

MARCÍLIO FRANÇA CASTRO

Histórias naturais

Ficções



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2016 by Marcílio França Castro

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Indicação editorial

Marta Garcia

Capa

Alceu Chiesorin Nunes

Foto de capa

rangsan paidaen/ Shutterstock

Preparação

Leny Cordeiro

Revisão

Thaís Totino Richter

Valquíria Della Pozza

Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Castro, Marcílio França

Histórias naturais: ficções / Marcílio França Castro. — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ISBN 978-85-359-2717-7

1. Ficção brasileira I. Título.

16-02108

CDD-869.3

Índice para catálogo sistemático:

1. Ficção : Literatura brasileira

869.3

[2016]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

facebook.com/companhiadasletras

instagram.com/companhiadasletras

twitter.com/cialetras

Sumário

LIVRO I: COLEÇÃO DE PAPÉIS

Roteiro para duas mãos.....	13
A superfície dos planetas.....	55
Teatro	68
O método de Balzac	93
A história secreta dos mongóis.....	97
Aprendizado do jogo.....	111

LIVRO II: HISTÓRIAS NATURAIS

1. DA DESORDEM

Desordem.....	131
O comportamento das águas	133
Uma questão meteorológica	134
A flor-de-cera	135
Sobre as nuvens.....	137

2. DAS COISAS

Lembrança de Nova York	141
Os sapatos	143
Da vulnerabilidade dos objetos	144
Uma questão cartográfica	148
A vida mineral.....	150

3. DAS SOMBRAS

Sobre as letras e as armas.....	155
A medida das sombras.....	158
História do sacrifício.....	161
Hipótese sobre o copista.....	163
Uma questão de autoridade.....	166

4. DOS DEMÔNIOS

Do amor dos homens pelos barbeiros	171
Amizade	174
<i>Memento mori</i>	176
Os forasteiros.....	178
<i>The trial of corder</i>	179

5. DAS CORRESPONDÊNCIAS

Carta de Istambul.....	185
Três irmãs.....	187
Dois amigos.....	190
Separação.....	192
Dois tomos	195

LIVRO I

Coleção de papéis

Roteiro para duas mãos

1.

Precisavam de alguém que datilografasse rápido; foi assim que emprestei as minhas mãos. O filme, um longa com mais de duas horas de duração, era sobre a vida de Jack Kerouac, as viagens que ele fez pelos Estados Unidos no fim dos anos 1940 e como escreveu o livro em que elas são contadas. Além de ter atravessado o território americano de costa a costa, você sabe, e descido até o México, sozinho ou na companhia de Neal Cassady, Kerouac ficou famoso por ter datilografado *On the Road* em apenas três semanas, em um único rolo de papel, durante uma espécie de transe. “Estamos atrás de uma batida ágil, frenética”, disse o produtor ao me entrevistar, “uma batida que dê conta da vibração do Kerouac, do ritmo feroz e ao mesmo tempo maleável que só as mãos dele conseguiam ter.” A conversa foi no escritório da produtora. Fiquei olhando para o sujeito, sem entender bem o alcance daquela descrição. Na época — estávamos em 2000 — eu não tinha lido quase nada de Kerouac, mas fiquei animado de cara. Eles acertaram em cheio. Minhas mãos estavam prontas para isso, sempre estiveram prontas para isso. Mi-

nhas mãos, até então desperdiçadas, com seus seiscentos toques por minuto.

Na cena de abertura eu já entrava. Num cômodo com pinta de escritório, o som dos tipos estalando vem antes do escritor e atrai a atenção para ele, concentrado diante da máquina — um tanto de cadernos e papéis espalhados na escrivaninha. Em close, a câmera mostra uma xícara de café vibrando sobre a mesa, uma luminária e um cinzeiro. Na sequência, as mãos em disparada sobre o teclado. Confesso que me senti bem à vontade, como se nem fosse minha estreia, e soltei os dedos a todo vapor naquela Underwood de tom azulado e toque macio, idêntica à que Kerouac usou nas semanas de 2 a 22 de abril de 1951, em um apartamento em Nova York. Ainda sei de cor as quinze linhas que o diretor me fez bater um punhado de vezes, com ordem de parar em Neal Cassady, *the strange Neal Cassady*, o Neal no fim de uma linha e o Cassady no começo da outra, e eram essas as últimas palavras que eu sapecava no papel antes do corte, quando a imagem do rolo embolado atrás da máquina era substituída pela da estrada — um par de sandálias rotas pisando no asfalto. O filme então corria quase todo aí, para a frente e a céu aberto, entrecortado de vez em quando por uns flashes datilográficos.

Ao contrário de Kerouac, que em sua maratona de escrita disse ter usado café, optei pelo uísque, uma dose ligeira para aquecer as mãos, enquanto esperava no set a hora de entrar. Nas primeiras vezes em que gravei, o diretor me interrompia a todo instante. “Nunca vi nada igual”, dizia, invadindo a cena. “Mas rapidez aqui não basta. Seus dedos estão duros demais, calibrados demais, você está parecendo um soldado... Tem que amolecer esse punho, rapaz.” Então chamava o assistente, pedia uma cópia do texto e fazia ali mesmo umas marcações, onde eu devia

mudar de ritmo. “Você tem de criar uma oscilação, uma melodia.” E balançava os dedos no ar, simulando o andamento.

Nos tempos de jornal, aprendi a datilografar sob pressão, com gente em volta e muito barulho. Sempre preferi a máquina mecânica, mais firme, menos histórica, mas era obrigado a usar também a elétrica. As pessoas circulando pela redação, o telefone tocando sem parar, esse clima forçava a concentração, o que acabou me ajudando nas filmagens. Depois, quando me tornei funcionário do tribunal, as coisas se acalmaram, o mundo ficou mais lento. Aos poucos, acho que desenvolvi um estilo uniforme, sem perder a rapidez. O convite para o filme veio no fim de 1999; já tinha uns dez anos que eu só usava computador. Todas as máquinas de escrever haviam sido trocadas e sumiram das mesas do tribunal. Foi a Verônica, uma colega de muito tempo que assessorava o juiz, quem se propôs a desencavar para mim uma Remington esquecida no setor de patrimônio. “É para retomar o hábito”, ela disse, “até você comprar uma.” Era uma máquina pesadona, com a fita rasgada e as teclas emperradas, mas depois de uma reforma e uma boa lubrificada funcionou bem.

No fim da tarde, quando todo mundo já tinha saído, inclusive o juiz, eu punha o script em cima da mesa e datilografava. Cinco páginas transcritas diretamente do texto do rolo, numa época em que, se não me engano, ele estava exposto em San Francisco e ainda não tinha sido publicado na versão original. Dizem que Kerouac, nos melhores dias, chegava a bater quinze mil palavras, trabalhando durante seis horas, o que dá mais ou menos trezentos toques por minuto. Imagino que ele pudesse alcançar os quinhentos toques, bem menos do que eu era capaz, mas, como eu ainda estava meio enferrujado, a gente acabava ficando no mesmo nível. Eu gravava uma música dos anos 1950, de alguém que Kerouac ouvia, Duke Ellington ou George Shearing, por exemplo, botava para tocar no walkman, mergulhava

naquele som. Kerouac considerava Shearing um deus. Hoje, vendo o modo como Shearing deslizava os dedos de cego pelo piano, estou certo de que Kerouac se inspirava nele para bater à máquina, tentando injetar nas tônicas a batida do jazz. Verônica ficava ali, entre um acórdão e outro, assistindo ao espetáculo da minha rapidez.

As cenas em que o escritor aparece datilografando, ou simplesmente fumando diante da máquina, funcionam como se fossem paradas na estrada, dão um descanso ao espectador. Fora essas suspensões, você sabe, o filme é todo viagem — a Rota 66. Em alguns momentos, a engrenagem da máquina de escrever, subitamente cortada da tela, deixa um rastro de movimento e combustão que se confunde com o do automóvel avançando na pista, com a força do motor. Por outro lado, a habilidade de Kerouac em manipular o teclado forma um par com a de Cassady diante do volante, o modo alucinado como ele dirige, e as duas coisas vão se revezando. Talvez por isso, não sei, por essas duplicações que no filme parecem tão naturais, eu me visse menos como um dublê forçado que entra e sai sem mostrar o rosto do que como um dos participantes do jogo. A ideia de maquinismos à mostra, loucura e progresso juntos, ficaria mais forte para mim alguns anos mais tarde; retornaria, agora eu percebo, como um traço no meu modo de encenar, quando fiz uma ponta num filme sobre a vida do escritor Dashiell Hammett — um filme que, aliás, por falta de verba, não chegou a estrear.

“Faça isso com vontade, dê um soco no capô e solte uma gargalhada. Como se ela fosse todas as gargalhadas do mundo” — não me esqueço do diretor dizendo isso para o ator que fazia o papel de Cassady. E quando era minha vez eu me imaginava na posição de um maquinista, o datilógrafo de todas as máqui-

nas, explodindo de dentro para fora até soltar faísca pela ponta dos dedos. Eu estava meio deslumbrado, é verdade. Era uma experiência nova, um modo inesperado de usar os meus dotes, sempre tidos como secundários, menores, fosse no jornal ou no tribunal, mas que então alçavam ao primeiro plano, e me via num território criativo que jamais tinha pensado penetrar. “Vai, Alex”, dizia o diretor. A paisagem dos campos de algodão, os estilhaços de fontes e tipos datilográficos atravessando a estrada, as pontes, as Rochosas, o deserto, as linhas de tinta correndo como uma locomotiva davam uma sensação de unidade entre os mundos. Às vezes eu tinha uma vontade danada de gritar.

A cena final era a mais demorada. No dia de gravar, eu estava pregado. Havia um alvoroço extra, um entra e sai de atores e atrizes, assistentes, contrarregras, dublês. Mas o resultado ficou tão convincente que o diretor extrapolou o roteiro e ampliou o tempo previsto para as minhas mãos. Eram três minutos, três minutos quase agônicos, em que suei para elevar a tensão. Uma datilografia urgente, nervosa, o personagem tragando e bebendo café (aparecia a mão com o cigarro entre os dedos, a fumaça subindo).

Ação. Ao sinal do diretor, minhas mãos reagem instantaneamente, como nos concursos de datilografia; acho que vinha daí a frieza para não errar. Era como se eu estivesse numa sala de prova, alguns minutos de expectativa e o ruído da claquete soava como um tiro nos meus ouvidos. Em uma fração de segundos os dedos já tinham arrancado e disparavam, como nos velhos tempos. Eu pensava nos concursos e incorporava o espírito das provas, das inúmeras provas de datilografia que tinha disputado, me lembrava do Hércules, do Lobo, da Elvira e do Baião, todos feras da máquina como eu, e essas lembranças eram o combustível remoto que na hora da cena fazia meus dedos explodirem. Mas havia também sensações novas, desconhecidas do meu repertório profissional, que surgiam de repente com a câmera ligada e

de imediato eram convertidas, por assim dizer, em um matiz ou adereço da minha dublagem, como por exemplo a ilusão de estar no grid de uma corrida de automobilismo ou de tocar piano para uma multidão num estádio silencioso, com todos os holofotes em cima de mim. O diretor então gritava novamente, Ação!, e a cena se repetia, a Underwood corria e voltava, dezenas de vezes, como bate e volta o pensamento, eu pensava no Lôbo e no Hércules, dois fantasmas ligeiros, meus concorrentes na década de 1980, acelerava e pensava na inteligência que esses caras tinham na palma das mãos e no que faziam com ela, ao mesmo tempo que pensava no que pretendia Kerouac, na ansiedade e na pressa que deve ter um escritor quando seus contemporâneos estão publicando coisas que ele acha que poderiam ser suas, e nos copiões e rascunhos de *On the Road*, nas variantes que o antecederam, e ao datilografar com todas essas coisas dançando na minha cabeça e fluindo para a ponta dos dedos, tentando cada uma delas decidir meu ritmo e domar minha técnica, eu ficava ainda mais veloz, arremetia, e já aí começava a entender que naquele rolo de papel em branco machucado pelos tipos de metal estava uma literatura que jamais seria feita a bico de pena, tampouco com caneta esferográfica ou computador. Você entende? Foi assim a minha dublagem, a primeira delas, uma datilografia sem rumo nem freio, mas de certo modo gloriosa, posso dizer, até que em algum ponto elevado da minha concentração, depois de horas de estúdio e exausto, uma brisa soprava sei lá de onde, eu me desligava de tudo, como se daquela clivagem pudesse nascer uma forma própria de atuar. Por um instante todos os pensamentos sumiam e minhas mãos simplesmente deslizavam como um cavalo selvagem, naquele estágio do galope em que o corpo chega quase a flutuar e nem sente as patas sobre o chão. A grua escorregava, eu voltava o carro, Kerouac sempre dava um espaço a mais no início de frase, tac, tac, ta-tac, corta, corta, gritava o diretor.

2.

Ainda que você leia o livro na versão original do rolo, que só saiu em 2007, certamente não vai ter a experiência completa de *On the Road*. Mesmo com o corte irregular da página, tentando imitar a borda do manuscrito, ou, quem sabe, as ranhuras do asfalto, mesmo com o papel amarelado, rústico, mesmo com toda essa arte editorial e os esforços de simulação, a ideia de uma leitura radicalmente contínua, que avança sem o percalço das páginas e pode levar, dependendo do leitor, à exaustão, já está desde logo perdida junto com o próprio rolo. O que você acha? Kerouac pegou algumas folhas compridas de papel de desenho, um papel fino e macio que poderia ser também papel de telex ou papel de arroz, colou um pedaço no outro com fita adesiva, ajustou as laterais com uma tesoura, para encaixar na máquina. Com o rolo pronto, foi em frente. Em três semanas, fazendo uma média de um metro e oitenta centímetros por dia, ou quase seis mil palavras, percorreu uma estrada de trinta e seis metros, o que equivale a cento e vinte e cinco mil palavras, sem mudar de parágrafo.

Talvez seja bobagem, mas, para fazer justiça a *On the Road*, para não roubar da narrativa essa duração concreta do papel, para não mutilar a forma que é parte insubstituível da viagem, seria preciso publicá-lo exatamente do jeito como foi concebido, não como brochura, mas como rolo, à semelhança dos antigos rolos de papiro romanos, e com um cilindro em cada ponta, para facilitar o manejo. “É como trocar os pés pelas mãos”, me disse um dia Verônica, numa de nossas conversas sobre o filme. E eu imediatamente me lembrei de uma cena do livro, uma cena besta, em que o personagem salta do automóvel e planta bananeira no asfalto, uma demonstração instintiva, simbólica,

do desejo que Kerouac tinha de ocupar as mãos, de dar a elas o papel mais importante da história. Verônica sempre ficava curiosa sobre as filmagens. Antes de entrar para o tribunal, tinha tentado a carreira de atriz, mas não teve peito para ir adiante; acabou se formando em direito, virou assessora de juiz. Eu lhe relatava os acontecimentos, ela me incentivava. Mas isso não importa. O fato é que a observação de Verônica resume bem a relação do livro com a estrada, esses dois lugares onde a gente pode se refugiar: o rolo não é só uma metáfora, é ele próprio a estrada, a mais literal de todas — a literatura de viagem na sua forma mais crua.

Certa vez — nem sei se deveria mencionar isso —, num fim de tarde em que sobrei sozinho no gabinete, pus a fita do Duke Ellington no walkman, comecei a datilografar. Tinha sido um daqueles dias mornos, tediosos, em que as coisas parecem iguais e o tempo não anda. Fiquei mais de uma hora datilografando trechos do livro, ouvindo a música. Em algum momento, levantei-me para esticar as pernas, ir ao banheiro. Saí pelo corredor, andei até a escada. O gabinete ficava no piso logo acima do saguão do prédio, um palacete em estilo neoclássico, com pé-direito alto. Dali de cima você vê, de um lado, o portão de entrada, e nos fundos, onde a escadaria central se bifurca, um imenso vitral colorido, com a imagem da Justiça. Uma mulher de olhos vendados, sentada, segura com a mão direita uma espada, e com a esquerda, uma balança. Depois de anos subindo e descendo as escadas, a gente nem repara mais nisso. Não sei o que deu em mim naquela hora, não sou dado a arroubos; desci meio patamar da escada, me escorei na parede ao lado do vitral — plantei uma bananeira. Fiquei ali uns segundos, com os pés apoiados na parede, de cabeça para baixo. Não me esqueço daquela visão. Minhas mãos abertas no chão, firmes, sob a proteção da deusa. Naquela época não havia câmeras de segurança.

Truman Capote, querendo diminuir o mérito de seu contemporâneo, disse uma vez num programa de TV que o que Kerouac fazia não era escrever, era datilografar (isso foi uma ofensa também à classe dos datilógrafos, mas não me importo). Se você me perguntar, vou dizer que Capote evidentemente não entendeu nada do que estava acontecendo, que para Kerouac datilografar e escrever eram de fato coisas inseparáveis, que ele só conseguiu desovar o romance depois que percebeu isso. Sem querer, Capote afinal tinha razão, mas não no sentido pejorativo que ele quis dar. *On the Road* é um romance da máquina e não da pena ou da caneta esferográfica.

Em 2012, fizeram uma exposição do rolo em Paris. Dei um jeito de ir até lá. A visão daquela peça estendida só confirmou uma coisa que eu já tinha descoberto, uma percepção que firmei alguns anos depois da minha estreia como dublê: a de que eu era o protagonista secreto daquele filme. A frase de Capote hoje soa para mim como um elogio. A Underwood de Kerouac, você sabe, foi parar num museu nos Estados Unidos. A última máquina usada por ele, uma Hermes 3000 verde, sem a importância da primeira, mas na qual escreveu seu último romance, foi vendida num leilão por mais de vinte mil dólares — bem mais do que os oito mil que a Smith Corona de Truman Capote, na qual ele terminou de escrever seu livro mais famoso, *A sangue frio*, vendida em 2012 pela internet, numa disputa entre dois interessados.

3.

Se você quer saber, foi um colega dos tempos de jornal, o Túlio, ou Peixe, como era chamado, quem se lembrou de mim

para o papel de dublê. Depois de deixar a redação e ficar um tempo desempregado, ele se tornou funcionário da produtora que fez o filme. “Ainda bem que você topou”, me disse, quando nos revimos no estúdio. “Já contei para todo mundo o monstro que você é.” Na época em que trabalhamos juntos, mal nos víamos; o Peixe era fotógrafo, passava grande parte do tempo na rua. Mas de uma coisa todos sabiam: para entrar naquela redação, não dava para ser uma pessoa comum; tinha de ser, nas palavras do editor, biônico ou Mulher Maravilha — ninguém que batesse menos que quatrocentos toques por minuto. Kerouac era lembrado por alguns como um Neandertal da máquina de escrever; talvez eu fosse uma espécie dessa linhagem.

Eu podia ter continuado no jornal, é verdade. Seria relativamente fácil; já era estudante de jornalismo, conseguiria um cargo de repórter depois que me formasse, e não demorei a concluir o curso. Mas precisava de grana, e gostava de datilografar. Entrei para o tribunal em 1984. Havia arrasado no concurso, deixando o segundo colocado a léguas. Eu tinha só vinte e um anos, mas poucos podiam competir comigo no país; éramos um grupo pequeno, um conhecia o outro. De vez em quando nos encontrávamos em torneios, medindo forças. Cheguei até a participar de algumas competições internacionais.

Sem dúvida. Não havia lugar melhor do que o tribunal para alguém que quisesse ter uma carreira de datilógrafo. A burocracia ama os datilógrafos urgentes. A burocracia judiciária, com sua mania de ordem e execução, ainda mais. Pensando nessa situação hoje, na importância que, na década de 1980 e nas anteriores, se atribuía ao datilógrafo dentro de uma repartição, entendo que é como se vissem nele uma espécie de herói, alguém com um dote mecânico capaz de robustecer a máquina estatal, tonificar sua musculatura. Seria uma vantagem para o Estado ter funcionários assim, concentrados e atléticos. Um datilógrafo que

faz seiscentos toques por minuto atravessa o corredor — ele ilumina a repartição. Os outros funcionários botam a cabeça para fora das salas e o reverenciam, quase lhe pedem autógrafo. Esse datilógrafo é o grande astro das repartições, uma espécie de Nadia Comăneci do serviço público. Assim eu me sentia no começo dos anos 1980, ao subir a escadaria do tribunal.

Não, não tive dificuldades para datilografar em inglês. A máquina chia mais, tilinta, tem um ruído de talheres, de cristais. Acho que sou capaz de datilografar com presteza em qualquer idioma. Se estranhei alguma coisa, por assim dizer, foi a falta de parágrafos, de lacunas na página, mas apenas no início. Não que isso bloqueasse minha desenvoltura, pelo contrário. A questão é que a *scriptio continua* do rolo confrontava diretamente com o modelo tabular dos textos oficiais. Estaria mais próxima da escrita de jornal, talvez, mas fazia uns quinze anos que eu não tocava nesse tipo de texto; na minha frente, só via acórdãos, votos e despachos, atas, ofícios, resoluções. Minhas mãos estavam viciadas em recuos, em barras, em margens, nos padrões meticulosos da administração. Uma vez posicionados, na máquina ou no computador, meus dedos automaticamente se moviam para ajustar e saltar, medindo, catando; tinham se acostumado a esse exercício acrobático, muito bem treinado, do manual de convenções. Qualquer erro, qualquer desvio de caracteres poderia gerar uma advertência e uma errata — além da discussão infundável entre representantes de vários setores e escalões. Alinhamento, caixa-alta, negrito. Dois espaços, itálico. Três espaços, alinhamento, ementa. Dois espaços, caixa-baixa, preâmbulo. Dois-pontos. E de repente, sob as luzes do estúdio, me via longe dessas normas, na campina solta das palavras, com o clima instável do hemisfério Norte, navegando pelo Mississippi... Olhava para o diretor, para a câmera. Olhava a cara sempre apavorada do assistente. *And in their eyes I would be strange and ragged and*

like the Prophet who has walked across the land to bring the dark Word, and the only Word I had was "Wow"! Datilografava essas palavras, e era como se fossem minhas, como se as escrevesse pela primeira vez.

Aos trinta e cinco anos, pois, descobri que o gênero datilográfico comportava surpreendentes variações de estilo. Tirei as apostilas de concurso da gaveta; fiz com elas uma fogueirinha. Em casa, ouvindo “The mooche”, uma música que Duke Ellington gravou em 1928 com sua orquestra, eu completava a letra ausente com a batida da minha Erika. Três minutos e dezenove segundos. Começava acompanhando a percussão, reverberando o trote. Os clarinetes iam por dentro. O tom subia, os dedos arrancavam e oscilavam, mais soltos, já na onda dos trompetes. Então vinham os sax, o baixo, o banjo. Podia inventar meu ritmo próprio, explodir, voltar para a percussão. Batia, combinava a sequência de letras para elas se encaixarem na orquestra. Então, devagar, ia substituindo a marcha oficial por voos mais soltos. Sem colchetes, sem acentos, sem versalete. Durante as filmagens, me lembro, voltei a estudar gramática, mas dessa vez preocupado com alguns tópicos menores, que os autores têm certa dificuldade de desenvolver: os anacolutos, as locuções expletivas e as inclassificáveis.