e ele acelera o andamento com um gesto sutil. Vamos lá, vamos terminar essa parte do Concerto com glória. A orquestra preenche a sala com os seus sons, mas, por trás, está o cello ondulando como uma serpente em meio à melodia, ligando os diferentes instrumentos ao mesmo tempo em que empresta a eles um pouco de vivacidade e alegria. A empolgação me invade, não consigo ficar parada; sou sacudida por arrepios no meio da dança com o cello e busco com ânsia todas as forças que ele pode me dar, enquanto as notas surgem e desaparecem umas dentro das outras, em eterna reinvenção e desfazimento. Imaginava que fosse possível uma vida normal longe da música: ela exigia muito, era como nadar em um lago de ácido, uma substância que nos dilacera lentamente, levando embora a sanidade e a paz de espírito até acabar com a nossa própria vida. Os dias de silêncio foram de alegria, uma época em que acreditei que podia ser livre.

Sem querer, viro o pescoço e olho as cravelhas, como se ali se escondesse o conforto final tão desejado: faltam só alguns segundos, vamos lá, Jackie, você sabe, tão importante quanto começar bem o movimento é saber como terminá-lo. Afasto o olhar

do braço do cello, admirando as notas que continuam saindo automaticamente, observo Danny (está tão absorto na música que nem percebe), viro-me para o céu (Deus, por favor, me ajude) e volto a encarar aqueles meus dedos tão estranhos que executam cada nota com rapidez, enfurecidos, eles não falham, a música nunca desiste de mim. O final do movimento se aproxima, triunfal, e eu olho para Danny, espero que ele coloque fim ao suplício, espero o seu comando, o fim, e então a ordem vem, acaba!, e eu afasto o arco, dedilhando uma nota enérgica, raivosa, chega! Ela traz consigo um silêncio aterrador, profundo. Sem saber onde estou, desorientada, as pontas dos dedos queimando como se tivessem pego um ferro em brasa, viro-me para o maestro: eu acertei? Era isso? Danny está paralisado, boca entreaberta, o olhar traindo o encantamento. Não consigo resistir e o sorriso de alívio surge em meio ao meu semblante até então contraído, e é como se toda a tensão subitamente esvaziasse, Danny está sorrindo, eu também, assim como minha mãe, Will e boa parte da plateia. Sorrisos são contagiosos. Não foi só o segundo movimento do Concerto que terminei agora, mas uma declaração de amor. Justo quando eu imaginava que não sentiria mais nada, que a música ficaria no meu passado, Elgar surgiu em meio ao vazio. A ausência foi lentamente preenchida pelo Concerto; lembrava-me de notas, cantarolava o motivo, os dedos faziam os fantasmas dos movimentos como se qualquer superfície fosse um cello. O Concerto reapareceu devagar na minha memória, e era lindo como jamais consegui tocar. Um mistério se escondia dentro da música, conversando com a minha alma; era como uma tentação, uma obsessão, dizendo que a minha tarefa ainda não estava acabada, eu precisava continuar. Aos poucos, trazidas pelo Concerto, outras músicas voltaram a me habitar, como se nunca tivessem saído, como se estivessem o tempo inteiro à minha espera. A insatisfação voltou a aparecer, assim como o desejo de espalhar beleza por entre as pessoas, e foi assim que, um ano e meio depois de desistir de tudo, eu retornei à música como se fosse o filho pródigo, tocando aquela que me resgatou: o Concerto para Violoncelo de Elgar. Será que, quando o imaginou, o compositor pensava que, um dia, ele me traria de volta à vida? A música tem mais mistérios do que imaginamos. Eu e o Concerto estamos juntos para sempre, e é por isso que ergo os olhos para Danny com a doçura de quem sabe que foi salva por uma música, perguntando em silêncio quando começará o terceiro movimento.

Depois da tempestade, o terceiro movimento inicia com calma quase assustadora. Estamos na metade do Concerto; pelos meus cálculos, devem faltar dezesseis, talvez quinze minutos. Gostaria de pensar que a parte mais tensa já passou, mas uma lição deixada pela vida de solista é que todas as peças musicais possuem o seu grau de tensão e de expectativa, e até a passagem mais simples de uma partitura pode se transformar na ruína avassaladora de uma música.

Não é fácil sair do final eufórico do segundo movimento e passar a trafegar por águas plácidas; o coração ainda bate com força, os arrepios estão se dissipando aos poucos, os músculos dos braços continuam sentindo espasmos. Mesmo assim, cadencio a minha agitação interna e deixo o cello respirar um pouco, a orquestra acompanhando o ritmo e baixando a intensidade. O terceiro movimento, breve como o segundo, é um “Adagio”, e foi elaborado para ter um andamento mais lento, mas não devagar demais. Manter esse equilíbrio é tarefa conjunta do regente e da solista.

A tranquilidade do trecho inicial espalha-se pela sala de concertos; se durante o segundo movimento era possível sentir a vibração passando por entre as pessoas, nesse momento elas voltam a relaxar nas suas cadeiras, e o farfalhar das roupas ou um que outro sussurro passam a fazer parte do Concerto. Tudo bem, essas interferências involuntárias não irritam; ao contrário, são a prova viva de que existem pessoas sendo contaminadas pela música, seus corpos interagindo com o som de formas diferentes.

Faço cada nota que sai do cello se sentir como se fosse a mais importante de todas. Os movimentos dos braços abandonam a violência anterior e eu mergulho na pureza que emana do cello, oscilando com suavidade como se fosse o galho de uma árvore florida sendo roçado pelo vento. O momento calmo permite que a minha atenção trafegue de forma discreta pela sala, e eu me encanto em silêncio com os olhares embevecidos que pousam sobre mim e sobre a orquestra. Se sou capaz de causar esse sentimento bom em alguma pessoa através da música, afastando-a dos seus problemas e tragédias pessoais, então todo o meu esforço, treinamento e sacrifício já valeram à pena.

Contudo, movimentos lentos também me deixam mais reflexiva; sinto a sombra da frustração se espalhar pelo meu espírito e se refletir no Concerto, no cuidado exagerado com que busco a sonoridade perfeita de cada nota. Sou uma fraude: muito bem feita, claro, mas ainda assim uma fraude. Não consigo tocar aquilo que desejo; a música dentro de mim é perfeita, e o corpo acaba por estragá-la quando a traz ao mundo. Estou condenada a arrastar a imperfeição de uma música para outra, sempre buscando algo que só existe nas minhas idealizações, e ainda assim algo tão próximo

que chega a latejar, ansioso para sair. Uma vez Danny me disse que o silêncio também possui o seu som, e desde então tento mergulhar no silêncio, mas esbarro nas inúmeras músicas que frequentam a minha memória, uma sobreposta sobre a outra em uma sucessão de irritantes maravilhas que jamais conhecerão o mundo. Eu li que Elgar, assim como Tchaikóvski, sempre ficava irritado quando ouvia as suas músicas sendo tocadas por orquestras. É compreensível: dentro deles, a música existia na forma de um diamante precioso que, tão logo se exibia a todos, transformava-se em uma pedra preciosa comum. Até enganava pelo brilho, mas não podia ser comparada ao sentimento original de onde saíra. No final, existia somente a decepção de exibir o simulacro grosseiro de algo originalmente perfeito, sublime.

Aumento a intensidade e o sentimento das notas e, quando viro a cabeça para o lado, relaxando um pouco o pescoço, enxergo com clareza Will. Seu olhar acompanha os meus dedos, vendo-os criar notas, extraindo-as da memória como um garimpeiro seleciona pepitas de ouro, e no mesmo segundo recorro a sua voz grossa ressoando na sala de música da minha casa enquanto a neve se esfregava nas janelas: a nota amarela, ou “huang chung”, literalmente significava “sino amarelo”, correspondendo ao som cósmico, uma frequência vibratória que se encontra em qualquer matéria ou energia. Ela estava em tudo e em todos, e seria um caminho para se chegar até a fonte de onde emanava toda a Criação, da qual surgira até mesmo Deus. Quem conseguisse pacificar as próprias discordâncias e ingressar naquilo que possui de mais secreto e sagrado, sendo capaz de mergulhar dentro do próprio corpo e encarar sem medo as suas emoções mais profundas, despindo-se dos seus preconceitos, valores e receios, acabaria chegando na partícula do som perfeito que deu origem a todas as coisas do Universo. Considerada a mais perfeita manifestação audível do som cósmico, a nota amarela era reverenciada na China por ser a expressão mais genuína do Verbo que se encontra na origem de tudo. Tão importante era ela que, quando um imperador subia ao trono da China, a sua primeira atitude consistia em se dirigir até uma série de tubos de bambu que ficavam dentro de uma caverna – tubos de dimensões muito específicas, com o comprimento e o volume medidos com extrema precisão, indicada por antigos manuscritos que contavam a lenda de Ling Lun – e soprava neles. O som que saía era a nota amarela, e ele pautava as decisões do governo, desde os ministros que seriam escolhidos até o preço do arroz. Will serviu-se de mais chá, enquanto eu esfregava os dedos doloridos de frio, e comentou que era algo muito poético, imaginar que todos os objetos e pessoas do mundo tivessem, no seu interior, um pequeno pedaço da nota musical que deu origem

ao Universo, a música mais perfeita de todas. Estava ao alcance, mas, ao mesmo tempo, era algo inacessível, a voz do universo que mora no fundo da nossa alma. Músicas com andamento devagar me deixam dispersiva; tento me concentrar de novo no Concerto, oscilando suavemente para os lados, ainda que não esteja olhando para ninguém, perdida na recordação da nota amarela, a nota da Criação.

16.

Então, o universo está dentro de cada um de nós. Não interessa o quão enormes ou insignificantes, a nota amarela é o segredo que anima a nossa existência, a partícula de som que existe em todos nós e faz parte da grande sinfonia da criação. Wagner dizia que uma nota podia conter uma música inteira no curto intervalo da sua extensão, e esse pensamento se transmite para dentro dos meus movimentos, refletindo-se em calma e circunspeção no Concerto. Capricho nos vibratos e sou intencionalmente precisa nos ornamentos, fazendo o cello render o máximo com pouco esforço visível, o que deixa a melodia ainda mais elegante.

Quando pensei antes na nota amarela – quando julguei ter chegado perto dela –, pensava que era algo escondido no interior de cada música, um segredo ou código que o compositor incluía sem perceber na peça musical, o verdadeiro segredo do seu sucesso; quanto mais próxima da nota amarela, mais autêntica seria a criação. No entanto, agora entendia que ela não estava na música esperando ser descoberta, mas dentro de mim, a mulher que tocava o Concerto. Estava no interior de todas as pessoas, as quais não tinham a mesma relação visceral com a música que eu possuía, por isto podiam ignorar a existência dessa nota a animar a essência do universo e viver as suas vidinhas tranquilas, pacatas. No entanto, não existe música que tantos anos de estudo e prática acirrada não me permitiriam tocar; foi por isso que Elgar me resgatou do silêncio, para que eu pudesse revelar ao mundo inteiro a singularidade assombrosa desse som cósmico que nos dá sentido. Se me aplicasse, era só uma questão de tempo até chegar ao som que me habitava, anônimo, e agora entendia a minha insatisfação: era a nota amarela, prometendo um som perfeito que eu conseguia identificar, mas não tocar. Era ela que, no meio da memória das outras peças musicais, me acenava e zombava, sempre ao alcance, sempre inatingível. Graças à minha vivência musical eu podia percebê-la como um ruído de fundo, apesar de não ouvi-la com clareza. O melhor lugar para esconder

uma folha seca era uma floresta no outono, e a nota que dera origem ao universo estava oculta dentro de cada mínimo ser ou objeto inanimado surgido a partir dela.

Danny parece preocupado com o ritmo da orquestra, mas tem tempo para erguer uma sobrancelha de forma interrogativa na minha direção, piscando o olho. Debruço-me levemente para a esquerda, devolvendo a piscadela, mas em seguida concentro-me no cello, imersa na função de retirar até mesmo a mais insignificante nota com o máximo de emoção contida, tão pura quanto se fosse a destilação de uma lágrima. Alguns críticos reclamaram que eu transformava o Concerto de Elgar, uma composição elegíaca, em uma peça vulgar de emoções exageradas e, por causa disso, nas minhas últimas apresentações eu diminuí um pouco a intensidade da performance. Era no terceiro movimento, no Adagio, que eu agia de forma mais controlada. Fecho os olhos por instantes, permitindo que a melodia do instrumento me atinja com sua onda de solidão e conforto. Oscilo para a direita, em busca do carinho da orquestra, que prontamente responde, cercando-me com um abraço musical.

Talvez Will estivesse contando uma história da carochinha naquela tarde congelada no tempo, mas, e se fosse verdade? E se existisse uma espécie de sentido dentro de cada pessoa, esperando para ser descoberto? Não espanta que fosse um som: depois de estudar Matemática com afinco durante um ano e meio, sabia que a música ocorria através de padrões numéricos, e que o grau de perfeição dela dependia mais da sua beleza harmônica do que de notas e sonoridades. Se existia uma nota amarela dentro de cada aspecto da Criação, devíamos encontrá-la para nos aproximarmos de Deus. Não existia pessoa mais adequada para revelar a nota amarela do que eu, Jacqueline du Pré, uma mulher acostumada a manter a concentração até nas piores ocasiões, alguém que tinha o domínio suficiente da técnica musical para usar o Concerto de Elgar como uma chave capaz de abrir as portas do Infinito. Mergulhando dentro da música, mantendo a concentração em cada nota de forma que elas sirvam de passaporte para o que estava escondido no mais fundo da minha consciência, chegarei até a nota amarela e, melhor ainda, farei isto diante das câmeras, com todo mundo assistindo. Será o melhor Concerto já tocado.

Com gestos precisos, deixo a emoção transbordar por cada célula de madeira do cello. Meu amigo, precisarei de você nesta jornada; mais uma vez, você irá me acompanhar por zonas nebulosas, mas, enquanto estivermos juntos, nada será capaz de nos deter. A orquestra segue meus movimentos à distância, como se percebesse a resolução tomada e desejasse estar próxima, mas não atravessar as portas do Inferno

comigo. Extraio uma nota lenta das profundezas do cello, respiro fundo e me concentro: estou pronta.

15.

Existe uma espécie de abandono quando se está tocando, uma queda dentro de si mesmo, o instante em que a música continua soando mais por instinto – um legado deixado por anos de prática – do que por vontade, e é neste momento que preciso me concentrar, deixando de lado o corpo para chafurdar em meio ao lodo das memórias, tateando em busca de diamantes enquanto o lixo e o barro tentam me engolfar. As notas lentas, preguiçosas, se arrastam para fora do cello, espalhando-se pela sala como os tentáculos de um polvo. A orquestra continua fazendo um acompanhamento discreto, mantendo vigilância sobre os eventuais destemperos do cello. A calma dos movimentos esconde a força da minha concentração, não na música – ela vai continuar saindo, e poucos perceberão que não estou por inteiro ali –, mas em mim mesma. Quem é Jacqueline du Pré? Retirando as máscaras e as pressões sociais, qual é o meu verdadeiro rosto? Ergo os olhos para Danny e noto que ele está mais atento na orquestra, permitindo que eu consiga me descolar do corpo e afundar naquilo que tenho de mais íntimo. Imagens desordenadas surgem: o vestido branco de Hilary que sujei de barro, as cartas enviadas para Piers, uma apresentação na escola, uma caneta arremessada da plateia no meio de uma sonata de Brahms, meus dedos enfiados no gelo que se acumulava na beirada da janela de casa, eu e Danny caminhando na noite de Londres e falando com animação sobre doenças. Sem que perceba, a cabeça se inclina para a direita, como se estivesse tentando se afastar das memórias, e, de repente, a música cessa e é hora de fazer uma breve parada enquanto a orquestra assume a frente de batalha: deixo o braço esquerdo cair ao lado do corpo ao mesmo tempo em que pouso o arco sobre os joelhos. Um pouco de alívio é sempre bem vindo. A orquestra faz a sua parte e, para relaxar, eu bato o pé, marcando o compasso. Esta marcação me faz lembrar o dia em que me apaixonei pelo cello, aos cinco anos de idade, quando estava assistindo televisão, *Children's Hour*, e aquele instrumento misterioso surgiu, falando a língua dos anjos. Neste instante, senti algo inédito: a certeza inabalável de que tinha achado o meu lugar no mundo. Qual o nome disto aí, mamãe, e ouvi a risada dela antes de responder, é um violoncelo, tem um som bonito, não é? Apontei a tela da TV e disse: um dia, eu vou fazer esse som. Quase 20 anos depois, com calma, ergo os braços e retorno para o

Concerto, trazendo notas impregnadas de leveza, sons tão puros quanto os suspiros do orvalho em uma manhã. Foi paixão desde o princípio. Um dos dias mais felizes de todos foi quando acordei e percebi o silencioso vulto aos pés da cama velando meu sono, repleto de eletricidade e segurança, e antes mesmo que entendesse o que estava acontecendo, eu já sabia: era ele, o cello tão sonhado, ainda a versão do instrumento usada para ensinar as crianças, mas um anúncio de que, no futuro, estaria com o verdadeiro nas mãos. Ondulo delicadamente, dançando com o cello; o meu destino nunca deixou de estar atrelado ao dele, sempre foi uma extensão da minha alma. Pressiono as cordas com força, fazendo o arco espalhar a música de forma emocionada, vibrante. Um brilho cristalino na plateia: uma senhora na terceira fila está chorando. Nunca sonhei em tocar música, o objetivo sempre foi acariciar o meu amante de madeira até fazê-lo gozar de formas que o mundo ainda não tinha visto, e é por causa disso que, durante as apresentações, percebo o encantamento das plateias, pois elas estão vendo o amor vivo, não o sexo ou o carinho, mas o amor nas suas variadas facetas, enérgico, tenso, dedicado e triste, um amor que sabe que, um dia, precisará acabar. A emoção se apossa das notas, e eu acaricio o cello como se tivesse medo de perdê-lo, prometendo jamais abandoná-lo; deixo-me cair sobre o instrumento, mas logo me endireito em um ímpeto, ele nunca me deixa esmorecer. Com os músculos contraídos, faço o cello apresentar as suas notas mais dramáticas. A minha nota amarela, acaso existir e não passar de uma brincadeira inconsequente de Will em uma tarde de ócio, está ligada ao cello; é ele que me transporta para outros lugares e me faz experimentar sentimentos que nenhuma pessoa jamais conseguiu me causar. Desfiro uma nota com mais virulência, debruçando-me com leveza sobre o cello, meu amor, e a descarga de energia faz com que eu me endireite na cadeira, e estou novamente na minha infância, tocando cello primeiro com a minha mãe, em seguida nas aulas, e todas as pessoas são borrões desvanecidos na memória, exceto o cello, este nunca desapareceu, está sempre nos meus braços, mesmo nas viagens de avião, quando todos olham com surpresa para a moça cuja poltrona ao seu lado no avião é ocupada pela caixa de um instrumento musical. No meio das recordações, o cello ocupa uma posição central, reluzindo como o sol em torno do qual tudo orbita, e eu sei que o amo mais do que já ameí qualquer um. É graças a ele que chegarei na nota amarela, usando sua melancolia para derreter as barreiras que protegem Jacqueline du Pré de si mesma, então ondulo com energia redobrada, deixando as notas ainda mais concentradas e intensas.

14.

A calma da nota repercute na leveza dos movimentos; fazer o corpo desaparecer dentro da música, eis o grande segredo. Por trás da paixão pelo cello, existe o medo de não ser mais capaz de tocá-lo, virar o receptáculo inerte de dezenas de músicas maravilhosas que jamais ganharão o mundo. Escutar outras pessoas tocando mal as músicas que sei de cor e ser incapaz de intervir, de mostrar a verdadeira beleza da melodia. Entrar na memória em busca da nota amarela que se esconde atrás de alguma porta, ou talvez em uma minúscula ranhura de identidade, também é algo que chega perto dos meus pavores mais íntimos. Quando criança, morria de medo do escuro, mas, desde a chegada do cello, este receio deixou de existir: enquanto ele estivesse próximo, nenhum mal poderia me ameaçar. Nunca tive medo de não tocar alguma música – tinha a certeza instintiva de que não existia nenhuma que estivesse além das minhas habilidades, era só uma questão de treino e prática – e lembro da história que Barbirolli contou a meu respeito após uma das nossas apresentações em Londres, algo que não lembrava: quando tinha oito anos, participei de um concurso em Westminster. Barbirolli era um dos juízes e, pouco antes da minha vez de tocar, ele passou pela sala onde estavam os candidatos, a maioria com o dobro da minha idade. Viu dois candidatos roendo as unhas, outra competidora aquecendo os dedos no cello e, entre eles, uma pequena e sorridente menina loira, pé batendo no chão, quase pulando de alegria. Perguntou se ela não preferia ficar em outro lugar para se preparar melhor e a menina – ou seja, eu – respondi com entusiasmo, não precisa, quero tocar logo! Todos riram na mesa e Barbirolli, com seu olhar de leão velho sem garras, mas ainda violento, completou, me encarando fixamente: você não sentia nervosismo, estava ali só para se divertir.

De tão absorvida no ornamento esqueci da orquestra e levantei a cabeça para ver se estava tudo bem com eles, se ainda estavam comigo, e percebi que a orquestra me acompanhava com obediência, seguindo os comandos do maestro, o meu Danny, sempre cuidando de mim e facilitando as coisas. O cello é um porto seguro no meio de todas as frustrações e asperezas da vida, e a música era a forma através da qual nos relacionávamos, por isso apavora-me a possibilidade de não mais tocá-lo. Era a única ameaça que surtia efeito, minha maior fraqueza. Ao contrário das demais pessoas, não tenho medo da morte, e sim de estar paralisada dentro da cova e ser incapaz de tocar as músicas que assolavam a planície deserta da minha memória, melodias que fundiam

composições, compositores, velocidades, pausas e compassos, gerando sons tão perfeitos que seriam capazes de apagar toda a maldade e as dores do mundo. As notas leves e delicadas exploram os pequenos silêncios que moram dentro do Concerto de Elgar – uma música é a feliz união de sons e silêncios – e eu ergo um olhar sério para Danny, que deve imaginar que estou assim por causa da seriedade do terceiro movimento. No entanto, ele se equivoca, pois estou mergulhada dentro dos mais profundos terrores e, entre eles, o maior de todos, o pesadelo que às vezes me aterroriza à noite: estar com o cello ao alcance das mãos e não poder tocá-lo, não conseguir encontrar a paz de espírito que somente a sua voz grave me transmite. Continuo olhando para a frente, queixo cerrado, tocando as notas com um fingimento muito hábil de emoções, enquanto os meus medos mais primitivos fazem submergir todos os sentimentos de cautela e de auto-proteção. Talvez a nota amarela não esteja dentro daquilo que mais amo, pode ser aquilo que mais temo, o que explicaria a dificuldade em chegar até ela. Então me cerco de medo, me embebedo dele; deixo que preencha cada poro, cada célula; permito que os medos saiam livres pelo meu corpo, em cavalgada de terrores, e acabem esbarrando no Concerto, a barreira ideal para cercá-los, o Concerto que Elgar fez pensando na melancolia da finitude e na injustiça da morte dos jovens. Sinto o medo desvanecendo-se aos poucos dentro da limpidez das notas, espalhando-se pela sala de concertos, inofensivos e impregnados de tristeza. Volto o olhar para o chão e tento organizar a mente, respirar fundo, descobrir se não existe algo que me aproxime da essência mesmo de Jacqueline, não a cellista, não a filha, não a esposa, não a aluna, mas a mulher que veio ao mundo para tocar cello e tentar fazer as mais perfeitas músicas. Se entrei nesse buraco, sou capaz de sair sozinha. O peso da solidão cai sobre minha nuca; os outros acham que passo por um momento introspectivo e nem desconfiam que estou tomada pelo mais absoluto dos medos, como se o corpo enfim me traísse e deixasse de encontrar forças junto ao cello, as músicas presas dentro da minha cabeça além de qualquer possibilidade de virem ao mundo, transformadas em um lago morto, sem ondas e sem nada a frequentar as suas águas senão a angústia e o silêncio. Durante segundos sinto que irei desmaiar de pressão, mas as notas continuam saindo e o cello faz com que o meu coração prossiga batendo, assim como o seu ritmo tranquilo ensina os pulmões a não mergulharem no pânico, droga, estou tendo um ataque de medo no meio do Concerto, só isto explica o enregelamento inesperado dos membros, o peso que se adonou da minha cabeça, a sensação de que os movimentos estão lentos. Calma, Jackie, respire fundo, retome o controle, e então levanto a cabeça na direção de Danny

buscando conforto. Ele sente meu momento de fraqueza e o seu olhar afetuoso se detém sobre mim: será que percebeu o medo por trás das pupilas? Sabe que não estou inteiramente aqui no momento? Para desfazer suspeitas, desanuvio a testa contraída e, como se fosse um milagre, a pressão parece desaparecer; com passos trôpegos, saio do fosso no qual os piores medos tentavam me afogar, voltando para a sala de concertos, a música de Elgar reconstruindo a minha calma graças à cuidadosa tessitura dos seus sons. Não encontrei a nota amarela, mas a busca prossegue enquanto espero os comandos de Danny.

13.

O terceiro movimento aproxima-se do fim, faltam doze, talvez treze minutos até o final do Concerto; esse Adagio jamais foi tão lento e excruciante, parece que envelheci por dentro. Talvez tenha me concentrado em excesso na execução de cada trecho do movimento, mas sinto como se meu corpo estivesse entorpecido, como se cada nota saísse à custa de um esforço descomunal. Era esta a intenção de Elgar com o Adagio, criar um deserto em meio à melodia, um local onde o solista se sentiria tão inútil como se escalasse uma duna? Quase posso dizer que o compositor sabia que essa parte do Concerto era semelhante a um vórtice traiçoeiro drenando a energia do músico, ao mesmo tempo em que fazia a plateia afundar no desencanto e na desesperança. Elgar queria nos mostrar qual é o gosto da morte, e percebo que meu olhar está preso em Danny e nos seus movimentos hipnóticos: há quanto tempo estou olhando-o fixamente? Não sei. As notas continuam saindo, sabe-se lá de qual compartimento estejam estocadas na memória, e esforço-me para voltar ao comando dos gestos, para aproximar-me dos músicos, para cessar aquele despegamento nascido do pânico de segundos atrás. Deus, me ajuda, e sinto-me caprichar na elegância da postura, como se pudesse compensar a mente distante através da adequação estética dos movimentos. No esforço de voltar ao domínio de mim mesma, mexo a cabeça para cima e para baixo. A caixa de ressonância do cello faz as minhas coxas estremecerem e lembro da noite anterior, quando Danny e eu estávamos na cama, ele gemendo (um som irritantemente desafinado) enquanto arremetia, eu sentindo o seu membro inchar, próximo do gozo, e, do nada, sem esperar, a brisa noturna penetrou o quarto, trazendo consigo uma respiração gelada que acertou a minha coxa e me fez estremecer, bem na hora que Danny gozou, e eu não soube se estava arrepiada pelo sêmen descarregado ou por causa

da indiscreta lufada de ar que veio lamber-me as coxas. Concentro-me em não rir, devo estar fazendo aquilo que minha mãe chama de “careta de séria”, mas não consigo resistir, é a “careta de séria” ou uma gargalhada, melhor a primeira opção. Danny vira o olhar para mim e eu abaixo a cabeça para que ele não me desmascare, e no mesmo momento a orquestra alteia as suas múltiplas vozes. Diminuo a intensidade do cello, ondulando entre os sons dos demais instrumentos com a leveza de uma borboleta enquanto escuto eles reprisarem a mesma música que eu acabara de tocar. Falta pouco para acabar o movimento, e o final precisa ser suave, delicado, desaparecendo em pleno ar como uma neblina destrocada pelo primeiro raio de sol. Sinto uma fraqueza, um cansaço atípico; o cello não transmite a sua força usual, ao contrário, parece sugar as minhas energias como se fosse um vampiro. O olhar vaga pelo nada, quase implorando por ajuda, mas ninguém percebe. Inclino-me sobre o cello e juntos formamos um amálgama mais completo do que a junção do meu corpo e o de Danny sobre a cama. As notas saem com lentidão reptilínea, arrastando-se para fora do cello, enovelando-se nas paredes da sala de concertos, depositando-se como poeira nas roupas da plateia. Sinto receio de desmaiar – estou pálida por baixo da maquiagem, o suor frio escorre pelas minhas coxas e pelas costas – e é no meio deste desamparo em tudo inédito que percebo: o corpo ergueu uma série de barreiras para me afastar da nota amarela, para não me deixar chegar perto. Primeiro a crise de pânico, depois a sensação de despegamento e, agora, a exaustão, o desânimo. São percalços criados pela mente para me afastar da nota da criação, para me prender nesta pele humana tão cansada. A concentração em mim mesma e nos meus segredos parece surtir efeito: a nota amarela está próxima. Mais um pouco e irei atingi-la. A questão é o quão profundo sou ainda capaz de mergulhar, o quanto estou disposta a sacrificar. Lanço um olhar de súplica para Danny, pois sei a resposta: estou preparada para dar tudo.

Deus, perdoai-me, pois estou indo ao Seu encontro.

12.

Mas agora é hora de acabar o terceiro movimento e, como sempre, a frase de Will ressoa nos meus ouvidos, tão importante quanto um bom começo é manter a regularidade no final; seria também um ótimo lema a se observar, um fim digno sem desonrar o próprio legado. Com gestos rápidos, faço o cello soluçar notas doloridas, as quais saem em espasmos, como se a melodia estivesse tendo um ataque de asma.

Mantenho o olhar fixo no maestro, mas ele não passa de um borrão, uma silhueta irrequieta; meus pensamentos estão longe dali, vagando pela memória enquanto juntam cacos de frases e restos de imagens em busca do verdadeiro rosto de Jacqueline, aquele que foi soterrado por anos de doutrinação e de adestramento social, é assim que uma filha deve se comportar, é como se espera que uma jovem deve proceder, é desse jeito que uma esposa deve agir. Tantas normas silenciosas, tantas regras inúteis, tantas imposições engolidas em seco para sermos aceitas e que nos afastam daquilo que realmente somos e desejamos, da verdadeira e assustadora liberdade de ser. A pergunta ribomba no meu inconsciente, quem é você, Jacqueline du Pré?, e sinto desejo de chorar por aquilo que desejei ser e já se perdeu, graças à obsessão irracional em tocar a música mais perfeita de todas, algo que colocará o mundo no seu lugar certo, um som puro que existe somente na minha imaginação. Tudo está aqui, ao meu alcance, e eu prolongo a nota final do movimento de forma lenta, exasperante, mas o trinado súbito de um violino mal tocado me distrai por um breve momento, rompendo a linha de pensamentos em que estava mergulhada; olho rapidamente para o lado, percebendo pelo rubor qual foi o violinista que errou o acorde, e só então termino a nota, deixando o som exaurir-se em meio à sala silenciosa.

O terceiro movimento mal se tornou passado e Danny, sem dar tempo para descanso, inicia o quarto, o último, o mais longo, que possui andamentos e estados de espírito diferentes, começando Allegro, depois Moderato, em seguida Allegro ma non troppo e Poco più lento, antes de encerrar com um Adagio. É o meu movimento favorito, tanto por causa das variações emotivas que permite inserir no Concerto quanto por estar próximo do fim. O final de um Concerto é o encerramento de uma pequena vida surgida e desaparecida na sala de espetáculos – e, em breve, por causa da filmagem, vai se repetir por muitos lugares em que jamais estarei –, algo que eu trouxe com carinho ao mundo e que também liquidarei sem pena assim que chegar ao término. Quando eu arrancar do cello a última nota e o primeiro aplauso soar, terei matado o meu filho, e estarei alegre, um pouco suada e resfolegante, mas feliz por continuar viva. É com esse pensamento encorajador – logo tudo estará acabado – que percebo a orquestra encerrar de forma gritante o primeiro trecho do quarto movimento e então eu irrompo, triunfal, o cello tomando conta das tempestades anunciadas pela melodia e pacificando a instabilidade momentânea dos outros instrumentos. Alguns gestos vigorosos, alguns rompantes de sobriedade, e percebo que o mundo voltou a respirar com calma, passando a existir segurança onde antes só havia balbúrdia, agitação. O cello me afasta do medo,

mas medo do quê?, e então percebo a fragilidade da posição em que estou: se o cello me mantém distante dos medos, sem ele ainda sou alguém? Será que toda a minha fortaleza interna foi construída em torno da ilusão de proteção criada por uma caixa de madeira envelhecida, algumas cordas esticadas e um arco feito com crina de cavalo? Ergo a cabeça com um pouco de ímpeto, mas fujo do olhar de Danny: tenho receio de que ele perceba o meu desconforto, a lâmina de medo escondida por trás das pupilas azuis. Nunca tive medo de nada; diversas vezes ouvi meus irmãos falarem isto, que Jackie era destemida. Também sempre me considerei invulnerável; minha impulsividade mascarava a absoluta certeza de ser invencível, de estar além de qualquer possibilidade de derrota. Mesmo quando me afastei do cello, não foi por ter fracassado, mas por não sentir mais vontade de tocar música e ter o forte pressentimento de que, se continuasse me entregando daquele jeito ao cello, ele iria me quebrar em pedaços, nenhum ser humano consegue viver muito tempo no ritmo de treino, estudo, viagens e apresentações em que eu estava envolvida, não sem perder a qualidade da música. Quando retornei à música, imaginei que seria possível diminuir o meu nível exagerado de exigência, mas bastaram quatro meses para a loucura da rotina anterior não só voltar como se intensificar, chegando ao ponto em que não durmo, não como, não transo, não vivo, não respiro, não sem estar mentalmente imersa em uma música perfeita que nunca silencia. Sinto frio, e é como se o peso da responsabilidade caísse de chofre sobre mim; inclino-me sobre o cello, fragilizada, e esforço-me para manter a concentração na melodia, caprichando em um vibrato que me faz recuperar o controle e o sangue frio. A orquestra sossega, acalmada pela solidez do cello, e eu sinto algo inédito, algo que nunca tinha sentido antes em uma apresentação: os dentes frios do medo cravados no meu espírito. Em um retesar súbito, quase um pulo, tento afastar essa sensação desagradável, realizando uma sequência de notas fortes, brandindo o arco com energia, arremetendo-o contra as cordas, tudo para afastar a dolorosa percepção de que, no final de contas, por trás do cello, Jacqueline du Pré não passa de um ser humano muito apavorado.

11.

Dentro dos movimentos precisos, vigorosos, escondo o medo; o ar sumiu do mundo e cada respiração minha é agora dividida com as pessoas que infestam a sala de espetáculos. Respiro um ar morno, adocicado, que sai da plateia e se deposita sobre o

palco, atordoando-me quando se junta com a luz forte das lâmpadas. Tão focada estava em encontrar a nota amarela que não imaginei que ela pudesse se esconder, encarniçada, entre os mais profundos medos, aqueles que não confessamos nem para as paredes invisíveis a nos espreitar em um quarto tomado pela noite. Pensando bem, era óbvio que a nota amarela não estaria oculta no passado ou em alguma resplandecente recordação de infância, ou então dentro do cello, meu companheiro fiel de tantos anos, e nem mesmo em meio aos sentimentos, mas estaria entremeada nos medos mais íntimos, como uma cobra insidiosa escondida embaixo de uma pedra. Endireito o corpo, olho Danny e recorro das suas palavras, você vai para um lugar onde não conseguimos te acompanhar, e sei que deveria voltar para o conforto do mundo real e da sala de concertos, mas é forte a tentação de estar perto de Deus, não o dos católicos ou o dos judeus, mas o verdadeiro, aquele que mora na música do universo. Como se respondesse ao meu anseio, solto uma nota um pouco mais profunda e ergo a cabeça, olhando para o teto. Deus está tão próximo, quase posso senti-lo; a nota amarela não é mais um devaneio, mas uma possibilidade real. Se encarar meus medos, se estiver frente a frente com a Medusa e não desviar o olhar, terei a resposta para as perguntas. Por trás dos sons automáticos produzidos pelo cello, escuto a orquestra me acompanhando com suavidade, quase timidez, sem notar o dilema em que a solista se encontra; os demais instrumentos parecem dizer, não faça isto, volte, mas é tarde demais. Se existe um ser humano capaz de trazer a nota amarela para este mundo repleto de músicas insatisfatórias e de sons estridentes, este alguém sou eu. A dor súbita nas costas faz eu me endireitar, mas hoje o corpo não vai me distrair, hoje não. Aprofundo-me em um trecho calmo do Concerto, fazendo a música ondular com lentidão, enquanto sinto um estranho júbilo quando passo a analisar os meus verdadeiros medos, em um inventário honesto, tentando entendê-los, identificá-los, tudo para que possa revelar a nota da Criação. Para começar, não tenho medo de falhar, pois o erro é inevitável, a verdadeira questão é como sobreviver à falha. Também sei que não existe música que não seja capaz de tocar, tudo é uma questão de treino e prática. Não tenho receio de esquecer as composições e notas, pois todos são feitos de esquecimentos, aquilo que é realmente importante o cérebro acaba retendo. Olho para os lados, alguém mais atento poderia perceber a minha distração, apesar de todo mundo confundi-la com emoção e entrega, mas estão todos tão embevecidos que esquecem de me observar, então prossigo. Não tenho medo de críticas, pois fui criticada desde o nascimento e já passei pela análise de muitos críticos cruéis, estou acostumada. Não tenho medo de amar, pois amo e amo

muito bem. Não tenho medo de envelhecer, pois, desde a minha juventude até agora, já vivi muitas experiências. Não tenho medo de Deus; ele sim é que deveria me temer, ainda mais agora que me aproximo dele, com meus passos formados por notas musicais. Libero uma nota cortante e feroz, quase uma gargalhada, que em seguida é pacificada pela orquestra. Ergo os olhos e, aliviada, percebo que não tenho medo de morrer, pois só quem não viveu ainda ou está desperdiçando tempo pode ter este receio. A cabeça parece pesar, então viro o olhar para o chão, deixando as notas fluírem de maneira natural. Não consigo ultrapassar a porta onde se esconde o medo mais secreto; tateio em vão, não tenho a concentração necessária para entender meu próprio mistério. Posso sentir a existência de algo gigantesco escondido, algo que sempre tive vontade de confessar, apesar de nunca ter transformado em palavras. Após uma sequência de notas graves, prolongo a última, dando-lhe um tom soturno, quase hipnótico. Sinto a satisfação imensa de chegar a este grau de compreensão do Concerto de Elgar – será que algum dia ele entendeu a própria música? – e, ao virar o rosto, entregue à emoção, vejo um relampejar em meio à plateia, um fulgor repentino que desaparece como um vagalume. Viro-me para os dedos a deslizar sobre as cordas e identifico, enfim, o meu medo secreto: o descontrole. Era a única coisa que temia, a sensação de não estar no domínio completo. A incapacidade de controlar a minha vida, o meu pensamento, as minhas vontades. O cello morto entre mãos que desaprenderam a tocá-lo, acariciado por dedos incapazes de perceber a vida da madeira, o estremecer rígido das cordas. O horror que seria perder a minha liberdade e depender da piedade e do auxílio de outras pessoas, a sensação de virar espectadora de tudo aquilo que já se experimentou, ser uma estranha de si mesma. Faço um breve silêncio e, em seguida, entrego-me à voluptuosidade das notas, como se compensasse o receio revelado com mais energia e vigor, e as notas vão se tornando mais agudas até que finalmente explodo de raiva, um gesto raivoso transformado em acorde pelo cello. Ergo a cabeça com determinação, olhos arregalados, e vejo a admiração súbita de Danny diante da sensualidade que parece emanar dos meus poros: não vou nunca perder o controle da minha vida, prometo-me em silêncio. Nenhuma pessoa irá mandar em mim; serei a senhora da minha vontade, dona do próprio destino. Melhor me matar a deixar a inércia e o comodismo acontecerem. Por mais que esse medo me atormente, enquanto eu viver, jamais deixarei de fazer aquilo que amo e estar com as pessoas que desejo. O medo se propaga com outro acorde decidido; assim que o identifico, ele se torna inofensivo. Ataco o cello com fúria

renovada, mexendo o pescoço de forma enérgica e então, finalmente, com os passos sutis de uma assassina, aproximo-me da nota amarela.

10.

O medo jaz aos meus pés, destroçado pelas notas que saem do cello com a fúria da tempestade abrindo sulcos na areia da praia. Sou todas as minhas emoções; o corpo é uma máquina implacável feita especialmente para dominar as mais complexas e delicadas músicas que já surgiram na Terra. Estou pronta. No fundo de mim – ou será que está saindo do cello, que corcoveia como um cavalo selvagem entre as minhas pernas? –, sinto a onda se avolumar, invencível, silenciosa, ameaçadora, e sei que ela, a nota amarela, se aproxima para me engolfar, para me possuir, para mostrar ao mundo o som mavioso da Criação, para me aproximar de Deus, para me tornar Deus. Espero a chegada da onda, mal contendo o júbilo, e arregalo meus olhos na direção de Danny, quase como se ele fosse desaparecer e, em seu lugar, surgiria aquilo que tanto desejei, a compreensão absoluta de tudo. Era isso que a pequena Jackie buscava quando fugiu de casa para encontrar o mar; era isso que senti quando vi o cello, ali estava a chave para a minha completude; era isso que desejei quando entreguei a alma para a música, dedicando-lhe todas as horas do meu dia; era isso que secretamente busquei, percorrendo várias cidades do mundo, tocando com as mais diversas orquestras, convivendo com os maiores maestros e músicos; era isso que me levou a fugir do cello e buscar conforto na matemática, a sensação de que o preço a pagar seria alto demais; era isso que me fez casar com Danny, a ideia de que a felicidade pode ser conseguida não só com a música, mas com outra pessoa; era isso que me fez trocar de religião e buscar a paz em um Deus diferente, em outra forma de cultuar as forças que estão além de nós. Toda a minha vida foi antecipação para este momento e, agora, quando toco o Concerto com rapidez e fúria, inclinando-me sobre este cello que me seduz ao mesmo tempo em que me repudia, mexendo a cabeça com energia como se estivesse tentando insuflar vida dentro da melancolia paralisante de Elgar, enfim entendo a minha função no mundo e o sorriso surge com a força de um raio, trazendo luz para o Concerto e despertando um sorriso semelhante em Danny, como se estivéssemos fazendo uma grande travessura juntos. A onda me arrebatava e, por um breve segundo, inclino-me sobre o cello em busca da força necessária para prosseguir. Tomada pela energia da música, volto a me endireitar quase com violência na cadeira, jogo o cabelo para trás, soltando-o

das cravelhas, e então me entrego a uma nota tortuosa, insinuante, ao mesmo tempo em que sinto a ponta dos meus dedos arderem como se estivessem em chamas, dói, inclino-me sobre o cello em busca de ar fresco e a orquestra aumenta o volume, esfuziante, permitindo um breve repouso. Retorno rápido ao Concerto – falta pouco agora, menos de dez minutos, preciso aguentar – e a minha volta ao comando da melodia é feita de forma alegre, divertida, enquanto contemplo o cello; em um processo de fragmentação, sinto como se estivesse distante do meu corpo, subitamente transformado em um nervo exposto, impregnado de agonia e de música. Tudo em mim é som e verdade; sinto a paz que sempre busquei e imaginava ser impossível atingir. Os meus movimentos são mais fortes do que gostaria que fossem, e eles desembocam em uma nota aguda e ampla, que faz o arrepio percorrer minha nuca. A orquestra retorna com seriedade, tentando controlar o ímpeto da solista, e eu acompanho a sua calma; o som da orquestra é límpido e seco, com uma quase alma que está muito longe da entrega absoluta que realizo em cada mínima apresentação, e é então que sinto algo lindo, algo único, algo maravilhoso, tentando aflorar entre a minha música, algo que pede passagem entre os meus dedos, algo ansioso para se revelar e é ela então, a nota amarela, enfim liberta dos seus grilhões. Sei exatamente qual o som a ser feito para despertar a nota oculta, bastam três movimentos de dedos, uma arremetida do arco, uma determinada velocidade, a liberação de um dedo e ela estará entre nós. A repentina consciência do som proibido, a sua perfeição cristalina, o pequeno pedaço de infinito que se descortina ao meu alcance, tudo isso me faz fechar os olhos, atordoada, e esforço-me para manter a concentração no Concerto de Elgar, como se ele fosse uma defesa contra a inesperada virulência – e a assustadora simplicidade – do som pressentido dentro da melodia. Abro os olhos e busco a minha âncora com a música, o maestro, mas Danny está distraído conduzindo a orquestra, não consegue ver que estou a um passo, a uma sequência de movimentos sutis capaz de revelar a música de onde saiu todo o universo. Nunca senti nada semelhante, estar tão perto da completude. Inclino a cabeça, tentando sobreviver ao terremoto que está prestes a iniciar, e olho para Danny, ansiosa para que ele me acalme com um daqueles sorrisos tímidos, assegurando que tudo vai acabar bem, que estará sempre ao meu lado, e sinto como uma punhalada entre as omoplatas, pois surge na minha cabeça a imagem de uma mulher sozinha em uma cadeira, uma mulher de olhos azuis mortiços, e tenho a certeza de que o amor de Danny, o qual imaginava ser eterno, acabou também. Eu não quero isto!, e, tão rápido quanto surgiu, a imagem desaparece. Tento acalmar a inquietação mexendo bastante o corpo, como se desejasse apagar a

impressão de incapacidade e de morte em vida, a sensação de que alguém está pisando sobre a minha tumba, e mergulho na insuportável pressão que é estar tocando o Concerto de Elgar e, ao mesmo tempo, ser invadida por pensamentos desoladores, tendo a nota amarela a espreitar por trás de cada nota ou deslize do dedo, ansiosa para se revelar ao mundo. Precisei chegar tão perto para perceber o erro que cometi: a nota amarela não estava escondida dentro de nós, mas protegida para que não chegássemos perto. Não estamos preparados para entender a criação ou chegar próximo de Deus; se libertar esta nota que cobiça a liberdade, não sei o que acontecerá, mas as sensações ruins que tomam conta do meu corpo indicam que não será algo bom. Dentro da perfeição se esconde a ruína, fomos criados para sermos imperfeitos, pois é justamente o que nos permite criar e sermos felizes, a sensação de que existe sempre algo melhor a ser buscado. Realizo uma sequência rápida de notas, tentando me concentrar ao Concerto, tentando fazer com que Elgar me traga de volta à realidade; o arco corta as cordas com raiva, permitindo-me uma parada de alívio. No entanto, o desconforto persiste, e sinto como se não estivesse só me arrebatando, mas arrastando com a força de uma enchente, e é com energia que volto para o Concerto, enlaçando o cello na esperança de que ele me conceda forças. Contudo, dessa vez não sinto a voltagem de energia geralmente causada pelo instrumento, e, como uma aparição, enxergo o meu cello, mas ele está morto, envelhecido, dependurado em uma parede, uma recordação empoeirada e melancólica dos seus tempos de glória; pisco e a imagem se desfaz, ao mesmo tempo em que a recordação da nota amarela me ataca como um tigre, ciciando promessas para se libertar, mas fecho os olhos, em seguida contemplo o piso do palco e percebo, com o canto da visão, que Danny tenta chamar a minha atenção. Mesmo imersa na dor, esforço-me para sorrir para ele, mas o sorriso sai com dificuldade; uma sequência rápida de notas, preciso acabar logo o Concerto, ninguém pode saber o que está acontecendo, e faço outro movimento brusco do arco, acompanhado pelo grito de dor do cello. Endireito-me na cadeira e tento me concentrar na frequência sedutora das notas, dançando com o cello para afastar aqueles pensamentos destrutivos, enquanto a nota amarela insiste em pedir passagem, mas eu não posso, desculpe, eu não posso.

09.

Não consigo me afastar da nota amarela; agora que ela sabe que foi descoberta, tenta me distrair para se entregar ao mundo. Assim como a serpente que tentou Adão e

Eva, a nota me promete acesso à música que sempre sonhei tocar, sussurrando maravilhas e afirmando que todos merecem ouvir a música da criação, a capacidade de, através de um único som, redefinir o mundo em que estamos confinados. A nota amarela, assim como ocorria na China, também é a chance de criar um novo universo. Inclino-me levemente sobre o cello, sentindo o seu cheiro indiferente de madeira, e extraio notas profundas, como se a melancolia de Elgar fosse capaz de afastar a nota perfeita que insiste em tentativas de se intrometer na melodia e revelar ao mundo a verdade sobre todos nós. Não sei o que pode acontecer e, no esforço de afastar aquela sereia repleta de truques para me enfeitiçar, capricho nas notas, mexendo a cabeça para tentar impor mais força à música. Na minha frente, percebo Danny ainda ocupado regendo a orquestra e noto aquilo que ele me alertou: está se esforçando para me entender e fazer os outros me acompanharem, não tenta reduzir o meu ímpeto. Estou sozinha. Com uma nota mais aguda tento chamar a sua atenção, compartilhar um pouco da angústia, mas ele não percebe. Busco conforto no cello e novamente dançamos juntos, com movimentos semelhantes a um balé, mas ele continua fazendo a parte que lhe cabe de maneira fria, não me dando forças ou sorrisos como sempre faz. Sinto que uma barreira ergueu-se entre nós dois; ele está ali, parece o mesmo, mas também se comporta de maneira diferente – ou talvez eu esteja diferente. Um pequeno equívoco de posicionamento do dedo quase me faz perder a nota, e neste momento sinto como se os meus dedos tivessem vontade própria; a nota amarela aproveita o instante de fraqueza para tentar impor a sua presença em meio à música, disfarçando-se de falsa memória, mas eu mergulho o corpo na direção do cello como um albatroz em busca do peixe que irá acabar com a sua fome, forçando a nota amarela a recuar. Não foi sábio libertar este demônio que agora tenta aparecer em meio ao Concerto de Elgar, e a proximidade da nota amarela – mesmo sendo algo assustador – também me fascina. Talvez não seja tão ruim quanto estou pensando; talvez o som perfeito da nota amarela não contenha só dor e tristeza como senti, mas estes sentimentos sejam inevitáveis antes que aconteça algo bom. Assim como ela está ansiosa por se expor, percebo a sua pureza, a sua perfeição elegante, quase matemática, e sinto o desejo irresistível de me entregar à música que sempre sonhei e nunca fui capaz de realizar. Chegar perto de algo tão desejado é enlouquecedor, e pergunto-me se não estou delirando, se a nota amarela existe mesmo. Talvez eu esteja enlouquecendo, e afasto esses pensamentos sombrios entregando-me a uma sequência de notas graves com a dedicação de um estudante desejando aprovação, mantendo um espaço seguro entre elas antes de inclinar-me novamente em direção ao

cello e procurar ajuda. Silêncio: o cello faz a sua tarefa de forma quase burocrática, profissional. Ergo a cabeça e olho para a frente, mas não é Danny quem está ali e sim uma mulher quebrada, de olheiras profundas em torno dos olhos azuis, queixo contorcido, e sei que ela está pensando em mim neste exato momento, mas a imagem surge e desaparece em um átimo de segundo, e eu tento afastar esses fantasmas incômodos dançando com o cello. A nota amarela rola de um lado para o outro da memória, tentando aparecer no Concerto, e a única coisa que a impede sou eu, justamente aquela que a despertou, a detentora do segredo sobre a entonação exata da nota musical de onde saiu o universo. A orquestra toca com suavidade mecânica ao meu redor, fornecendo o fundo ideal para meu cello passear por entre os outros instrumentos. Endireito o corpo, sentindo dores musculares nas pernas, nos braços e nas costas, mas lanço um sorriso rápido para Danny antes de repetir a mesma sequência de notas, valorizando esse momento de calma do Concerto. A nota amarela parece ter desaparecido; mesmo agitada e com o corpo dolorido, sinto uma inesperada paz de espírito à medida que afundo no Concerto de Elgar. O pior momento já passou; preciso ter calma agora.

08.

O mundo volta a fazer sentido, e a dor de cabeça e a pressão diminuem. Tudo parece ser um daqueles sonhos infundáveis em que o tempo parece não passar. Ergo a cabeça para o teto, repetindo a mesma sequência de notas, encantando-me com a falsa placidez com que o Concerto se entrega aos ouvintes. Rompo a tranquilidade da melodia com elegância, a nota aguda atravessando o andamento da orquestra. Danny mantém a sua costumeira tensão, atento a todos os detalhes; ao contrário de mim, ele não sente alívio com a proximidade do final do Concerto, mas angústia, pois é quando nos sentimos mais relaxados que os erros costumam acontecer, e eles surgem em cascata. O cello ondula com segurança em meio à melodia produzida pela orquestra, repleto de insinuações e insuspeitas profundidades, quando sou tomada por uma indiferença total, como se estivesse ouvindo o Concerto de Elgar sendo tocado por uma outra Jacqueline du Pré. Respiro fundo, tentando retomar o controle e voltar a sentir a música ao invés de tocá-la de memória, agora não, agora não é hora, e neste momento de despegamento a nota amarela surge com força na minha memória – esta nota exata, naquele tom, com a pressão adequada dos dedos – e tenta tomar conta dos meus gestos.

Em conjunto com a sensação de que algo está prestes a surgir, volta a dor de cabeça, desta vez acompanhada de forte enjôo, e solto um gemido imperceptível que se perde em meio à música de Elgar. Esforço-me para me concentrar nas notas do Concerto, entregando-me com intensidade a cada mínimo movimento, como se eles pudessem reconstituir a minha calma de espírito, agora em frangalhos. A nota amarela insiste de maneira enérgica, e dessa vez não existe mais seduções e promessas, só a força bruta tentando se enfiar entre meus dedos para esboçar o som maldito, mas eu resisto, apesar de sentir a boca seca – por favor, não posso vomitar agora, dai-me forças – e dor no pescoço. É tanta concentração e esforço para manter a integridade do Concerto que a minha cabeça se perde em gestos convulsos, ao mesmo tempo em que, na sola do pé esquerdo, surge um inesperado formigamento, será que estou com câimbra, e ele sobe em uma rajada de estremecimentos pela perna, pelo braço esquerdo, até desembocar na boca, deixando meus lábios frios e levemente trêmulos, será que estou tendo um ataque do coração? Mexo a cabeça para o lado, tentando afastar aquele desconforto súbito, mas em seguida desfiro uma nova sequência de notas, preciso acabar logo com isto, não estou me sentindo bem, é quase impossível continuar disfarçando o desespero que me carcome como um verme; danço e corcoveio com o cello, como se tantos movimentos pudessem me acalmar, e em seguida reteso o corpo violentamente, batendo o pé para acabar com o formigamento, jogando o cabelo para trás em um gesto repentino, quase um suspiro no meio da tensão do momento. A orquestra interfere com tranquilidade, dando-me tempo suficiente para disfarçar a agitação ajeitando o cabelo para trás, mas logo volto a mergulhar no cello, tirando as mais belas notas do instrumento, em um esforço para pacificar o meu espírito quebrado, trêmulo. Danny faz um breve gesto de advertência, o qual respondo com um sorriso leve, lábios ainda gelados, mas logo percebo as trevas se dissipando, estou de novo no controle, e o sorriso aberto comunica o meu alívio ao mundo depois daquele período de turbulência. Outra sequência rápida de notas, meus dedos obedientes acariciando o cello com determinação; tudo se dirige até uma nota rápida, então me afasto da música. A orquestra faz a sua parte, intervindo com felicidade no Concerto e assumindo os rumos da música enquanto eu permaneço parada, o arco sobre os joelhos, o braço esquerdo abraçando o cello em um gesto instintivo de proteção. Com olhos atentos, observo Danny regendo a orquestra, mas o formigamento ainda persiste, de forma leve e constante. Vou terminar o Concerto e então me preocupar com isto; não posso parar agora. A nota amarela ainda está à espreita, aguardando algum momento de fraqueza, e resisto à tentação de acariciar os

dedos que sabem exatamente qual o caminho que devem realizar para fazer surgir a nota da criação do universo, mas eu não posso, pois chegar perto da Criação de tudo é descobrir que o Universo nasceu de um urro descomunal, de uma dor que se repete e propaga dentro de cada mínima criatura. Os violinos dão a deixa para o meu retorno e faço o cello reingressar no Concerto com uma nota enérgica, que passa a ser seguida pela orquestra em um crescente súbito de energia e som.

07.

São momentos como este, quando cavalgo o cello com ímpeto, que sinto ter nascido para a música e para subjugar as notas imaginadas por outros compositores, transformando-as em algo mágico a ser desfrutado pelas pessoas. Mesmo sobressaltada pelo o que acabou de acontecer, um lado meu não cansa de se admirar com a minha habilidade, segurança e – por que não dizer? – sangue frio, pois a capacidade de manobrar as emoções e fundi-las com as músicas é algo que demanda muito domínio técnico e emocional. Início uma sequência de notas rápidas, decididas, até terminar com uma nota que cospe agressão, afastando o arco das cordas de maneira repentina. Aproveito o breve momento de repouso em meio à tempestade do Concerto para abrir e fechar os dedos, percebendo ainda o formigamento na mão esquerda enquanto enlaço levemente o cello, meu parceiro de batalha. Falta pouco, falta tão pouco. Com um olhar direto, Danny pergunta se estou bem ao mesmo tempo em que organiza os sons da orquestra; concordo com um leve gesto, endireitando-me na cadeira. Esses segundos de descanso são preciosos quando se está sob pressão constante, mas logo eles acabam e eu retorno com força ao Concerto, mexendo a cabeça para o lado para revelar, também por gestos, que o cello está de volta. Tocar cello é a minha vida, e todos sabem o quanto gosto, mas hoje esse prazer acabou se esvaindo por culpa exclusiva minha, ao permitir que fraquezas e instabilidades pessoais invadissem o Concerto. Se Elgar estivesse aqui eu teria que pedir perdão a ele, pois comprometi a estrutura da sua música. Ninguém nunca saberá o quanto estou me sentindo fragilizada neste momento, nem mesmo Danny entenderia; pensar na nota amarela, tentar encontrá-la e descobrir não só que ela existe, mas que deve ser evitada, está sendo algo que me aproxima demais da minha própria mortalidade. Na luta para afastar esses pensamentos sombrios, inclino-me sobre o cello e extraio notas rápidas e argutas, em seguida me reteso com energia e início uma outra sequência rápida que novamente se encerra de forma abrupta. Não existe tempo

para reflexão, só para o instinto, e então faço as notas saírem aos arranques enquanto pulo e me concentro no cello. Uma sombra parece se interpor entre eu e a música, e é com muito esforço que continuo demonstrando concentração e entrega; notas e lembranças, que antes surgiam ao natural, hoje parecem mais temerosas. Ninguém pode saber a extensão da fraqueza da solista, o quão próxima estou de ruir; este foi o grande embate da minha vida, a demonstração inabalável de segurança até mesmo quando estou me sentindo prestes a desmoronar, a ser desmascarada como fraude. O formigamento diminuiu, mas ainda está ali, lembrando-me que o meu corpo possui limites que não podem ser ultrapassados. Danço suavemente com o cello, permitindo que a melodia injete ânimo no meu espírito; a sequência de notas rápidas se resolve em um movimento repentino do arco. Cesso de imediato todos os gestos e sons, e é como se eu fosse a exploradora perdida em mata densa e que subitamente encontra uma clareira. Aproveito para colocar o cabelo para trás – mexi tanto a cabeça que ele insiste em cair sobre os meus olhos ou se enrolar nas cravelhas – e respiro um pouco, ouvindo a orquestra tocar. Danny está fazendo um ótimo trabalho; tamborilo o ritmo na caixa de ressonância do cello, batendo o pé. Isto é o que devia importar, a alegria da música e as sensações boas que ela nos causa, não o que busquei de maneira tão obcecada durante toda a minha vida, a perfeição, a música irretocável e além de qualquer questionamento. É na imperfeição que reside a verdadeira beleza; outro solista irá tocar o Concerto e entendê-lo de uma maneira diferente da minha, e isto será igualmente belo. Não existe nada definitivo em arte, tudo são pontos de vista, e talvez seja isto que me assuste tanto ao descobrir a nota amarela (ela está aqui, bem próxima, posso sentir), a ideia de que todas as imperfeições e belezas podem ser sintetizadas dentro de uma só nota musical, a única que importa, algo tão perfeito que depois dela não existe mais nada. O problema é ter chegado perto demais da nota amarela, sei o seu segredo, e estar tão próximo é como ficar ao lado do fogo, queimando devagar sem conseguir manter distância. Sou a mariposa que se joga na vela, sou Ícaro rondando o sol; mesmo sabendo que posso morrer, não resisto ao fascínio. Retorno ao Concerto com uma inesperada dose de doçura, pois agora sei o quanto estou cansada e o quanto a música está me ferindo, e espero que o meu olhar na direção de Danny não demonstre o desalento que sinto, a sensação inútil de ter passado uma vida a perseguir a coisa errada – não seja o olhar de um condenado à morte caminhando em direção à forca.

do nada a onda surge e me arrasta para o abismo que se esconde na planície onde ficam todas as músicas e pedaços de melodia que escutei decorei li aprendi durante aqueles anos sou completamente engolida desespero os sons se misturam imploram pela minha atenção preciso ficar presa em Elgar o Concerto o cello as barreiras caem não consigo ser manter coesão sou dispersa nuvem sacudida pelo vento dentes cerrados firme em Elgar o Concerto me resgatou do vazio vai me salvar agora dedos não consigo ver olho e não vejo toco o cello sem sentir nada tem sentido qual o sentido da música o que a plateia faz aqui ouvindo sons articulados por outra pessoa deviam criar respiração respiração música sem controle dedos funcionando sem pensar Danny dançando sozinho concentração nos dedos música de Elgar está distante um fundo sonoro o teto o dedo de Deus apontado para mim o teto só tem luz o zumbido das câmeras estou caindo o mundo inteiro está vendo minha queda as câmeras não vêem meu desespero sigo agarrada no Concerto ele é a minha luz meu farol meu objetivo todas as músicas se juntam um coro infernal no meio um sol ele vai explodir a nota proibida a nota amarela implorando gritando liberdade não abraço Elgar me ajuda a âncora impede o naufrágio a serenidade do Concerto nota após nota respiro de novo respiro a orquestra distante não posso olhar Danny olho Danny um sorriso ele está contente eu estou contente então sorrio o caos ele cai sobre mim tudo desmorona menos o cello ele não ele nunca Concerto preciso continuar o Concerto as notas são migalhas na estrada a nota amarela na cabeça tentação se eu tocar fujo evito foco o Concerto tocar o Concerto estou queimando o sol muito perto do sol sou Ícaro queimo lento os segundos eles não passam lentos demais pequenas agonias alguém me ajude por favor nunca pedi ajuda o cello ele está comigo meu corpo estou quebrando tão perto de Deus sua respiração consigo ouvir não posso não posso controle Concerto controle Elgar me salve afasta de mim esse a nota amarela ela queima e se eu não posso NÃO POSSO

05.

Da mesma forma repentina com que se apossou da minha calma de espírito, a tempestade desaparece, mas ainda sinto os seus efeitos, seja nas dores musculares, seja nos calafrios que percorrem as minhas costas, seja nos dentes tão cerrados que a mandíbula parece latejar. Compenso a fragilidade demonstrando uma força inexistente, caprichando nas notas, trabalhando cada uma com a paciência e a dedicação de um

ourives. No entanto, mesmo que a tempestade tenha cessado, mesmo que eu me sinta no comando dos meus movimentos, existem muitos destroços conspirando a praia interna em que costumo me refugiar. Alguma coisa mudou no mundo. Não sei exatamente o que, mas a consciência da nota amarela e a sua proximidade me afetaram mais do que gostaria. Não é Jacqueline du Pré quem está finalizando o quarto e último movimento do Concerto de Elgar, e sim uma sombra muito eficiente. Desta vez, o Concerto não terá a mesma energia eletrizante da série de apresentações que fiz com Barbirolli, mas será eficiente e honesto, ou seja, aquilo que se espera de uma música.

As notas calmas do cello espalham-se por entre a orquestra, dialogando com os outros instrumentos, e eu me permito relaxar os músculos, distendê-los, respirar com calma. O olhar vaga pela sala, concentrando-se em Danny, mas sinto um enorme cansaço. Inclino-me sobre o cello, buscando um pouco da sua paz, mas ele mantém uma estranha distância, como se não estivesse ali de livre e espontânea vontade e sim cumprindo uma agenda; diante da sua indiferença, reteso-me na cadeira, transferindo calma para as notas. Cada uma delas sai bem demarcada e com a emoção na dose exata, permitindo que a plateia seja conduzida com enlevo, sem exageros ou arroubos. Uma emoção discreta, com certeza Elgar gostaria disso. Ao contrário do que aconteceu nos últimos minutos, não sinto mais a presença sufocante de uma nota tentando se insinuar em meio à partitura do Concerto; parece que ela nunca existiu, e eu me pergunto se aquilo aconteceu, se porventura não senti um forte desconforto e criei a ideia de uma nota amarela, se realmente, por um tempo que pareceu com a eternidade, estive tão perto de Deus. Olho para trás e tudo está envolto por um borrão; mesmo a nota que eu consegui divisar, ela e toda a sua promessa de perfeição, desvaneceu-se como se fosse neblina, e parece até meio comum agora, um pouco ridícula; apesar da sensação de que, mesmo se a tocasse, não seria mais a mesma nota imaginada com tanta riqueza de detalhes, ela já mudou de forma imperceptível e voltou a desaparecer, como se fosse um sonho ruim ou um devaneio.

Ainda estou trêmula e, em uma forma de provar que voltei ao domínio da melodia, ergo a cabeça e exibo meu queixo para o maestro com todo o orgulho, eu estou aqui. Danny recebe aquela postura desafiadora com indiferença jocosa, quase como se fosse uma piada. Não sabe o quão próxima estive de um colapso; mascarei muito bem o mal-estar interno, tocando o Concerto enquanto tentava me recuperar da pior crise de pânico e descolamento que já enfrentei. A história de uma nota amarela, o fragmento do som cósmico existente em todas as coisas desde a criação do Universo, o tom musical

que deu origem ao próprio Deus, tudo foi uma maneira que inventei para me distrair, evitando o avanço da escuridão que por pouco não tomou conta de mim justo no meio da filmagem do Concerto para Violoncelo de Elgar. A nota amarela foi um subterfúgio, uma estratégia diversionista elaborada pela minha mente para me afastar do verdadeiro problema.

Mesmo com todas essas explicações ponderadas, a sensação de desconforto perdura. Algo aconteceu, não resta dúvida. O formigamento continua me lembrando do que experimentei, assim como a agitação interna persiste maculando a minha memória e transmitindo-se para a música, para a tranquilidade com que manuseio o cello, para a elegância da minha postura, para a calma com que me aproximo do final do Concerto e o tenho totalmente subjogado. Viro o rosto para a direita, tentando captar algum olhar que tenha percebido o meu desconforto, mas só consigo distinguir vultos e uma que outra expressão esmaecida. Volto a me concentrar no cello, extraíndo energias da sua força brutalmente primitiva, e me esmero em conseguir sonoridades mais profundas e singulares, para fazer com que o Concerto tenha um final avassalador, a explosão de uma estrela em meio à melancolia vazia do espaço.

O cello pacifica a confusão instaurada no meu espírito, fornecendo a necessária segurança para que eu siga adiante. Olho para o chão, respirando com calma, e o instrumento faz as notas parecerem não só simples, mas inevitáveis. A cada segundo que passa, sinto-me mais distante do frenesi que tomou conta do meu espírito, apesar de saber, no íntimo, que alguma coisa aconteceu, alguma coisa grave.

04.

Os violinos contorcem a melodia, cercados pelos contrabaixos e a sua dureza rítmica, enquanto os violoncelos dialogam com as flautas e com o oboé; no meio de tudo isto, meu cello caminha, animando os instrumentos mais fracos, dando limites para os afobados, disciplinando os desobedientes. Em meio ao Concerto, executo uma nota um pouco mais entusiasmada, pretexto para lançar um olhar para o lado em busca de Will, meu “cello daddy”, que continua acompanhando tudo com atenção. Será que ele viu o que aconteceu, será que percebeu o abismo que se abriu debaixo de mim e quase me consumiu? Por um rápido momento nossos olhares se encontram e percebo a sombra de um sorriso nascer nos seus lábios, mas já voltei a atenção para o cello. Ele não percebeu nada: nem suspeita que a história contada anos atrás voltou para assombrar a

minha memória justo hoje, o dia em que não só toquei o Concerto de Elgar como ainda eternizei a minha performance em vídeo.

Evito olhar para Danny, preferindo manter a cabeça voltada para o chão: tenho receio de que ele intua que perdi a concentração no Concerto e tenha ido para um local longínquo existente só dentro da minha cabeça, o lugar onde moram as músicas perfeitas que nunca serão tocadas. Entre elas, anônima, silenciosa, oculta, encontra-se agora a nota amarela, relegada ao limbo após ser resgatada de onde se escondia, o centro em torno do qual orbitam todas as criaturas e coisas presentes no Universo. Um pedaço quase ínfimo da nota musical responsável por criar tudo, parte do gigantesco quebra cabeça que estava no início e que hoje é o pequeno pedaço de divindade que carregamos conosco. Ergo os olhos para Danny, quase pedindo perdão por ter colocado a apresentação em risco, mas ele não compreende este pedido, e nem teria mesmo, pois não deixei as minhas expressões me traírem e, olhando de fora, a minha interpretação do Concerto – mesmo sem ser arrebatadora como em outras ocasiões – possui a suficiente dose de emoção para se tornar inesquecível. Ninguém saberá o que aconteceu, se é que algum evento ocorreu; a cada segundo que passa, as lembranças parecem se desvanecer e os meus pensamentos e sensações se tornam mais e mais improváveis.

A cabeça lateja, então tento relaxar a tensão do pescoço, inclinando-a na direção do cello, mas a beleza da música me faz fechar os olhos por um breve instante, apesar da claridade da sala de concertos continuar forte por trás do alívio provisório das pálpebras fechadas. Sinto que Elgar tenta me reconstruir, me dar forças, preencher os machucados internos com notas e compassos. A nota amarela pode ter sido um delírio ou uma criação para me afastar da sensação de pânico, mas os seus reflexos continuam repercutindo, assim como uma sensação de ressaca. Além disso, quanto mais calmos os gestos, mais percebo a existência de um vácuo, uma cicatriz, uma quebra na minha confiança. Pode ser que a nota amarela não exista, mas alguma coisa aconteceu, não tenho mais o mesmo ímpeto de antes. Sinto como se a Morte tivesse passado sobre o meu túmulo.

Os olhos vagam pela sala de concertos, ora descendo na direção do cello, ora buscando apoio nos movimentos ritmados de Danny, ora voltando-se para os violinos, ora pousando no chão. Em geral, quando chego perto do final das músicas, é o instante em que sinto mais euforia, deixando a técnica e a emoção se revelarem de forma exuberante; em suma, eu me exibo. No entanto, hoje estou psicologicamente exaurida. Continuo tocando com emoção, mas sem a mesma entrega de outras vezes, é algo

calculado, a recordação de outras emoções passadas. Percebo que avanço com passos temerosos, como se temesse acordar uma fera. Em uma tentativa de injetar ânimo na performance e resgatar um pouco da Jacqueline du Pré de sempre, mexo a cabeça com movimentos rápidos, pretendendo afastar o torpor e a passividade que insistem em me dominar e, em seguida, capricho no vibrato, esticando o meu corpo quase com raiva. Nesse momento, a orquestra aparece com força nova e eu termino uma nota de forma exasperada, afastando o arco com um movimento amplo que mal esconde a minha irritação, Jackie, o que está acontecendo com você? Relaxo o braço ao lado do corpo, esperando os comandos de Danny, e cai sobre mim o peso do entendimento, a compreensão súbita do que aconteceu, do que perdi: não estou olhando a música da mesma forma que antes, com a alegria inconsequente de sempre, mas desta vez aproximo-me do Concerto com o olhar cauteloso de um adulto. Perdi a minha inocência. A nota amarela surgiu na minha cabeça e, ao desaparecer, levou consigo a sensação única que eu tinha quando pegava o cello, o arpejo ao tocar as suas cordas ásperas, a certeza inabalável de que, enquanto estivesse tocando, a morte nunca me alcançaria. Agora sei que sou mortal, noto a imensidão do que perdi. Danny faz um leve gesto, indicando o meu retorno e, mesmo com vontade de chorar, disfarço a tristeza e ressurjo com calma, deixando as notas se alternarem em uma sucessão encadeada de pequenas maravilhas, enquanto tento desesperadamente sentir o mesmo frêmito do passado e encontro somente o vazio no lugar dele.

03.

Deixo o cello refletir a tristeza que tomou conta de mim, propagando-a por entre a plateia, fazendo com que eles sintam o mesmo que eu: a certeza de que deixei de ser quem era e me tornei uma pálida repetição da mulher destemida e invencível que outrora fui. O castelo de cartas desmoronou; não sinto a alegria que já tive um dia. A nota amarela roubou a ingenuidade do meu sorriso, e eis uma das inúmeras coisas da vida que, quando perdemos, nunca mais recuperamos. Fui longe demais, perdi a minha inocência; agora sei que a música pode enlouquecer e até matar.

Repito as notas sem muita vontade, sem a visceralidade e a urgência de outras apresentações. Eu sei, pois estava lá, ainda que mais ninguém suspeite. Tenho noção de que a minha interpretação de hoje é sólida e consistente, sei que muitos irão elogiá-la, mas nada afasta a sensação de derrota. Mantenho o olhar voltado para o cello, com

receio de mostrar para o mundo todo a minha fraqueza. É como se estivesse nua diante de desconhecidos; estou desprotegida debaixo da luz incandescente do palco, até o cello me abandonou. Em uma imitação mecânica da emoção pura que um dia experimentei, ergo a cabeça em um ímpeto, mas o movimento soa falso, desajeitado. Espero que não tenham notado. Nem o cello consegue mais me alegrar com a sua voz profunda, sexy; parece ter virado só um pedaço de madeira que gera sons, não é mais o amigo, o amante, o companheiro de jornadas. Tento resgatar a brisa que antes sentia, o arrebatamento causado pela existência mágica do instrumento musical, e não consigo. Lembro das palavras de Rostropovitch: acabou, tudo acabou. Não tenho o frescor de antes; não é mais o primeiro amor, mas o sentimento que alguém tenta reprisar em outras pessoas e momentos, estou imitando algo, não sendo surpreendida por uma emoção inédita. Olho para o cello, como se ele tivesse o segredo da empolgação que me fazia acordar mais cedo no passado para tocá-lo e encontro o eco de uma saudosa memória. Mexo o corpo para a direita, levando o cello comigo, mas só há solidão, terrivelmente refletida nas notas que expressam esse abandono com tanta precisão que quase me fazem chorar, acho que nunca toquei tão bem esse trecho. A busca pela nota amarela roubou aquilo que eu tinha de mais precioso, a minha paixão. No lugar dela, deixou um sentimento amoroso repleto de nostalgia e da recordação de bons momentos, mas não a eletricidade secreta que nos faz vibrar quando estamos apaixonados.

Preciso terminar o Concerto; depois penso melhor o que aconteceu, agora é hora de fazer o meu melhor diante da plateia e das câmeras. Mantenho o foco na melodia, e cada uma das notas é uma pequena punhalada a me lembrar de como era a época em que essa sequência saía junto com um arrepio, encharcava a minha calcinha, me fazia ruborizar e deixava as pernas trêmulas. A cada segundo que passa, a nota amarela fica mais distante, levando consigo a paixão que outrora senti. Continuarei tocando, claro, terei muitas emoções e encantarei várias plateias, mas, por dentro, sei que nada mais será do mesmo jeito.

As vastas sobancelhas de Danny me despertam. Ele notou que eu estava tocando notas sem pensar, que eu estava desconectada do Concerto. Inclino-me sobre o cello e produzo uma nota profunda, um gemido tão lancinante que me faz recuar um pouco; volto a abraçar o instrumento, mas não é mais a dança de sedução e volúpia que até então realizávamos, e sim como se fôssemos um casal de muito tempo tentando recuperar o compasso perdido de uma dança. A orquestra reaparece com força e determinação, permitindo-me uma breve pausa, que logo interrompo com uma

sequência de notas longas que aproveitam bem o espaço generoso do arco. A imensidão da derrota não cessa de assombrar meus movimentos, e a noção da perda deixa as notas ainda mais lancinantes. O cello tem um momento de solidão em meio ao Concerto, e sinto como se fosse uma despedida.

02.

O tempo parece se arrastar; o Concerto aproxima-se do final. Disfarço o desânimo, a sensação de fim de festa, de morte das expectativas, e transfiro desalento todo para as cordas do cello, transformando-as em um prolongado lamento. Antes da corrida final, o Concerto passa por alguns instantes de reflexão, segundos lentos em que o cello parece prolongar a minha tristeza. O mar que mora na minha memória está sereno como em um dia sem vento. As notas se sucedem sem vida – ou com uma vida falsa –, e eu poupo energia para os momentos derradeiros. Pelos meus cálculos, faltam dois minutos: um último esforço e poderei relaxar. É cansativo andar sempre tão perto da exaustão e das emoções em seu estado bruto; sentir demais é um suplício.

Ainda não sei o que aconteceu hoje: preciso de algum tempo para pensar em solidão, apesar das pessoas nunca me deixarem sozinha, elas e seus múltiplos barulhos e ruídos. No entanto, sei que algo me feriu. Talvez seja a nota amarela, talvez tenha sido eu mesma; nos instantes em que mergulhei fundo na consciência, notei fraquezas e dúvidas que era melhor continuar ignorando. Danny bem que me avisou sobre os riscos de entrar demais dentro da música, ou dentro de mim, e depois não conseguir sair: todo músico sabe isto de forma instintiva? Será que o verdadeiro artista, o mais puro, vive tão perto da nota amarela que ela aos poucos vai o carcomendo como se fosse um cupim, tirando lascas da sua sanidade cada vez que a entrega for total, irrestrita? Existem outros músicos melhores que eu, mas, por mais que dominem a técnica, falta algo para eles, e agora reconheço que é a audácia: perceber a sombra da nota amarela e não se recusar a vê-la, mas jogar-se na sua direção, mesmo que somente a frustração, a agonia e o sofrimento nos espere no final do caminho. Eu vi a nota da criação, ela esteve ao meu alcance; uma breve sequência de movimentos e teria mergulhado no seu interior. No entanto, a questão permanece: merecemos conhecer os segredos da Criação? Estamos preparados para saber que existe uma porção de Deus dentro de cada um de nós e que pode ser atingida através da arte, esta loucura tão humana? Não é melhor continuarmos imperfeitos?

Com os olhos erguidos na direção de Danny, escutando os tranquilos sons da orquestra que acompanha o cello e desconhece a agitação interna da solista, percebo que algo daquela menina feliz e saltitante que Barbirolli viu, ansiosa para tocar cello, acabou se perdendo. Talvez tenha sido a noção assustadora dada pela nota amarela, de que a música pode esconder a chave para o meu destino, mas é possível que a menina já não existisse, sepultada por anos de prática, de aulas e de apresentações, sendo substituída por uma mulher que gosta muito de tocar o cello, mas sem a mesma alegria límpida do início. Do seu jeito confuso, talvez fosse o que Rostropovitch quis dizer: ele não estava pensando quando nos apaixonamos por alguém, mas no sentimento único que vivenciamos no instante em que, pela primeira vez, criamos algo tão bonito que o mundo inteiro passa a ter um novo significado. Senti isto quando toquei o cello pela primeira vez, uma completude e paz que tentei transferir para as pessoas. Queria que sentissem o mesmo que eu. Hoje percebi o surgimento de outra Jacqueline, uma mulher ainda forte e sensível, mas alguém com medo, alguém que perdeu a sua invulnerabilidade, alguém que sabe que, dentro de cada música ou de cada pessoa, existe uma nota secreta que não deve ser tocada. Não sei se gosto dessa nova Jackie.

As notas se sucedem na velocidade exata, adequei o meu ritmo à orquestra e aos comandos do maestro. Sei que não estou sendo honesta, as notas surgem com indiferença e a minha emoção é fingida, mas também sei que é melhor um fingimento do que nada, pois até da mentira podem aflorar bons sentimentos; talvez algum casal se beije escutando esse trecho do Concerto, talvez alguém decida seguir a carreira de cellista vendo o meu olhar falsamente emocionado, talvez alguma pessoa chore no enterro de um ente amado ao lembrar dessa parte da música de Elgar. Posso não estar inteira no momento, mas isto não significa que estou tocando de maneira indigna.

O momento de calma do Concerto me permite cadenciar o ritmo; o que menos importa agora é a técnica, e sim a emoção. Extraio um lamento compungido do cello, um pedido de ajuda, e lanço um olhar para Danny. Lembro de Elgar, penso na sua solidão pelas ruas, os ouvidos tomados pelos gemidos de moribundos em meio às explosões de bombas, a angústia de saber que a esposa não estava mais ao seu lado neste mundo grosseiro e selvagem. Ele compôs esta parte da música pensando nisto? Estava chorando por perceber tudo aquilo que perdemos a cada dia? Solto um leve suspiro que se mistura aos sons do cello, perdendo-se em meio ao Concerto, e sinto um involuntário arrepio ao perguntar-me se Elgar, um homem tão aficcionado por enigmas e por segredos escondidos dentro das suas composições, não teria pensado este

momento quase final do Concerto para que uma desconhecida solista sentisse, no futuro, o extremo abandono de tocá-lo, a aparente simplicidade das notas não sendo realizadas no instrumento, e sim na pessoa que o empunha. Percebendo pela primeira vez a morte desta Jacqueline tão ingênua que ainda morava dentro de mim, substituída por uma mulher mais velha, calejada por lágrimas e dores, sinto vontade de chorar – não, ainda não – e viro a cabeça para a plateia, vendo as pessoas levemente esmaecidas por causa das lágrimas que por pouco não vieram ao mundo. É triste que, toda vez que descobrimos algo, precisamos matar algo precioso que já existia e assim, ao final de uma nota compungida, viro os olhos para Danny e imploro em silêncio, por favor, meu querido, vamos acabar logo com tanta dor?

01.

As lágrimas, que por segundos ameaçaram os meus olhos, são engolidas pela intensidade nervosa da música, cuja pressão interna começa a subir, antevendo o final iminente. É necessário manter a dignidade do Concerto, não transformá-lo em uma fonte de emoções baratas e vulgares: nem Elgar e nem eu gostaríamos disso, é uma música que exige respeito. As emoções dos artistas precisam ser controladas, senão descambam para o sentimentalismo e o melodrama; muito me zombam falando de excessos de expressividade e arroubos de emoção, mas ninguém nunca pensou no quanto contengo as emoções para não prejudicar o Concerto, para ser digna dele. O meu olhar ainda está concentrado no cello, mas contemplo Danny e ele percebe que estou pronta, que agora tudo depende dele. Ergo as sobrancelhas em dúvida, devo acelerar ou manter o ritmo como está, mas Danny deixa a decisão comigo; o maestro sempre me deixa assumir a frente no final, pois conhece bem a solista, sabe que meu domínio do tempo da música é tão completo que a sua função é fazer a orquestra estar comigo até o momento derradeiro.

Para terminar aquele momento de introspecção na parte final do Concerto, opto por uma nota longa e delicada, diminuindo os vibratos com suavidade. Dentro dela, reconheço o vazio melancólico que Elgar imprimiu à sua música, um estado de espírito que a plateia sentirá ainda por algumas horas sem sequer saber, uma faca musical cravada na memória. Todo o Concerto poderia existir dentro dessa única nota, e por isso faço o cello extrair o máximo de sonoridade. Assim como um fantasma, a nota evoca aquilo que senti minutos atrás; há um gosto amargo escondido dentro da sua essência

doce, uma lembrança de morte em meio à vida. Dentro dela, reconheço também a ruína da nota amarela e os seus escombros, tudo aquilo que eu podia tocar e optei por não fazê-lo. Sei que a nota amarela irá me assombrar pelo resto dos meus dias, ecoando por trás de cada música ou apresentação, mas também sei que não preciso dela para criar um Universo. Eu tenho Deus dentro de mim, não preciso tocá-lo para acreditar na Sua existência.

Ainda assim, olho o cello dentro do meu abraço e recordo das imagens fragmentadas que apareceram do nada: o cello morto dependurado em uma parede como a carcaça de um animal abatido, a mulher precocemente envelhecida sentada em uma cadeira, ouvindo a música ao invés de tocá-la. Investigar os meus medos trouxe essas visões à tona, reflexos daquilo que mais temo. Da mesma forma repentina que me atormentaram, percebo que as imagens não são mais tão nítidas quanto antes, elas estão perdendo a sua dolorosa vivacidade como se fosse um pesadelo que começa a sumir tão logo abrimos os olhos. O final da nota também é a minha liberdade: afasto o arco e a mão das cordas, permitindo que o cello transforme esses medos em sons, enterrando-os no fundo da sua caixa de ressonância.

Um movimento rápido e o cello retorna com fúria, rasgando o Concerto ao meio com ímpeto. É agora: a sucessão de notas recorda outros trechos do Concerto, é uma retomada, um acerto de contas. Sem querer, deixo as notas saírem de forma raivosa, exorcizando de vez o demônio. Com dois acordes fortes, a orquestra mostra que está ali, ao meu lado, e vai me apoiar até o fim. Ergo a cabeça, pedindo forças, e volto a descê-la até o cello, sentindo o instrumento vibrar entre as minhas coxas como se fosse o epicentro de um terremoto. Olho para Danny e liberto outra nota longa, ansiosa pelo fim daquela corrida, cansada de ter cada movimento engolido pelos olhos frios das câmeras e pela plateia em estado de encantamento.

Espero os últimos ajustes da orquestra enquanto faço um arranjo suave, deixando as notas enganadoramente tranquilas. Sinto-me inteira dentro daquele momento, sinto-me parte do Concerto e de Elgar: ergo as sobrancelhas, prestando atenção em Danny. Sou o rochedo que sobreviveu aos tempos e às intempéries, mesmo ferindo-se, derrotando uma onda atrás da outra, tudo para se sentir vivo quando o sol do verão vem acariciá-lo.

Com um gemido, o cello estende a nota e avisa: estamos prontos.

ZERO.

Sem improvisos, então: inicio a sequência final do Concerto com rapidez, as notas se sucedendo de forma vertiginosa, espalhando a melodia pelo mundo. A orquestra me acompanha, sempre fiel e eficiente, criando o cenário perfeito para um final glorioso e, de repente, ela desaparece. O cello assume de novo a liderança da batalha, tortuoso, insinuante, despertando pequenos assombramentos, e a orquestra retorna, seduzida pelo som cavernoso, profundo. É agora, é o final, e eu ergo a cabeça com força, caprichando nas derradeiras notas, impregnando-as de emoções e de sonhos; deixarei a música ecoando na cabeça de vocês por muito tempo ainda. Uma leve inclinação, um quase suspiro e a última e decisiva nota vem junto com um pulo para trás. Olho para Danny e, em um gesto rápido, ele silencia a orquestra em meio ao som, abatida como um pássaro em pleno vôo, e assim o Concerto acaba, um final falsamente apoteótico, uma explosão de silêncio súbito, brutal. Sem esconder o meu alívio, relaxo a pressão e o sorriso vem ao mundo. Sobrevivi, eu consegui. As palmas estrondosas preenchem a sala. Ergo-me em um salto e quase corro até Danny, buscando o conforto do seu abraço, mas levo o cello junto, ele ainda treme nas minhas mãos. Abraço Danny em conjunto com o cello, e ele não sabe direito como se portar, se deve me beijar os lábios ou não – bem típico de nós esquecermos de combinar isto antes –, então beija o meu rosto, protocolar. Ainda dentro do seu abraço, escuto ele sussurrar algo perto da minha orelha, mas o som dos aplausos é tão alto que não consigo escutar. Sempre acompanhada do cello, caminho com passos rápidos até o spalla e aperto a sua mão. Enfim soltos depois de meia hora sendo contidos, os aplausos se espalham pela sala de concertos, estremecendo as paredes. Danny sinaliza a saída lateral e eu me dirijo até lá, coberta pelo som de aplausos. Deixo o cello deitado sobre uma mesa e, antes que Danny possa segurar meu braço, volto para a sala de concertos. Os aplausos parecem dobrar de intensidade. Faço uma reverência de agradecimento para a plateia, sentindo as costas arderem depois de tanto tempo debruçadas sobre um cello, enquanto escuto os gritos de “bis” e outros elogios. Estão ainda imersos no encanto do Concerto, completamente tocados pela música de Elgar: eu fui digna, sei que fui. Inclino-me em uma nova reverência e, ao me endireitar, percebo alguém estendendo um buquê de flores. Agradeço com um gesto e procuro a minha mãe e Will na plateia: os dois estão de pé, aplaudindo, os sorrisos exibindo puro êxtase. Agradeço novamente e saio do palco; dessa vez fico um pouco mais de tempo na sala lateral. Danny me beija com carinho, você foi perfeita, e eu estou suada, cansada, dolorida, mas hoje estou viva e tenho o

mundo aos meus pés. Acompanhada por Danny, retorno outra vez para colher os aplausos ainda retumbantes na sala de concertos, e sei que precisamos aplaudir o maestro, os integrantes da orquestra, a plateia, e o sorriso está aberto nos meus lábios, e todos pensam que é de alegria e orgulho, mas eu sei a verdade: é alívio.

UM MINUTO DEPOIS:

Os aplausos se tornaram passado, mas ainda existe burburinho ao redor da sala de concertos. As câmeras são desligadas, os técnicos de filmagem conversam com Kitty. A plateia se levanta e se dirige para a saída, trocando comentários entusiasmados, abraços e outras expressões de regozijo. Todos falam da performance de Jacqueline, cantarolando trechos do Concerto, imitando os seus gestos ou elogiando. Um clima de paz e de tranquilidade se instaura entre as pessoas. Aos poucos, a plateia começa a se retirar, ao mesmo tempo em que os músicos da orquestra vão se refugiar nos bastidores, onde canapés e bebidas lhes esperam.

Jacqueline vê alguns músicos se aproximarem dela e de Danny e se afasta, sorrindo, já volto, só um pouco. Enquanto o seu marido fica para trás, conversando e cumprimentando as pessoas, ela se dirige até o camarim que lhe reservaram para se ajeitar e descansar.

Sozinha, sem a pressão da plateia, do maestro, da orquestra e das câmeras, Jacqueline permite-se relaxar. Faz movimentos circulares com os ombros; ergue os braços, alonga a coluna, mexe as mãos para descontrair os dedos. O espelho parece lhe chamar e ela se detém diante dele. Contempla-se longamente, de forma crítica. Está cada vez mais difícil; toda vez que termina uma apresentação musical, a mulher que lhe contempla do espelho parece ficar diferente, com mais preocupações, com mais cansaços, mas talvez seja a luz insuficiente do camarim. Ficou tanto tempo sentada tocada que agora só quer ficar um pouco de pé, e aproveita para pentear o cabelo. Agitou-se e corcoveou tanto enquanto tocava que ele estava todo bagunçado, é um alívio voltar a ajeitá-lo. Batem na porta, um minuto, já vou, e ela se aproxima do espelho, contemplando os olhos azuis. Não lembra se alguma vez prestou tanta atenção neles, mas agora, por trás dos riscos vermelhos dos pequenos vasos sanguíneos, pode perceber uma sombra que antes não estava ali, um segredo que se esconde por trás das pupilas, algo escorregadio como uma serpente e que talvez sempre estivesse ali, mas só foi descoberto agora. Algo mudou, algo muito importante aconteceu, e ela sequer é capaz de colocar em palavras. O cello faz falta nas suas mãos, e pensa em ir lá pegá-lo, mas queria ficar sozinha só mais alguns momentos.

Por instantes, tem a súbita impressão de que o Concerto não aconteceu, que tudo foi um sonho, apesar da ardência das suas costas ser o testemunho eloquente de todo o esforço realizado.

A tensão acabou. O alívio intenso foi substituído pelo desejo de celebrar o momento, de rir despreocupadamente, de mais tarde procurar o corpo de Danny na cama e esquecer todo o resto. Precisa lembrar-se de como é estar viva.

Outra forte batida na porta, alguém grita o seu nome. Ela suspira e dá o último retoque no cabelo; precisa cumprimentar a mãe, Will e outros amigos antes de poder voltar para o hotel e tomar um banho, antes de sair para jantar.

Dirige-se até a porta e esbarra sem querer na mesinha de canto: não sente dor, a coxa direita parece dormente. Isso é estranho, Jacqueline pensa, saindo da sala, sem dar atenção para o estrondo gigante da tempestade que se aproximava.

EPÍLOGO:

“After each piece she asked, ‘Was that good? Was that any good?’ Assured that it was far better than good, she then asked if we’d like to hear her recording of the Elgar Cello Concerto, recorded in 1970 with her husband, Daniel Barenboim, conducting. ‘It was my swan song’, she said pensively, ‘but I didn’t know it’. To listen with her to music that even under ordinary circumstances wrenches the heart was to share her profound and endless mourning. She said that the tone of the cello goes ‘straight to the crying zone’, and that the return to the slow passage in the Elgar ‘tears me to bits every time I hear it... it’s like the distillation of a tear’. Since 1975, she had not been able to cry.”

EASTON, Carol. **Jacqueline Du Pré**: a biography. New York: Da Capo Press, 2000, p. 14.

Depois de cada peça, ela perguntava “Foi bom? Foi bom mesmo?” Após saber que era muito além de apenas bom, ela perguntou se gostaríamos de ouvir sua gravação do Concerto para Violoncelo de Elgar, filmado em 1970 sob a condução de seu marido, Daniel Barenboim. “Foi meu canto do cisne”, ela disse, pensativa, “mas eu não sabia”. Estar com ela e ouvir uma música que, mesmo em circunstâncias corriqueiras, é de partir o coração, foi como partilhar de seu profundo e infinito luto. Ela disse que o tom do cello “vai direto para a área do choro”, e que o retorno à passagem lenta em Elgar “me despedaça toda vez que ouço... é como a destilação de uma lágrima”. Desde 1975, ela não conseguia mais chorar.

(Tradução de Vivi Schwäger).

3. ENSAIO ACADÊMICO

SOBRE A ESCRITA – UM ENSAIO À MODA DE MONTAIGNE

I – Em que o autor, após investir de forma incauta contra o Romantismo e contra o Pós-Modernismo, lembra com nostalgia da época em que outros escritores dividiam as angústias da responsabilidade pela criação com as Musas e, assim, depois de tecer algumas palavras sobre o que é ser um Autor em um mundo repleto de autores, sobre a veledade dos abismos e sobre saltos de fé, elege a Musa, ou melhor, o “Musos” que irá conduzir os seus passos:

Um dos (muitos) males do tempo em que vivemos é a ideia de que a criação de qualquer obra artística só pode ser atribuída ao seu autor ou à sua autora, e ninguém mais. É por isso que colocamos os nomes nas capas dos livros, nas entradas das exposições, nos folhetos explicativos das pinturas, nos cartazes que encimam casas de ópera e teatros: para que todos saibam quem foi que “cometeu” a obra. Mais do que qualquer coisa, a obra de arte é uma ruptura no mundo real em que somos forçados a conviver com as nossas próprias realidades e com as alheias e, assim, a atribuição de autoria – ou seja, a necessidade de uma obra ser vinculada a um determinado homem ou mulher, seu “responsável” – pretende acalmar a espécie humana: aquele homem é o responsável por esse livro repugnante; aquele grupo é que está incitando atos de violência com a sua peça de teatro; aquela mulher é quem fez uma música denunciando a situação política de um grupo de refugiados. Apontar o dedo para alguém é o que nos permite dormir tranquilos e ilibados à noite; afinal, em um mundo onde não existissem autores, qualquer um poderia ser o causador deste enorme rompimento da ordem ao qual chamamos de obra de arte.

Ser artista é conviver com a solidão e com os percalços da autoria: *ecce homo*. Nos tempos atuais, atribuir uma autoria à obra – ou seja, declarar o próprio status de autor de algo – também é colher frutos com um virtual sucesso, protegendo-se de eventuais plagiadores. Não podemos esquecer o prestígio que a obra empresta ao ser humano que a engendrou, bem como as consequências jurídicas e demais dissabores originados do reconhecimento da autoria. Foi o Romantismo que, tão logo surgiu, fortaleceu a noção de autoria ao afirmar que as obras de arte eram reflexo da subjetividade de alguém e, desta maneira, determinou a noção de “eu” não somente no

interior da obra como fora dela, nos paratextos editoriais, ou seja, na capa do livro, na orelha, na própria biografia do autor contida dentro de cada exemplar e até mesmo na foto do criador¹. Hoje, quando adquirimos uma obra literária, em conjunto compramos a diminuta figura de um autor transformado em tinta e papel, alguém cuja vida e imagem afeta também a nossa recepção sensorial da obra.

Por outro lado, com a disseminação do Pós-Modernismo, a obra passou a ser lida como a expressão fragmentada de uma sociedade e de uma época, um *constructo* díspare fadado à incompletude, em que a figura do autor é uma sombra incômoda a se projetar sobre a obra². Se no Romantismo o autor colocava o seu nome na obra para gritar a todos que ele era o responsável, no Pós-Modernismo o nome é colocado para apresentar ao mundo a voz e o ponto de vista de onde a obra sai³. Isso explica um pouco do motivo do anonimato intencional do artista ou do ocultamento do autor através do uso de um pseudônimo – práticas habituais no passado – serem objeto de enorme curiosidade e investigações nos tempos atuais. Artistas como Banksy ou escritoras como Elena Ferrante despertam a inquietude de jornalistas e leitores: onde já se viu um autor que não deseja expor o seu nome e imagem como responsável por uma obra?

Pode parecer que estou tergiversando, mas há muito passei da minha Era da Tergiversação. A questão da autoria se reveste de extrema importância nos tempos atuais, em que todos se dizem autores de algo e abundam cópias e plágios. No entanto, atribuir uma autoria à obra é também liquidar com uma parte da sua riqueza narrativa. Não sabemos quem escreveu a *Bíblia*, as *Mil e Uma Noites*, a *Epopéia de Gilgamesh* e o *Popol Vuh*, e é justamente o anonimato que permite que estas obras se espalhem, incontrolláveis como ervas daninhas, percorrendo o mundo em busca de novos significados.

Existe responsabilidade em ser o autor de uma obra, não somente em relação aos outros – leitores desconhecidos que existem como potencialidades perdidas no imaginário de um escritor esperançoso –, mas responsabilidade do autor em relação à história que precisa ser contada. Na aula inaugural da disciplina Teoria do Romance, no

¹ A esse respeito, vale a pena ler “O romantismo europeu” (2013), organizado por Anna Palma, Ana Maria Chiarini e Maria Juliana Gambogi Teixeira, que contém uma série de textos fundadores do Romantismo, e “As raízes do Romantismo” (2015), de Isaiah Berlin, o qual reflete sobre os elementos legados pelo Romantismo para as modificações sociais, políticas e econômicas do mundo.

² Sobre o assunto, oportuna a leitura de “Poetics of postmodernism” (2004), de Linda Hutcheon.

³ Poderia mencionar também a teoria da morte do autor, tão decantada por Barthes e por Foucault, mas não é o objetivo desse trabalho: melhor considerar dita teoria como parte da grande estrutura teórica que norteou o Pós-Modernismo.

primeiro semestre de 2016, o professor e escritor Luiz Antonio de Assis Brasil fez uma pergunta singela para cada aluno, mas que escondia uma gama de questões inquietantes: “o que faz você ser o autor da história que deseja contar?” ou, em outras palavras, “você deve mesmo escrever esta história?”. Parece óbvio que, se alguém tem a ideia de uma narrativa, deve também escrevê-la. Não paramos para pensar que, talvez, o melhor seja NÃO escrever: é mais cômodo, menos cansativo e muito mais pragmático. Os motivos para não escrever algo são vários: excesso de zelo crítico; vergonha de mostrar sua intimidade para o mundo; necessidade de trabalhar e conseguir sustentar-se em um mundo regido pelo capital; a existência de filhos, animais de estimação, pais envelhecidos, cônjuges ciumentos e outras circunstâncias pessoais; consciência da própria incapacidade técnica de elaborar a história imaginada, e por aí vai. As desculpas, assim como a ignorância humana, são infinitas.

No entanto, essa pergunta me desnorteou por abrir uma caixa de Pandora que, até então, estava bem guardada no fundo do meu inconsciente: eu sou capaz de escrever a narrativa que desejo? Tenho a idade e suficiente conhecimento de mundo para escrever a história ou devo esperar mais alguns anos? Posso suficiente cabedal de leituras e estudo da prática literária para escrever o romance sem arruinar a história? Afinal de contas, um romance mal escrito de uma ideia genial é uma forma muito cruel de matar essa narrativa que, em mãos mais hábeis, talvez tivesse desabrochado como uma flor no início da primavera. Mais do que tudo, porém, sou digno de escrever essa narrativa? Em um mundo dotado de escritores como Dickens, Shakespeare, Hawthorne, Púchkin, Lispector, Machado, Borges, Austen e Bioy Casares, não seria sábio e prudente eu sugerir que algum autor ou autora mais capacitado contasse a história que frequentava a minha imaginação?

Todas as minhas dúvidas podiam ser sintetizadas em uma pergunta igualmente singela: eu devo ser o Autor do meu romance?

Perguntas diretas pedem respostas definitivas, e a minha foi “sim”. Não porque eu adoraria ser o autor do romance, não porque acredite que a minha história vá mudar os rumos da Literatura e - quiçá - da Civilização Ocidental, não por que tenha a pretensão quase divina de ser o único escritor que valha a pena no mundo, não por que esteja sendo atormentado, perseguido ou assediado pela minha imaginação ou qualquer outra desculpa messiânica que os escritores dão para justificar o motivo de passarem dias, meses e anos debruçados sobre folhas de papel ou telas de computadores. Escreverei o romance por que não existe outra opção lógica a não ser escrevê-lo. Se sou

capaz ou não, se terei suficiente conhecimento de mundo ou habilidade técnica, se estou no tempo certo de vida para me lançar a esta empreitada, todas essas questões se tornam irrelevantes diante de uma única realidade: eu sou o Autor. Eu sou o Romance. Se cairmos ou se alçarmos voo, na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, estaremos juntos. Nem eu como Autor poderei repudiá-lo – apesar de a literatura ser fecunda de casos em que escritores tentaram posteriormente negar a autoria de obras que lhes embaraçavam – e nem o Romance poderá dizer que não me conhece, pois meu nome estará nas suas páginas, um constante lembrete sobre quem é o responsável – culpado – pela sua criação. O fato de ele ser publicado ou não é outra circunstância irrelevante, pois, mesmo se alguém – imbuído de um extraordinário *Zeitgeist* – escrevesse narrativa igual, com o mesmo personagem e a estrutura idêntica, ainda assim esta pessoa não seria eu e nem teria as minhas experiências, ou seja, escreveria outro livro. No momento em que lanço no papel a primeira letra do romance, também decreto o nosso irremediável destino: estaremos juntos para sempre⁴.

Ser o Autor de um livro é executar um salto de fé. Sem a intenção de adentrar muito no campo da filosofia, pego emprestada de Søren Kierkegaard a noção de “salto de fé” com o intuito de ilustrar essa afirmativa: para o filósofo dinamarquês, o homem que se encontra no estágio ético da existência pode passar para o estágio religioso através de um “salto de fé”, um arremessar em direção ao desconhecido confiando que a salvação estará lhe esperando. O “salto de fé” não é uma garantia completa de redenção e sim uma relação do homem com aquilo que lhe transcende, uma espécie de ruptura com a racionalidade em decorrência da certeza de que o homem estará, enfim, assumindo seu destino perante Deus, perante o Absoluto.

Um salto de fé envolve a crença em algo que ultrapassa os nossos limites físicos e espirituais, e o mesmo acontece na literatura. Quando alguém se dispõe a escrever um livro, esta pessoa realiza um exercício de confiança em si mesma, uma subversão em relação à sequência natural das coisas e à própria noção de realidade. Ela não sabe se será publicada ou se será lida e, mesmo se tiver leitores, desconhece se eles entenderão a narrativa com plenitude. O Autor sequer sabe se, no meio do mecanismo implacável do livro pensado durante tantas horas a fio, não existe uma frase escrita em um momento de descuido, um elemento anacrônico inserido em meio a um tempo onde ele

⁴Blanchot resume admiravelmente a questão: “Suponhamos a obra escrita: com ela nasce o escritor. Antes, não havia ninguém para escrevê-la; a partir do livro, existe um autor que se confunde com seu livro.” (BLANCHOT, 2011, p. 315)

não existia, uma discrepância de conduta de um personagem, ou seja, um pequeno grão de poeira jogado em meio ao livro e que pode acarretar a inverossimilhança de toda a trama. O Autor não sabe se algum integrante da sua família não ficará magoado por se ver descrito de forma debochada em meio ao romance, não sabe se alguma inconfidência que lhe foi transmitida como segredo não se misturou nas suas memórias e acabou vindo sem querer ao mundo, não sabe nem mesmo se as suas personagens estão imbuídas de vida ou se não passam de ventríloquos incômodos a refletir a personalidade do próprio demiurgo. O Autor ignora se as horas gastas escrevendo um livro não estão lhe surrupiando precioso tempo que poderia estar ao lado da sua família ou aproveitando um dia de sol fraco em meio ao parque. O Autor sonha com seu livro frequentando bibliotecas ao redor do mundo ou sendo objeto de acirradas discussões em grupos de leitura, mas precisa conviver com a possibilidade da sua estimada obra não encontrar nenhuma comunidade de leitores, passar a viver em silêncio no meio de promoções de sebos ou até mesmo ser vista em alguma cesta de lixo ocasional no meio da rua. Impossível não lembrar o célebre verso de Walt Whitman, “isso que você tem nas mãos, Leitor, não é um Livro, mas um Homem”, e dói muito ser rechaçado naquilo que temos de mais íntimo e secreto: nosso sonho de sermos o Autor de algo.

Por isso afirmo que a literatura não só é um salto de fé, como exige que o Autor o realize. É imprescindível que o Autor confie tanto na história desejada que, na frente do espelho, sabendo de todos os percalços que acompanham a tarefa de ser um escritor (ainda mais no Brasil, país renomado pela deficiência na formação de leitores), seja capaz de encarar a si mesmo e dizer “eu vou escrever um livro”. Nesse momento é realizado o salto de fé, a capacidade de sairmos da nossa realidade e sonharmos com outros mundos, outras possibilidades. Com certeza a Literatura não é uma experiência religiosa, mas a decisão de se tornar um Autor, de abandonar-se nesse abismo enlouquecedor que está na nossa frente e onde não temos garantia nenhuma de que sairemos incólumes a não ser a confiança na nossa própria capacidade, é algo que aproxima qualquer escritor de Deus. Ou, ao menos, de uma rematada loucura.

É por isso que, no passado, os autores dividiam o fardo da autoria com as Musas. Era uma maneira inteligente de disfarçar os incômodos causados pela autoria de determinada obra: não fui eu quem escrevi tamanha bobagem, foi a Musa quem cochilou nessa hora; não estava pensando em você quando escrevi aquela sátira devastadora, foi a Musa quem me sussurrou; não estou passando por nenhuma espécie de bloqueio, as culpadas são as Musas, que me abandonaram; não passei a noite em casa

por que as Musas estavam me ditando algo muito importante, por isso resolvi agradecê-las no início do meu livro.

E assim nós lemos, no início de algumas obras que sobreviveram aos tempos, invocações às Musas como aquela feita por Homero na *Ilíada*⁵ (“Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida”) ou as palavras de Virgílio na *Eneida*⁶ (“Musa, lembra-me as causas: que divindade foi ofendida ou por que a rainha dos deuses, ressentida, obrigou um varão insigne pela piedade a correr tantas aventuras, a sofrer tantos trabalhos? Tão grandes iras existem nos ânimos celestes!”) ou ainda a admoestação de Camões em *Os Lusíadas*⁷ (“E vós, Tágides minhas, pois criado / tendes em mi um novo engenho ardente, / Se sempre em verso humilde celebrado / Foi de mi vosso rio alegremente, / Dai-me agora um som alto e sublimado, / Um estilo grandíloco e corrente, / Por que de vossas águas Febo ordene / Que não tenham inveja às de Hipocrene.”). Os autores dividem os ônus e vantagens das criações com as Musas que vieram lhes trazer a inspiração, mas também dividem a autoria, criando uma interessante hierarquia de gostos e estilos entre as Musas: não resta dúvida de que as Musas que visitaram Homero, Virgílio e Camões foram muito mais eficazes do que aquelas outras ignoradas e desconhecidas que bafejaram autores cujas obras se perderam na poeira dos anos. Diga-me a Musa que te inspira e te direi qual tipo de autor tu és.

Desconheço se o gênero ensaístico possui uma Musa. Seria algo inclusive incompatível, pois o ensaio pressupõe a exposição arguta de um tema, e dizer que uma Musa vem se intrometer no meio do texto ensaístico acabaria por transformar o ensaio em uma peça de ficção. Desta maneira, o ensaio goza de prerrogativa raramente alcançada para outros gêneros literários, tais como a poesia, a épica, o teatro e o romance: com ele, as Musas não se metem. Preferem ficar à distância, deixando o autor sozinho com a sua criação. O ensaio é mais um gesto, uma tomada de decisão, uma forma de texto que possui vida própria e completa do que algo acabado⁸, o que explica a relutância das Musas em se aproximarem dele; não existe possibilidade de glória em

⁵HOMERO, [séc. VIII a.C.] 2013, p. 109.

⁶VIRGÍLIO, [séc. I a.C.] 1980, p. 11.

⁷CAMÕES, [1572] 1980, p. 76.

⁸ “Somente agora podemos assentar no papel as palavras iniciais: o ensaio é uma forma de arte, uma configuração própria e cabal de uma vida própria e completa. Somente agora não soaria contraditório, ambíguo e equívoco referi-lo como obra de arte e, ao mesmo tempo, ressaltar enfaticamente suas diferenças em relação à obra de arte; o ensaio se posiciona diante da vida com o mesmo gesto de uma obra de arte, mas apenas o gesto, a soberania de sua tomada de posição, pode ser o mesmo; fora isso, não resta mais nenhum contato entre eles.” (LUKÁCS, 2015, p. 52-53)

algo inacabado por natureza, é como saudar uma ruína. Em última análise, poderíamos inclusive afirmar que o ensaio é o gênero mais solitário de todos, pois o autor se encontra desamparado perante a própria criação, sem poder apelar para Musas, influências, intertextualidades ou até mesmo textos de apoio (a não ser que sirvam como base para a ideia exposta pelo ensaísta). A riqueza do ensaio é a sua solidão.

Contudo, não ter nenhuma Musa oficial permite que o ensaísta eleja a fonte de inspiração que lhe for mais conveniente, alguém que, assim como o Virgílio ficcional urdido por Dante em *A Divina Comédia*, acompanhará o autor enquanto ele trafega pelas praias desertas da criação chutando as pedrinhas esquecidas pelas ondas, procurando ver o que elas escondem. No caso do presente ensaio, como companheiro de jornada e paradigma que tentarei manter em vista, escolho para a função de Musa – ou melhor, como “Musos” – o próprio criador do gênero, o filósofo e escritor Michel de Montaigne (1533-1592).

Essa escolha ocorre por afinidade amorosa: desde a primeira vez em que li Montaigne, apaixonei-me pela sua capacidade argumentativa, pelo humor impregnado de ironia inocente, pelas conclusões eivadas de uma erudição desproporcional para a mundanidade do assunto abordado, pelas epifanias súbitas que o acometem no meio da exposição de um tema, pela inesperada seriedade com que aborda outras questões, pelo fascínio que demonstra em descrever as pequenezas do mundo que o cerca. Em razão de tamanho interesse, acabei comprando não somente as edições de *Os ensaios* existentes em tradução para o português como também adquiri um número considerável de biografias e estudos literários que versam sobre Montaigne, o que o transforma na única pessoa cuja vida e obra acompanho com o fervor de um fã apaixonado. Alguns seguem os passos de cantores, outros preferem acompanhar a vida de atores e atrizes, e eu optei por seguir a vida de um filósofo morto há quase 500 anos.

Outro fator que atraiu meu interesse é um mistério: a obra de Montaigne é tão vasta que seus ensaios não foram completamente traduzidos para o português⁹, ou seja, Montaigne é um continente que eu, tal como Robinson Crusóé, ainda posso explorar. O filósofo francês é um homem que escreveu e reescreveu os mesmos textos em diferentes

⁹ Para efeitos desse texto, uso a única edição que se considera uma versão integral da obra no Brasil: *Ensaio*, de Montaigne, traduzidos por Sérgio Milliet e publicados pela Editora 34 em 2016. No entanto, dita tradução foi feita a partir de uma versão original anterior daquela em que estão os derradeiros acréscimos feitos pelo filósofo (a qual sequer se sabe se é a última mesmo, pois seria a cópia que Montaigne tinha de *Os ensaios*, com anotações feitas à margem). Para melhor esclarecimento das múltiplas versões deixadas por Montaigne, sugere-se a leitura da biografia escrita por Sarah Bakewell nos capítulos dedicados ao assunto (BAKEWELL, 2012, p. 297-327)

partes da sua vida, e tinha o costume de realizar retificações e acréscimos até quando o livro já estava na tipografia¹⁰. Indago-me sobre os ensaios desconhecidos e, nesse contexto, dentro da minha imaginação, eles se aproximam ao infinito, o que transforma esse Montaigne imaginado— cuja ponta do iceberg diviso e ainda não conheci o restante — no mais próximo do que seria um *Liber Mundi*, a noção medieval de que existe um Livro em que estão escritas todas as histórias do Mundo, o equivalente à Biblioteca de Babel de Borges.

Como bem sinaliza Adorno, o ensaio parte de uma experiência individual com o objetivo de construir um pensamento, uma ideia, algo que escapa do cientificismo e permite a eternização do transitório¹¹. Acompanhado por esse “Musos” de cinco séculos de idade, amante de gatos e de bibliotecas, iniciarei o ensaio em um estilo que sei que ele gostaria: expondo uma fraqueza minha, um assunto extremamente embaraçoso e que poucas pessoas sabem.

II - Em que o autor, ao melhor estilo Scheherazade, começará a contar uma história pessoal e não terminará, história esta que lhe trouxe grandes dissabores e infortúnios, relatando o dia em que foi atravessar uma prosaica rua e a súbita tontura o fez descobrir a própria mortalidade:

Minha família possui uma crença que eu particularmente deploro: se alguma desgraça tiver que acontecer, ela surgirá em agosto, “o mês do desgosto”. Muitas risadas e brincadeiras fiz com essa crença, mas não posso negar a evidência de que, sim, boa parte das mortes no núcleo familiar aconteceram em agosto. Ainda penso que as mortes aconteceram nesse mês muito por causa da sugestão psicológica, mas recordo a frase da minha avó materna (vitimada por um infarto fulminante justo na noite de 30 de agosto de 1996), dita quando começava o mês fatídico: “presta atenção em agosto, meu filho, é um mês perigoso”.

¹⁰ “Tendo-se espalhado livremente na edição de 1588, ele agora galopava à rédea solta. Não mais acrescentou capítulos, mas inseriu cerca de mil novas passagens, algumas delas tão extensas que poderiam ter constituído um ensaio inteiro na primeira edição. O livro, que já tinha quase o dobro do tamanho original, era acrescido de mais um terço. Ainda assim, Montaigne achava que podia apenas insinuar algumas coisas, não dispondo de tempo nem de inclinação para discuti-las a fundo.” (BAKEWELL, 2012, p. 300).

¹¹ “O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso de intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia bloqueada pela divisão do mundo entre o eterno e o transitório. No ensaio enfático, o pensamento se desembaraça da ideia tradicional de verdade.” (ADORNO, 2003, p. 27)

Talvez eu estivesse com a guarda baixa e desprevenido, pois ainda não era agosto, mas meu infortúnio ocorreu no dia 31 de julho de 2018, faltando exatos 30 dias para a qualificação da tese de doutorado. Foi nesta data que, ao atravessar a rua à frente da minha casa para ir ao armazém, o mundo de repente perdeu o prumo.

Não é uma figura de linguagem, um arroubamento exagerado ou uma imagem poética: o mundo perdeu o prumo mesmo, como se fosse uma parede supostamente reta em que a bolinha do nível insiste em afirmar o desnível ignorado pela visão. Estava atravessando a rua quando o horizonte deixou de existir na sua segurança retilínea e passou a apresentar um ângulo de 45 graus. Percebi que estava tonto – algo que raramente me acontece – e, pior ainda, encontrava-me no meio da rua, com carros vindo na minha direção. Um péssimo momento para tontear, portanto. Forcei-me a terminar o percurso, chegando na calçada salvadora, mas não no ponto que uma travessia em linha reta me deixaria: estava alguns metros distante do local onde deveria estar. Na hora entendi o que ocorrera: eu não tinha caminhado, mas *cambaleado*.

Amparei-me em um poste, esse velho amigo de bêbados e outros cambaleantes, e tentei focar a visão. No momento imaginei que só estivesse tonto, mas depois um dos médicos explicou-me que eu tinha vivenciado uma vertigem: enquanto na tontura o mundo gira em círculos, na vertigem é como se estivéssemos em um navio no meio do mar revolto, com o horizonte deixando de ser uma linha reta e passando a oscilar de forma abrupta.

Respirei fundo algumas vezes, a memória voltando no passado próximo e lembrando café da manhã, jantar na noite anterior, compromissos, luzes estranhas faiscando, exercícios na academia, pressão baixa, falta de água, remédios ou qualquer outro elemento que explicasse tal desconforto súbito. É confortável buscar explicações lógicas para o imponderável.

Foi quando ocorreu o formigamento.

Primeiro foi no local mais inesperado, a sola do pé esquerdo. Pensei que fosse uma câimbra, mas subiu rápido pelo pé, pela panturrilha, pelo joelho e, assim como se fosse uma cobra ondulando ao redor do meu corpo, subiu com rapidez pelo braço e chegou aos lábios e ao olho, sempre só do lado esquerdo. Em poucos segundos, eu estava com metade do corpo tomado por esta sensação desagradável, estremeando como se minhas células tivessem se transformado em centenas de formigas em atividade febril.

Eu já tinha visto inúmeros filmes e seriados, bem como lido livros e artigos de jornais o suficiente, para entender que, se alguma coisa estranha acontece em metade do corpo – em geral o lado esquerdo – é por que estamos tendo um infarto. A minha memória – essa bandida, sempre pessimista – gritou números espirrados de estatísticas perdidas em textos, todas dizendo que os infartos fulminantes em geral acontecem em homens entre 40 e 45 anos, pessoas que não esperavam sofrer do coração e que, por causa disso, tinham negligenciado os exames médicos. Bom, eu sou homem, tinha 41 anos na época e sou um rematado negligente acerca das minhas condições de saúde, ou seja, estava na faixa de risco.

Diante desses elementos fáticos, tive que dar a mão à palmatória, afastando aquele espírito apaziguador que sussurra ser só um mal-estar temporário, já vai passar, é uma bobagenzinha, e considere prudente dar uma passada no Hospital Ernesto Dorneles para ver se, porventura, eu não estava passando mal ou morrendo ou algo do tipo.

Enquanto caminhava devagar rumo ao hospital, que, por sorte, fica a duas quadras de onde moro, não pude deixar de pensar aquilo que todos nós evitamos refletir: então a tal morte vem assim, do nada, quando estamos no meio da rua pensando em comprar leite e iogurte?

III – Em que o autor, de forma resumida e talvez um pouco atabalhoada, cerca-se de teóricos respeitados para falar a respeito da sua noção de obra de arte e, após chegar à aterradora conclusão de que boa parte dos artistas estraga a obra de arte no momento em que a realiza, e depois de falar sobre escritores de férias e sobre filósofos que caem de cavalos, faz um apelo à sua própria racionalidade para continuar o ensaio:

Importante ressaltar um detalhe que poderia passar em branco para quem não entende as nuances acadêmicas: eu estava em pleno processo de qualificação da tese de doutorado perante a PUC-RS. Parece algo pouco importante quando estamos em uma situação que poderia ser de vida ou morte, mas os prazos existem para serem cumpridos. Além disso, sentia-me tomado pela tese: todos os meus pensamentos e sensações remetiam ao livro que estava escrevendo. Eu respirava o Livro por vir, vivia o Livro por vir, comia ao lado do Livro por vir. Até mesmo a convivência com as pessoas era algo complexo, pois, enquanto estava conversando ou interagindo socialmente, meus pensamentos retornavam de forma obsessiva ao Livro por vir, burilando frases,

pensando caminhos a serem seguidos, perscrutando narradores possíveis. Nesse cenário, é evidente que, tão logo passei mal ao atravessar a rua, o meu primeiro pensamento foi direcionado ao Livro por vir e se eu conseguiria cumprir as obrigações acadêmicas.

Mais tarde naquele mesmo dia, já no hospital, outro pensamento passou a me atormentar, em uma relação de causa e efeito que, a princípio, afastei por ser ilógica, mas, aos poucos, foi se consolidando até me forçar a uma reflexão: o único elemento estranho na minha rotina era, afinal de contas, a qualificação do doutorado. Será que ela teria causado o meu mal-estar súbito? Eu poderia morrer por causa do Livro que estava escrevendo? A obra de arte seria capaz de causar reflexos na minha saúde física?

Montaigne me ajudou a ultrapassar essa dúvida. Ele também vivenciou um problema de saúde grave e, na época, por causa das condições ainda precárias da Medicina, o filósofo esteve entre a vida e a morte. Assim como aconteceu comigo, a noção de mortalidade atingiu Montaigne de supetão: quando tinha em torno de 36 anos de idade, ele estava andando a cavalo com dois criados pelos bosques próximos da sua propriedade quando (na versão heroica de Montaigne) algum salteador tentou assaltá-lo, acertando-lhe a cabeça com uma bordoadada ou (na versão mais prosaica dos criados) o filósofo passou por baixo de uma árvore e bateu a cabeça em algum galho traiçoeiro que se intrometeu no caminho. O fato é que Montaigne foi levado para o seu castelo, permanecendo alguns dias na cama em um estado de languidez e torpor, até aos poucos se recuperar. No ensaio “Do exercício”, Montaigne afirma ter se sentido como se estivesse fora do seu corpo, além da vida, afirmando que, se este fosse o seu fim, seria “uma morte muito feliz”¹². Coincidência ou não, logo após esse incidente, Montaigne encontrou a voz narrativa que buscava para *Os ensaios*: a sua própria. Tomou um forte senso da vida que deveria ser ocupada e não desperdiçada, dedicando-se a escrever quase com frenesi, como se tentasse passar tudo o que observava e pensava para a posteridade. A sua intenção era transformar-se em livro. A proximidade da morte fez aflorar a obra de arte.

Não foram poucos os filósofos e pensadores que ligaram a pulsão de morte ao fazer artístico, entre os quais Michel Foucault, Jacques Derrida e Maurice Blanchot¹³. Também não foram poucos os escritores que, sabedores de uma sentença de morte a

¹² BAKEWELL, 2012, p. 26.

¹³ A minha dissertação de mestrado, realizada na UFRGS no ano de 2003 e sob a orientação da profa. Dra. Lea Silvia dos Santos Masina, tratou da relação entre literatura, morte e fronteiras, abordando a obra de Horacio Quiroga e de Cyro Martins. O texto completo com as referências citadas encontra-se no link: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/6865>

pairar sobre a sua cabeça, dedicaram-se a escrever de forma desenfreada em uma tentativa de adiar a morte, sendo exemplares os casos do chileno Roberto Bolaño – o qual, após ser diagnosticado com uma doença mortal, lançou-se com fôlego à literatura, com o objetivo de deixar um espólio para o sustento da sua família – e do autor francês Guy de Maupassant – que, após a internação em um hospício, produziu a maior parte da sua obra, como se estar cercado pela morte e pela loucura o desprendesse dos padrões sociais ou civilizatórios, permitindo que a obra de arte viesse à tona com força.

A obra de arte é um sistema por si só; ela constrói o próprio universo, consumindo-se no seu próprio interior. Mesmo vindo ao mundo real através de um anteparo físico – um livro, uma partitura, uma tela -, a sua existência depende menos da intenção do artista do que da capacidade da obra de se autogerir em busca de novas matizes de significados e sensações, não geradas necessariamente em um espectador (ou ouvinte, ou leitor), mas na própria capacidade de se autorreinterpretar e autossignificar¹⁴. Uma peça de Shakespeare pode insuflar o espírito bélico da sociedade de determinada época e se transformar em uma análise dos jogos políticos governamentais em outra, assim como uma sinfonia de Beethoven pode altear a alegria humana em um período de tempo e virar música de supermercado em outro: as obras de arte encontram formas próprias de sobrevivência e adaptação.

Tão logo afastado o fascínio causado pela suspensão da realidade causada pelo universo em constante dialética de criação/destruição presente no âmago de uma obra de arte, percebe-se o surgimento de algo terrível dentro da beleza, algo cruel e violento: “mas a fealdade e a crueldade na arte não são apenas um representado. O seu próprio gesto, como Nietzsche sabia, tem algo de cruel. Nas formas, a crueldade torna-se imaginação: extirpar algo do vivo, do corpo da linguagem, dos sons, da experiência visível”¹⁵. A obra de arte é uma agressão à realidade e, nessa condição, para o artista, tem o mesmo princípio doloroso assumido pela mão que desfere um soco: pode derrubar alguém, pode até ser um gesto de violência ou de proteção, mas, de qualquer forma, os dedos agressores continuam doendo.

Pensando na obra de arte como um universo à parte, com regras próprias e objetivos particulares, fica mais fácil entender o quanto a sua existência perturba a realidade vigente e consterna em especial aquele que, por contingência e infortúnio, acabou por se transformar no seu Autor. Existe uma sensação simultaneamente

¹⁴ ADORNO, 1970, p. 22-26.

¹⁵ ADORNO, 1970, p. 64.

redentora e destruidora de estar próximo de algo que se presume tão gigantesco, algo que, enquanto existe no mundo da imaginação, parece transcender os limites do humano, acercando-se de uma perfeição absoluta. Não é à toa que tantos artistas flertam com o suicídio, com as substâncias entorpecentes, com a autodestruição consubstanciada em atitudes arriscadas: assim como um buraco negro, a obra de arte capta a luz da vida, apodera-se dela e tenta engolir o próprio Autor. Para ser uma obra de arte e não a estéril exibição de talentos técnicos, é imprescindível fazer-se presente por completo no seu interior, ou seja, a verdade da obra reside no fato dela ser enchida não somente pela intenção do seu Autor, mas por ele próprio¹⁶. O custo do universal consiste na dissolução do indivíduo; a obra de arte é uma pira que exige o sacrifício do Autor para existir com plenitude¹⁷.

Essas reflexões sobre a natureza da obra de arte não como efeito da recepção em um eventual espectador, mas pensada através do seu caráter imanente e – por que não dizer – endógeno, surgiram a partir dos proveitosos debates travados no decorrer das três disciplinas ministradas pelo professor Ricardo Timm de Souza na PUC-RS entre os anos de 2017 e 2019, nas quais participei como aluno: a primeira dedicada a Adorno e ao seu *Teoria estética* (1970), a segunda detendo-se em *O estranho* (1919 [2014]), texto seminal de Sigmund Freud, e a última focada na ética do escrever, abordando alguns dos ensaios presentes na obra *Ética do escrever* (2018), de Ricardo Timm de Souza. Até estas aulas, eu tinha a percepção da obra de arte como um objeto inserido em uma determinada linha cronológica, disposta a comparações e análises do ponto de vista tanto do espectador quanto do crítico; a partir de então, passei a refletir na obra de arte como um sistema único, deixando de vê-la de fora e tentando analisá-la a partir daquilo que ela própria propunha dentro do seu universo particular.

Ao mesmo tempo em que foi uma mudança de ponto de vista gratificante e que me levou a novas formas de observar as obras de arte, ela também se revelou frustrante, pois me fez perceber a vacuidade das assim intituladas “obras de arte” que andam pelo mundo. Ainda que o próprio Adorno insinue algumas vezes que ter este tipo de consciência é uma demonstração da subjetividade de quem observa a obra, não conheço

¹⁶ ADORNO, 1970, p. 55.

¹⁷ “A parte subjectiva na obra de arte é em si mesma um fragmento de objectividade. Sem dúvida, o momento mimético inalienável na arte é, segundo a sua substância, um universal que, no entanto, só é possível atingir através da idiosincrasia indissolúvel do sujeito individual. (...). Se a causa do artista deve ir além da sua contingência, deve então pagar por, diferentemente daquele que pensa discursivamente, não poder elevar-se acima de si mesmo e dos limites objectivamente fixados.” (ADORNO, 1970, p. 56).

nenhuma forma de ver ou sentir uma obra de arte que prescindia da minha presença como indivíduo (apesar de a ideia ser divertida). Melhor admitir logo o fracasso ao reconhecer a minha análise inevitavelmente subjetiva – parafraseando o poema de Hilda Hilst, “eu posso ir e ainda que o trem se mova, eu não me movo de mim”, ou seja, nunca ando muito distante de mim mesmo – e concentrar-me na essência da frustração: a circunstância de que muitas obras de arte na verdade não o são, pois a pessoa que as trouxe ao mundo acabou atrapalhando a obra ao invés de revelá-la. Seja por afobação, seja por inaptidão técnica, seja por presunção, seja por tentar abocanhar um peixe maior do que a própria boca, os autores não criam obras de arte; ao contrário, eles são o artífice involuntário da sua destruição¹⁸.

Pareço um pouco pessimista, mas eis os riscos da reflexão quando se raspa até o fundo dos pensamentos. Quando está dentro da imaginação do Autor, a obra de arte é perfeita, irretocável, pura; no entanto, basta sair ao mundo para que surjam os seus limites, as imperfeições, as impurezas. Diante de tamanha inevitabilidade, o fazer artístico torna-se não a realização de uma obra de arte perfeita¹⁹, mas como se pode estragar o mínimo possível da perfeição da obra imaginada.

Ao realizar tal constatação, acabei também resolvendo outra das questões pessoais que tinha como insolucionável: a permanência de algumas obras de arte enquanto outras estavam destinadas a desaparecer. Afinal, a obra de arte oscila entre dois polos que insistem em atraí-la: a inexistência ou a desaparecimento²⁰. Ao contrário do que pensava até então, não tinha nada a ver com a multiplicidade de sentidos e constante renovação da obra de arte, capaz de dialogar com vários tempos, culturas e espaços geográficos sem perder a sua essência. A resposta a que cheguei, provavelmente por uma deturpação do pensamento de Adorno através da minha percepção, foi que a permanência da obra de arte era determinada pela capacidade do Autor de criar um sistema próprio dentro do seu interior, algo que permitisse que ela se criasse e destruísse de forma ininterrupta; a obra estaria sempre na iminência de nascer, sempre correndo o

¹⁸ “O conceito de obra de arte implica o de êxito. As obras de arte não conseguidas não são obras de arte. São valores de aproximação estranhos à arte. O mediano é já o mau.” (ADORNO, 1970, p. 213).

¹⁹ “O elemento ideológico e afirmativo da obra de arte conseguida tem o seu correctivo no facto de não existir nenhuma obra perfeita. Se elas existissem, seria efectivamente possível a reconciliação no seio do irreconciliado, a cujo estado pertence a arte. Nelas a arte suprimiria o seu próprio conceito; a viragem para o fraccionado e fragmentário é em verdade uma tentativa de salvação da arte através da desmontagem da sua pretensão em ser o que elas não podem ser e o que, contudo, devem querer; o fragmento contém ambos os momentos.” (ADORNO, 1970, p. 215).

²⁰ “Exprimindo essencialmente a vitalidade, a força vital e as maravilhas da criação, a obra de arte é sempre perseguida por uma sombra dupla: a de sua própria inexistência, possível ou preferível, e a de sua desaparecimento.” (STEINER, 2003, p. 39)

risco de morrer. Não estava em ser perfeito, mas em ser o menos imperfeito e, ao aceitar a imperfeição da obra produzida, investir na perfeição da sua imperfeição a fim de que ela se transformasse em um sistema dotado de suas próprias regras e mecanismos de sobrevivência. Não uso intencionalmente a expressão “dotada de vida”, pois, para mim, não é função do Autor trazer vida para a sua obra, mas sim vivacidade, ou seja, a qualidade de quem está mais vivo do que algo que se encontra nesta condição biológica.

É possível que seja verdade o aforismo de Borges: talvez os escritores realmente escrevam um único livro durante a sua vida, passando o resto dela a desenvolver os temas constantes nesta obra única, sendo todo o resto uma mera consequência disso²¹. Em um texto divertidíssimo, Roland Barthes tece algumas palavras sobre essa estranha criatura, o “escritor em férias”, que se traveste de ser humano normal, mas, na verdade, está sempre escrevendo e observando o mundo atrás de material como fonte de inspiração, ou seja, continua trabalhando mesmo no “descanso”²². Pensando pela ótica do escrito por Borges e Barthes, não espanta que o tema da obra de arte já tenha aparecido em outros momentos da minha produção literária, pois escrevo uma única obra dividida em partes que conversam entre si – todos os textos se conectam –, além de estar mentalmente sempre dando forma ficcional às minhas inquietações, eis que nunca tiro férias de mim.

Foi assim que, no conto “Neve em Votkinsk”, presente no meu livro *Não há amanhã* (2017) e feito como uma espécie de balão de ensaio para o romance apresentado na tese – abordarei o assunto de forma mais detalhada em breve -, existe uma série de reflexões sobre a natureza da obra de arte, sobre a necessidade questionável de uma obra de arte vir ou não ao mundo²³, sobre a eterna insatisfação do artista buscando uma perfeição que só existe na sua imagem idealizada da obra e sobre a angústia de estar produzindo uma obra fora do tempo da plateia (outra ideia de Adorno,

²¹ “Receio que o livro fosse um *plum pudding*: continha coisas demais. No entanto, olhando-o em perspectiva, penso que nunca me afastei dele. Tenho a sensação de que todos os meus textos seguintes simplesmente desenvolveram temas apresentados em suas páginas. Sinto que durante toda a minha vida tenho estado reescrevendo esse único livro.” (BORGES, [1970] 2009, p. 23-24)

²² “Este último [*o escritor*] faz, sem dúvida, as concessões de possuir uma existência humana, uma velha casa de campo, uma família, um calção, uma neta etc., mas, ao contrário dos outros trabalhadores que mudam de essência e na praia são apenas veranistas, o escritor conserva, onde quer que esteja, a sua natureza de escritor; gozando as férias, exhibe assim o signo da sua humanidade, mas o deus permanece e se é escritor como Luís XIV era rei, mesmo sentado na privada.” (BARTHES, [1957] 2010, p. 34).

²³ “O escritor não é um sonhador idealista, não se contempla na intimidade da sua bela alma, não se enterra na certeza interior de seus talentos. Seus talentos, ele os põe na obra, isto é, necessita da obra que produz para se conscientizar deles e de si mesmo. O escritor só se encontra, só se realiza em sua obra; antes de sua obra, não apenas ignora o que é, mas também não é nada. Ele só existe a partir da obra; mas, então, como pode a obra existir?” (BLANCHOT, 2011, p.314)

para quem a obra de arte cria o seu próprio tempo, não pertencendo a nenhuma temporalidade e a todas de forma simultânea²⁴). Essas questões parecem ter sido suplantadas nos tempos atuais, ou ao menos são ignoradas e talvez até consideradas pueris ou irrelevantes, mas continuam sem respostas, verdadeiros faróis de inquietação que surgem em meio às obras de arte, lançando sombras e luzes sobre a real natureza do processo artístico.

Algumas das questões incluídas em “Neve em Votkinsk” acabam repercutindo em *A nota amarela*, nos momentos em que a personagem principal e narradora Jacqueline du Pré menciona a existência de uma música perfeita que toca de forma incessante dentro de si mesma, um som divino que ela não consegue transformar em realidade, pois, por mais adequada e precisa que seja a sua técnica, a singularidade do som acaba se perdendo no momento em que ele é trazido ao mundo²⁵. Eis o sonho secreto de todo artista, chegar à nascente do Nilo da criação, e é o fator desencadeador do conflito central do livro: no instante em que Jacqueline du Pré vincula a existência desta perfeição a uma nota amarela, a nota da Criação, e ambiciona tocá-la, abrirá também a caixa de Pandora – o que explica o seu receio quando se percebe próxima da nota amarela e a decisão consciente de não tocá-la, por mais tentador que seja. A arte flerta com o rompimento dos próprios limites, pois ela é a própria noção de resistência, inclusive contra si mesma.

Quando menciono arte como resistência, por evidente não estou fazendo essa vinculação da mesma forma rasteira com que a aplicam nos tempos atuais, a arte sendo usada como meio de expressão humana capaz de afrontar padrões políticos, econômicos ou sociais²⁶. Ainda que respeite esse uso da arte, vou um pouco além e prefiro as concepções adornianas: a arte é resistência *per se*, contra tudo e contra todos, contra a realidade e contra a irreabilidade, e inclusive resistência a ela própria. Isto tudo por que a arte não deveria existir no nosso mundo, ela surge como uma excrescência, uma pústula,

²⁴ ADORNO, 1970, p. 146-157.

²⁵ “As obras de arte devem surgir como se o impossível lhes fosse possível; a ideia da perfeição das obras de que nenhuma, sob pena de sua nulidade, pode dispensar-se, era problemática. Os artistas sofrem não só por causa do seu sempre incerto destino no mundo mas porque, compulsivamente através do próprio esforço, agem de modo contrário à verdade estética a que aspiram. Tanto quanto o sujeito e o objecto estão separados real e historicamente, a arte é possível só enquanto passando pelo sujeito.” (ADORNO, 1970, p. 193).

²⁶ Nessa opinião sou acompanhado por Agamben: “Entender a resistência apenas como oposição a uma força externa não me parece suficiente para a compreensão do ato de criação. (...). Acredito, porém, que a potência que o ato de criação libera deve ser uma potência interna ao próprio ato, como interno a este deve ser também o ato de resistência. Só assim a relação entre resistência e criação e entre criação e potência se tornam compreensíveis.” (AGAMBEN, 2018, p. 62).

um ato de insensata revolta, carregando consigo o estigma da própria falibilidade e incompletude. Não é à toa que Sócrates, de acordo com Platão, afirma que, na República ideal, o melhor seria deixar os poetas de fora: a arte é perigosa pela sua resistência incauta e descontrolada, que pode assumir diferentes matizes e até mesmo comprometer a estrutura tranquila em que os cidadãos deveriam viver²⁷. A arte seria um borrão de tinta em um pedestal de mármore.

Pensar na obra de arte como resistência atrai outra reflexão necessária: a obra de arte precisa existir para que seja arte? Ela não pode ser um eterno devir, uma possibilidade, ao invés de ser realizada de forma material, visto que acabará por se tornar incompleta, insatisfatória? É o retorno da velha pergunta, “se uma árvore cai na floresta e ninguém está por perto para ouvir, ela faz algum som?” Se ninguém escuta a música perfeita que habita o cérebro e a imaginação de Jacqueline du Pré enquanto ela toca o Concerto para Violoncelo de Elgar, ainda assim ela existe como algo a ser necessariamente buscado ou é melhor continuar confinada na cabeça da artista, para sua própria fruição e gozo, um ideal a ser atingido, mas jamais alcançado, a flor azul de Novalis?

Interessante observar que a mesma questão também fascinava o escritor Gabriel Garcia Márquez: é possível chegar à origem da obra de arte, a fonte de onde emana toda a criação?²⁸ É uma questão tangenciada pelo romance *A nota amarela*, ainda que por vezes a personagem se questione se a obra de arte perfeita é algo a ser realmente buscado ou se não seria como uma miragem no deserto (Jacqueline deseja oferecer ao mundo a mesma beleza que a assola), mas que trata de uma inquietação que me foi

²⁷ É uma ideia consolidada, mas um dos trechos de “A República” parece-me mais relevante para esta tese. Sócrates não é contra a arte ou os artistas, mas contra a influência que esta pode causar em uma determinada Cidade. Assim, um artista que não sirva para uma Cidade pode encontrar a sua guarida e local de expressão em outra: “Nessas condições, se viesse à nossa cidade algum indivíduo dotado da habilidade de assumir várias formas e de imitar todas as coisas, e se propusesse a fazer uma demonstração pessoal com seu poema, nós o reverenciariamos como a um ser sagrado, admirável e divertido, mas lhe diríamos que em nossa cidade não há ninguém como ele, nem é conveniente haver; e, depois de ungir-lhe a cabeça com mirra e de adorná-lo com fitas de lã, o poríamos no rumo de qualquer outra cidade.” (PLATÃO apud DUARTE, 1997, p. 16-17)

²⁸ “A coisa mais importante deste mundo é o processo de criação. Que tipo de mistério é esse, que faz com que o simples desejo de contar histórias se transforme numa paixão, e que um ser humano seja capaz de morrer por essa paixão, morrer de fome, de frio ou do que for desde que seja capaz de fazer uma coisa que não pode ser vista nem tocada, e que, afinal, pensando bem, não serve para nada? Algumas vezes acreditei – ou melhor, tive a ilusão de estar acreditando – que ia descobrir, de repente, o mistério da criação, o momento exato em que uma história surge. Mas agora acho cada vez mais difícil que isso aconteça. Desde que comecei a dirigir essas oficinas ouvi inúmeras gravações, li um sem-fim de conclusões, tentando ver se descubro o momento exato em que uma ideia surge. Nada. Não consigo saber quando isso acontece.” (GARCIA MÁRQUEZ, 1997, p. 10).

suscitada por Agamben. Quando o teórico afirma que o ato de criação é um campo de forças tensionado entre potência e impotência, poder e poder-não-agir, também diz que o ato de não-criar é uma decisão constitutiva da própria noção de obra, pois “o homem pode ter domínio sobre sua potência e ter acesso a ela somente através de sua impotência; mas – justamente por isso – não se tem de fato domínio sobre a potência, e ser poeta significa: estar à mercê da própria impotência.”²⁹. Para Agamben, o verdadeiro ato de criar – e pode ser aplicado para a existência da obra de arte – equilibra-se entre a potência de criar e de não-criar, pois o optar pela não-criação também é uma forma de criação. Assim, o verdadeiro ato criativo situa-se no segundo precário em que a obra não existe e aquele em que ela passa a existir; a decisão de criar a obra de arte também é um constante flerte com a decisão de parar de criá-la³⁰, fazendo com que ela surja no mundo carregada do desejo simultâneo de criação e descreiação, em uma resistência autofágica a si mesma.

Dentro do romance *A nota amarela*, essa questão se faz presente através do constante movimento de fascínio e repulsa que Jacqueline du Pré realiza no sentido de criar e não-criar a obra de arte perfeita. Quanto mais se esmera nos movimentos e na sua perfeição técnica, mais tenta se afastar da essência pura da música que sabe residir no seu interior, assim como, quando se aprofunda nos pensamentos, sente-se aproximar da própria força criativa. Em uma imagem (talvez) grosseira, Jacqueline é a mariposa jogando-se contra a lamparina: tem receio do que pode acontecer se grudar o corpo no calor da luz, mas também não consegue se afastar; o ato da criação da obra de arte situa-se no voo trôpego com que a mariposa se afasta e se aproxima da lamparina, e neste curto espaço de voo está a essência do romance *A nota amarela*, em constantes aproximações e afastamentos com a morte representada pela arte absoluta.

Essas considerações sobre a força da obra de arte quando ainda se encontra presa dentro da imaginação do seu Autor foram determinantes para a pergunta que me fiz logo após ter um ataque de vertigem na rua: a obra de arte poderia ter causado este mal súbito? Não seria a primeira vez que eu psicossomatizei algo, transformando minha

²⁹ AGAMBEN, 2018, p. 66-67.

³⁰ “Somente a potência que pode tanto a potência quanto a impotência é, então, a potência suprema. Se toda potência é tanto potência de ser quanto potência de não ser, a passagem ao ato só pode ocorrer transportando-se para o ato a própria potência-de-não. Isso significa que, embora a todo pianista pertençam necessariamente a potência de tocar e a de não tocar, Glenn Gould é o único que pode não tocar e, direcionando sua potência não só ao ato mas à sua própria impotência, toca, por assim dizer, com sua potência de não tocar. Diante da habilidade, que simplesmente nega e abandona a própria potência de não tocar, e do talento, que pode apenas tocar, o que a maestria conserva e exercita no ato não é a sua potência de tocar, mas a de não tocar.” (AGAMBEN, 2018, p. 67)

frustração criativa em doenças corpóreas; a imaginação é um mal que aflige os artistas³¹. A obra de arte poderia me machucar no seu processo de vir ao mundo, não tanto por causa dela, mas pela relação conturbada e nada pacífica que tenho com a minha própria criação e a sua inegável falibilidade em relação ao livro que sonhei escrever?

Como boa questão retórica, a resposta é tanto sim quanto não. Pouco tempo após deixar o estado de entorpecimento que sofreu em decorrência do incidente com o cavalo, Montaigne escreveu um dos seus ensaios mais famosos, “De como filosofar é aprender a morrer”³². Nesse texto, ele afirma que a morte é uma variável que podemos esperar a qualquer momento; logo, não é correto que tenhamos medo dela ou que tentemos evitá-la, pois ela vai chegar. O correto é estarmos em paz conosco mesmos, com a sensação de que tudo o que foi dito, pensado, experimentado ou sentido durante a nossa vida seguiu de forma plena aquilo que desejávamos, que nada estava em dissonância com aquilo que sonhamos como uma vida ideal. Filosofar sobre a morte – ou sobre a escrita – é aprender a acostumar-se com ela.

Este ensaio de Montaigne fala muito sobre a arte de escrever, não como um manual de estilo, mas a respeito do próprio ato de contar histórias. Somos todos histórias em andamento³³; escritores possuem histórias que estão presas no seu interior, cuja força não devem temer, e sim discipliná-las e colocá-las para fora. Serão imperfeitas, ou fadadas talvez ao desaparecimento, ou até mesmo nem sequer serão conhecidas pelo mundo: isto não importa. Aliás, até ajuda a explicar o motivo pelo qual muitas pessoas produzem obras de arte mesmo sabendo que não serão lidas, apreciadas, escutadas, compreendidas, comentadas, pois todos desejam deixar um pouco das suas histórias no mundo, por mais dor e indiferença que isso acarrete³⁴. No entanto, escrever

³¹ Sobre ela, vale a pena ler o ensaio de Montaigne, “A força da imaginação”, o qual inicia assim: “Uma imaginação fortemente preocupada com um acontecimento pode provocá-lo’, dizem os clérigos. Sou desses sobre os quais a imaginação tem grande domínio. Todos são atingidos por ela, mas alguns há que ela derruba. Ela me persegue e eu me esforço por fugir na impossibilidade de lhe resistir. (...)” (MONTAIGNE, 2016, p. 136).

³² MONTAIGNE, 2016, p. 120-135.

³³ Nancy Huston sintetiza muito bem a questão quando afirma que não existe o real, mas o real resignificado pelas nossas ficções, um real construído, ou seja, todas as pessoas estão impregnadas de ficções e vivendo em meio a elas (HUSTON, 2010, p. 24-26)

³⁴ Sobre esse assunto, assim escrevi no conto “Neve em Votkinsk”, a respeito das reflexões de Tchaikovsky sobre o próprio fazer artístico: “Eu não sei o motivo pelo qual faço isso. Não sei o motivo de sentir tanta dor. Seria simples não criar, sufocar a voz que nunca se cala, manter a música presa dentro do corpo. É grande a tentação de ser uma pessoa normal, um músico respeitado pelos seus pares, um filho que dá orgulho aos pais. Mas eu não consigo. Sou fraco, e a música é forte.” (CZEKSTER, 2017, p. 39).

é postergar a morte e acostumar-se com ela, e vale aqui lembrar Montaigne: “Vamos agir portanto e prolonguemos os trabalhos da existência o quanto pudermos, e que a morte nos encontre a plantar as nossas couves, mas indiferentes à sua chegada e mais ainda ante as nossas hortas inacabadas³⁵.”³⁶

Mesmo que a obra de arte esteja me consumindo de dentro para fora com o seu fogo lento e inexorável, sempre me forçando a lembrar da minha própria imperfeição (pois tenho um corpo falho, uma série de compromissos profissionais, um conjunto de obrigações sociais, uma miríade de deveres familiares, ou seja, uma infinidade de fatores que me afastam dela), ainda assim é melhor estar produzindo do que idealizando uma obra ideal. A sua intensidade poderia se projetar no meu corpo – a psicanálise está aí justamente para analisar isto -, mas a sua liberação no mundo físico tem o propósito de me afastar das consequências danosas que representam o seu não-fazer. A obra de arte é a forma que encontrei para lidar com a ideia de morte, e as suas inevitáveis projeções no meu espírito e no meu corpo são um mal necessário que anos de estudo de técnica e de estilo me ensinaram a manter sob controle. Assim, por mais tentadora e também abominável que fosse a ideia de que a obra de arte por vir estivesse tendo reflexos na minha saúde, os benefícios dela ainda suplantavam os seus eventuais prejuízos, e por este motivo era mais apropriado pensar que uma mera coincidência ligasse a qualificação do doutorado ao meu mal súbito.

No entanto, no momento em que tive a crise de vertigem atravessando a rua, eu não sabia nada disso. Desta maneira, como é típico dos seres humanos, busquei conforto para o imponderável e para o acaso em uma explicação lógica, racional, com data marcada e objetivo específico, qual seja, a qualificação do doutorado próxima e a impressão de que eu estava preenchido pela urgência da obra de arte que vinha à tona. Temos a tendência de buscar explicações para tudo, até mesmo para aquilo que não necessita de explicação e, assim, não espanta que as causas da minha condição de saúde viessem a se aprofundar e tornar-se uma areia movediça disposta a me engolfar.

IV – Através do prosseguimento da sua jornada médica, o autor fornece breve e parcial panorama de um atendimento médico em um hospital porto-alegrense, mencionando a solidariedade que une os doentes, as máquinas que engolem pessoas no

³⁵ A nota de tradução realça o termo em francês “imparfait”, o qual também pode ser entendido como não feito, não terminado (MONTAIGNE, 2016, p. 128).

³⁶ MONTAIGNE, 2016, p. 128.

intuito de desmascarar doenças e os estranhos movimentos em um pescoço humano que podem conduzir ao vômito:

Justiça seja feita ao combalido sistema de saúde do Brasil: tão logo cheguei ao hospital Ernesto Dorneles, diante do risco latente de um infarto ou de alguma outra condição que demandasse pronto atendimento, fui rapidamente colocado em uma maca e encaminhado para o médico.

Enquanto respondia às perguntas de praxe sobre alergias, sobre hábitos de exercício, sobre alimentos ingeridos e sobre eventual consumo de álcool ou drogas, ainda imerso na vertigem, também tinha a pressão medida, o coração auscultado, o sangue retirado, os braços estendidos, os olhos analisados por uma lanterna ofuscante. Ao perceber que eu não detinha nenhuma das condições ou sintomas de um infarto, o médico e as enfermeiras relaxaram e me conduziram até uma sala lateral, onde, acompanhado por um pouco mais de dez pacientes, fiquei sentado esperando a realização de mais exames e investigações. As salas de espera dos pacientes – não a sala onde ficam os familiares – são locais dotados dos seus próprios códigos de honra e de conduta, e um deles é deixar quem está pior do que nós sempre seguir na frente, então é normal avisarmos aquilo que sentimos e temos assim que nos sentamos, para que os doentes estabeleçam a sua ordem de prioridade para usufruir as melhores condições no período de espera. Impressionante o quão rápido entendi e assimilei esse código de honra não-escrito; sentia-me um doente na mais plena acepção do termo, até na aceitação dos pares.

Como não possuímos muito assunto a nos ligar senão os nossos desconfortos corporais, é normal que a conversa gire em torno de doenças, de dores e de casos de outras pessoas que tiveram os mesmos sintomas que nós e sobreviveram. Existe todo um rio de esperança a circular anônimo por entre os pacientes abruptamente reunidos por circunstâncias alheias à sua vontade; todos desejam o bem alheio, todos tentam se confortar. Assim como no quadro de Géricault, “A balsa da Medusa”, estamos unidos pelo infortúnio, esperando que a vela da fragata distante – assim como a melhora das nossas condições de saúde – não seja uma miragem, mas uma realidade. Importante a ressalva – aliás, essencial – de que não estamos praticando atos de canibalismo enquanto a liberação médica não ocorre.

Mesmo me sentindo péssimo, com o lado esquerdo do corpo formigando sem parar, confesso que estava fascinado pela vertigem. Não é um estado que estou muito

acostumado a experimentar, e o problema médico me colocara no centro dessa sensação inédita. Fazia o tempo passar observando atentamente os rostos das pessoas, a forma como eles adquiriam diferentes ângulos e possibilidades quando estavam fora do prumo. O balé irrequieto dos azulejos da sala era algo muito interessante de assistir; percebia o quanto as noções de espaço e de localização espacial podem variar de maneira abrupta quando mexemos um pouco que seja no nosso ilusório centro de apoio nesse velho e sábio planeta.

Enquanto isso, os médicos e enfermeiras me levavam a uma quantidade infinda de exames e de máquinas que me inclinavam, me entubavam, me perscrutavam por dentro. O dia passava e nenhum cenário me era passado, assim como ninguém respondia perguntas. A vertigem continuava a brincar com meus sentidos de forma leve, mas o formigamento não cessava.

Era início da noite quando um médico me levou a uma sala e disse que, se eu quisesse, poderia passar a noite no hospital para observação – inclusive me aconselhou a fazer isso –, mas tinha as condições necessárias para ganhar alta. Preferi sair do hospital; não é um ambiente muito animador, melhor ficar em casa.

Ele estava preenchendo os papéis de alta hospitalar quando perguntei o que tinha acontecido. O médico respondeu que não sabiam exatamente o que acontecera comigo – o pior tipo de resposta que eu poderia ganhar –, mas fizeram uma série de exames e tinha aparecido algo estranho no meu cérebro – o segundo pior tipo de resposta – e seria melhor que eu investigasse aquilo o quanto antes com um especialista, mas não era um assunto para emergência médica.

Um pouco inconformado, perguntei o que podia fazer com a vertigem que ainda me incomodava, apesar de estar bem mais discreta do que durante o primeiro episódio matinal. O médico respondeu que isso era fácil de resolver: aproximou-se de mim pela frente, pegou-me por baixo das orelhas, manuseou a cabeça suavemente para um lado e fez um movimento mais brusco para o outro. No mesmo instante, o jorro de vômito se precipitou do meu interior e acertou em cheio o médico, para minha extrema vergonha. Corri até o lixo do consultório, onde continuei vomitando. Em seguida, me recompus com o máximo de dignidade que a situação permitia e pedi desculpas. O médico já chamara as enfermeiras e estava trocando de roupa; ouviu as minhas desculpas com indiferença e explicou que eu estava experimentando uma crise de labirintite em razão deste algo ocorrido no meu cérebro. Com paciência didática, explicou-me que os ouvidos humanos possuem uma espécie de “areia”, que é o que nos fornece equilíbrio, e

a minha estava fora do seu lugar habitual; assim que ele mexeu na cabeça, acertou a “areia” de posição e o mundo voltou a fazer sentido, acabando com a vertigem, sendo o vômito a consequência mais normal nestas condições. É provável que ele estivesse certo, pois desde o vômito a vertigem desaparecera, mas não o formigamento, que continuava disseminado pelo lado esquerdo do corpo.

Retornei para casa devagar, o gosto desagradável do vômito ainda assombrando a minha boca, mas outra situação inesperada surgira, um novo fantasma a seguir meus passos: aquilo que o médico falara continuava ribombando na minha memória. Alguma coisa tinha acontecido dentro do meu cérebro. Naquele momento, “alguma coisa” podia ser “qualquer coisa” e, portanto, dentro desta expressão moravam todos os medos do mundo.

V – Em que o autor, aparentemente esquecido de estar em um ensaio acadêmico, manifesta inesperado interesse em analisar vômitos, secreções e excreções, mas também trata do impulso criativo, essa força de origem desconhecida que faz um ser humano criar algo, passando ainda pela psicanálise – muito brevemente, não se preocupem – para mostrar como trouxe o assunto para o interior do seu romance:

Existe algo de libertador no vômito. No instante em que ele sai do corpo, contém sujeiras, restos e dejetos que não deveriam estar no nosso interior; a liberdade do vômito é também o fim de uma carga de impurezas carregada pelos nossos corpos, assim como é o atestado de que, excluído o que nos faz mal, tudo aquilo que restar é essencial para o nosso funcionamento básico. Não estou aqui falando das condições psiquiátricas que estimulam o vômito, tais como a anorexia ou a bulimia, pois acabam excluindo não lixo, mas elementos importantes para o funcionamento da máquina corporal, ainda que, mesmo nestes casos, o motivo do ato de vomitar seja se libertar de algo que nos causa incômodo e nos impede de seguir em frente. Até mesmo a forma com que o vômito sai é condizente com a sua natureza libertadora; nunca discreto e anódino, mas sempre triunfal, em jorro, como se fosse o demônio expulso de um corpo após um excruciante ritual de exorcismo.

Falar de vômito no ensaio que acompanha uma tese de doutorado: creio que deve existir alguma regra não-escrita ou um senso de decência que me impeçam de fazer isto. No entanto, o vômito serve também como uma metáfora para o impulso criativo. Além disso, quem me permite a abertura dessa porta sem dúvida malcheirosa

no interior desse ensaio é o próprio Michel de Montaigne, um homem que não teve pruridos em escancarar para a posteridade que comer raiz-forte lhe gera um ataque de flatulência³⁷, perdeu tempo fazendo uma breve arqueologia da história dos polegares³⁸ e ainda admitiu de forma pública que muitos dos livros citados nos seus ensaios, tais como Platão e Homero, na verdade nunca leu, só reproduz outros que já os leram³⁹. Não há limites quando estamos tecendo a argumentação dentro de um ensaio e, assim, o vômito pode ser analisado como uma analogia eficaz para outro dos temas que fazem parte da escrita do romance: o impulso criativo, esta força desconhecida que faz uma obra de arte colocar a cabeça para fora do lago primordial e tentar respirar pela primeira vez em meio a um planeta inóspito.

Valeria a pena um estudo mais dilatado acerca do quanto o ato de criar – consubstanciado na sua força motriz, o impulso criativo – é comumente associado a alguma forma de excremento ou secreção, algo que não sai naturalmente do corpo, mas é expelido como um apêndice indesejado repleto de sujeira ou de impureza. São abundantes as metáforas que vinculam a criação artística às fezes, ao vômito, ao sêmen, à urina, ao sangue, ao cuspe, ao suor, isto quando não fazem parte do próprio conteúdo da obra⁴⁰. A insistência no uso dessa comparação nos leva a pensar que, para os artistas, o ato de criar está ligado a algo tão íntimo que faz parte do seu corpo, tão involuntariamente biológico que se encontra conectado de maneira indissolúvel à circunstância de estar vivo e tão simultaneamente inevitável e imprevisível quanto a erupção de um vulcão.

É possível pensar no uso desta associação como a vontade de se livrar de um peso ou jogar fora algo que causa pressão psicológica para o seu criador. Não é algo que ele deseja fazer, mas que necessita, para libertar a mente do impulso criativo que insiste em perturbar a sua paz de espírito. Não temos controle sobre nossas excreções, e é a sua liberação que nos deixa melhores, com a sensação de alívio. Não é por nada que Flaubert menciona o alívio que sente quando escreve com as suas entranhas, pois a

³⁷ No ensaio “Da semelhança dos filhos com os pais” (MONTAIGNE, 2016, p. 722-744).

³⁸ No ensaio “Dos polegares” (MONTAIGNE, 2016, p. 666).

³⁹ No ensaio “Da fisionomia” (MONTAIGNE, 2016, p. 956-979).

⁴⁰ O pintor inglês William Turner costumava cuspir nos próprios quadros enquanto estava pintando, para diluir melhor a tinta (BOCKEMUHL, 2017, p. 16). Marquês de Sade, renomado escritor francês, em uma fase da sua vida na prisão escreveu com fezes e, em seguida, com sangue (PEIXOTO, 1979, p. 42).

escrita sai aos jatos, conduzindo a um enganador alívio⁴¹: escrever também é uma forma de expelir impurezas e libertá-las no mundo.

É quase uma heresia trazer as belas palavras das “Cartas a um jovem poeta” ([1929], 2010) de Rainer Maria Rilke para um contexto tão pútrido, mas o poeta húngaro foi quem melhor conseguiu definir essa necessidade absoluta de criar, considerando que o verdadeiro artista é aquele que se sentiria como se estivesse morto sem o impulso criativo a lhe animar⁴². Seguindo essa linha de pensamento, o verdadeiro artista tenta expelir a arte como uma forma de sentir-se vivo, similar à mãe que expele a criança do próprio ventre. Não se pode olvidar o alívio experimentado através desse procedimento de expulsão. Na sua *Arte poética*, Aristóteles considerou a catarse como algo a ser estimulada em uma plateia (ou em um espectador), uma purificação a ser atingida através da exploração de um trauma, momento em que a plateia experiaria as suas tensões e medos internos⁴³; no entanto, é normalmente esquecido que a catarse é uma via de mão dupla. Também existe um procedimento catártico no autor da obra de arte, o qual busca – dessa vez para si próprio - o significado original da palavra em grego, *kátharsis*, ou seja, “purificação”. A obra de arte é a sua forma de atingir a catarse e limpar o espírito.

Não sabemos o motivo pelo qual criamos, ainda que existam várias teorias e hipóteses a respeito do assunto. Entre elas, uma que se revela de especial interesse é a de Anthony Storr, para quem o ato de criação consiste em colocar equilíbrio e harmonia no mundo caótico de pensamentos em que todas as pessoas estão mergulhadas⁴⁴. Dessa maneira, quando estamos diante de uma pintura, ouvindo uma música ou lendo um

⁴¹ “Preciso de grandes esforços para imaginar meus personagens e depois para fazê-los falar, pois me repugnam profundamente. Mas quando escrevo algo das minhas *entranhas*, sai bem depressa. No entanto, este é o perigo. Quando se escreve algo de seu, a frase pode ser boa por *jatos* (e os espíritos líricos chegam ao efeito naturalmente e seguindo sua inclinação natural), mas o *conjunto falha*, as repetições abundam, há redundâncias, lugares comuns, locuções banais. Quando se escreve, ao contrário, algo imaginado, como tudo deve decorrer da concepção e como a mínima vírgula depende do plano geral, a atenção se bifurca.” (itálicos no original) (FLAUBERT, 1993, p. 132).

⁴² “O senhor olha para fora, e é isso sobretudo que não devia fazer agora. Ninguém pode aconselhá-lo e ajudá-lo, ninguém. Há apenas um meio. Volte-se para si mesmo. Investigue o motivo que o impele a escrever; comprove se ele estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração, confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. Sobretudo isto: pergunte a si mesmo na hora mais silenciosa de sua madrugada: preciso escrever? Desenterre de si mesmo uma resposta profunda. E, se ela for afirmativa, se o senhor for capaz de enfrentar essa pergunta grave com um forte e simples ‘Preciso’, então construa sua vida de acordo com tal necessidade; sua vida tem de se tornar, até na hora mais indiferente e irrelevante, um sinal e um testemunho desse impulso.” (RILKE, 2010, p. 24-25).

⁴³ ARISTÓTELES et al, 1997, p. 33-34.

⁴⁴ STORR, p. 272-274.

livro, estamos observando a harmonia de algo e tentando transferi-la para o caos que nos habita, buscando a tranquilidade e o senso de finalidade que somente uma obra de arte é capaz de produzir. O impulso criativo liga-se à noção de que somente ele é capaz de ordenar e pacificar o mundo.

Evidentemente, por mais bonita que a ideia pareça, quando levada às últimas consequências torna-se uma utopia. Em primeiro lugar, por que remete à concepção de que cada obra de arte surge no mundo com a pretensão de ser absoluta, ou seja, que a mesma obra pacificará pessoas tão distintas quanto um executivo em Londres ou um aborígene de Bornéu. Cada pessoa possui a sua própria forma de buscar a harmonia interna, assim como cada espectador tem a sua noção particular do que seja obra de arte.

Em segundo lugar, e essa objeção é apresentada pelo próprio Anthony Storr, a função da criação artística é desacomodar e lançar novas luzes sobre a realidade vigente ao invés de servir de instrumento de pacificação social, a não ser na República de Platão, onde somente são permitidos artistas doutrinados pelo poder político⁴⁵. A arte nos seduz pela sua promessa de harmonia e equilíbrio, não no intuito de pacificar, mas com o objetivo de trazer um pouco de paz para a nossa agitação interna⁴⁶. Neste sentido, o impulso criativo – a decisão de criar algo – corresponde ao desejo de mostrar um pouco da nossa subjetividade caótica em uma forma harmônica. Afinal, não se pode esquecer que, nas palavras de Schopenhauer, a obra de arte é o pensamento cristalizado em um formato⁴⁷. Pensando por este ângulo, o impulso criativo é algo que, quando vertido para a realidade, aprisiona para sempre o pensamento original do autor.

A associação do impulso criativo a uma excrescência que deve ser purgada do interior do corpo do Autor na forma de uma libertação – alguns diriam expiação – não leva em conta um elemento que precede isto, qual seja, o ato de expelir (ou expulsar) algo. Mais importante do que o vômito em si é o ato de vomitar, a decisão (consciente

⁴⁵ “Para nosso uso, teremos de recorrer a um poeta ou contador de histórias mais austero e menos divertido, que corresponda aos nossos desígnios, só imite o estilo moderado e se restrinja na sua exposição a copiar os modelos que desde o início estabelecemos por lei, quando nos dispusemos a educar nossos soldados”. (PLATÃO apud DUARTE, 1997, p. 17).

⁴⁶ Não necessariamente: a obra de arte também pode conter uma forma de prisão ou de ser usada com propósitos nefastos. No livro “Laranja mecânica” (2012), de Anthony Burgess, a cura da violência através da exposição incessante de criminosos à arte acaba se revelando mais perigosa do que o imaginado. No meu livro “Não há amanhã”, o conto “Ivan Ilitch, o paciente da cela 5” também trata dos perigos da arte quando indevidamente usada (CZEKSTER, 2017, p. 109-112).

⁴⁷ “A vida autêntica de um pensamento dura até que ele chegue ao ponto em que faz fronteira com as palavras; ali se petrifica, e a partir de então está morto, entretanto é indestrutível, da mesma maneira que os animais e plantas petrificados na pré-história. Também se pode comparar sua autêntica vida momentânea à do cristal no instante de sua cristalização.” (SCHOPENHAUER, 2007, p. 66-67).

ou não) de trazer para o mundo aquilo que nos desacomoda. Assim como todas as formas artísticas, a literatura é um gesto repleto de desacomodação e desconforto, caracterizado mais pela falta – cada vez que um escritor escolhe uma palavra, uma frase, um parágrafo, um texto, está dando atestado da sua incompetência, pois a escolha implica também em uma renúncia de algo que talvez fosse mais adequado e preciso⁴⁸ – do que pela presença, mais por aquilo que é silenciado do que pelas palavras incluídas. Não é à toa que Derrida afirma que, para ele, a literatura tornou-se o sinal de uma insatisfação, de uma falta e até mesmo de uma impaciência⁴⁹: essa incompletude talvez explique a metáfora de expelir (expulsar, arremessar, jogar para longe) ligada à criação artística; é como se a força de jogar algo para longe fosse inerente ao impulso criativo, considerando ainda a sedimentação desse impulso em um anteparo material (uma folha em branco, uma tela, um bloco de mármore, entre outros).

Poderíamos nos perguntar o que existe antes do impulso criativo ou, em outros termos, a fonte da qual ele se origina. Não foram poucas as pessoas que tentaram explicar a própria criação, em geral por meio de associações com a memória ou com as suas próprias observações do mundo, mas a efetiva origem persiste um mistério: por que algumas pessoas possuem a vontade de articular os seus pensamentos através da arte e outras não tem o mesmo desejo? Tratando da poesia, Leo Spitzer faz uma interessante análise: o mundo está repleto de palavras. Quando um poeta organiza de uma determinada forma as palavras que trafegam pelo mundo, preservando o seu sentido ao mesmo tempo em que investe na “magia do trabalho prosódico”, alcançaria um “sentido-além-do-sentido”, ou seja, realiza um único salto audaz que vai do irracional ao racional (tarefa que também deverá ser feita pelo crítico literário)⁵⁰. Este salto audaz corresponderia igualmente ao impulso criativo, algo que sai do espírito do artista – um ponto de origem que sequer ele é capaz de identificar com precisão – e torna-se arte.

Mas existe responsabilidade em transformar o impulso criativo em uma forma artística, ainda mais no caso da literatura: *verba volant, scripta manent*. O escritor é um agente de transformação não somente social, mas da realidade vigente. Ele altera a

⁴⁸ Para Gustave Flaubert (1821-1880), escrever é escolher “*lemot juste*”, ou seja, “a palavra justa”: “*Parasol*, em todo caso, não é a palavra certa e tem a pretensão de o ser. (...). Quando é para ser exato sejamos exatos. A violência da cor somente se obtém pela exatidão da própria cor, comovida pelo nosso sentimento subjetivo.” (FLAUBERT, 2000, p. 211)

⁴⁹ DERRIDA, 2014, p. 55.

⁵⁰ SPITZER, 2003, p. 39.

realidade e também acaba por registrá-la, em um movimento constante de inconformidade, mas é uma realidade *per se*, um movimento que Ricardo Timm de Souza descreve como “a literatura não diz a realidade nem diz da realidade, já que ela, em seu sentido mais estrito e rigoroso, é realidade que narra a si mesma”. Por este motivo, o escritor necessita “subverter a lógica dos tempos da leviandade, em cada época”, o que acaba por transformá-lo no “cronista do improvável, independentemente do tempo com o qual esse improvável se reveste a uma observação casual –, e o escritor é também, exatamente por isso, o cronista do real”⁵¹. Não existe inocência alguma quando o escritor transforma o impulso criativo em obra: tão logo isso acontece – talvez até antes, quando a obra ainda não tinha vindo ao mundo –, já existia a sua responsabilidade em relação à realidade da obra, presa de forma irremediável ao mundo em que vivemos. Em uma parte muito divertida do testemunho literário particular ao qual intitulou “As palavras”, Jean-Paul Sartre menciona o diálogo que, quando criança, travava com o Espírito Santo, perguntando o motivo pelo qual tinha sido escolhido para escrever: uma das formas de tentar fugir da responsabilidade advinda com o impulso criativo é culpar as Musas, mas outra, também eficiente, é dividir a responsabilidade da criação com Deus e transformá-la em um excruciante suplício⁵².

Ainda que não se pretenda entrar nas searas da psicanálise neste curto ensaio sobre a escrita do livro que constitui a tese de doutorado, nesta área foram produzidos os melhores estudos sobre o impulso criativo. Entre eles, destaco especialmente as noções de pulsão conforme desenvolvidas por Sigmund Freud em *Pulsões e destinos da pulsão* (1915), o qual considerava que, dentro das pulsões humanas, em especial a sexualidade, existem quatro componentes: impulso, objetivo, objeto e fonte⁵³. O impulso, ou seja, “o fator motor, a soma de força ou a medida de exigência de trabalho que ele representa”⁵⁴, seria a força psíquica que surge do interior do ser humano, a faísca que leva alguém a

⁵¹ SOUZA, 2018, p. 77.

⁵² “Eu mantinha conciliábulo com o Espírito Santo: ‘Hás de escrever’, dizia-me. Eu torcia as mãos: ‘Que tenho eu, Senhor, para que me escolhésses?’ – ‘Nada de particular.’ – ‘Então, por que eu?’ – ‘Não há razão.’ – ‘Tenho pelo menos algumas facilidades de pena?’ – ‘Nenhuma. Crês que as grandes obras nascem das penas fáceis.’ – ‘Senhor, uma vez que sou tão nulo, como poderia produzir um livro?’ – ‘Aplicando-te.’ – ‘Então, todo mundo pode escrever?’ – ‘Todo mundo pode, mas foi a ti que escolhi.’ Esse truque era muito cômodo: permitia-me proclamar minha insignificância e simultaneamente venerar em mim o autor de futuras obras primas. Eu era eleito, marcado, mas sem talento: tudo viria de minha longa paciência e de minhas desventuras; eu me negava toda e qualquer singularidade; os traços de caráter afogam; eu não era fiel a nada, exceto ao compromisso real que me conduzia à glória através dos suplícios.” (SARTRE, 1967, p. 118).

⁵³ FREUD, 2004, p. 133-134.

⁵⁴ FREUD, 2004, p. 134.

agir e parte do interior rumo ao exterior, sendo, em seguida, conduzido pelos outros componentes da pulsão. Para dar início a qualquer ato, o impulso necessariamente surge de uma combinação de elementos internos que conduz o ser humano à ação, sendo a passividade igualmente considerada como uma espécie de impulso⁵⁵. Pensando por esse ângulo, o impulso criativo é aquilo que faz um artista juntar elementos desconhecidos do seu inconsciente – tais como memórias, acontecimentos, observações, desejos, medos, taras, sonhos, pesadelos – e condensar tudo em uma obra artística, esperando causar reflexos em um eventual espectador, mesmo que, como mencionado por Adorno, a obra de arte baste por si só e prescindida da opinião alheia para já se configurar como obra.

Por brotar de uma nascente desconhecida e que somente um determinado artista possui da sua forma singular, é possível que o impulso criativo seja uma maneira alternativa de se posicionar diante do mundo que nos cerca, e o desconforto com a realidade vigente esteja na sua essência. Nesse sentido, oportuno retornar ao fato que vivenciei no Hospital Ernesto Dorneles: estava tomado pela vertigem, com a sensação de que me encontrava em um barco, com o horizonte mudando de parâmetros. Bastou o médico segurar-me pelo pescoço e realizar dois breves movimentos, um para direita e outro para a esquerda, para que eu retornasse ao mundo normal, o que ocorreu após o jorro incontrolável de vômito. Existiam duas realidades em que eu estava inserido, e coordenar o meu cérebro com gestos mecânicos permitiu-me o retorno a uma única forma de ver o mundo; o vômito demarcou a fronteira entre essas duas situações. Talvez o artista conviva sempre em dois mundos, um da realidade ao seu redor e outro consistindo na realidade imaginada; optar por um lado é retornar ao comando das suas próprias atitudes, e o impulso criativo torna-se o momento incontrolável de inconformidade que é trazido de forma abrupta ao nosso mundo, assim como um peixe é arrancado do mar pelo anzol traiçoeiro.

Por me fascinar, o impulso criativo é um assunto que decidi trazer à tona no romance *A nota amarela*, mas não de forma direta, grosseira, e sim nas sutis entrelinhas que perpassam a trama. Poucos artistas da área da música foram mais devassados e sofreram tentativas/aproximações de explicação do que a minha personagem principal e narradora Jacqueline du Pré: desde a época em que ela estava viva, não foram poucos os

⁵⁵ “Dizer do impulso que ele é a essência da pulsão não é insistir num pleonasmo, mas afirmar que tudo o que o ser humano faz, deseja ou parece sofrer passivamente é, salvo condições extremas, obra de seu próprio movimento interno” (SCARFONE, 2005, p. 58)

entrevistadores e jornalistas que perguntaram para a própria Jacqueline o que ela tinha de diferente em relação aos outros cellistas⁵⁶; não foram poucos os maestros, músicos e críticos musicais que tentaram explicar o estilo de du Pré; a própria família da cellista expôs a maneira através da qual ela foi criada e desenvolveu o seu talento, como se desejasse mostrar uma improvável equação para o sucesso; por fim, depois que Jacqueline morreu, médicos detiveram-se sobre os seus prontuários médicos, tentando captar – em meio ao seu talento musical – doenças psiquiátricas, situações traumáticas ou antecipações dos efeitos do distúrbio neurológico que a mataria⁵⁷. O mistério era, e ainda é, grande: o que transformou Jacqueline du Pré em uma das maiores cellistas que já pisou no planeta Terra?

A resposta talvez seja mais simples do que aparenta, e Jacqueline du Pré quase sempre chegava a ela de forma inconsciente quando era instada a responder essa curiosidade alheia: “*eu não sei*”. O artista não sabe o que está fazendo, pois, se tiver consciência e domínio completo de tal conhecimento, acabaria por não fazê-lo. Na sua obra *O romancista ingênuo e o sentimental* (2011), Orhan Pamuk pega as ideias de Friedrich Schiller e diferencia os escritores em dois tipos: os ingênuos seriam aqueles que escrevem de forma intuitiva, ao sabor da própria inspiração, sem nenhum plano prévio a guiá-los, ao passo que os sentimentais seriam os autores que escrevem de forma organizada, pensando nos efeitos que desejam causar através da escrita e em qual a forma mais eficiente de chegar no resultado desejado⁵⁸. Particularmente, eu prefiro a classificação de Schopenhauer⁵⁹, pois está mais ligada ao meu processo criativo. No entanto, cito a divisão de Pamuk pelo mesmo motivo que ele acha relevante destacar, qual seja, a noção de que os escritores ingênuos sabem que a sua arte está intimamente ligada ao sentido do mundo, não precisando explicá-lo, uma vez que sabem de antemão

⁵⁶ Justiça seja feita, boa parte dessas perguntas e colocações – algumas inequivocamente agressivas – demonstravam um inegável viés machista, eis que partiam do pressuposto (sempre pensado, nunca dito) que uma mulher não poderia exceder o talento de um homem. Esse mesmo viés encontra-se presente na aceção – errônea – de que uma mulher tem melhor capacidade de expressar os sentimentos e emoções do que um homem, e que as pessoas realmente se encantavam era pela transparência dos sentimentos demonstrados por Jacqueline quando ela tocava, e não pela sua técnica e habilidade. Incluí algumas dessas colocações nos pensamentos da minha Jacqueline du Pré ficcional em “A nota amarela”.

⁵⁷ Por consistir em um emaranhado díspar de opiniões, questionamentos, entrevistas, reportagens, artigos científicos, vídeos e biografias, essas reflexões podem ser encontradas ao longo de todo o material sobre Jacqueline du Pré listado nas referências dessa tese de doutorado.

⁵⁸ PAMUK, 2011, p. 17-18.

⁵⁹ Escritores que escrevem sem pensar, escritores que pensam enquanto escrevem e escritores que pensam antes de escrever (SCHOPENHAUER, 2007, p. 57-58).

qual é⁶⁰. Isto explica a resposta evasiva de Jacqueline du Pré nas entrevistas: quando diz não saber o motivo de ser uma cellista diferenciada em relação aos outros que a antecederam, ela não alude ao seu talento, à sua técnica ou à sua capacidade de conectar com o sentido da música, pois Jacqueline encara a música como uma sucessão natural do ato de tocar, não como um gesto artístico isolado em si mesmo. Assim como nenhuma pessoa questiona os motivos dos seus pulmões respirarem ou do seu coração bater, no caso da Jacqueline du Pré conforme a imaginei, o meu objetivo foi considerar o impulso criativo não como um jorro ou como um ímpeto de talento, mas como o resultado de um domínio tão completo do seu fazer artístico que a música deixou de ter um sentido a ser buscado, pois já estava impregnada de sentido.

Com o intuito de discutir a singularidade do impulso criativo, destaquei dois elementos parcamente mencionados nas biografias de Jacqueline du Pré utilizadas como base de pesquisa na construção do romance, que seriam as crises de pânico durante as apresentações e a sensação a que chamei “descolamento”, como se a cellista abandonasse o seu corpo por breves segundos. Eram duas condições que incapacitariam qualquer artista e o conduziriam ao erro, mas que Jacqueline enfrenta de forma interna, mantendo a performance musical enquanto luta para voltar a ter o comando de si mesma. É a higidez enérgica do impulso criativo que fornece o norte para a sua bússola interna, permitindo que Jacqueline retome o controle das suas emoções durante a música sem aparentar em nenhum momento ter perdido a concentração ou o foco. Quanto mais perdida ou oprimida Jacqueline se sente, mais ela recorre ao impulso de criação que mora no seu interior, e ele permite a travessia de momentos tempestuosos em que a cellista se sente mergulhar em um pântano de sentimentos quebrados e emoções difusas, funcionando como as mudanças de câmbio de um carro, fornecendo mais energia e potência para o motor quando o sente fraquejar.

Em um romance, tudo tem um motivo para existir daquela forma imaginada pelo seu autor, e, em alguns casos, os motivos podem ser duplos ou triplos, dando mais força à narrativa. Não bastando mencionar a importância do impulso criativo para que a própria personagem encontre seu lugar no mundo e seu motivo de existir, os ataques de pânico e a sensação de “descolamento” também permitem auxiliar a própria Jacqueline du Pré na sua resposta indecisa, este “não sei” que consternava críticos e entrevistadores, os quais consideravam como expressão da sua modéstia ou timidez. Por meio do

⁶⁰ PAMUK, 2011, p. 18.

acréscimo de duas fraquezas, as performances tão elogiadas e incensadas de Jacqueline duPré revelam outro ponto de vista sobre o assunto: não era o aprimoramento da técnica ou as emoções exacerbadas que destacavam a sua música no cenário internacional, mas o fato dela também ser humana, frágil, insegura, e, mesmo com o peso da responsabilidade de performances em alto nível de exigência, a sua coragem de encarar o medo de falhar amoldava-se à sua técnica e às emoções, transformando a sua música em algo impregnado de personalidade. Se o impulso criativo se origina do fundo do ser humano conforme escreveu Freud, trazendo consigo um tsunami de sentimentos, memórias, traumas, dores e outros elementos presentes no inconsciente do artista, os quais acabam por resultar na obra de arte, ele é tanto fonte de salvação quanto de danação, visto que o artista precisa se expor e tocar naquilo que mais teme ou venera para conseguir encontrar a própria razão de ser.

Flaubert sintetiza bem: no final das contas, talvez o motivo do impulso criativo seja ter os homens na frigideira de uma frase e fazê-los estalar como castanhas⁶¹. É possível que tudo não passe mesmo de uma grande demonstração de vaidade e megalomania, mas não se pode deixar de lado que, enquanto grande parte dos artistas desaparece nas sombras do Tempo, outros persistem com a constância de estrelas, as suas obras constantemente renovadas, discutidas e ressignificadas. Existem muitas explicações sobre o motivo disto acontecer, mas, para mim, a permanência / sobrevivência de uma obra de arte liga-se à sinceridade com que o artista foi capaz de abordar o próprio impulso criativo. Em *O homem sem conteúdo* ([1974], 2012), Agamben afirma que um dos problemas trazidos pela modernidade foi a diminuição da importância atribuída à *poíesis*, que busca a verdade, em detrimento da *práxis*, que analisa o percurso e a estruturação de como a obra é feita⁶². As pessoas estão mais preocupadas em analisar como uma obra de arte é produzida em relação ao seu tempo, à sociedade e aos valores morais, políticos e religiosos ao invés de adentrar nas questões

⁶¹ “É bonito ser um grande escritor, ter os homens na frigideira de sua frase e fazê-los saltar como castanhas. Deve haver orgulhos delirantes em sentir que se pesa sobre a humanidade com todo o peso de sua ideia. Mas é preciso, para isso, ter alguma coisa a dizer.” (FLAUBERT, 1993, p. 57).

⁶² “A experiência central da *poíesis*, a produção na presença, cede agora o lugar à consideração do ‘como’, isto é, do processo através do qual o objeto foi produzido. No que concerne à obra de arte, isso significa que o acento é deslocado daquilo que para os gregos era a essência da obra – isto é, o fato de que, nela, algo viesse ao ser a partir do não ser, abrindo, assim, o espaço da verdade e edificando um mundo para a habitação do homem na terra – ao *operari* do artista – isto é, ao gênio criativo e às particulares características do processo artístico em que ele encontra expressão.” (AGAMBEN, 2012, p. 120).

que inquietam o gênero humano⁶³, que estão ligadas àquelas perguntas que persistem sem resposta. Percebem a estrutura da catedral, mas não o espírito que a anima. No entanto, o receptor da obra de arte, seja ele ouvinte, espectador ou leitor, determina a permanência / sobrevivência das obras que conseguem tocá-lo de uma maneira misteriosa, quase sagrada. Neste sentido, a análise do impulso criativo determinante para o surgimento de uma obra de arte encontra-se na gênese da verdade humana, pois a arte dá forma para aquilo que nos angustia e que sequer conseguimos nominar com clareza.

Conhecer a natureza do próprio impulso criativo e o seu ponto de origem é algo que deveria ser o centro da busca de qualquer artista; assim como a Jacqueline duPré de *A nota amarela*, quanto mais se mergulha na essência do processo criativo, mais se aprende a como chegar próximo de si mesmo, dos nossos medos, defeitos, virtudes e qualidades. Montaigne vem nos socorrer com a sua luz: no longo ensaio “Da experiência”⁶⁴, possivelmente um dos últimos a serem escritos pelo filósofo francês – é considerado o seu testamento intelectual⁶⁵ –, Montaigne defende a ideia de que somente a experiência é que constitui o homem. Após investir contra o Direito e contra a Medicina, que ele considera como generalistas ao tentar prescrever normas jurídicas e tratamentos médicos para grupamentos humanos, sem atentar para as particularidades que constituem cada indivíduo, Montaigne prega a observação atenta de si mesmo como melhor forma de atingir o conhecimento: “Estudo a mim mesmo mais que qualquer outro assunto. É a minha física, é a minha metafísica”. É através da auto-observação cuidadosa e atenta que se consegue descobrir as verdades que animam todos os seres humanos e, para demonstrar essa percepção, Montaigne entrega-se ao exercício exaustivo – quiçá delirante, mas igualmente divertido – de realizar uma longa análise crítica a seu próprio respeito. Assim, o leitor acaba sabendo de qual lado da cama o filósofo costuma acordar, os seus hábitos de higiene, os seus vinhos favoritos, a frequência com que evacua (até mesmo a consistência das suas fezes), os seus problemas estomacais com alimentos mais picantes, entre outros assuntos.

⁶³ De certa forma, Montaigne também alude a isso quando escreve: “Interpretar as interpretações dá mais trabalho do que interpretar a própria coisa, mas escrevemos mais livros sobre livros do que sobre os assuntos mesmos; comentamo-nos uns aos outros. Há excesso de comentadores, mas escassez de autores”. (MONTAIGNE, 2016, p. 984)

⁶⁴ MONTAIGNE, 2016, p. 980-1025.

⁶⁵ MONTAIGNE, 2016, p. 980, nota de rodapé 1.

Enquanto desenvolve o seu pensamento de forma circular, Montaigne constrói um painel incompleto, mas amplo, da importância das experiências que vivencia durante o cotidiano. Somente a pessoa que se observa com atenção é capaz de entender a gênese de quem é, e o quanto cada mínimo segundo de cada dia anônimo acaba possuindo impactos sucessivos que se prolongam até a velhice. Para Bakhtin, passamos a vida a procurar as palavras para exprimir algo para outra pessoa, e a literatura – ou o impulso criativo – é o desejo de fazer com que essas palavras sejam maiores do que nós mesmos⁶⁶. Refletir a respeito do próprio impulso criativo e o quanto ele está vinculado às experiências pessoais é algo que repercute na obra de arte, que deixa de ser considerada como algo surgido em um rompante de inspiração e passa a ser vista como um processo constante, formada por um vasto número de impulsos criativos fracassados e alguns poucos bem-sucedidos, todos levando a um maior conhecimento de si mesmo.

VI – Em que o autor deplora as histórias médicas que não terminam com um diagnóstico único, mas se espalham por outros especialistas e exames, e conta como, ao investigar com mais detalhes o que tinha acontecido com o seu cérebro, soube que tinha três futuros possíveis, os três aterradores, fazendo com que um milagre subitamente se tornasse a esperança mais palpável possível:

A história do infortúnio de saúde que tive ao atravessar a avenida João Pessoa em Porto Alegre poderia ter acabado dessa forma digamos prosaica – um ataque inesperado de labirintite – se ainda não existisse um porém: o formigamento constante no lado esquerdo do meu corpo. Além disso, assim como um mau roteirista, a vida tinha deixado uma visível ponta solta para viabilizar a continuidade da narrativa: o médico disse que “alguma coisa estranha tinha acontecido no meu cérebro” e sugeriu uma investigação mais aprofundada. Tenho um apreço muito grande pelo meu cérebro – também tenho pelas outras partes do corpo, estamos juntos no mesmo barco, mas nutro um carinho especial pelo cérebro – e resolvi fechar aquela ponta solta. Afinal, existem poucas frases mais chocantes para um paciente do que um médico dizer que “alguma coisa estranha aconteceu” dentro do nosso corpo, ainda mais quando esse paciente é um

⁶⁶ “A procura da própria palavra é, de fato, procura da palavra precisamente não minha, mas de uma palavra maior do que eu mesmo; é o intento de sair de minhas próprias palavras, por meio das quais não consigo dizer nada de essencial. Eu mesmo posso ser apenas personagem, mas não autor primário. A procura da própria palavra pelo autor é, basicamente, procura do gênero e do estilo, procura da posição de autor.” (BAKHTIN, 2017, p. 47)

escritor onde habitam não só as suas imaginações, mas um bocado de imaginações alheias.

De posse dos meus exames, marquei consulta com um médico especialista em cérebro na Santa Casa. Como tinha passado o primeiro e assustador acesso da situação desconhecida que me vitimara, estava pensando que seria possivelmente uma perda do tempo: o médico olharia meus exames, faria uma ou outra pergunta protocolar e me dispensaria, pedindo para que eu continuasse observando a minha saúde em busca de alterações. Parecia-me evidente que eu estivesse saudável; qualquer pessoa olhando de fora atestaria isso com convicção. No máximo, o médico diria alguma condição clínica misteriosa, semelhante a uma invocação demoníaca, e me receitaria algum remédio salvador. Sempre tinha sido assim, não havia motivo para pensar em nada grave. Era uma consulta que me tranquilizaria e ainda teria o bônus de ser inócua.

Não foi o que aconteceu. Ou melhor, no princípio até seguiu o *script* imaginado. O médico especialista em cérebro ouviu o relato do meu dia no hospital e fez um gesto de indiferença quando mencionei o formigamento constante no lado esquerdo. No entanto, assim que olhou a radiografia do cérebro, sua postura mudou de forma drástica. Tornou-se muito mais incisivo e premente nas perguntas; fez uma série de anotações no prontuário; perguntou a consistência do meu vômito e se eu estava experimentando problemas de memória; indagou novamente dados pessoais que já possuía, como o endereço e o número da minha identidade e do CPF (estava me testando). No final das indagações, saiu da sala e voltou com outro médico. Mostrou o raio-x e os dois analisaram-no detidamente, sem me dar muita atenção. Saíram da sala e percebi que conversavam no corredor. A situação parecia muito com um clichê de seriado de televisão sobre médicos, mas os clichês brotam a partir de situações reais.

Quando retornou, a expressão do médico era sombria. Disse que consultara outro colega para ter certeza do seu diagnóstico preliminar e que, enquanto conversávamos, este outro médico inclusive já estava em contato com o setor de tomografia computadorizada da Santa Casa para me conseguir um exame urgente, se possível na madrugada de domingo (na minha ignorância, eu nem sabia que realizavam exames médicos no domingo de madrugada). Esse outro exame identificaria com precisão o acontecido no meu cérebro, mas existiam três possibilidades preliminares, e as três eram dantescas: a primeira hipótese era um câncer no cérebro, e nesse caso eu devia partir imediatamente para a cirurgia, e quando falo “imediatamente” era no seu sentido real, ou seja, o quanto antes; a segunda era uma doença genética de nome complicado, que

iria “desligando” aos poucos partes do meu cérebro, e assim só restaria mitigar meu sofrimento nos próximos dias, talvez semanas; a terceira e última possibilidade era o primeiro sinal de esclerose múltipla e, se fosse isso, eu devia começar a tomar remédios o quanto antes e readequar meus hábitos de vida, mas com a certeza de que a morte não era mais uma variável imprecisa, mas se aproximava com passos decididos na minha direção.

No final de tudo, não passamos de clichês ambulantes, e acabei fazendo a pergunta óbvia: as possibilidades futuras que me aguardavam eram cirurgia e quimioterapia, morte lenta ou ainda a progressiva perda dos movimentos do corpo antes da morte, mas, e se não fosse nada disso, o que poderia ser? O médico suspirou, encarou-me nos olhos e respondeu: se não for nada disso, é um milagre.

Não foi algo fácil de escutar.

VII – Em que o autor pergunta-se se não teria ido longe demais no seu fascínio pela personagem principal do romance que estava escrevendo a ponto de adoecer junto com ela, tratando dos aspectos de construção dessa personagem dentro do livro ao mesmo tempo em que insulta a realidade, os detalhes históricos e as circunstâncias biográficas – ou seja, tudo o que devia observar:

Naquele final de tarde de sexta feira em que fui surpreendido com o anúncio de que estava em uma – para usar um eufemismo elegante – “bela enrascada”, enquanto retornava com passos lentos para minha casa pensando em como ia dar aquela notícia para meus pais e também pensava em decisões práticas sobre o futuro sombrio que se aproximava a galope, também não pude deixar de pensar na extraordinária ironia que acontecia comigo: estava escrevendo um livro sobre Jacqueline du Pré, cellista de grande talento que morrera aos 42 anos, vitimada justamente pela esclerose múltipla, doença que manifestara seus primeiros sinais quando ela tinha 26 anos e agora era um dos meus diagnósticos possíveis. Já mencionei, mas, assim como outros escritores, tenho a desagradável tendência de somatizar aquilo que escrevo, transferindo as vicissitudes e sofrimentos das personagens para o meu próprio corpo. É quase como a

dor do membro fantasma⁶⁷, mas a diferença é que são personagens que projetam seus efeitos em pessoas de carne e osso.

Nesse momento, é necessário fazer uma confissão: desde o momento em que enfim decidi escrever um livro que teria Jacqueline du Pré como personagem principal, uma ideia que me assombrava desde os 15 anos de idade, tinha me sentido mergulhar no sol da sua personalidade. Estava acostumado a escrever ficção criando personagens; nas poucas vezes em que utilizei personagens reais, sempre fiz com muita cautela e parcimônia, destacando um que outro trecho da sua trajetória de vida. Nunca tinha escrito algo a partir do ponto de vista exclusivo de uma pessoa outrora existente, e a primeira dificuldade que surgiu foi a imersão na personagem. Não conseguia distinguir com clareza os limites que me separavam de Jacqueline du Pré; a cada frase ou pensamento que inseria na trama, tentava me acercar de biografias, entrevistas e trabalhos acadêmicos que me permitissem ser o mais fidedigno possível à pessoa real, o que me levava ao enlouquecedor trabalho de cercar a minha imaginação e constantemente refazer meus passos à caça de inverossimilhanças. Sentia-me inseguro – o que é muito perigoso quando se está escrevendo uma obra de ficção – e ainda tinha a desagradável impressão de estar traindo Jacqueline du Pré (a pessoa) no momento em que mimetizava sua voz e pensamentos em uma forma ficcional.

Não contribuiu muito para afastar essa sensação a pesquisa que realizei sobre a personagem. A cada biografia lida, a cada artigo científico destacado, a cada filme ou entrevista assistida, mais crescia o desconforto por perceber que a luz ofuscante de Jacqueline du Pré debilitava a minha escrita. Ela era maior do que a minha capacidade de transpô-la em palavras. Não tinha como conceder vida a alguém que já era repleta de graça e espontaneidade, cuja vida brotava ao natural dos seus olhos, das suas palavras, dos gestos, dos sorrisos. A personalidade de Jacqueline du Pré era tão magnetizante que não foram poucas as vezes em que pensei que não seria capaz de lhe fazer justiça através da minha escrita. A admoestação de Horácio na sua *Arte poética* não saía da minha memória: “Vocês, que escrevem, tomem um tema adequado a suas forças; ponderem longamente o que seus ombros se recusam a carregar, o que aguentam.”⁶⁸ Para mim, a questão nunca foi escrever uma narrativa boa ou ruim, vender pouco ou muito, ter vários leitores ou nenhum; o verdadeiro problema era escrever a narrativa de

⁶⁷ Por mais fascinante que fosse tecer algumas palavras sobre a dor do membro fantasma, infelizmente escaparia muito do objetivo desse ensaio. Para quem se interessar, uma ótima descrição está no link: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dor_do_membro_fantasma

⁶⁸ ARISTÓTELES et al, 1997, p. 56.

forma digna e respeitosa, sem condescendências, sem saídas fáceis e preguiçosas, sem destruir a ideia e, nesse processo, de forma involuntária transformar a personagem principal em objeto de chacota e riso.

Em meio a esse contexto em que me sentia simultaneamente fascinado e amedrontado por Jacqueline du Pré, não espantaria nem um pouco que o possível diagnóstico de esclerose múltipla fosse não somente uma ironia macabra do destino, como poderia ser uma sofisticada forma de somatização. A mente possui estranhos caminhos para se manifestar, e uma delas poderia me afetar até no aspecto corpóreo. Tão forte era a aura de Jacqueline du Pré que seria capaz de me afetar no plano inconsciente, fazendo-me experimentar o mesmo sofrido por ela. No entanto, apesar de toda a negatividade que essa ideia passa, não era algo ruim; pior seria se a personagem do meu romance não me encantasse ou não fosse um desafio constante contra a minha capacidade narrativa, pois nesse caso seria alguém esquemático, amorfo, incapaz de seduzir um leitor⁶⁹.

Se existe um poder concedido aos escritores é a sua capacidade de engendrar personagens mais reais do que pessoas que realmente viveram na Terra. Não são poucas as pessoas que suspiram por um Mr. Darcy, criação de Jane Austen em *Orgulho e preconceito*, assim como não é nada desprezível a quantidade de correspondências enviadas para a Baker Street em Londres, todas ansiosas em contratar os serviços de Sherlock Holmes, criação de Arthur Conan Doyle⁷⁰. Muito se discute como foi que alguns poucos autores conseguiram realizar tamanha suspensão da realidade que criaram pessoas de tinta e papel e, assim como pensava Montaigne, creio que a única resposta possível encontra-se na simplicidade das palavras, e não no seu excesso ou em voos estilísticos. Não se pode esquecer que a obra inteira de Montaigne versa sobre um único personagem, ele mesmo, e a forma que ele encontrou para se desfazer no mundo real e remontar-se na escrita foi por intermédio de um estilo direto, caudaloso mas não sofrível, irônico mas reflexivo, leve e, ao mesmo tempo, repleto de profundidades. No

⁶⁹ “Para o escritor que vê seus personagens como pobres organismos biológicos, simples unidades numa estrutura social irracional, ou simples dentes de engrenagem num universo mecanicista, os valores desses personagens serão, necessariamente, ilusórios, já que nenhum deles pode fazer nada para alterá-los e a interação habitual entre esses valores – oportunidade de uma interessante exploração do tema – não passará, aqui, de um exercício cínico e acadêmico.” (GARDNER, 1997, p. 66)

⁷⁰ Após citar o mesmo exemplo de Sherlock Holmes, Beth Brait pergunta-se sobre a efetiva natureza da personagem de ficção bem-sucedida: “Afinal de contas, diante do leitor há apenas ‘papel pintado com tinta’? Além disso, que outra matéria, que outra natureza reveste esses seres de ficção, esses edifícios de palavras que, por obra e graça da vida ficcional, espelham a vida e fingem tão completamente a ponto de conquistar a imortalidade?” (BRAIT, 2017, p. 17).

ensaio “Da educação dos filhos”, Montaigne escreve o ideal que qualquer autor deve ter em mente quando tenta criar uma personagem: fazer as palavras desaparecerem⁷¹.

Pensando sobre a situação da minha Jacqueline du Pré fictícia em relação à real, tranquilizou-me um pouco a leitura teórica sobre o assunto. Em seu ensaio sobre a personagem de romance, Antonio Candido menciona a classificação de François Mauriac, que diz existir três tipos de personagens: a primeira seria o disfarce leve do romancista, a segunda seria a cópia fiel de pessoas reais, “que não constituem propriamente criações, mas reproduções”, e o último tipo seriam as personagens inventadas, que surgem a partir de um trabalho de tipo especial sobre a realidade⁷². Após apresentar ressalvas sobre os dois primeiros tipos, Candido afirma que a única personagem que existe, na sua opinião, seria a personagem inventada, pois até mesmo as personagens reais, quando vistas sobre a ótica de um ficcionista, acabam tendo elementos pessoais dele acrescentados à pessoa verdadeira⁷³.

Não bastando a questão do quão próxima da verdadeira Jacqueline du Pré seria a recriação ficcional que pretendia fazer dela, ainda me atormentava a questão da extensão de liberdade narrativa que eu lhe concederia nos limites estritos da trama. Ao contrário de muitos escritores que deixam a personagem livre para fazer o que bem quiser, esperando que a trama se sustente pela sua atração quase hipnótica⁷⁴, escaparia do meu objetivo no livro deixar a personagem Jacqueline du Pré assumir o controle da narrativa, realizando uma relação de espelhamento com a pessoa Jacqueline du Pré, o que acabaria por atrair a simpatia e até mesmo a piedade de um eventual leitor. Ainda que tal movimento seja inevitável – impossível ler um livro sobre Jacqueline du Pré sem ser contaminado pela tragédia que acabou vitimando primeiro o seu talento e depois a sua vida –, o objetivo central de “A nota amarela” era discutir a essência do ato de criação, a proximidade que estamos da obra de arte perfeita, a ideia de que cada pessoa

⁷¹ “Prefiro amoldar a frase a meu pensamento a modificar minha ideia para a engastar. Cabe às palavras se adaptarem ao que se quer exprimir e se o francês não o pode fazer, empregue-se o galego. Quero que o pensamento a ser comunicado domine e penetre a imaginação de quem ouve, a ponto de que não mais se lembre das palavras. Gosto de uma linguagem simples e pura, a escrita como a falada, e suculenta, e nervosa, breve e concisa, não delicada e louçã, mas veemente e brusca.” (MONTAIGNE, 2016, p. 205)

⁷² CANDIDO, 1976, p. 68-69.

⁷³ “Nesse caso, deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras.” (CANDIDO, 1976, p. 69).

⁷⁴ Os exemplos são inúmeros. Entre eles, poderia citar “Oliver Twist”, de Charles Dickens, “Dom Quixote”, de Miguel de Cervantes, e “Tom Jones”, de Henry Fielding.

possui uma pequena extensão de divino no seu interior. Nesse sentido, a recriação ficcional de Jacqueline du Pré poderia ofuscar os temas do romance e, para evitar que isso acontecesse, a única alternativa possível era não deixar a personagem tomar as rédeas da narrativa, mantendo-a sempre sob controle. Nem a liberdade inconsequente de Stephen King⁷⁵, nem a rigidez cruel de Vladimir Nabokov⁷⁶: a minha personagem principal não seria o centro da trama, em torno da qual todos os outros elementos orbitariam, mas seria um anteparo essencial para viabilizar os temas do romance.

Pensar assim me deixou mais seguro a respeito das agruras de lidar com uma personalidade tão intensa e marcante quanto Jacqueline du Pré: eu não estava tentando passá-la de forma realista para um leitor, mas pretendia a construção de um símile que juntava aspectos da Jacqueline com outros elementos que pertenciam exclusivamente a mim, o Autor. Nas páginas de *A nota amarela*, não se encontraria a Jacqueline verdadeira, mas uma aproximação. A personagem é definida não em termos de semelhança com o real, mas de adequação com a narrativa, consistindo em uma série de elementos escolhidos pelo autor para definir a sua essência⁷⁷; desde que não sejam opostas à natureza da pessoa que se pretenda retratar, caso em que então seria uma outra pessoa distinta da sua matriz, os caracteres escolhidos constituem mais uma sugestão do que uma certeza sólida. Da mesma forma, era inevitável que a minha personagem Jacqueline du Pré, mesmo bebendo da fonte das minhas experiências e mesmo estando ligada a uma pessoa que existiu e brilhou no mundo real, acabaria por nos trair para

⁷⁵ “Para mim, o que acontece aos personagens enquanto a história se desenrola depende apenas do que vou descobrindo sobre eles no caminho – em outras palavras, como eles crescem. Às vezes eles crescem pouco. Se crescem demais, começam a influenciar o curso da história, e não o contrário.” (KING, 2015, p. 163)

⁷⁶ “PERGUNTA: E. M. Forster fala que suas personagens principais às vezes ganham vida própria e ditam o curso de seus romances. Isso alguma vez constituiu um problema para o senhor, ou tem pleno domínio sobre as personagens? NABOKOV: O meu conhecimento das obras de E. M. Forster limita-se a um romance, do qual não gosto. De qualquer forma, não foi ele quem deu início a essa fantasia banal a respeito de personagens que fogem ao controle; isso é mais velho do que o mundo. Se bem que, naturalmente, daria para se sentir solidário com os personagens dele, caso tentassem escapar daquela viagem para a Índia, ou onde quer que ele os estivesse levando. Os meus personagens são verdadeiros escravos.” (MAFFEI, 1989, p. 209)

⁷⁷ “Portanto, originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem; outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência.” (CANDIDO, 1976, p.75).

assim ganhar vida própria dentro do romance⁷⁸: a liberdade também é algo que as personagens ficcionais secretamente buscam.

Nos tempos atuais, existe uma desagradável tendência – é possível que tenha sido trazida pelo jornalismo, apesar desta ser uma área imersa em mecanismos ficcionais e construções imaginárias, mesmo se jactando de apregoar a verdade fática, por mais intangível que esse conceito seja – de buscarmos a realidade em tudo, como se isso fosse o essencial quando se está diante de uma obra de arte⁷⁹. É uma visão muito pobre da arte que, como bem lembra Nancy Huston, deveria fazer o leitor não procurar a realidade em que o autor se baseou para criar, mas sim quais os elementos da criação que o levam a se identificar ou não com a obra. Pensando nisso, optei por deixar o impulso criativo guiar meus passos, não a mera elencação de fatos biográficos que estão ao alcance de qualquer pessoa; entre a história a ser narrada ou a fidelidade histórica, optei pela primeira, mas sem descuidar demais da segunda.

Real, mas não tanto: esse passou a ser o meu mote pessoal quando pensava em Jacqueline du Pré como personagem. Sempre achei um exagero os escritores que afirmam, com orgulho, ter feito uma criação perfeita de pessoas reais nas suas obras; para mim, o maior componente de irrealidade de algo é quando se afirma a sua realidade de forma taxativa, peremptória. Não tenho nem certeza se eu mesmo sou real. Afinal, todas as pessoas são dotadas de uma dose de imponderável, de caos, de atitudes discrepantes, de opiniões controversas, e Jacqueline não era uma exceção⁸⁰. Recorro à velha frase de Heródoto, “nenhum homem atravessa o mesmo rio duas vezes”, para dizer que nenhuma pessoa se mantém igual durante toda a sua vida. Imaginar que somos capazes de descrever pessoas absolutamente reais em um romance é uma falácia, pois

⁷⁸ “Todos os personagens de um romance representam, de algum modo, o seu criador. Mas todos, de algum modo, o traem. (...). À medida que esses personagens de romance vão emanando do espírito do seu criador, eles se transformam, por outro lado, em seres independentes; e o criador observa com surpresa suas atitudes, seus sentimentos, suas ideias.” (SABATO, 2003, p. 126-127).

⁷⁹ “Há algum tempo, a desconfiança em relação à ‘ficção’ vem crescendo na nossa sociedade. Não queremos mais ‘nos deixar levar’. Esquecendo comodamente todas as ficções que engolimos sem saber, ficções essas que nos constituem, exigimos agora que tudo seja ‘verdadeiro’ inclusive no que se refere aos produtos culturais.” (HUSTON, 2010, p. 130)

⁸⁰ A título de exemplo, um assunto que tratei apenas de forma superficial no livro – afinal, ninguém fica o tempo inteiro pensando no que é ou no seu conjunto ideológico pessoal, somente de forma ocasional –, foi a posição de Jacqueline du Pré a respeito do fato de ser uma mulher tendo que conviver em um mundo majoritariamente masculino e machista como o da música clássica. Enquanto as suas primeiras entrevistas consideravam normal que ela fosse melhor nos quesitos técnicos e de emoção que os homens, à medida que o tempo passou a sua opinião se atenuou e Jacqueline passou a se considerar tão boa quanto outros cellistas homens de invulgar talento. É uma mudança significativa de ponto de vista, mas que não podia ser abordada diretamente no livro sob pena de perder o seu foco principal.

pressupõe tanto que sabemos a realidade de qualquer pessoa quanto a circunstância delas terem mantido um comportamento linear e lógico durante toda a sua existência.

Todas as situações e escolhas de uma narrativa estão voltadas para animar de vida as criaturas que só existem no papel, como bem lembra Beth Brait⁸¹. Mais importante do que pensar na verossimilhança externa da Jacqueline du Pré seria investir na construção interna do romance, propiciando o surgimento ao natural da personagem. Mesmo preocupado com a força da vida que saía de cada poro de Jacqueline du Pré nos seus vídeos, nas músicas e nas entrevistas, um constante lembrete dos riscos de tentar transferir uma personalidade tão magnética para um livro e encaixotar algo tão ingênuo e poderoso dentro de uma arapuca formada por palavras, era a estrutura do romance que deveria dar força para a personagem, deixando-a não real, mas *como se fosse real*. Nesse sentido, a lição de Horacio Quiroga no *Decálogo do perfeito contista* é também aplicável no romance: “Ao escrever, não pensa em teus amigos nem na impressão que tua história causará. Conta como se teu relato não tivesse interesse senão para o pequeno mundo de teus personagens e como se tu fosses um deles, pois somente assim obtém-se a vida num conto”⁸². Escrever um livro pensando somente no quanto a situação interessa dentro do pequeno mundo das personagens é uma ideia valiosa, pois tira o foco do desenvolvimento da personagem e suas relações com a realidade circundante e passa a concentrá-lo na trama em que as personagens estão inseridas.

Não se pode esquecer também a participação vital do leitor na construção da personagem. Através de alguns elementos selecionados com cautela, o autor deixa espaços vagos o suficiente para que o leitor interprete a personagem de acordo com a sua própria conveniência e isso, para Bakhtin, é o que deixa uma criação poderosa e profunda: o fato de ela ser tanto ativa quanto criativa ao completar as lacunas deixadas pelo texto⁸³.

⁸¹ “A narração em primeira ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e os monólogos são técnicas escolhidas e combinadas pelo escritor a fim de possibilitar a existência de suas *criaturas de papel*. Dependendo de suas intenções e principalmente de sua perícia, ele vai trabalhar o discurso, a linguagem, construindo essas criaturas que, depois de prontas, fogem ao seu domínio e permanecem no mundo das palavras à mercê dos delírios que a escritura possibilita aos incontáveis leitores.” (BRAIT, p. 90).

⁸² FARACO, 2009, p. 16.

⁸³ “Compreender o texto tal qual o próprio autor o compreendia. Mas a interpretação pode e deve ser melhor. A criação poderosa e profunda é, em muitos aspectos, inconsciente e polissêmica. Na interpretação ela é completada pela consciência e descobre-se a diversidade de seus sentidos. Assim, a interpretação completa o texto: ela é ativa e criadora. A interpretação criadora continua a criação, multiplica a riqueza artística da humanidade. A cocriação dos intérpretes.” (BAKHTIN, 2017, p. 35)

As personagens fornecem o ritmo para que a narrativa crie vida; para Raimundo Carrero, existem três elementos que devem surgir de forma simultânea em uma narrativa e são determinantes para a sua eficácia, quais sejam, a pulsação do personagem, a pulsação da cena e a pulsação do leitor⁸⁴. Para fazer com que Jacqueline du Pré fictícia respirasse dentro das páginas do livro, não bastava descrevê-la da forma mais acurada possível ou elencar dados biográficos que qualquer pessoa poderia ler nas biografias da artista. Era essencial que a personalidade da minha personagem se construísse também através de cenas, as quais reconstituiriam um momento fugaz ou mesmo a impressão deixada por um acontecimento vivido por Jacqueline, e esperar que essas cenas fornecessem chaves psicológicas para a construção da narrativa. Alguns traços de Jacqueline seriam suficientes para que o leitor descortinasse o conjunto completo, e aquilo que não pudessem distinguir seria preenchido através da imaginação, permitindo a pulsação do leitor mencionada por Carrero. Toda a pesquisa realizada sobre Jacqueline du Pré não tinha por objetivo uma descrição naturalista, e sim chegar aos traços essenciais que permitiriam a sua identificação por parte do leitor⁸⁵.

A descrição das personagens feita somente através de alguns traços é um assunto que já abordei de forma ficcional na minha própria obra através do conto “Antes da batalha”, que abre o livro *O homem despedaçado* (2011): no caso desse conto, personagens cujos traços foram somente esboçados por um escritor se reúnem em uma praia e eles próprios criam uma personagem com o intuito de matar o seu criador, sem suspeitar que, ao fazerem isso, também são parte de outro processo de criação⁸⁶. No entanto, nunca tinha criado uma personagem a partir de uma base real, e não sabia quais seriam os traços suficientes para permitir tanto uma pronta identificação quanto espaço para o exercício imaginativo do leitor. Assim como uma planta molhada em excesso,

⁸⁴ CARRERO, 2005, p. 269.

⁸⁵ Nesse sentido, vale destacar Autran Dourado: “Com dois ou três elementos simples, despojados, estilizados, ergue-se um personagem, que se articula a um outro ou a outros na composição, no risco, do romance. Esses elementos (às vezes um só, a perna mecânica de Ahab, a corcunda de Quasímodo, por exemplo) funcionam como um sinal para o leitor, que num instante pode identificar o personagem, visualizá-lo.” (DOURADO, 2000, p. 95-96)

⁸⁶ “Mas você já deve imaginar. Se ainda não sabe, começará a descobrir quando vir os corpos que se espalham pela areia, deitados, aproveitando o sol da manhã. Eles não estão mortos, quem dera que estivessem. Essas criaturas distorcidas são as provas da minha falibilidade, da minha indiferença, ou leves exercícios matinais com a caneca antes do café. Alguns acham repouso se divertirem, mas eu prefiro criar, ainda que tal atitude envolva erros e decepções. Eu erro, e erro muito, talvez até demais. Cada erro meu liberta uma criatura, fruto do meu asco ou da indeterminação; crio pessoas, mas não as completo, só às vezes. Pode ver? Aquele menino está sem os dois braços; a moça do seu lado só tem o vestido em cima de uma construção provisória, esqueci de imaginar o seu corpo, só pensei no sorriso.” (CZEKSTER, 2011, p. 10-11).

uma personagem pode fracassar pelo acréscimo de dados irrelevantes do ponto de vista biográfico, assim como a descrição sucinta seria capaz de deixar a narrativa hermética e difícil de visualizar.

Por esse motivo, resolvi testar a construção da minha personagem no romance *A nota amarela* através da escritura de um conto que também tivesse uma personagem real. No conto “Neve em Votkinsk”⁸⁷, presente no livro *Não há amanhã* (2017), e que foi usado como balão de ensaio para muitos aspectos do romance apresentado nessa tese, utilizo como personagem principal e narrador o compositor russo Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893). Por meio da centralização do conto em uma única cena – uma apresentação do Concerto para Piano n. 01 assistida pelo próprio Tchaikovsky na plateia –, a personagem principal conta, através de flashes biográficos e de cartas verdadeiras, todo o sofrimento e as dúvidas experimentadas para que o concerto viesse a acontecer. Por meio dessa estrutura, o conto permitia a reflexão sobre as dores advindas do ato de criar uma obra de arte, além de se apoiar em um concerto existente composto por uma pessoa real, os quais eram apropriados e modificados pela ficção. A criação de uma cena fictícia – o dia em que Tchaikovsky brigou com o pai e saiu correndo pelas ruas de Votkinsk enquanto nevava – ligava-se a outros fatos reais, que acabavam por lhe transferir o estatuto de verossimilhança. A utilização de alguns traços de Tchaikovsky, assim como as descrições exíguas, permitiam que o leitor criasse um curioso simbiote entre ficção e realidade; onde uma falhava, como, por exemplo, a ausência intencional de descrição física, a outra supria a falta (as imagens de Tchaikovsky presentes na internet e que podiam ser facilmente obtidas por um leitor mais interessado). Um inusitado efeito colateral foi a quantidade de leitores que se interessaram pela música descrita no conto “Neve em Votkinsk” e, insatisfeitos pelo silêncio da narrativa, buscaram o som por outras vias, tendo, assim, a experiência completa de associar música e literatura. Este também é um dos objetivos do romance *A nota amarela*, a conjugação de música, literatura e vídeo, ou, por assim dizer, som, palavra e visão.

Todo o meu esforço para desenvolver uma Jacqueline du Pré que fosse semelhante àquela que existiu e encantou o mundo, mas, ao mesmo tempo, constituísse um indivíduo ficcional único nas suas singularidades, seja investindo nos traços biográficos utilizados na trama, seja determinando o quão próxima a “personagem” Jacqueline du Pré estaria do “ser humano” Jacqueline du Pré para permitir o

⁸⁷ CZEKSTER, 2017, p. 35-39.

desenvolvimento da trama, foi pensado no sentido de atingir o maior grau de eficácia na minha narrativa, não em uma visão unívoca, mas com várias camadas de complexidade. Por algumas vezes, perguntei-me se não seria melhor abandonar a figura tão emblemática de Jacqueline du Pré e criar uma cellista do nada, o que eliminaria essas interpolações do real dentro do romance. Criar tudo teria sido um esforço bem menor, mas perderia tantas camadas de leitura e de compreensão que seria um outro livro, e não *A nota amarela*. Por isso optei por uma longa reflexão em termos de construção de personagem, com o intuito de me afastar da classificação de E. M. Forster – personagens planos ou esféricos⁸⁸ –, pois não dariam conta da amplitude da trama, e aproximando-me da ideia preconizada por Luiz Antonio de Assis Brasil no sentido de buscar a criação de uma personagem consistente⁸⁹. Mais importante do que seguir com fidelidade as circunstâncias biográficas de Jacqueline du Pré era fazer uma personagem capaz de convencer no conjunto da trama do romance, alguém em quem outras pessoas poderiam se espelhar, e nesse sentido era inevitável o sacrifício de alguns elementos da realidade em benefício da consistência da Jacqueline ficcional.

De certa maneira, o exercício de criar uma personagem verossímil e consistente está ligado à capacidade de entender o outro, não somente aquele representado pela personagem, mas os outros leitores invisíveis que podem acabar encontrando respostas para seus dilemas pessoais através da vivência simulada de um ente ficcional. Assim, criar uma personagem é ser uma outra pessoa e permitir que outras pessoas se vejam refletidas nela, atraindo aquilo que Antoine Compagnon afirma ser a maior característica de Montaigne: conhecer o outro conduz ao encontro de si, e o conhecimento de si leva de volta ao outro⁹⁰. Identificamo-nos com as personagens e seus conflitos não somente por elas parecerem tão críveis, mas por carregar consigo os nossos dilemas, dúvidas e frustrações.

⁸⁸ FORSTER, 2005, p. 58-61.

⁸⁹ “(...) se profundidade significa a medida que vai da superfície ao fundo, consistência espraia-se também no sentido horizontal, englobando uma tridimensionalidade nas relações do personagem com o mundo criado pela história. Dizer que um personagem é consistente significa que não apenas vemos lógica *externa* em tudo o que ele faz, mas também detectamos que ocorre sua plena fusão com a história. Entre história e personagem deve haver uma tal simbiose que faça pensar que ambos nasceram *juntos e por si mesmos*.” (ASSIS BRASIL, 2019, p. 38) (itálicos no original)

⁹⁰ “Montaigne está indicando que os outros lhe proporcionam um desvio para chegar a si mesmo. Se os lê e os cita, é por que lhe permitem conhecer-se melhor. Mas voltar-se para si mesmo é também um desvio para chegar ao outro; o conhecimento de si preludia um retorno ao outro. E constata que, tendo aprendido a conhecer-se graças aos outros, conhece melhor os outros; compreende-os melhor do que eles compreendem a si mesmos.” (COMPAGNON, 2014, p. 81)

Podemos dizer que, por estar muito próximo da personagem no momento em que tenta lhe trazer ao contexto de um romance, o escritor é quem mais sofre as consequências de tal exposição, assim como alguém que chega muito perto de uma fogueira corre o risco de se queimar sem tocar nas chamas. Não existe maneira de criar uma personagem forte e verossímil sem ser um pouco dela e sem se sentir consumido por problemas alheios⁹¹. Desta forma, enquanto voltava para casa ainda sob o impacto da possibilidade quase incontornável de estar com uma doença gravíssima e, entre as possibilidades, o mesmo distúrbio neurológico que vitimara Jacqueline du Pré, interroguei-me se porventura não teria chegado muito próximo da minha personagem que, assim como um planeta atrai meteoros com a sua força gravitacional, estaria me fazendo experimentar o mesmo que ela. Por mais remota que pareça essa possibilidade, não se pode descartá-la; a ficção possui forças que ainda nos são desconhecidas.

VIII – Em que o autor entra dentro do tubo de tomografia computadorizada e revela o que passa pela cabeça de um escritor quando fica sozinho em um ambiente completamente silencioso e branco:

Antes de entrar no tubo para realizar a tomografia computadorizada do cérebro, os enfermeiros e técnicos em radiologia passam uma série de informações para os pacientes. Perguntam se somos claustrofóbicos; ao ouvir a resposta negativa, alertam que existe o risco de experimentarmos um ataque de claustrofobia. Dizem para não estranharmos a falta de movimento ao redor da máquina; eles estarão por perto, mesmo que não consigamos perceber nada. Falam para não nos mexermos, pois qualquer mínimo movimento pode afetar a imagem. Alertam que, se sentirmos qualquer tipo de desconforto, devemos fazer um sinal com a mão que estará para fora do tubo e imediatamente interromperão o procedimento. Batem no nosso ombro e, com sorrisos solícitos, dizem para não nos preocuparmos, que o exame logo acabará e vai dar tudo certo.

Contudo, ninguém avisou sobre o silêncio abissal que mora dentro do tubo da máquina responsável por fazer a tomografia computadorizada.

⁹¹ “Sim, todo romance, toda obra de ficção, todo poema, quando é vivo, é autobiográfico. Todo ser de ficção, todo personagem poético que um autor cria faz parte do próprio autor. E, se ele puser em seu poema um homem de carne e osso que conheceu, há de ser depois que ele o tiver tornado seu, uma parte de si mesmo.” (UNAMUNO, 2011, p. 75).

Um silêncio absoluto. Uma ausência total de movimento. Até o ar não se atreve a atrapalhar o exame e, dentro do tubo, tudo o que resta para o paciente é observar a estrutura delicada de um silêncio que deve ser semelhante ao de uma tumba; um silêncio branco, que se mistura às curvas polidas do tubo e se perde no interior da máquina.

O silêncio pode enlouquecer alguém, ainda mais quando ele brinca com o Tempo e transforma 20 rápidos minutos em 1.200 longos segundos, os quais se arrastam devagar, valorizando cada um de seus preciosos milésimos. Não se pode pegar um livro para ler enquanto esperamos; não se pode escutar uma música, conversar ou mesmo virar de lado. Só resta a espera que a voz do enfermeiro surja do vazio e diga que não estamos mortos.

Nunca tive problemas para lidar com o silêncio ou com a imobilidade; as minhas mais antigas recordações da infância me encontram deitado na cama do quarto, contemplando cada detalhe de cada anônimo buraco ou imperfeição do teto, o olhar voltado para dentro dos meus próprios pensamentos. Nunca fui uma pessoa irrequieta, do tipo que se sente tolhida pelo simples fato de não estar em movimento; sempre fui alguém que encontrava toda a diversão necessária nos meus próprios pensamentos, alguém tão introspectivo que era capaz de permanecer largos períodos de tempo consigo mesmo.

Não irei para o lugar comum de afirmar que escritores nunca estão sozinhos, uma vez que se fazem acompanhar pelas vozes que habitam a sua imaginação. Ao contrário do senso comum que ronda a atividade de escritor (devidamente fomentado por uns quantos escritores por aí, os quais, acredito, só podem estar brincando com os leitores), não escuto vozes, ou melhor, todas as vozes tem o som da minha. Mergulho dentro do delirante mundo das possibilidades, onde não existe tempo e espaço, só grandes “e se...?” que se precipitam por todos os cantos da memória como se fossem uma cascata: e se eu não tivesse observado o jejum antes do exame? E se os enfermeiros me esquecessem dentro da máquina? E se, ao sair do tubo, não existisse mais ninguém no planeta inteiro? E se não acharem meu cérebro na tomografia?

O tempo passa enquanto meus pensamentos me acompanham: assim que uma ideia inusitada se destaca das outras, como diamantes brutos em meio ao restolho, eu mentalmente a separo para poder utilizá-la em alguma história futura, e desta forma vou juntando ideias de crônicas, de artigos científicos, de textos de opinião, de ensaios, de romances, de contos. Muitas nunca sobreviverão ao ácido perene da recordação, despencando no vazio onde moram as histórias nunca escritas. Outras sobreviverão com

esforço, acotovelando-se umas contra as outras, lutando para se tornarem realidade, mesmo que acabem sendo fundidas em outras ideias. Pouquíssimas serão vertidas em palavras e menos ainda serão exibidas para outros leitores. É um ambiente cruel e inóspito, a imaginação de um escritor.

De repente, a voz mecânica soa do vazio branco: senhor, vamos ter que retirá-lo. Com um zumbido, a maca recua ou o tubo se encolhe, não importa, o fato é que saio daquele mundo estático no qual tinha sido colocado. Tão logo me endireito na maca, os enfermeiros me cercam: senhor, desculpe, mas a máquina teve um probleminha e não conseguimos concluir o seu exame. O senhor vai ter que passar mais vinte minutos lá dentro e começar de novo, o senhor se importa? Está tudo bem? Por favor, nos desculpe.

A reação normal deveria ser reclamar, dizer que outra hora eu faço o exame ou ao menos suspirar. No entanto, tinha o máximo interesse em averiguar a situação; são seis horas da manhã de domingo e preciso ter respostas rápidas, não posso protelar a realização desse exame quando a minha saúde estava em jogo.

Volto a deitar na maca e espero. O zumbido mecânico soa, o último som que ouvirei nos próximos 20 minutos. O tubo branco novamente me engole, e nunca pareceu tanto com a boca de Moby Dick.

IX – Em que o autor, ao tentar definir o que seriam os múltiplos tempos presentes no interior do seu romance, acaba falando em cavalos, em Muhammad Ali, em personagens estáticas, em estruturas narrativas feitas de tempo e até mesmo em demônios presos em pentagramas:

Assim que comecei a esquematizar “A nota amarela”, defrontei-me com a questão do Tempo ou, melhor dizendo, com a multiplicidade dos tempos presentes no romance. Da mesma forma que, quando estou escrevendo, 20 minutos passam em um átimo de segundo, ao passo que os segundos se arrastam como lagartas obesas se preciso permanecer imóvel pelos mesmos 20 minutos dentro de um tubo branco esperando uma tomografia computadorizada, o Tempo era um conceito fluido que, se não fosse disciplinado no interior do romance, colocaria em descrédito tanto a verossimilhança da trama quanto a força hipnótica da protagonista.

Ao refletir acerca da narrativa que pretendia escrever, sem querer entrei em uma confluência de tempos aparentemente díspares, uma verdadeira encruzilhada: para

começar, a história se passaria durante um Concerto para Violoncelo claramente definido, com início, meio e fim, concerto este que se encontra gravado em um vídeo disponível na internet e em outros meios de reprodução, um tempo cronometrado do qual eu não poderia escapar. Existia ainda o tempo cronológico da minha personagem, a idade que Jacqueline du Pré tinha na época e a quantidade de experiências e memórias que acumulara até então. Não podia descartar a presença de um tempo histórico a espreitar por entre os desvãos da narrativa, eis que Jacqueline viveu em uma época política conturbada que certamente afetou a sua visão de mundo. Existia o tempo dos pensamentos da protagonista, que saltaria do presente ao passado através de imagens entrecortadas, uma colcha de retalhos formada por recordações, sonhos e sensações. Existia o tempo da música tocada durante o Concerto, um tempo que era controlado por gestos, por notas musicais, por compassos, por ritmos, e que também precisava aparecer no romance. Paul Ricoeur ainda destacaria o tempo de escritura, ou seja, o tempo necessário para que escrevesse a obra dentro do meu contexto de vida, e o tempo da leitura, o qual me era com frequência lembrado pelos colegas de curso e professores que, toda vez que escutavam um resumo da trama de *A nota amarela*, diziam-me com muita ênfase “por favor, não faz um livro muito comprido!”⁹².

Eram sucessivos tempos que, assim como *matrioshkas*, escondiam-se um no interior do outro e dialogavam entre si, todos conectados em uma relação de mútua e canibalesca interferência. A título de exemplo, voltando à narrativa do que aconteceu comigo enquanto fazia a tomografia computadorizada, muitos tempos se acumulavam como palimpsestos dentro dos 20 minutos no interior da máquina, tempos que iam desde os 20 minutos cronometrados pelos enfermeiros até os 20 minutos que meus pensamentos vagaram por inúmeros cenários, imagens e reflexões, enquanto o mundo inteiro vivia aqueles mesmos 20 minutos e, de certa forma, misturavam-se no interior dos meus, seja na forma de uma máquina defeituosa, seja na forma dos outros pacientes que também viviam os seus 20 minutos, seja o noticiário na sala de espera que passava o preço da arroba do boi gordo no Globo Rural. Somos criaturas formadas por múltiplos Tempos, e eles eram o fator mais importante a ser considerado no interior do romance.

Michel de Montaigne acabou sendo a pessoa que me ajudou a solucionar esse impasse temporal. No início do ensaio “Do arrependimento”⁹³, Montaigne afirma que tudo está em constante movimento, inclusive o seu próprio escrito; fixar as palavras em

⁹² RICOEUR, 1994, p. 85-88.

⁹³ MONTAIGNE, 2016, p. 760-771.

um determinado tempo não é garantia de que, passado um segundo daquele tempo fixado, as palavras e os pensamentos outrora descritos já não tenham se modificado⁹⁴. Montaigne não é o filósofo das situações estáticas que precisam ser analisadas sob diferentes prismas, ele é o pensador da passagem, e essa é uma das características essenciais da sua obra⁹⁵. A circunstância de estarmos sempre em movimento, seja nos pensamentos irrequietos que nos sacodem, seja na constante instabilidade com que todos os nossos órgãos funcionam dentro dos limites traçados pela pele, é o que nos permite estender a vida; estar em movimento é a única estratégia capaz de impedir a aproximação da morte. Só morremos se pararmos.

Até chegar a essa reflexão sobre a importância do movimento dentro da trama para conceder vida à narrativa, foi necessário um tempo de reflexão e de pesquisas sobre as formas que o Tempo surge na narrativa. Ao contrário do que uma narrativa linear como este ensaio pode sugerir, o pensamento segue vias tortuosas, não é sempre uma sequência inevitável e claramente definida. É muito fácil para um escritor dizer que sabia desde o início o que estava fazendo; mais difícil é achar um autor honesto o suficiente para admitir que pensou muitas possibilidades e leu dezenas de livros e, mesmo assim, mesmo após ter realizado a obra, não sabe ainda se está certo ou se tudo não passa de um lamentável erro.

Algumas das reflexões que fiz sobre os múltiplos tempos que surgiriam no interior do meu romance estão presentes em um artigo intitulado “O tempo, a música e a narrativa”, resultado de uma apresentação realizada no IX Colóquio de Linguística, Literatura e Escrita Criativa “[Des]limiaries da Linguagem, ocorrido na PUCRS em outubro de 2016⁹⁶. O artigo contém uma série de observações e de leituras que fiz com relação à forma com que o tempo aparece em livros que versam sobre a música, mas uma das conclusões a que cheguei merece realce: o tempo do narrador é que determina

⁹⁴ “O mundo é movimento; tudo nele muda continuamente; a terra, as montanhas do Cáucaso, as pirâmides do Egito, tudo participa do movimento geral e do seu próprio; e a imobilidade mesma não passa de um movimento menos acentuado. Não posso fixar o objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob o efeito de uma embriaguez natural. Pinto-o como aparece em dado instante, apreendo-o em suas transformações sucessivas, não de sete em sete anos, como diz o povo que mudam as coisas, mas dia por dia, minuto por minuto. É pois no momento mesmo em que o contemplo que devo terminar a descrição; um instante mais tarde não somente poderia encontrar-me diante de uma fisionomia mudada, como também possivelmente minhas próprias ideias já não seriam as mesmas.” (MONTAIGNE, 2016, p. 760).

⁹⁵ “Estar em viagem, a caminho – esse é o sentimento que jamais deve tê-lo abandonado, e desse terreno nascem as palavras que resumem toda a sua obra: *‘Je ne peins pas l’etre, je peins le passage.’* [Não pinto o ser, pinto a passagem].” (AUERBACH, 2010, p. 21-22)

⁹⁶ O link para o artigo completo: <http://editora.pucrs.br/anais/coloquio-de-linguistica-literatura-e-escrita-criativa/2016/assets/28.pdf>

o andamento dos demais tempos da narrativa⁹⁷. Assim, o narrador funciona como um metrônomo: através de intervalos regulares, ele determina não só o ritmo da narrativa, mas também o seu tempo.

Para o romance *A nota amarela* conseguir se sustentar em termos narrativos, era essencial que ele não ficasse parado, mas se movesse de maneira rápida sem que tal movimento fosse explícito; precisava se comportar como a frase icônica de Muhammad Ali ao descrever o seu estilo de luta, “voe como uma borboleta, mas ferroe como uma abelha”. Não era uma tarefa fácil. Afinal de contas, durante toda a trama, a minha personagem principal estaria imobilizada no cenário, sentada em uma cadeira, e seus únicos movimentos seriam notas musicais. Além disso, em boa parte da trama do livro, seus olhares oscilariam entre o maestro que a regia e os próprios dedos no contato com o cello.

A ausência quase absoluta de movimentos e a impossibilidade de deslocar a personagem pelo cenário ou por outros locais me forçavam a manter um foco restrito, e por algum tempo perguntei-me se não funcionaria um narrador câmera, aquela modalidade de narrador que se comporta como uma câmera de cinema, narrando aquilo que vê sem tomar nenhum juízo ou posicionamento. Contudo, mesmo concordando com Henry James quando ele afirma que a personagem é o centro dos incidentes (da ação) do romance⁹⁸, também concordo com Todorov quando ele diz que as personagens podem sofrer ações que não estejam necessariamente vinculadas ao seu aspecto psicológico, tornando-se inclusive a fonte causadora de ação para outras personagens⁹⁹. Nem toda ação é determinante para construir uma trama; no caso de uma personagem estática, as ações internas – reflexões, pensamentos, digressões, questionamentos – não

⁹⁷ “Dentro da construção de um texto ficcional, percebe-se, assim, a primazia do tempo do narrador – ‘ator’, na concepção aristotélica a que alude Pinker, pois é quem determina o curso da ação – sobre o tempo da própria narrativa. Tal noção se revela ainda mais singular quando pensamos que, entre os múltiplos tempos a incidirem e influírem no interior de uma obra literária, o tempo interno do narrador determina o tempo dos personagens e da trama, pois será ele quem deterá as chaves para os acontecimentos. Por mais sutil que pareça essa distinção, ela está na base do sucesso ou do fracasso da formação da verossimilhança interna, pois é o tempo do narrador que acabará por ditar os demais tempos, o que transforma a escolha do narrador – e do tempo em que ele conduzirá a trama – em uma questão fulcral, ao invés de mera conveniência autoral.” (CZEKSTER, 2016, p. 304)

⁹⁸ “O que é um personagem senão a determinação do incidente? O que é um incidente senão a ilustração do personagem? O que são uma pintura ou um romance que não sejam de personagem? O que mais procuramos e encontramos neles?” (JAMES, 2011, p. 26)

⁹⁹ “Embora o ideal teórico de James fosse uma narrativa em que tudo estivesse submetido à psicologia dos personagens, é difícil ignorar a existência de toda uma tendência da literatura em que as ações não estão ali para servir de ‘ilustração’ do personagem, mas em que, pelo contrário, os personagens estão submetidos à ação; em que, por outro lado, a palavra ‘personagem’ significa algo completamente diferente de uma coerência psicológica ou descrição de caráter.” (TODOROV, 2003, p. 95-96)

precisam necessariamente estar ligadas ao desenvolvimento da trama, mas servir de base para a construção de outras personagens ou subenredos.

É aconselhável ver como outros escritores enfrentaram os mesmos dilemas que nos afligem¹⁰⁰, e percebi que a literatura possui casos de personagens que se encontram com movimentos restritos, mas, ainda assim, são eficazes¹⁰¹. A única maneira de movimentar a personagem e, por conseguinte, fazer com que o livro ganhasse velocidade e dinamismo a fim de dispor os seus múltiplos tempos era através da linguagem, e isso acontece por meio de estratégias narrativas. Cada livro é uma guerra e demanda uma estratégia própria para ser vitorioso, aplicando-se a máxima maquiavélica de que “os fins justificam os meios” ou, como afirma Sabato, em um romance, tudo que é útil para os fins almejados é válido¹⁰². No caso de *A nota amarela*, após uma sucessão de testes fracassados – literatura também é uma questão de tentativa e erro – e observando as reflexões realizadas sobre a importância do narrador para definir o tempo da narrativa, acabei optando por um narrador em primeira pessoa, que contaria a história de dentro de Jacqueline du Pré. É importante ressaltar que, durante a minha (até agora) curta carreira literária, evitei ao máximo utilizar narradores em primeira pessoa, não por desgostar deles, mas pela sua enganadora facilidade. Sempre me pareceu muito fácil fazer com que o leitor entre na mente de um narrador em primeira pessoa, tirando toda a dificuldade de criar algo a partir de um ponto de vista externo. No entanto, precisei vencer as minhas objeções e preconceitos pessoais, pois era a única forma de fazer com que a história funcionasse. Entre o Autor e a narrativa, devemos sempre escolher a narrativa.

Por meio de uma narrativa em primeira pessoa, seria possível entrar nos pensamentos de Jacqueline du Pré e movimentar o livro. Qualquer outro tipo de narrador ficaria limitado pela própria situação narrativa, e seria uma mera descrição mecânica de gestos, olhares e movimentos, algo evitável com a adoção de um narrador em primeira pessoa, muito mais participativo no contexto da trama que eu desejava

¹⁰⁰ Sem mistificações desnecessárias. Afinal, como diz Autran Dourado defendendo a leitura como forma de criação literária, “se você quer ser mesmo um escritor, um escritor de verdade, um escritor criativo, lembre-se sempre de que escrever é um ato mimético de apropriação e astúcia.” (DOURADO, 2009, p. 35).

¹⁰¹ São exemplos Don Isidro Parodi, o detetive preso criado por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares em “Seis problemas para Don Isidro Parodi”, e Oblomov, personagem do livro “Oblomov”, de Ivan Goncharov, que passa grande parte da trama em uma cama.

¹⁰² “Para mim, o romance é como a história e como seu protagonista, o homem: um gênero impuro por excelência. Resiste a qualquer esclarecimento total e extravasa todas as limitações. Quanto à técnica, considero legítimo tudo o que é útil para os fins almejados e ilegítimas as inovações que se fazem pela pura inovação.” (SABATO, 2003, p. 22).

narrar – apesar disso, em alguns momentos dentro da primeira pessoa, afasto-me com brevidade e adoto um narrador em terceira pessoa para descrever os movimentos contidos no vídeo e, assim, manter a trama com a âncora bem presa na realidade.

Entre as propostas para o próximo milênio descritas por Italo Calvino encontra-se a velocidade, que significa também a desenvoltura e a capacidade econômica da linguagem de saltar de situação em situação sem rompimento do nexo de sentido geral da trama¹⁰³, ainda mais quando ela se perde em divagações, característica essencial do romance *A nota amarela* e que eu deveria transformar em movimento. É interessante que Calvino escolha como símbolo da velocidade a ser observada por um ficcionista justamente um cavalo, em vez de um trem ou de um automóvel; o cavalo passa uma impressão de mobilidade constante, desde o trote tranquilo até o cavalgar frenético¹⁰⁴. Não à toa que ele é o animal preferido de Montaigne, que o utilizava com frequência para seus deslocamentos e viagens, não sendo poucos os ensaios em que menciona os cavalos, inclusive dizendo que era sobre eles que tinha as suas melhores ideias¹⁰⁵.

A ideia de que cavalos possuem a sua própria velocidade, a qual oscila de um momento para o outro dependendo da vontade do cavaleiro, ajuda a entender como a questão do Tempo foi pacificada no interior de *A nota amarela*. Qualquer outra forma mecânica de deslocamento possui uma determinação exata de velocidade; basta pensar que é possível determinar, de antemão, a velocidade que será atingida por automóveis, trens, aviões e navios, seja em quilômetros por hora, em nós ou milhas náuticas. No entanto, quando um cavalo se movimenta, ele pode alternar entre várias velocidades dentro do seu ritmo, nunca mantendo a mesma intensidade, sempre variando de acordo com fatores externos (por exemplo, o terreno, o peso do cavaleiro, o quanto o freio aperta a sua boca, as condições climáticas, o cansaço, a má alimentação, entre outras variáveis). Por este motivo, ao escrever *A nota amarela*, preocupei-me em fazer a linguagem ditar o ritmo da narradora, alternando entre velocidades, mas sem nunca

¹⁰³ “A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios.” (CALVINO, 1990, p. 59)

¹⁰⁴ “A narrativa é um cavalo: um meio de transporte cujo tipo de andadura, trote ou galope, depende do percurso a ser executado, embora a velocidade de que se fala aqui seja uma velocidade mental.” (CALVINO, 1990, p. 52-53).

¹⁰⁵ “Mas, para Montaigne, o lugar para se estar é no lombo de um cavalo. Ele ‘preferia ser um bom cavaleiro a ser um bom lógico’ e preferiria morrer sobre um cavalo a morrer em sua cama. (...) Além disso, pensamentos interessantes lhe ocorre ‘onde menos espero... montado a cavalo, à mesa e na cama, mas principalmente montado a cavalo, onde sou mais propenso a pensar’.” (FRAMPTON, 2013, p. 124-125)

descuidar da progressão. Escrever é um ato que demanda uma série de estratégias e técnicas invisíveis para disciplinar a leitura, e entre elas encontra-se a utilização da linguagem para fazer o leitor sair do tempo cronológico que a realidade lhe impõe e entrar dentro do tempo exigido pela trama, algo que – como não podia realizar através de descrições luxuriantes de paisagens e itens da cena, pois minha personagem principal estava imobilizada – fazia através de uma descrição quase naturalista dos gestos e movimentos de Jacqueline¹⁰⁶. Assim, os tempos que se sobrepunham e se confundiam acabavam sendo dispostos de uma forma desordenada dentro do seu minuto de atuação, acionados por gatilhos como memórias, sensações tácteis, movimentos físicos e conflitos psíquicos, enquanto um sutil narrador em terceira pessoa aparecia vez que outra para dar coluna vertebral e suporte à trama, sem permitir que a narradora em primeira pessoa extrapolasse os limites temporais em que eu, o Autor, decidi confiná-la. Mencionei acima a expressão “minuto de atuação”, mas poderia chamar de “capítulos”; a correta disposição do tempo e da interferência do narrador em primeira pessoa estão indelevelmente ligados à estrutura da obra, e isso ocorre através de uma organização espacial mais do que de um senso estético. Desde o momento em que decidi escrever *A nota amarela*, sabia que toda a trama se passaria no intervalo de 31 minutos do registro em vídeo feito por Christopher Nupen do Concerto para Violoncelo de Edward Elgar tocado por Jacqueline du Pré no ano de 1967. Ter uma determinação tão cerrada do espaço de atuação do conflito ligava-se à minha noção de acontecimento – a qual explicarei com mais vagar em seguida –, o que permitia a concentração da trama em um espaço bem reduzido de tempo, algo que devia ser enfatizado pela estrutura. Nesse sentido, concordo com David Lodge na sua comparação da estrutura de uma narrativa com a estrutura de um prédio: é algo que o leitor não enxerga, mas o milagre que coloca em pé o edifício¹⁰⁷.

No entanto, para a história que desejava contar, era interessante que o leitor soubesse em qual minuto exato da narrativa se encontrava Jacqueline du Pré durante o Concerto para Violoncelo, qual o pensamento que singrava a sua mente enquanto ela

¹⁰⁶ “Na ficção escrita, com certeza é difícil estabelecer o tempo do discurso e o tempo da leitura; entretanto, não há dúvida de que às vezes uma grande quantidade de descrição, uma abundância de detalhes mínimos podem ser não tanto um artifício de representação quanto uma estratégia para diminuir a velocidade do tempo de leitura até o leitor entrar no ritmo que o autor julga necessário para a fruição do texto.” (ECO, 1994, p. 65)

¹⁰⁷ “A estrutura de uma narrativa é como a estrutura de vigas que sustenta os arranha-céus: você não a enxerga, mas é ela que determina o formato e as características do edifício. Os efeitos da estrutura de um romance, contudo, são sentidos não no espaço, mas no tempo – muitas vezes, em um longo tempo.” (LODGE, 2009, p. 222-223).

tocava, qual a explicação para cada mínimo gesto ou arquear de sobrancelhas. Se eu pretendia usar um elemento que se encontrava fora do livro e assim ligasse a música e a imagem às minhas palavras, o uso desse anteparo externo deveria ser enfatizado pela estrutura, permitindo uma correta sobreposição de narrativa, som e imagem.

Vale a pena recordar que, no conto “Neve em Votkinsk”, já citado anteriormente e que se encontra no livro *Não há amanhã*, tive a mesma intenção de ligar o andamento da música às reflexões do protagonista e narrador Tchaikovski, mas sem o recurso audiovisual. O resultado foi insatisfatório, ao menos para mim, o Autor: desejava concentrar a trama do conto nos minutos iniciais do primeiro movimento do Concerto para Piano n. 01 de Tchaikovski, mas não ficava claramente definido até qual momento a música servia como um gatilho para as reflexões do compositor, ou seja, o conto ficou com o final em aberto no quesito da temporalidade: a reflexão de Tchaikovski poderia ter parado tanto nos primeiros segundos quanto nos instantes finais do primeiro movimento. Importante realçar que esse final indefinido do conto não prejudicou a sua leitura e compreensão, sendo mais uma questão que me deixou insatisfeito do que uma história arruinada.

Foi em decorrência destas reflexões que decidi adotar a divisão da história em capítulos, com clara marcação temporal: cada capítulo corresponderia a um minuto do vídeo e do Concerto para Violoncelo. Passou a incomodar-me uma evidente perda da unidade da obra: ninguém divide seus pensamentos em minutos, eles brotam de forma espontânea, ou seja, é algo antinatural. Ao conceder um capítulo para cada minuto de Concerto, eu ganhava em demonstrar o tempo da narrativa e associar as imagens a um determinado momento decalcado da realidade, mas, em compensação, perdia em verossimilhança. O truque narrativo ficava visível demais¹⁰⁸; o ditado popular afirma que “bom juiz de futebol é aquele que não aparece” e, no caso que me consternava, era evidente a minha presença como Autor, tirando a naturalidade da trama.

Novamente o estudo daquilo que outros escritores fizeram quando enfrentaram os mesmos dilemas ajudou-me a sair desse impasse. Na obra *Segundos fora* (2012), o escritor argentino Martín Kohan aborda três focos narrativos – um concerto, uma luta de boxe e o diálogo em um bar – em tempos diferentes, ainda que os três focos acabem por se relacionar entre si no final do romance. Chamou-me a atenção que ele dividiu o livro

¹⁰⁸ “Como regra geral, pode-se dizer que quanto maior o realismo de um romance, menor a chance de um romancista chamar a atenção para os aspectos relativos à organização textual da obra.” (LODGE, 2009, p. 172).

em 17 capítulos, cada um deles correspondendo a um segundo, ou seja, 17 segundos, o tempo exato em que o pugilista americano e campeão mundial Jack Dempsey levou o soco que o jogou para fora do ringue, permaneceu deitado no chão, atordoado, e em seguida levantou-se para retornar à luta, período de tempo em que o desafiante, o boxeador argentino Luis Ángel Firpo, por pouco não se transformou em campeão mundial de boxe.

O diálogo travado entre a divisão em capítulos e o conteúdo do livro foi algo que chamou a minha atenção. Nas descrições da luta de boxe contidas em cada capítulo, Martín Kohan oscilava o foco narrativo, passando do boxeador americano para o árbitro da luta, explicando desde a confusão mental em que se encontrava Jack Dempsey até o motivo pelo qual o árbitro errou a contagem dos dez segundos que teriam dado a vitória para Luis Ángel Firpo. Era como se os 17 segundos tivessem parado e uma câmera propiciasse ao leitor vislumbrar aquilo que acontecia dentro das personagens, segundo a segundo.

Ao pensar na estrutura de *Segundos fora*, ocorreu-me que a melhor forma de disfarçar a divisão em capítulos era transformá-la em uma aliada na constituição do tempo da narrativa; fazer com que o visível – a divisão em capítulos –, se transformasse em um elemento do tempo e, assim, desaparecesse diante dos olhos do leitor¹⁰⁹.

Nesse particular, ajudou-me bastante a pesquisa que realizei a respeito de música clássica. Percebi que alguns concertistas de renome não mentalizavam o tempo das obras de forma cronologicamente linear (um concerto de 30 minutos indo do minuto 1 ao minuto 30), mas de maneira regressiva, do fim para o começo (um concerto de 30 minutos indo do minuto 30 ao minuto 1). Faziam isso por questões de memorização e também para diminuir a pressão psicológica; se pensassem em quanto tempo restava ao invés de quanto já tinha transcorrido, podiam dosar a sua energia e a emoção, guardando forças para os momentos mais técnicos ou dramáticos.

Não existe nenhum elemento nas biografias consultadas que diga que Jacqueline du Pré, a pessoa real, contava o tempo das peças musicais dessa forma; o fato de alguns concertistas agirem assim não quer dizer que todos façam o mesmo. No entanto, para efeitos narrativos, a contagem de capítulos de forma cronologicamente inversa, indo do fim para o início, consistia em um interessante recurso que enfatizava a passagem do

¹⁰⁹ “Por outro lado, certos romancistas literários fazem questão de colocá-los à mostra. Basta mencionar a palavra ‘capítulo’ para chamar a atenção para o processo composicional do romance.” (LODGE, 2009, p. 172).

tempo, concedendo à trama o caráter de uma contagem regressiva, algo que aumentava a tensão tanto para a personagem principal quanto para os eventuais leitores. Em nenhum momento se pretendeu criar a ideia de que cada capítulo corresponde a um minuto do Concerto para Violoncelo e, por conseguinte, o tempo da leitura seria também um minuto, pois são tempos diferentes que um ficcionista maneja com o intuito de criar um efeito enganador de continuidade cronológica que não se repete fora dos limites da obra; nesse sentido, merece realce Umberto Eco, que afirma que o tempo da história faz parte indissociável do conteúdo da história, e o manejo do tempo da narrativa pode comprimir ou dilatar o seu ritmo¹¹⁰.

O grande segredo da estrutura de uma obra de ficção é fazê-la invisível diante dos olhos do leitor, tornando-a parte indissolúvel da narrativa, principalmente para evitar que uma construção intelectual acabe por diluir as emoções e sensações do texto¹¹¹. Todo romance é uma forma de vida orgânica; ele deve viver, respirar e se comportar da mesma maneira que uma criatura viva. A relação que o romance estabelece com a sua linha temporal própria, assim como os variados tempos que incidem sobre ele, que vão desde o tempo da narrativa até o tempo de escritura, forçam a estrutura a se ajustar não tanto à verossimilhança da trama, mas especialmente à sua temporalidade. Nesse aspecto, a estrutura do romance *A nota amarela* levou em consideração também o tempo do Concerto para Violoncelo de Elgar, propiciando um crescimento da tensão experimentada pela protagonista Jacqueline du Pré, com o bônus de transferir parte desse nervosismo para o leitor que, semelhante à personagem, começa a leitura com leveza e, aos poucos, vai mergulhando nos seus conflitos e dramas internos, transformando a experiência estética em uma questão existencial.

Vinte minutos deitado dentro de um tubo branco e insípido parece uma eternidade, mas vinte minutos com um bom livro na mão podem passar com rapidez constrangedora. Tudo depende do contexto em que estamos inseridos e, assim, a estrutura de uma obra literária é decisiva para permitir o correto desenvolvimento do enredo. Não se pretende aqui entrar nas searas do estruturalismo, o que demandaria um

¹¹⁰ “O tempo da história faz parte do conteúdo da história. Se o texto diz que ‘mil anos se passam’, o tempo da história são mil anos. Mas, no nível da expressão linguística, ou no nível do discurso ficcional, o tempo de escrever (e ler) a frase é muito curto. É por isso que um tempo do discurso rápido pode exprimir um tempo da história bastante longo.” (ECO, 1994, p. 60)

¹¹¹ “Em última análise, parece improvável que uma estrutura essencialmente intelectual possa ter a mesma força e a mesma validade estética – não havendo diferenças nos demais aspectos – que uma estrutura que absorva simultaneamente nosso intelecto e faculdades mais sutis, nossas emoções mais profundas (simpatia e empatia) e nossa intuição da realidade.” (GARDNER, 1997, p. 223).

estudo próprio, mas observar a estrutura do ponto de vista interno, a partir das escolhas que um autor faz para contar a história desejada da forma mais eficaz e com o mínimo de interferência que conseguir. Também não se pretende aqui louvar a estrutura em detrimento do conteúdo, a forma como é preponderante em relação à matéria, mas destacar o quanto tais elementos estão conectados entre si e – mais importante ainda – o quanto a estrutura pode auxiliar na construção da verossimilhança da narrativa. Em um trecho especialmente irônico do seu manual de criação *Uma poética de romance – manual de carpintaria*, Autran Dourado aborda os posicionamentos do público sobre a sua obra ficcional, dizendo que tanto os críticos quanto os leitores acham que personagens e tramas são feitos de maneira natural, instintiva, sem nenhuma reflexão anterior, desconsiderando o cuidadoso trabalho prévio que antecedeu a construção do romance e inclusive vendo intencionalidade autoral onde realmente existiu imprevisto¹¹². Escrever uma obra literária é um exasperante processo de domesticação do tempo no interior deste pentagrama a que chamam de livro, o qual deve invocar o demônio ao mesmo tempo em que o contém. Nenhum elemento deve ser desprovido de intencionalidade e função; se for disposto de maneira impensada dentro da trama, constitui uma excrescência que não só prejudica a construção do romance como pode colocá-lo por terra, semelhante a um vistoso prédio que possui fundações feitas de um material frágil de segunda linha.

IX – Em que o autor encerra o ensaio sem estrépito e sem morrer, em um prenúncio de final feliz, mas, antes disso, fala a respeito da força dos acontecimentos e de como eles estão ao alcance de todos nós:

A essa altura do presente ensaio, suspeito que o leitor já deve ter desconfiado de uma circunstância que pode lhe parecer de somenos importância, mas que, para mim, revela-se extremamente relevante: se o médico disse que três opções terríveis de futuro me aguardavam, como estou aqui escrevendo? Claro que, nos tempos atuais, muitos mortos escrevem do além-túmulo através de diligentes almas que disponibilizam o seu corpo para tanto, mas, no meu caso, não existe nenhum elemento de psicografia envolvido neste ensaio. Pelo menos não que eu saiba, mas esse seria assunto para outro tipo de digressão. Por enquanto, basta assumirmos a ideia de que os três futuros outrora

¹¹² DOURADO, 2000, p. 92-96.

previstos se desfizeram – pelo menos momentaneamente – e que, sim, “milagres” existem.

Assim que o resultado da tomografia computadorizada ficou pronto, fui ao médico. Tamanha era a sua preocupação e a necessidade de sermos rápidos para atacar o problema ainda no início que a sua determinação era que eu comparecesse no seu consultório sem hora marcada, para ser atendido com a maior celeridade possível.

Admito que toda a situação me parecia muito interessante do ponto de vista de paciente, mas não me sentia nervoso ou angustiado. O pensamento constante no romance que estava escrevendo e a imagem repleta de vida de Jacqueline du Pré agiam como um anestésico contra os problemas da realidade. Sentia-me entorpecido de ficção, e a realidade surgia como ondas que esboroavam contra a fortaleza do universo ficcional que se erigia ainda no interior da minha mente. Tudo parecia ocorrer como se eu assistisse a um filme, ao melhor estilo de Camilo Mortágua, personagem criado por Josué Guimarães; minha cabeça estava tão voltada para o mundo imaginário do romance em processo de escritura que considerava toda aquela situação como uma perda de tempo, algo que me afastava do ato de escrever. “Navegar é preciso, viver não é preciso”, disse Fernando Pessoa, mas a mesma essencialidade pode ser dita a respeito de escrever, como bem lembra Rilke em suas reflexões sobre a necessidade absoluta de criar que aflige o verdadeiro artista¹¹³.

Assim que começou a examinar os meus exames, percebi que o semblante do médico alternava entre preocupação e alívio, mas, ao mesmo tempo, mostrava incompreensão e dúvida, dois estados de espírito que certamente não gostamos de notar em um consultório médico. Após uma detalhada análise das radiografias, que mostravam meu cérebro cortado em fatias, o médico enfim percebeu que tinha um paciente diante de si e disse, em um assomo de sinceridade: “Olha, não sei o que aconteceu.” Tentando explicar da maneira mais fácil de entender para um leigo, disse que nenhuma das três condições que vislumbrara no seu exame inicial tinha se verificado. No momento em que eu estava começando a acreditar na existência de milagres, o médico ressaltou que o fato de não ter acontecido nenhuma das suas

¹¹³ “Uma obra de arte é boa quando surge de uma necessidade. É no modo como ela se origina que se encontra seu valor, não há nenhum outro critério. Por isso, prezado senhor, eu não saberia dar nenhum conselho senão este: voltar-se para si mesmo e sondar as profundezas de onde vem a sua vida; nessa fonte o senhor encontrará a resposta para a questão de saber se *precisa* criar. (...). Pois o criador tem de ser um mundo para si mesmo e encontrar tudo em si mesmo e na natureza, da qual ele se aproximou.” (RILKE, 2010, p. 26-27)

sombrias predições não queria dizer que nada tinha acontecido: os exames revelavam que, em meio à massa branca do meu cérebro (a qual eu sequer sabia que existia), encontrava-se um pequeno ponto de escuridão, um espaço vago que não devia estar ali e que, mesmo assim, aparecia no exame. Após dizer que não era especialista em massa branca do cérebro, mas sim o seu colega, que trabalhava na sala contígua, o médico encaminhou-me de pronto para esse outro colega.

Ao contrário de Montaigne, que odiava médicos (não são poucos os ensaios em que se dedica a xingá-los e dizer que não sabem nada sobre o funcionamento da saúde humana, agindo mais por instinto e experiência do que por critérios científicos¹¹⁴), tenho o maior apreço por todas as pessoas que trabalham com medicina; parto do pressuposto que desejam me ajudar, pois, para piorar a minha saúde, eu já faço um trabalho irretocável. Fui apresentado para esse outro médico e a cena já vivenciada repetiu-se nos mesmos detalhes: o médico observando as radiografias contra a luz, seu semblante mudando do tom inquisitivo para a iluminação de alguma dúvida, o silêncio da sala às vezes rompido pelo som distante de telefones e vozes.

Após alguns minutos de reflexão e observação atenta, este novo médico explicou-me o que tinha acontecido no dia em que atravessei a rua e a vertigem me acometeu, deixando-me como desagradável saldo um formigamento constante do lado esquerdo do corpo: segundo ele, eu tinha passado por um AVC isquêmico, provavelmente em decorrência de uma embolia. Informou-me que eu estava na idade de risco para AVCs – entre 40 e 45 anos, pelo visto uma faixa de idade muito perigosa – e era do gênero masculino, que tem uma maior tendência para este tipo de ocorrência. Sorriu quando perguntei se a proximidade da qualificação do doutorado ou a escrita do romance não poderiam ter causado o AVC isquêmico: não tinha nenhuma relação, poderia ter sido tanto nesta época quanto em qualquer outro momento da minha vida.

No entanto, uma particularidade minha fascinava o médico, que inclusive achou que merecia um estudo mais aprofundado. Em qualquer pessoa, quando acontece um AVC isquêmico, uma parte do cérebro para de receber sangue e entra em pânico, percebendo a iminência da morte; as demais áreas do cérebro se solidarizam com essa que se encontra em perigo e mandam sangue para ajudá-la. Contudo, quando fazem isso, acaba lhes faltando o sangue e elas também entram em risco. Por isso, em situações normais, quando o AVC ocorre, vem junto uma reação em cadeia no cérebro,

¹¹⁴ Sobre o assunto: COMPAGNON, 2014, p. 121-124.

como se fossem peças de dominó caindo, o que explica o fato de tantas pessoas terem prejudicada a sua fala, os movimentos corporais, a memória de curto e longo prazo, entre outros. Em algumas delas, em decorrência de tabagismo, uso de drogas, consumo exagerado de álcool e outros fatores de risco, o efeito em cascata de um AVC isquêmico pode levar inclusive à morte.

O meu caso se revestia de interesse pelo fato de que, quando o AVC aconteceu, as outras partes do cérebro não mandaram sangue para ajudar. Não aconteceu nenhuma reação em cadeia. O meu cérebro percebeu que uma pequena parte dele estava queimando e abandonou-a à sua própria sorte, o que considerarei uma atitude cretina e de pouca camaradagem, para dizer o mínimo, apesar de ter me salvado. Não é algo sobre o qual os seres humanos possuem controle – “cérebro, rápido, mande sangue para o lado esquerdo!” -, mas foi um movimento interno e automático, uma decisão tomada à minha revelia. Somos mais controlados pelo acaso e por forças desconhecidas do que imaginamos.

Erguendo a radiografia contra a luz, o médico mostrou-me a pequena parte morta do meu cérebro e que agora carrego por aí: “não passas de uma pequena alma carregando consigo um cadáver”, diria Epicteto. Um diminuto buraco negro em meio a um universo repleto de inquietude. Sugeri-me a realização de alguns exames complementares para entender a reação do meu cérebro diante da urgência – algo que não me interessava em nada, pois respeito as decisões tomadas pelo cérebro, prefiro não saber os motivos dele – e, quando perguntei se tinha chance de ocorrer de novo, ele respondeu que tal possibilidade sempre existia, mas não teria relação com esse incidente, o qual já tinha acontecido e estava encerrado.

Existia ainda uma dúvida a ser sanada: e o formigamento no lado esquerdo do corpo, como acabar com ele? A sua resposta foi negativa. Não tinha maneira de acabar com o formigamento. A parte do cérebro que tinha morrido era a possível responsável por este incômodo. A única alternativa possível era me acostumar, e o médico ainda ressaltou que eu devia considerar isso uma vitória, pois passar por um AVC isquêmico com uma seqüela tão mínima era algo para se comemorar ao invés de lastimar.

Desde este dia, tenho convivido com o formigamento. Em alguns dias ele é tão leve que penso que desistiu de mim ou que me curei sozinho, mas, em outras ocasiões, ele é persistente ao ponto de atrapalhar a minha rotina diária e me desconcentrar. O meu lado esquerdo tem um pequeno decréscimo de força em relação ao direito, assim como, quando caminho muito rápido, sinto como o lado esquerdo estivesse mais pesado, e o

direito precisa fazer um pouco mais de força para carregar o corpo inteiro. Compenso tudo através de uma alimentação regrada e uma rotina de exercícios, não para eliminar o formigamento, mas para diminuí-lo. É um constante exercício de humildade, saber que existem coisas que simplesmente não podemos mudar e precisamos nos adaptar.

Por mais esdrúxulo e heterodoxo que seja usar o ensaio que acompanha o romance *A nota amarela* para descrever uma situação que vivenciei pouco antes da qualificação do doutorado, acredito que um escritor é o produto das suas experiências, sejam elas boas ou ruins, as quais acabam por se projetar na obra de arte através do seu impulso criativo. A circunstância de passar por um AVC isquêmico transferiu-se para parte das reflexões de Jacqueline du Pré: a exasperação com os limites impostos pelo seu próprio corpo, o abandono sentido diante da experiência artística, o receio de enfrentar os seus piores medos e anseios para chegar na obra de arte perfeita, a ideia de que existe um pequeno pedaço da criação divina dentro de cada pessoa. Todas estas reflexões me pertencem, mas estão no romance graças à Jacqueline, com quem estabeleci uma inevitável relação dúplice.

Concordo com Orhan Pamuk quando afirma que todo o romance se dirige a um centro, e é em busca dele que os leitores investem tempo na leitura de um livro.¹¹⁵ Foi pensando nisso que cheguei naquela que considero ser uma das questões mais importantes de *A nota amarela*: a noção de acontecimento. Estamos diariamente cercados por acontecimentos, seja aqueles que vivenciamos, seja os experimentados por outras pessoas e que acabam se refletindo na nossa rotina. Nunca sabemos qual acontecimento terá um peso decisivo na nossa vida: basta atravessarmos a rua sem olhar para o lado ou receber um sorriso inesperado em uma parada de ônibus que tudo pode mudar. Um homem pode atravessar uma rua e perder o horizonte em um ataque de vertigem. O mundo é formado por uma quantidade quase infinita de acontecimentos, que se entrelaçam e se entredorram entre si, como a cabeça da Medusa pintada por Caravaggio, e nunca sabemos qual vai ser o acontecimento que decidirá o rumo da nossa existência. Uma situação vivida por uma pessoa pode ser encarada com

¹¹⁵ “O que basicamente separa o romance do poema épico, da novela medieval ou da tradicional narrativa de aventuras é a ideia de um centro. O romance apresenta personagens muito mais complexas que as da epopeia; focaliza gente comum e escava todos os aspectos da vida cotidiana. Mas deve essas qualidades e esses poderes à presença de um centro em algum lugar do plano de fundo e ao fato de que o vemos com esse tipo de esperança. Quando nos revela detalhes mundanos da vida e nossas pequenas fantasias, hábitos cotidianos e objetos conhecidos, vemos com curiosidade – na verdade, com espanto –, por que sabemos que isso indica um significado mais profundo, um propósito que está em algum ponto do plano de fundo.” (PAMUK, 2011, p. 26)

indiferença, ao passo que a mesma situação ocorrida com outra pessoa pode ser decisiva.

Em uma das suas sequências de pensamento mais lindas, Deleuze vai além e fala que não somos pessoas, e sim acontecimentos¹¹⁶. A literatura também é feita de acontecimentos. Disfarçamos eles através de nomes como cenas, descrições, conflitos, enredos, mas um livro é feito por acontecimentos tanto internos (os vivenciados pelas personagens) quanto externos (aqueles que acometem o autor enquanto está escrevendo). Um livro em si já é um acontecimento na história do mundo. O que leva a uma outra indagação: somos nós que estamos no centro dos acontecimentos ou eles existiriam mesmo sem nós? Refletindo sobre a questão, Miguel de Unamuno afirma que acontecimentos podem ser inventados – ou talvez induzidos por uma mente muito imaginativa – e então se transformam em fatos¹¹⁷, mas um acontecimento sempre leva a outros acontecimentos, assim como um castelo de cartas sempre pede uma próxima carta, e nunca se sabe se não será ela quem derrubará toda a precária construção.

Minhas reflexões sobre a importância do acontecimento no contexto da vida e da própria experiência artística surgiram a partir da leitura de *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2006), livro de César Aira, que descreve a viagem feita pelo pintor

¹¹⁶“...o segredo da individuação não é a pessoa, pois que a verdadeira individuação é aquela dos acontecimentos. É uma ideia estranha. Vocês me dirão: o que é que se justifica? Demos um salto. Sim, para onde você vai? Isso diz alguma coisa para você? O que é que isso te diz? O que é que os autores ingleses querem dizer? Eles querem dizer que mesmo as pessoas (eles fazem a derivação inversa) são individuadas à maneira de acontecimentos. Simplesmente isso não se vê. Temos tantos maus hábitos, nos tomamos por pessoas, mas não somos pessoas. Somos, à nossa maneira, pequenos acontecimentos. E se somos individuados é à maneira de acontecimentos e não à maneira de pessoas. É curioso. Diríamos: bom, então seria necessário devir acontecimento-pessoa. Não, mas eu faço apelo à ressonância que as coisas...E depois do que vocês disserem a definição de acontecimento vai mudar singularmente. O que é uma batalha? O que é um acontecimento? Um acontecimento. Ah, sim, a morte é o que? É um acontecimento? Qual é a relação do acontecimento com a pessoa? Uma ferida é um acontecimento? Sim, se eu sou ferido, uma ferida é um acontecimento. É a expressão de alguma coisa que me acontece ou me aconteceu. Bom, como é individuada uma ferida? Ela é individuada porque ela acontece em uma pessoa? Ou então eu chamaria de pessoa aquele a quem a ferida acontece? Complicado...vocês talvez se lembrem, aqueles que estavam aqui, passei bastante tempo colocando a seguinte questão: o que é a individuação de uma hora do dia? O que é a individuação de uma estação? O que é esse modo de individuação que, para mim, não passa de maneira nenhuma pelas pessoas? O que é a individuação de um vento? Quando os geógrafos falam do vento...eles justamente dão nomes próprios ao vento. Nosso problema dá outro salto. Vocês compreendem?...” (DELEUZE, 1980)

¹¹⁷“Viver na história e viver a história! E uma forma de viver a história é contá-la, criá-la em livros. Um historiador assim, poeta por sua maneira de contar, de criar, de inventar um acontecimento que os homens acreditavam que havia acontecido objetivamente, fora de suas consciências, ou seja, no nada, provocou outros acontecimentos. (...). De acontecimentos, acontecidos, constituem-se os fatos, ideias tornadas carne. No entanto, como o que estou me propondo no momento é contar como escrever um romance e não filosofar ou historiar, não devo me distrair nem mais um pouco e deixo para outra oportunidade a explicação sobre a diferença entre o acontecimento e o fato, sobre como o que acontece se torna o que se faz e permanece.” (UNAMUNO, 2011, p. 77).

Johann Moritz Rugendas para Brasil, Peru, Bolívia, Argentina e Uruguai no princípio do século XIX. A partir dessa viagem, Rugendas mudou por completo o seu estilo de pintar, esforçando-se mais em captar o movimento em uma tela ao invés de deixá-la estática, tendência que antecipou muitos pintores impressionistas. Aira conta essa viagem real de uma maneira ficcionalizada e, para justificar a mudança de estilo de Rugendas, relata o dia em que o pintor e o seu cavalo foram atingidos por dois raios, evento esse que foi inclusive relatado no diário de Rugendas, ou seja, é um acontecimento verdadeiro, apesar das suas consequências serem imaginadas pelo escritor argentino. Depois de passar um período no hospital, era como se a visão de mundo de Rugendas tivesse mudado a partir de tal acontecimento, conduzindo a uma nova forma de pintar.

De certa forma, o mesmo aconteceu com Montaigne e o acidente que ele sofreu quando cavalgava pelas suas terras, conforme já referi anteriormente. Em ambos os casos, a queda do cavalo representou uma mudança de perspectiva abrupta, capaz de conduzir tanto o pintor quanto o filósofo a um novo grau de autoconhecimento¹¹⁸.

Não pretendo com isso dizer que é necessário cair de um cavalo ou ser atingido por dois raios para mudarmos a visão de mundo. Os acontecimentos decisivos podem ser mais pacíficos, mais insidiosos. Podem inclusive ser quase invisíveis para a maioria das pessoas, mas representar uma tomada de decisão que mudará a nossa vida e afetará as existências alheias, gerando novos acontecimentos. Não tenho a pretensão de dizer que o infortúnio de saúde que experimentei na metade do ano de 2018 foi um divisor de águas da minha existência, pois não possuo ainda o distanciamento suficiente para chegar a tal conclusão. Contudo, não posso descartar o fato dele ter sido um acontecimento e, como tal, ter gerado expectativas, inquietações e consequências, entre elas o fato de ter se entremeadado ao meu romance de tal forma que não consigo mais distinguir o que experimentei e aquilo que ficcionalizei por intermédio de Jacqueline du Pré. O meu acontecimento – em conjunto com tantos outros que vivenciei e ainda aqueles que Jacqueline experimentou – está dentro de *A nota amarela*; o formigamento que a personagem relata sentir em alguns capítulos do romance me pertence, ela se apropriou.

¹¹⁸ “Graças a essa queda de cavalo, Montaigne, antes de Descartes, antes da fenomenologia, antes de Freud, antecipa vários séculos de inquietude sobre a subjetividade, sobre a intenção; e concebe sua própria teoria da identidade – precária, descontínua. Quem já tiver caído do cavalo o compreenderá.” (COMPAGNON, 2014, p. 28)

Quando escrevia o romance, percebi que Jacqueline du Pré estava imersa em um poço de acontecimentos decisivos para a sua vida¹¹⁹: em primeiro lugar, estava no auge do seu reconhecimento mundial como personalidade não só do mundo musical, mas também como uma voz política; tinha conhecido e tocado com alguns dos melhores músicos da Terra, e era tratada entre eles como uma igual; tinha recém casado com um homem extremamente musical e por quem devotava verdadeiro carinho; tinha inclusive trocado de religião para casar com Daniel Barenboim, convertendo-se ao judaísmo, com a cerimônia de casamento tendo sido realizada em Jerusalém, ainda sob o impacto da Guerra dos Seis Dias; iria tocar a sua especialidade, a peça musical que lhe elevara ao status de celebridade, que era o Concerto para Violoncelo de Edward Elgar; durante a apresentação, teria como maestro o seu próprio marido, algo *sui generis* no mundo da música clássica, onde se buscava distanciamento e o mínimo de interferências externas nas performances, e que atraiu ainda mais a já insaciável curiosidade da imprensa mundial; além disso, o Concerto seria inteiramente filmado por Christopher Nupen, o maior cinegrafista da época, que pretendia capturar a performance com câmeras modernas em um único take, na tentativa de reter em vídeo a aura¹²⁰¹²¹ que saía de Jacqueline du Pré e o seu cello.

Esses acontecimentos eram todos externos à minha personagem, mas com certeza acabavam contribuindo para lhe gerar um alto nível de tensão por estar no centro de uma confluência de responsabilidades. Ainda assim, não era o acontecimento que eu pretendia narrar no livro, pois a jornada interior de Jacqueline du Pré em busca da nota

¹¹⁹ Não somente eu percebi isso. Hilary du Pré, irmã de Jacqueline, constata o mesmo: “The film captured Jackie at a very special time in her life. She was madly in love with Daniel, incredibly successful and winning the hearts of audiences all over the world. She was flying on the crest of a wave. Most people who have seen the film will never forget the scene at the end where Jackie and Danny are running and laughing together by the Serpentine.” (DU PRÉ, 1998, p. 169)

¹²⁰ Impossível falar de aura sem recordar de Walter Benjamin e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” ([1936], 2017). Infelizmente, não posso me deter sobre tal questão – que demandaria um outro ensaio, tamanha a sua vastidão –, mas mencionei a “tentativa de reter em vídeo a aura” por Benjamin dizer que justamente a tentativa de cristalizar a aura de uma obra de arte através da sua reprodução como Christopher Nupen pretendia (vide nota de rodapé abaixo) é algo que acaba por atrofiá-la, ou seja, não temos a experiência original, somente um simulacro passado para vídeo (BENJAMIN, 2017, p. 57-58).

¹²¹ “In the autumn of 1967, Christopher (Kitty) Nupen, who was then working with the BBC, decided to make a ‘behind-the-scenes’ documentary about Jackie and Daniel. Kitty’s film coincided with the invention of the 16mm camera, which was ideally suited to the new fashion for a relaxed and more revealing style of film-making. Previously, musicians were presented on television in the formal setting of the concert platform. But Kitty’s film was different and ground-breaking in its format. It gave the audience an intimate portrait of the real people behind the talent, showing Jackie and Daniel in unguarded moments, laughing and joking with fellow musicians and simply having enormous fun with music.” (DU PRÉ, 1998, p. 169)

amarela – a nota da Criação – era o meu verdadeiro foco. Essa intenção vem ao encontro de outra reflexão que acalentei desde o momento em que comecei a escrever o romance: os acontecimentos definidores da nossa vida estão em qualquer lugar, e nunca saberemos onde eles se encontram, podendo inclusive não ser representados por um elemento externo (uma viagem, uma doença, uma experiência de quase-morte), mas estar dentro de nós, ao alcance de um simples pensamento.

Para deixar mais clara essa noção de que cada momento é uma abertura para o insondável, e que acontecimentos estão o tempo inteiro ao nosso redor, ansioso para abrir novas portas dentro daquilo que consideramos rotina, decidi introduzir a ideia da nota amarela aos poucos na percepção de Jacqueline du Pré. Seria inverossímil que o assunto se apresentasse de maneira integral para a personagem, o mais normal é que as ideias surjam devagar e, aos poucos, vão ocupando espaço. Primeiro um lenço amarelo que causa desconforto, em seguida um reflexo inoportuno de luz, depois uma lembrança fugidia que escorre por entre as memórias da personagem, até que ela situa a recordação em uma conversa perdida no passado, quando o professor de cello Will (William Pleeth) lhe contou a respeito da nota amarela, um antigo mito da China Imperial. Junto com a recordação, surge primeiro o descrédito, alimentado por uma dose de fascínio: e se for verdade? E se existir mesmo uma nota amarela dentro de cada pessoa, um pequeno pedaço do primeiro som da Criação do Universo? O fascínio antecede a tentação de chegar até essa nota amarela, a única que seria capaz de saciar o desejo de Jacqueline du Pré de chegar até a música perfeita que mora na sua mente e não consegue trazer ao mundo, um dilema muito comum dos artistas¹²².

A filmagem do Concerto para Violoncelo de Elgar tocado por Jacqueline du Pré era um acontecimento para as demais pessoas, mas também poderia ter um significado especial para uma cellista jovem e empolgada, que imaginava – com a necessária dose de arrogância – que podia acessar a nota amarela e revelar ao mundo toda a beleza pura da experiência estética que se escondia no seu interior. O acontecimento interior, ou seja, o mergulho de Jacqueline no seu interior em busca da verdade e da beleza, dois conceitos comumente usados como sinônimos – lembro aqui os versos de John Keats

¹²² “A estética, efetivamente, não é alheia a um sentimento de culpabilidade e de intenso desconforto em face do produto terminado. Não se trata só da eventualidade de que o poema, a sinfonia ou o quadro poderiam não ter existido. Toda obra, de certa maneira, deveria não ter existido, já que sua composição e sua conclusão ou traem ou, no melhor dos casos, só acabam desesperadamente próximos do projeto inicial em sua verdade, harmonia ou perfeição. Até o mais acabado objeto estético (na verdade, especialmente o mais acabado objeto estético) representa sempre a degradação de uma potencialidade maior, de um plano interior mais puro.” (STEINER, 2003, p. 38)

em *Ode a uma urna grega*¹²³ – é o conflito fulcral de *A nota amarela* e, para enfatizá-lo, novamente utilizei a estrutura do romance. A unidade de ação do livro se passa nos 31 minutos da filmagem do Concerto, narrado em primeira pessoa durante 31 capítulos. No entanto, dois capítulos foram acrescentados, “Um minuto antes” e “Um minuto depois”, ambos narrados em terceira pessoa através de um narrador onisciente seletivo ligado a Jacqueline duPré. Esses dois capítulos funcionam como pórticos: eles demonstram a modificação sofrida pela personagem, que começa o livro mostrando jovialidade, confiança e inocência, e termina com uma mulher cansada contemplando-se no espelho e com a sensação terrível de que algo aconteceu, alguma coisa se modificou no seu interior e que nada mais será da mesma forma que um dia foi. É a perda da inocência pela proximidade com a nota amarela – a nota da Criação seria como o fruto da Árvore do Conhecimento, uma tentação colocada ao alcance dos homens e que, se tocada, nos precipitaria no pecado, na danação – e aqui recorro uma das minhas frases favoritas de *Paraíso perdido*, de John Milton, e que funcionaria à perfeição como epígrafe para *A nota amarela* se não fosse uma chave de leitura que fornece um viés excessivamente religioso para a trama: “uma vez perdida, a inocência não pode ser recuperada”.

O presente ensaio chega ao fim, não com a morte do seu autor, como aconteceu com Montaigne – da mesma forma que Walt Whitman e Murilo Rubião, Montaigne passou a vida toda reescrevendo a própria obra e acrescentando frases nos textos, o que transforma *Os ensaios* em um *work-in-progress* interrompido pela morte do seu criador –, mas com muitas questões não-levantadas carecendo de respostas, pois cortes são necessários, assim como toda obra é, por natureza, fragmentária e inacabada¹²⁴. No entanto, se existe algo que Montaigne nos legou foram perguntas e um modo singular de olhar a vida de uma única pessoa, pois já afirma o Talmude que conhecer a fundo somente uma pessoa é conhecer o mundo inteiro. Um dos trechos mais fascinantes da oração católica do Pai Nosso – que não constava na oração original, mas centenas de anos depois foi acrescentado como um sutil *mea culpa* pela Igreja Católica – é “não

¹²³ “Quando a idade apagar toda a atual grandeza,
Tu ficarás, em meio às dores dos demais,
Amiga, a redizer o dístico imortal:
‘A beleza é a verdade, a verdade é a beleza’
- É tudo o que há para saber, e nada mais.”
(Tradução de Augusto dos Campos).

¹²⁴ “A cesura que põe fim à redação da obra não lhe confere um estatuto privilegiado de completude: significa somente que se diz estar terminada a obra quando, mediante a interrupção ou o abandono, se constitui como que um fragmento de um processo criativo potencialmente infinito, em relação ao qual a obra, chamada de acabada, distingue-se da inacabada apenas acidentalmente.” (AGAMBEN, 2018, p. 117).

olheis os nossos pecados, mas a fé que anima a nossa Igreja”, e o mesmo pode ser dito sobre um ensaio: mais importante do que observar a sua unidade temática ou cientificismo, é perceber o ânimo com que ele pretende uma discussão inesgotável sem exauri-la, deixando portas abertas para diálogos, realizando uma cuidadosa tessitura que nada mais faz do que louvar a experiência humana¹²⁵.

É possível que esta seja a única questão importante para literatura: deixar um rastro de inconformidade, uma sensação de “quero mais” (ou talvez o suspiro do “até que enfim!”), mas, de qualquer forma, permanece um resíduo na memória do leitor. Afinal, não se pode esquecer que, se a nota amarela existe em todas as coisas do Universo, também está presente dentro dos livros, esperando que alguém esteja disposto a mergulhar no seu interior e trazê-la à tona.

¹²⁵ “O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude da sua forma, a memória desse processo. O ensaio, contudo, elege essa experiência como modelo sem entretanto, como forma refletida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através de sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método.” (ADORNO, 2003, p. 29-30)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não existe palavra mais mentirosa do que o “FIM” colocado ao término dos romances, assim como podemos considerar a expressão “considerações finais” mais uma eventualidade momentânea do que uma certeza absoluta. Da mesma forma que os livros, os trabalhos acadêmicos não possuem um final determinado, pois continuam gerando reflexões tanto no espírito dos leitores interessados em desenvolver pesquisas quanto seus efeitos se estendem no interior da vida acadêmica e pessoal dos autores. Somos aquilo que escrevemos e, a partir do momento em que esta tese de doutorado ganhou o mundo, ela assumiu vida própria: agora, cabe a ela se defender sozinha, dentro dos seus próprios limites, passando a ser um tijolinho anônimo e valente no vasto muro do conhecimento humano.

Assim como a minha personagem Jacqueline du Pré comenta em *A nota amarela*, “tão importante quanto um bom começo é saber como terminar”. O homem que iniciou a tese de doutorado não é o mesmo homem que agora chega ao seu fim. Ninguém passa indiferente ao ato de criar um livro. É como afirma o sábio poema de Drummond, *A procura da poesia*: os poemas estavam lá, no reino das palavras, “sós e mudos, em estado de dicionário”, quando o poeta vai buscá-los e trazê-los ao nosso mundo. Existe uma inegável violência nesse ato. O mesmo vale para os romancistas, contistas, cronistas, teóricos, todos que mexem com a palavra: escrever algo é transgredir a ordem pacífica do mundo. Não há como escapar incólume dessa aventura. De certa forma, a expressão artística também é uma experiência traumática, visto que uma pessoa rompe a realidade e se machuca nesse processo: é um bom resumo para a trama de *A nota amarela*, remetendo à ideia que foi o cerne do meu desconforto original, a noção de que a arte verdadeira também é perigosa e pode destruir o seu criador.

O ensaio acadêmico apresentado em conjunto com o romance propiciou uma investigação privilegiada do fazer literário, revelando os bastidores das reflexões que frequentam um escritor e que estão por trás da estrutura dada à obra, reflexões essas que em geral passam despercebidas. Não existem coincidências quando se está fazendo arte, inspirações súbitas e arrojadas, e sim meios eficazes ou não de chegar ao resultado pretendido. Pode acontecer que alguns sejam impulsivos a um olhar externo, mas, apesar disso, são antecidos por uma vasta reflexão. O ensaio acadêmico desvendou não o

percurso integral da obra – para tanto, ele precisaria ser muito maior–, mas o quanto uma sucessão de acontecimentos acabou afetando o processo de trazer um romance ao mundo. Como um ensaio característico de Montaigne, o apresentado nesta tese não possui fim, somente novos pontos de partida, novas perguntas.

Uma das ideias mais comumente associadas à literatura é de que a leitura de um livro traz alguma espécie de ensinamento ou de fruição para o seu leitor, aquilo que Aristóteles na sua *Arte poética* (1997) considerou como função pedagógica ou função de entretenimento dos textos. Lemos para nos sentirmos melhores, seja alteando o nosso espírito por meio da comparação com as tramas, seja nos divertindo e relaxando ao vivenciarmos situações imaginárias. Não entrarei na antiquíssima discussão sobre a função da literatura ou se existe uma literatura séria (que nos traz ensinamentos e reflexões de vida) e uma não-séria (que nos faz rir, chorar ou esquecer das mazelas por alguns instantes), mas destacarei um detalhe que passa quase despercebido em meio a essa dicotomia: o autor também é o primeiro leitor do seu texto. Ele que sofre os efeitos mais fortes do terremoto, pois está no epicentro da criação, no ponto zero do qual tudo se origina. Por estar tão próximo do texto, acaba vendo-o por todos os lugares, fazendo com que o texto se misture com a sua vida e inclusive possa lhe causar doenças e infortúnios.

Estranho fenômeno aconteceu comigo enquanto escrevia *A nota amarela*: comecei a acreditar que Jacqueline du Pré realmente tinha experimentado aquilo que eu imaginei. O que era para ser uma ficção assumia o desagradável caráter de realidade. Eu assistia ao vídeo do Concerto, devassando as expressões faciais ou os gestos da personagem, e o desespero, a angústia, a solidão e os pequenos regozijos que eu narrava não só se amoldavam àquilo que via como pareciam desvendá-la e ser mais reais do que a imagem seca da televisão. Era a literatura mostrando a sua força, acoplando-se à realidade e explicando-a de maneira mais condizente e fidedigna do que aquilo que acontecia com a cellista. Não quero com isso entrar no lugar comum de dizer que eu me transformei em Jacqueline du Pré ou que passei a conhecê-la tão bem que era capaz de explicar todas as suas motivações e anseios, mas que a minha percepção do vídeo do Concerto se modificou, e os pensamentos que eu imaginava passarem pelo espírito da personagem assumiam o caráter de inevitabilidade, pois ela só podia estar pensando aquilo mesmo, não existia outra possibilidade.

Não só isso: outros escritores e artistas começaram a conversar comigo inconscientemente. Cada entrevista que eu lia, cada depoimento assistido em vídeo,

cada manual de criação artística, cada biografia de um determinado artista, todos eles, em algum momento, tentavam colocar em palavras – sempre insuficientes, incompletas, indignas – aquilo que buscavam através da arte, e todos mencionavam variações da ideia da nota amarela, que assumia outros nomes e formatos, mas era sempre a expectativa da criação perfeita, aquela que imaginamos e que, ao vir ao mundo, acaba perdendo a vitalidade que só possuía no interior da nossa idealização. Existem muitas explicações na área da Estética ou da Filosofia para a gênese da experiência artística, mas eu analiso o fogo estando imerso em meio às chamas, sinto a textura da água enquanto me afogo, tento chegar à ideia enquanto a persigo, não a partir de um ponto de vista externo.

Ao analisar esta vívida sensação, constatei que os pensamentos imaginados como sendo os de Jacqueline du Pré não são os dela, mas representariam aquilo que todos os artistas fiéis à sua arte vivenciam. Todos nós temos dúvidas, anseios, medos; o fracasso e o pânico são sentimentos que nos espreitam, loucos para se revelar quando menos esperamos; a sensação de descolamento é algo muito frequente, como se fôssemos arrebatados do corpo em que estamos e passássemos a ser espectadores de nós mesmos. Estamos sempre em busca da perfeição, pois, no exato momento em que estamos criando, também pensamos que a criação pode melhorar, que uma frase pode ser mais adequada, que uma tinta pode expressar melhor os olhos de uma personagem, que uma nota musical pode ser mais límpida, que um passo de dança pode ser um centímetro mais amplo.

Estamos todos em busca da nota amarela que existe dentro de cada um de nós: alguns pensam que podem acessá-la através de álcool, de substâncias entorpecentes, de meditação, da religião, de truísmos, ou até mesmo veem a morte como uma maneira para deixar de procurá-la. Existem aqueles que serão chamados de loucos, que acabarão empobrecendo, que negligenciarão relacionamentos amorosos, filhos, familiares próximos. Talvez alguns se afastem do convívio social, procurando a sua nota amarela em meio ao silêncio externo, ao passo que outros farão o contrário, mergulhando nas multidões, achando que ela se esconde em meio a um inocente convescote cultural. É possível que alguns disciplinem a sua nota amarela na forma de artigos científicos, livros técnicos, pinturas abstratas, cursos de dança de salão, esculturas de potes de cerâmica, frequentando shows de música, assistindo a filmes cults em sessões vazias. Alguns acabarão por encontrá-la – e sofrerão por isto - e a grande maioria acabará sem ter conhecimento da sua existência, sem que tal busca seja sinônimo de sucesso ou de

fracasso artístico. O fato é que estaremos todos sempre à procura desse pequeno pedaço de infinito chamado de arte, e eis o segredo da grandeza humana: buscar incessantemente aquilo que não devemos encontrar.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In.: ADORNO, Theodor W. **Notas sobre literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre escrita, arte e livros. Tradução de Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. 2ª ed. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- AIRA, César. **Um acontecimento na vida do pintor-viajante**. Tradução de Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. 7ª ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Escrever ficção**: um manual de criação literária. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AUERBACH, Erich. O escritor Montaigne. In.: MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**: uma seleção. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BAKEWELL, Sarah. **Como viver ou uma biografia de Montaigne em uma pergunta e vinte tentativas de resposta**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- BAKTHIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BARTHES, Roland. O escritor em férias. In.: BARTHES, Roland. **Mitologias**. 5ª ed. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010, p. 32-35.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- BERLIN, Isaiah. **As raízes do Romantismo**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

- BOCKEMUHL, Michael. **Turner**. Tradução de Paula Reis. Köln: Taschen, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. **Ensaio autobiográfico (1899-1970)**. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- BURGESS, Anthony. **Laranja mecânica**. 3ª ed. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2019.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. 2ª ed. Tradução de Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**: edição comentada. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In.: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CARRERO, Raimundo. **Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever narrativas**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- COMPAGNON, Antoine. **Uma temporada com Montaigne**. Tradução de Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- CZEKSTER, Gustavo Melo. **Não há amanhã**. Porto Alegre: Zouk, 2017.
- CZEKSTER, Gustavo Melo. O tempo, a música e a narrativa. In: **Anais do IX Colóquio de Linguística, Literatura e Escrita Criativa [Des]limiães da Linguagem**. Porto Alegre, PUC-RS, out 16, p. 299-310. Disponível em <<http://editora.pucrs.br/anais/coloquio-de-linguistica-literatura-e-escrita-criativa/2016/assets/28.pdf>> Acesso: set 2019
- CZEKSTER, Gustavo Melo. **O homem despedaçado**. Porto Alegre: Dublinense, 2011.
- DELEUZE, Gilles. Não somos pessoas, somos acontecimentos / Aula de Gillers Deleuze. In.: **YOUTUBE**, 06 dez 2018. Link em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=696&v=1CpsFZUBkO8&feature=emb_logo Acesso em: 09 nov 2019.
- DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DOURADO, Autran. **Breve manual de estilo e romance**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- DOURADO, Autran. **Uma poética de romance: matéria de carpintaria**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

- DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FARACO, Sergio (org.). **Decálogo do perfeito contista**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- FLAUBERT, Gustave. **Cartas exemplares**. Tradução de Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- FLAUBERT, Gustave. **Novembro seguido de treze cartas do Oriente a Louis Bouilhet**. Tradução de Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. 4ª ed. Tradução de Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.
- FRAMPTON, Saul. **Quando brinco com a minha gata, como sei que ela não está brincando comigo?** Montaigne e o estar em contato com a vida. Tradução de Marina Slade. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.
- FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In.: FREUD, Sigmund. **Escritos sobre literatura**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014, p. 33-77.
- FREUD, Sigmund. Pulsões e destinos da pulsão. In.: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas de Sigmund Freud: escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Vol. 1. Tradução de Luiz Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel. **Como contar um conto**. 3ª ed. Tradução de Eric Nepomuceno e Maria do Carmo Brito. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1997.
- GARDNER, John. **A arte da ficção: orientações para futuros escritores**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora: um breve estudo sobre a Humanidade**. Tradução de IlanaHeineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- HUTCHEON, Linda. **Poetics of postmodernism: history, theory, fiction**. New York: Routledge, 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/20121781/A_POETICS_OF_POSTMODERNISM_by_LINDA_HUTCHEON Acesso em 07 jul 2019.
- JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Tradução de Daniel Piza. Osasco: Novo Século Editora, 2011.

- KING, Stephen. **Sobre a escrita**. Tradução de Michel Teixeira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- KOHAN, Martín. **Segundos fora**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- LUKÁCS, Georg. **A alma e as formas**. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MAFFEI, Marcos (org.). **Os escritores 2: as históricas entrevistas da Paris Review**. Tradução de Luiza Helena Martins Correia. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria; TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi (orgs.). **O romantismo europeu: antologia bilíngue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PEIXOTO, Fernando. **Sade: vida e obra**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.
- RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- SABATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SALOMON, Delcio Vieira. **Como fazer uma monografia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul. **As palavras**. 3ª ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: DIFEL, 1967.
- SCARFONE, Dominique. **As pulsões**. Tradução de Paulo Neves. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- SOUZA, Ricardo Timm de. **Ética do escrever: Kafka, Derrida e Literatura como crítica da violência**. Porto Alegre: Zouk, 2018.

- SPITZER, Leo. **Três poemas sobre o êxtase**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- STEINER, George. **Gramáticas da criação**. Tradução de Sergio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.
- STORR, Anthony. **A dinâmica da criação**. Tradução de Ana Cláudia Fonseca e Cláudia Gerpe Duarte. São Paulo: Benvirá, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- UNAMUNO, Miguel de. **Como escrever um romance**. Tradução de Antonio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações, 2011.
- VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

FONTES CONSULTADAS PARA A PARTE FICCIONAL:

- BARENBOIM, Daniel. **A música desperta o tempo**. Tradução de Eni Rodrigues e Irene Aron. São Paulo: Martins, 2009.
- BARENBOIM, Daniel; SAID, Edward W. **Paralelos e paradoxos**: reflexões sobre música e sociedade. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BURROWS, John (ed.). **Guia de música clássica**. 4ª ed. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da História da Música**: da Idade Média ao Século XX. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.
- DU PRÉ, Hilary; DU PRÉ, Piers. **Hilary and Jackie (formerly titled “A genius in the family”)**. New York: Ballantine Books, 1998.
- EASTON, Carol. **Jacqueline du Pré**: a biography. New York: Da Capo Press, 2000.
- GARCÍA, Luis Octavio Tierradentro; MENESES, Juan Sebastián Botero; GUTIERREZ, Claudia Talero. The sound of Jacqueline du Pré: revisiting her medical and musical history. In.: **Multiple Sclerosis Journal – Experimental, Translational and Clinical**, v. 4, abr/jun 2018, publicado online em 10 mai 2018. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5952293/> Acesso em 05 nov 2019.
- JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**: como a música captura nossa imaginação. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KIRKUP, Sarah. Jacqueline du Pré and the Elgar Cello Concerto – 50 years on. In.: **Gramophone**, publicado online em 12 mai 2015. Disponível em: <https://www.gramophone.co.uk/feature/jacqueline-du-pr%C3%A9-and-the-elgar-cello-concerto-50-years-on> Acesso em 14 nov 2019.

PIANA, Giovanni. **A filosofia da música**. Tradução de Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2001.

SOLOMON, Justin. **Deconstructing the Definitive Recording**: Elgar’s Cello Concerto and the Influence of Jacqueline du Pré Accounts of Jacqueline du Pré ’ s 1965 recording session for the Elgar Cello Concerto with. (2010). Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/Deconstructing-the-Definitive-Recording-%3A-Elgar-%E2%80%99-s-Solomon/80e74de1a2ad8e655c3c1593621aac00bc309323> Acesso em: 12 nov 2019.

SCHONBERG, Harold C. **A vida dos grandes compositores**. Tradução de Wagner Souza. Osasco: Novo Século, 2010.

STRAVINSKI, Igor. **Poética musical em 6 lições**. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Joprge Zahar Editor, 1996.

STRAVINSKI, Igor; CRAFT, Robert. **Conversas com Igor Stravinski**. Tradução de Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1984.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br