

**RESUMO:** Este trabalho tenta analisar textos ficcionais e não ficcionais, nos quais podemos ler reflexões sobre os dilemas da escrita. Ao fazê-lo, identifica uma tendência da literatura contemporânea e chega a uma conclusão: como a escrita de não ficção se produz a partir dos mesmos processos que a ficção, ela pode — ou mesmo deve — lançar mão dos mesmos recursos narrativos.

**PALAVRAS-CHAVE:** *escrita criativa, gêneros, não ficção.*

**ABSTRACT:** This paper attempts to analyze both fictional and non-fictional texts in which we can read reflections on the dilemmas of writing. In doing so, it identifies a trend in contemporary literature and comes to a conclusion: as non-fiction writing is produced by the same processes as fiction, it could — or even should — use the same narrative resources.

**KEYWORDS:** *creative writing, genre, non-fiction*

# O momento mesmo da criação: a escrita criativa não ficcional

Renato Prelorentzou

*And if it's all a lie  
The truth's not far behind  
We could try to live right for the moment*

Beck

No início do ano, quando recomeçaram nossas conversas sobre a teoria da prática do romance, num grupo de estudos sobre as muitas crises que o gênero romance passou ao longo dos séculos de sua história, T. falou sobre dois artigos publicados nos anos 1980 que mudaram a maneira de enxergar o ato de escrever e seguiram influentes pelas décadas seguintes. São clássicos dos estudos sobre escrita criativa, ele disse. E sugeriu que os lêssemos para o encontro seguinte.

**PERL, Sondra. Understanding composing. *College Composition and Communication*, v. 31, n. 4, p. 363-369, dez. 1980**

O artigo de Sondra Perl traz duas epígrafes. Na primeira, Vygotsky diz que o processo psicológico se dá diante de nossos olhos e afirma que é possível traçar, decifrar seu desenvolvimento. Na segunda epígrafe, uma professora fala:

É difícil começar esse estudo de caso sobre mim mesma como escritora porque, enquanto estou procurando um começo, um padrão de organização, estou vendo a mim mesma, tentando entender meu comportamento. Sentada aqui em silêncio, posso ver muitas coisas que estão acontecendo e que nunca vão entrar na fita. Minha cabeça pula da tarefa em mãos para o que preciso da quitanda e para a chuva que ameaça lá fora e para as ideias ditas no grupo de escrita hoje cedo, mas no meio dessas “distrações”, ouço a mim mesma experimentando palavras que talvez possa usar. É como se os pensamentos alheios fossem um contraponto à atenção mais firme que estou dando à escrita. Tudo isso para mostrar que o processo é mais complexo do que posso imaginar, mas acho que minhas fitas revelam certos padrões básicos que tendo a seguir.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Professora identificada apenas como Anne. Citado por PERL, Sondra. Understanding

A professora se chama Anne. Ela fez um curso sobre escrita na Universidade de Nova York (NYU). Sondra Perl explica que uma das tarefas dos participantes era

gravar em fita de áudio tudo o que lhes passava pela cabeça enquanto escreviam o texto solicitado para a aula seguinte. Pensamentos em voz alta. Parecem monólogos interiores de personagens ficcionais. Parecem um tipo de confissão.

A ideia, esclarece Perl, era “dar aos professores a oportunidade de enxergar seu processo de escrita”. E eles acabaram concluindo que há certos padrões que se repetem no momento de escrever. O que isso nos diz sobre a natureza do processo?, Sondra se pergunta. A resposta vem logo a seguir:

A parte mais desafiadora da resposta talvez seja reconhecer que a escrita tem algo de recursivo [*recursive-ness in writing*]. Nos últimos anos, muitos pesquisadores, dentre os quais me incluo, questionaram a noção tradicional de que escrever é um processo linear, com uma sequência estrita de planejar, escrever e revisar. Em vez disso, defendemos a ideia de que escrever é um processo recursivo [*a recursive process*], que durante a escrita o escritor retoma trechos de todo o processo (breves sucessões de passos que trazem resultados nos quais o escritor recua antes de avançar para as próximas etapas): os escritores fazem isso para manter o processo em marcha. Em outras palavras, o caráter recorrente da escrita sugere que a ação que avança só existe graças a uma ação que retrocede.<sup>2</sup>

composing. *College Composition and Communication*, v. 31, n. 4, p. 363, dez. 1980.

2 Ibidem, p. 364.

3 O termo *felt sense*, explica Perl, foi cunhado e assim descrito pelo filósofo Eugene Gendlin: “[*Felt sense*] é um tipo de consciência corporal (...) que pode ser usada como uma ferramenta (...). É sentida no corpo, mas tem significados. É corpo e mente antes de se separarem”. Citado por PERL, Sondra. Understanding composing. *College Composition and Communication*, v. 31, n. 4, p. 365, dez. 1980.

Mas a que os escritores retornam? O que exatamente se repete? O que exatamente ocorre? Os escritores retrocedem para ler o pouco já escrito, diz Perl. Repetem para si as palavras do texto e se perguntam se precisam ou conseguem reescrevê-las para adequá-las ao tópico, ao objetivo em mente. Voltam atrás, mas também correm adiante: projetam a escrita, imaginam o texto pronto e seus leitores, indagam se as ideias parecem inteligíveis. Aí reescrevem tudo.

Toda essa recorrência, diz Perl, é um jeito de *wait and pay attention*, de aguardar e prestar atenção até que algo capte o que ela chama de *felt sense*, uma “sensação sentida”, uma reação ou consciência corporal, íntima e intransferível que o escritor sente no momento da escrita e que o alerta para aquilo que “ainda não está em palavras”.<sup>3</sup>

Perl antecipa as perguntas de quem a lê: esse *felt sense* é outro termo para “voz interior” ou “inspiração”? *Yes*. Aprender a trabalhar com o *felt sense* nos ensina algo sobre a criatividade e nos liberta de padrões estupidamente repetitivos? *Yes* também.

Para Sondra Perl, a criação escrita tem a ver com uma espécie de escuta e percepção a um só tempo aguda e morosa, repentina e recorrente. Nessas idas e voltas da escrita, ela esclarece, vamos tanto descobrindo quanto construindo o sentido, aquilo que queremos dizer. Olhar para trás e para frente, para dentro e para fora, para nós mesmos e para os outros, tudo faz parte de um mesmo processo de constante composição e recomposição. Um processo mais complexo do que se possa imaginar, que não tem nada de calmo, nem linear, nem certo. A iluminação não pode vir antes da escrita porque só ao escrever que compreendemos o que queremos escrever.

**FLOWER, Linda; HAYES, John R. The cognition of discovery: defining a rhetorical problem. *College Composition and Communication*, fev. 1980**

O segundo texto que T. indicou segue na mesma direção. “Tradicionalmente, usamos a metáfora da *discovery* para descrever o processo criativo do escritor”, leio logo na primeira linha. A luz que se acende na cabeça. A ficha que cai. O estalo. O clique. De fato, estamos sempre às voltas com o mito romântico da inspiração, pensando que escrever é simplesmente encontrar a resposta que estava ali, esperando ser descoberta.

Mas a descoberta, dizem Linda Flower e John R. Hayes, é tão somente o resultado de um processo intelectual muito mais complexo. Outra vez, o método aqui é pedir aos participantes da pesquisa que gravem fitas de áudio nas quais “verbalizem tudo o que passa por suas mentes” enquanto escrevem. Há algo novo, porém: “Nossa abordagem procura estudar a escrita como um processo cognitivo de *problem-solving*”. Ou seja, tenta compreender a cognição que está por trás da descoberta, tomando a escrita como um processo de solução do problema retórico que o escritor formula para si próprio antes de começar a escrever. Os autores apostam que, se desvendarmos como o escritor elabora e representa o tal problema a ser resolvido, poderemos descobrir o que o torna criativo.

Não há dúvida de que, diante da mesma tarefa, cada escritor vai elaborar o problema retórico à sua maneira, inigualável e imprevisível. Assim, o traço distintivo do bom escritor se encontra na qualidade dessa elaboração, na sua capacidade de imaginar as várias facetas e desdobramentos dos desafios que coloca diante de si: quantos aspectos estão envolvidos na escrita? De que maneira afetam o leitor? Quais modelos e convenções podem ser mobilizados em cada circunstância? Fica claro que já não se pode pensar a criação como algo mágico e misterioso. Em vez de *discovery*, a palavra talvez seja *hard-working*. E esse esforço, essa “habilidade de explorar um problema retórico”, dizem Flower e Hayes, “é eminentemente ensinável”.

Há mais: no bom escritor, garantem eles, “a disposição em explorar e reformular o problema muitas vezes continua mesmo quando o texto já está quase pronto”. Para além da amplitude e da profundidade com que explora o problema retórico, o que parece destacar o escritor é sua dúvida quanto a outras maneiras de resolver o problema, é sua hesitação ante a escolha de cada palavra, ante as inúmeras possibilidades para o futuro da própria escrita. É, em certo sentido, sua demora em encerrar o texto. Sua recusa em chegar ao fim. Muito distante da *discovery* definitiva, o *hard-working* de pensar e repensar a escrita se traduz como um *work in progress* contínuo, feito de autorreflexão e autocrítica.

## Dois textos de 1980

Eles falam sobre a possibilidade de descrever — tentando compreender e aprimorar — o momento mesmo da criação textual, um gesto que até então parecia mágico, quase místico, epifânico, sagrado. Querem desmistificar algumas noções tradicionais sobre a escrita, provavelmente fundadas em mitos maiores e mais antigos: o escritor como artista romantizado, ser especial, movido a talento nato e pura inspiração. Ambos os textos veem a escrita como trabalho — um ofício penoso, infundo — e, por isso, confiam que ela pode ser ensinada e aprendida. Ou pelo menos mais bem descrita e, por conseguinte, orientada.

Nos dois artigos, o método dessa “desmistificação” é o registro direto da fala solitária de quem está tentando escrever. Essas fitas confessionais sobre o processo criativo parecem um tipo de espiada íntima,

de profanação do ritual literário. Elas fazem pensar nas ideias de Foucault sobre a interdição do segredo na confissão religiosa e na psicanálise. Mas também lembram o monólogo interior de certa literatura, a verbalização do pensamento já convertida em estética. O jogo aqui é de empréstimos e hibridismos: diante do desafio de representar o real, tanto ficcionistas quanto psicanalistas se saíram com a ideia de que a verdade só se revela quando escutamos o fluxo contínuo da consciência. Eles acharam que não havia nada mais verdadeiro que a deriva, os lapsos e os erros, as hesitações, medos e obsessões da voz interior.<sup>4</sup>

Os autores dos dois artigos de 1980 apostaram nessa mesma ideia. E, como seus precursores, acabaram desvendando algo das dinâmicas de nossos pensamentos. É claro que, depois de ler tais textos, o escritor pode seguir sonhando com algo pronto e simplesmente à espera, desejando escrever fácil, rápido, inspirado, resolutivo. Mas já não se sentirá estranho ou condenado ao ver na página em branco que se abre à sua frente, ao escutar na sua voz que ecoa sozinha no quarto vazio, a realidade de um escrever hesitante, lento, trabalhoso e interminável. Escrever é isso: aprender a lidar com uma escrita recorrente e ansiosa. Nunca linear nem ininterrupta. Sempre cruzada por muitas temporalidades: a vontade de um dia vir a escrever, a expectativa que continua a cada instante escrevendo, a percepção de que o escrito segue à sombra de infinitos outros textos que poderiam estar em seu lugar.

### **Outro texto de 1980 — ou a ficção que se escreve diante dos nossos olhos**

Leio agora *Respiração artificial*, do escritor e crítico literário argentino Ricardo Piglia, para o mesmo grupo de estudos sobre as crises do romance. É curio-

4 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

so que sua data de publicação coincida com a dos textos que T. indicou. O livro começa com Emilio Renzi – *alter ego* de Piglia – contando a vida de Marcelo Maggi, seu tio, protagonista da história familiar que o inspirara a escrever seu primeiro romance. Com o passar das páginas, Renzi vai trocando cartas com o tio, refletindo sobre sua família, seu país, seu livro, sua escrita:

Fico pensando em todas as cartas que já escrevi em minha vida, impregnadas como devem estar com projetos, sonhos, notícias diversas sobre aquele outro que fui durante os anos em que as escrevi. Que melhor modelo de autobiografia se poderia conceber do que o conjunto das cartas que a pessoa escreveu e mandou para destinatários diversos, mulheres, parentes, velhos amigos, em variadas situações e estados de ânimo? Mas seria possível especular, o que encontraríamos nessas cartas? Ou, pelo menos, o que eu poderia encontrar? Antes de mais nada, alterações em minha letra manuscrita; mas também alterações no estilo e na maneira de usar a linguagem escrita. E, afinal de contas, o que é a biografia de um escritor senão a história das transformações de seu estilo?<sup>5</sup>

A troca de cartas revela que Maggi recolheu documentos para biografar outro personagem. A cada correspondência, ele vai contando ao sobrinho fragmentos dessa biografia, esboços e impasses do livro que não está conseguindo escrever. Renzi, por sua vez, recolhe essas cartas e, a seu modo, vislumbra a vida do biografado e a do tio biógrafo – tentativas de biografias escritas sobre abismos sucessivos. Com o tempo, Renzi vai entrevistando outros personagens, ouvindo suas memórias, pensando em sua narrativa e na maneira como cada um quis narrar a própria vida e a vida dos outros. E o leitor não demora a entender que *Respiração artificial* conta a história de como cada personagem foi juntando escritos alheios – materiais dispersos que compõem um livro heterogêneo, cheio de vozes que se confirmam e se anulam, versões que recorrem e vacilam, idas e voltas nas quais transparece toda a hesitação da escrita de alguém que não consegue se decidir pela palavra certa, pela melhor maneira de dizer aquilo que leu nos outros e no mundo ao redor. É isso que Renzi confessa em uma das cartas ao tio:

5 PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987. p. 30. [A edição original é de 1980].

Você vê, estou com mais de trinta anos, escrevi um livro do qual gosto cada vez menos, e isso não seria nada não fosse o fato de que há mais de um ano não consigo escrever, quer dizer, acho tudo o que escrevo uma bosta. Isso me desespera bastante, para ser franco (...). Vou ao jornal escrever umas bostas (e, o que é pior, bosta sobre literatura), depois venho para cá e me fecho para escrever, mas logo depois surpreendo-me fazendo risquinhos, círculos, figuras, desenhinhos que parecem o mapa da minha alma, ou então escrevo coisas que no dia seguinte não posso nem tocar com as pontas dos dedos sem ficar enjoado.<sup>6</sup>

Lembra as fitas gravadas pelos participantes das pesquisas dos dois textos que T. indicou. Como se Emilio Renzi — ou Ricardo Piglia — estivesse vendo a si mesmo, tentando entender seu comportamento. Sentado ali em silêncio, olhando as muitas coisas que estão acontecendo e que nunca vão entrar na fita, ouve sua própria voz sozinha, experimentando palavras que talvez possa usar. Descreve tudo o que lhe passa enquanto tenta escrever.

### **A ficção que profana o momento mesmo da escrita, a narrativa que conta o processo de escrita da própria narrativa**

Na mesma carta ao tio, Renzi relembra a juventude: “Naquele tempo eu estava convencido de que ia ser um grande escritor”, conta a Maggi. “Mas antes, pensava, preciso ter aventuras.” Queria construir um arcabouço de experiências marcantes sobre o qual erguer uma grande obra. “Aos dezoito, dezenove anos, eu pensava que ao chegar aos 35 teria esgotado todas as experiências e ao mesmo tempo teria uma obra realizada.” Mas, aos trinta e tantos, Renzi não gosta do pouco que escreve:

6 Ibidem, p. 32.

7 Ibidem, p. 32-33.

Sua reaparição epistolar foi, nestes últimos meses, o triunfo mais puro da ficção que sou capaz de exibir (para não dizer o único). Avanço, portanto, com uma lentidão vertiginosa nessa espécie de romance que me dedico a escrever. Ouço uma música e não consigo tocá-la, dizia, parece-me, Coleman Hawkins. Ouço uma música e não consigo tocá-la: não conheço melhor síntese para o estado em que me encontro (...) ouço de vez em quando essa música, mas quando começo a escrever, o que sai é sempre o mesmo barro cru no qual nenhum som se anuncia.<sup>7</sup>



Tenta escrever. Desiste de escrever. Decide escrever uma carta sobre essa desistência. Sem saber se o material que tem em mãos dá mesmo uma história, se suas experiências de fato valem uma narrativa, Renzi acaba narrando a própria experiência de querer narrar.

Boa parte do romance que Ricardo Piglia publicou em 1980 fala sobre essas incertezas. Sobre o que acontece ao personagem-escritor *alter ego* do autor enquanto ele adia sua escrita questionando a própria escrita, conversando com os outros, pensando na vida dos outros, lendo cartas, diários e romances dos outros. Às temporalidades que cruzam o momento mesmo de escrever se somam muitos outros tempos. As expectativas do futuro, as influências do presente e do passado, sejam quais sejam, venham de onde venham, se encontram todas em um mesmo plano: a sensibilidade de quem escreve, a superfície da página em branco à sua frente.

A opção de Piglia por descrever e pensar os impasses da escrita transforma *Respiração artificial* em um todo de fragmentos heterogêneos, um misto de diário, romance epistolar, perfil biográfico, reportagem, ensaio, crítica literária e, claro, investigação policial. Talvez não seja ariscado lê-lo como importante marco de certa literatura híbrida que se destacou desde então. Penso em uma longa lista de escritores: J.M. Coetzee, W.G. Sebald, Orhan Pamuk, V.S. Naipaul, Imre Kertész, Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño, Sylvia Molloy... Das mais variadas maneiras, são escritores que escrevem sobre narradores que também são escritores, críticos literários, professores ou pelo menos pesquisadores de qualquer sorte, que narram a história de suas leituras, de sua trajetória, de sua formação, de sua tentativa de narrar suas experiências pessoais ou de contar a história dos outros, assim narrando muitas vezes a história do processo de escrita do próprio livro – e assim incorporando procedimentos narrativos da autobiografia, da memória familiar, do diário, do ensaio, da crítica literária, do jornalismo, da historiografia. Das mais variadas maneiras, são uma espécie de autonarração: uma literatura autobiográfica – mas também autorreflexiva e autocrítica – que tenta narrar e problematizar justamente as relações entre a escritura e a experiência, que usa a complexidade formal do romance como instru-

mento de investigação epistemológica de si mesmo, dos outros, do mundo e da própria escrita.<sup>8</sup>

J.M. Coetzee, W.G. Sebald, Orhan Pamuk, V.S. Naipaul, Imre Kertész, Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño, Sylvia Molloy... Estão ao meu redor, nas prateleiras de um quarto que parece sozinho. Me lembro de passagens de seus livros, leituras de hoje e de anos atrás. Me pergunto se deveria trazê-las para este plano. Calculo o tempo que tenho, o espaço que me resta. Penso em tudo que ainda preciso dizer. Avalio os efeitos que as citações e análises poderiam surtir, os modos como ajudariam na argumentação. E hesito, porque não quero resolver esse impasse com a pior das opções — uma nota de rodapé.<sup>9</sup>

## Releio o pouco escrito

Muito distante da *discovery* definitiva, digo, o *hard-working* de pensar e repensar a escrita se traduz como um *work in progress* contínuo, feito de autor-reflexão e autocrítica. A ideia aqui — relembro as metas do início desta escrita, pontos de uma argumentação aonde ainda não consegui chegar — era introduzir o conceito de autoficção. E dizer que esse é o termo vago com que tantas vezes procuramos explicar os escritores da longa lista da literatura híbrida contemporânea. E dizer que a autoficção tem algo da tentativa de emular o processo recorrente — e agora profanado — da escrita. Que também ela aposta na ideia de que o realismo, a verdade da ficção, só se revela quando o escritor se coloca em tela e escreve sobre suas derivas, lapsos e erros, sobre as hesitações, medos e obsessões de sua voz interior. Como se agora lhe parecesse impossível contar qualquer história sem dizer algo sobre a infinidade de coisas que o cercam enquanto tenta escrever. Aquilo que acontece à sua volta vira sua ficção. Ele traz para dentro do texto “o que nun-

8 CASAS, Ana (Org.). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco, 2012.

9 Escrevi longamente sobre alguns desses escritores em minha tese de doutorado, *Futuro do pretérito: tempo e narrativa na história, no romance, na tese*, trabalho no qual estudo as formas com que a ficção e a não ficção procuram representar a realidade. No correr do texto, os questionamentos acerca dos hibridismos entre os gêneros acabam se voltando sobre a própria escrita da tese, que então se apresenta — a exemplo dos livros que analisa — como uma narrativa que oscila entre a historiografia, o romance, a autobiografia, o diário, o ensaio e a escrita acadêmica. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-02102015-105718/pt-br.php>>.

ca entraria nessa fita”: e o que não entraria é tudo de heterogêneo — tudo de estranho ao gênero. Incorporando materiais alheios, formando híbridos com o diário, o testemunho, a biografia, o ensaio, a investigação, essas narrativas (auto)ficcionais contemporâneas incorporam questionamentos sobre a própria escrita, dúvidas que surgem a quem escreve. Como se colocassem diante de nossos olhos não o texto já escrito, mas o texto se escrevendo, o momento mesmo em que o escritor tenta escrevê-lo e reescrevê-lo, os muitos momentos em que o escritor adia sua escrita pensando em outras coisas, lendo outras coisas, escrevendo outras coisas, numa lentidão vertiginosa que não anuncia uma certeza, um fim.

### Quando alguém lê em vez de escrever

Ler outras coisas enquanto se tenta escrever. Em 1856, logo depois de terminar *Madame Bovary*, Gustave Flaubert começou a trabalhar em *Salambô*. “Essa nova aventura literária, um conto exótico sobre a antiga Cartago”, diz Peter Gay, “obrigou-o a uma série de pesquisas intensivas”. Apesar dos poucos documentos disponíveis, Flaubert não se abateu. “Foi atrás de livros a respeito de Cartago na biblioteca municipal de Rouen; examinou periódicos eruditos; acoossou conhecidos em busca de informações bibliográficas.” Depois de meses de trabalho, “Flaubert ainda desafiava o conselho sábio dos amigos no sentido de parar de ler e começar a escrever (...) Continuava inflexível a respeito da necessidade de mais pesquisa”.<sup>10</sup> Em outra passagem, Peter Gay diz coisas parecidas sobre Tolstói: para o livro que se transformou em *Guerra e paz*,

10 GAY, Peter, *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. Tradução de Rosaura Eichnberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 68.

11 *Ibidem*, p. 23.

ele se preparou diligentemente. Estudou memórias, cartas, autobiografias, histórias e consultou arquivistas de grande conhecimento (...) Tolstói insistia realmente que podia documentar cada um dos acontecimentos que registrou até no mais ínfimo detalhe, uma reivindicação no mínimo duvidosa.<sup>11</sup>

12 Para usar uma imagem de Zadie Smith, é como se esses escritores se recusassem a tirar os andaimes, mesmo depois de erigida a obra: “Todas as vezes em que escrevi um longo texto de ficção, senti necessidade de uma quantidade enorme de andaimes (...). Os andaimes mantêm a confiança quando não se tem nenhuma, reduzem o desespero, criam um objetivo — ainda que artificial —, um ponto de chegada. Use-os para dividir o que parece uma jornada interminável e sem trilha, embora, ao fazer isso, como Zenão, você estenda infinitamente a distância que precisa percorrer. Depois, quando o livro está impresso, velho e cheio de orelhas, penso que realmente não precisei de nenhum daqueles andaimes. O livro teria sido muito melhor sem eles. Mas, quando eu o estava colocando de pé, essa estrutura de apoio me pareceu vital e, uma vez que estava lá, e eu tinha trabalhado tão duro para que estivesse, fiquei relutante em retirá-la”. SMITH, Zadie, That crafty feeling. In: \_\_\_\_\_. *Changing my mind: occasional essays*. Nova York: Penguin, 2010. [Uma tradução desse ensaio está publicada na mesma edição desta Revista, p. 71.]

De alguma maneira, as atribuições desses romancistas do século 19 ecoam em *Respiração artificial*. Enquanto Emilio Renzi avança lentamente na espécie de romance a que se dedica, enquanto seu tio Marcelo Maggi tenta uma biografia e outros personagens narradores de Ricardo Piglia também se entregam à escrita, todos se veem às voltas com os mesmos materiais, os mesmos gestos e as mesmas dificuldades que Flaubert e Tolstói se obrigaram a enfrentar: acoçam conhecidos e desconhecidos em busca de alguma informação, estudam memórias, cartas e autobiografias dos outros, sem nunca saberem ao certo quando parar de ler e começar a escrever.

Estudando a realidade e a ficção de romancistas, Peter Gay nos sugere que nunca foi estranha às narrativas ficcionais a ideia de que há muita leitura, pensamento e preparo antes e depois de começada a escrita; a ideia de que escrever sempre envolve algum tipo de investigação — de si, dos outros e do mundo.

A diferença é que Flaubert e Tolstói não deixavam que em seus livros prontos sobrasse alguma dúvida ou hesitação. Seus artifícios narrativos procuravam esconder os impasses, tormentos e desânimos que deviam ter sofrido durante a pesquisa e a escrita — o que talvez tenha alimentado a falsa impressão de que escrevessem fácil, rápido, inspirados, certos e resolutos. Cento e tantos anos depois, os escritores dessa tal ficção híbrida contemporânea, oscilando entre o ficcional e o autobiográfico, o confessional e o ensaístico, parecem fazer questão de que vaze para o texto pronto pelo menos um pouco dos gestos e materiais com que depararam durante suas leituras e escrituras.<sup>12</sup> Seus artifícios narrativos deixam transparecer o processo recorrente pelo qual tiveram de passar para compor o livro que o leitor tem em mãos. Escolhem desvelar, de algum modo profanar o ritual sagrado da escrita — aquilo que até então cada um vivia sozinho, fora da

fita, fora da página, antes do livro, sonhando com a *discovery* de algo pronto e simplesmente à espera, achando que escrever é algo da ordem do epifânico, e não do trabalho.

Pode parecer estranho. Mas esse hibridismo da literatura contemporânea, esse empenho por deixar transparecer os impasses, talvez ajude a desmistificar a cisão enganosa e tradicional entre escrita imaginativa e acadêmica, narrativa de ficção e de não ficção. Ao proporem transbordamentos entre real e fictício, os ficcionistas contemporâneos exortam os não ficcionistas a, enfim, compreenderem que também eles escrevem.

## **Sobre alguns desenganos da ideia de pesquisa e trabalho na escrita**

Pesquisa e trabalho são termos normalmente associados aos textos de não ficção. Biógrafos, jornalistas, ensaístas e pós-graduandos de todas as áreas da cultura e do conhecimento costumam dizer, às vezes com orgulho, muitas vezes com angústia: minha pesquisa, meu trabalho.

Mas a ficção também tem pesquisa: vasculhar os próprios sentimentos e memórias, juntar materiais alheios, entrevistar pessoas, ler, percorrer bibliografias, formular hipóteses e questionamentos, planejar capítulos e volumes inteiros.

Todo esse trabalho, os ficcionistas do século 19 optaram por escondê-lo. Já os ditos escritores híbridos contemporâneos, esses quase não têm outra coisa para mostrar: seus livros prontos são acúmulos heterogêneos que só provam que a escrita é um processo recorrente, subjetivo, interminável. O que nos leva a um segundo desengano.

Escrita é um termo normalmente associado aos textos de ficção. Poetas, contistas, romancistas de todos os cantos e tempos costumam ser vistos, às vezes sob inveja, muitas vezes sob admiração, como artistas talentosos e autores inspirados.

Mas a não ficção também tem escrita, com tudo o que lhe é de direito, com tudo aquilo que só aparece quando alguém profana o momento mesmo da criação: dúvidas, bloqueios, hesitações, recorrências, projeções, descobertas, caminhos possíveis.

Por ser um modo de indagar o mundo, de buscar respostas, de construir sentido, a leitura — tudo isso que assumimos como pesquisa e trabalho — não pode ser exclusiva dos não ficcionistas.

Por produzir tanto conhecimento quanto representação, a escritura — tudo isso que supomos criativo e inspirado — também não pode ser prerrogativa ou danação exclusiva dos ficcionistas.

Nada que um dia foi escrito escapou dos impasses da escrita.

### **Sobre a resistência à ideia de escrita criativa — ficção e não ficção**

Àqueles que ainda se opõem à possibilidade de ensinar alguém a escrever quase sempre ocorrem os mesmos argumentos. Por um lado, a escrita seria algo da ordem do talento, da inspiração e do místico, um saber infenso à aprendizagem. Por outro lado, mesmo que se admita que escrever, como qualquer outro ofício, pode ser aprendido e ensinado, existiria o risco da “padronização”, da “pasteurização”, o risco de o ensino da escrita se pautar em “fórmulas” e flertar com o “fordismo”.

Mas interessante mesmo seria levar esses argumentos para um passeio fora dos campos da ficção, aos quais muitas vezes parecem comodamente confinados. Pois do lado de cá ninguém se escandaliza com a ideia de ensinar fórmulas aos escritores não ficcionais. Quase ao contrário: aqui não há qualquer temor à “padronização”, e a muitos pareceria estranho supor que as escritas sobre o mundo real sejam “inspiradas”. É difícil pensar que um biógrafo, um jornalista, um pós-graduando tenha autonomia para produzir qualquer texto sem editores, orientadores, pareceristas, sem alguma figura de autoridade que, a rigor, está ali para não lhe deixar esquecer as regras do gênero, para afirmar o que pode ou não pode ser escrito — o que talvez equivalha a dizer: o que pode ou não pode ser concebido ou imaginado.

Mas, contra e para além desses argumentos e contradições, ensinar a escrever, isso que tantas vezes chamamos escrita criativa, talvez seja outra coisa. Talvez seja desmistificar, dizer a quem quer aprender que não há milagre, não há fórmula secreta — só há trabalho. Talvez seja ensinar a *wait and pay attention*, a escutar e proferir uma voz própria, criar nas

páginas um universo autêntico, coerente e verossímil, no qual se realize e se respeite algo do projeto pessoal de quem quer escrever. Deve ser, sobretudo, a construção de sua autonomia. E precisa dizer que suas experiências traumáticas com escrita não são só suas. Quase ao contrário: a crise é tudo o que transparece sempre que se põe diante de nossos olhos o momento mesmo em que alguém escreve.

A questão é que poucos textos prontos permitem que se vislumbre por trás de sua superfície límpida toda a crise que os produziu. Os de Flaubert e Tolstói, por exemplo, não deixam. Sem rastros e ou andaimes aparentes, tais obras dão a falsa impressão de que foram resultados de uma *discovery*, de que seus autores as escreveram de maneira fácil e objetiva, sem crise. Mas isso, é claro, não passa de um efeito retórico e estilístico. No contemporâneo, o efeito estilístico que se procura parece ser outro, quase oposto. Tematizar a crise, descrevê-la, pensá-la e de alguma forma aprofundá-la foi a maneira que os escritores da dita literatura híbrida contemporânea encontraram para manter o processo em marcha, para continuar escrevendo depois que as ideias de romance, realismo, representação, criação e até mesmo sujeito se viram ameaçadas e até proscritas ao longo do século 20. A hesitação ante os materiais, a dúvida ao lembrar e narrar, a incerteza quanto às formas, a presença do escritor nas páginas e sua recusa em concluir as questões e o próprio livro, tudo isso são formas de reivindicar uma nova autenticidade e verossimilhança. São, para esses escritores, o que se pode oferecer de mais verdadeiro. E são também temas centrais das discussões em escrita criativa.

### **Sobre a escrita criativa não ficcional**

Poucos textos prontos deixam que se vislumbre por trás de sua superfície límpida e objetiva toda a crise que os produziu. Os não ficcionais quase nunca deixam. Mas, diante da ficção híbrida, como agora negar — ou como enfim assumir — que a não ficção também vive o processo da escrita? Como não pensar nas possibilidades que poderiam surgir se os não ficcionistas assumissem que também escrevem e criam, se também eles elaborassem sobre as crises que enfrentam?

Não se trata apenas de admitir que o texto não ficcional também é sempre escrito por alguém que tem seus pressupostos, parcialidades,

limitações, desejos, temores, trunfos e estilos. Trata-se de romper com a falsa oposição entre arte e conhecimento, entre criatividade e seriedade, narrativas de ficção e narrativas do real. Pois não há — ou pelo menos não deveria haver — escrita sem trabalho e imaginação. A não ficção que ignora as crises criativas enfrentadas pela ficção acaba por soar automatizada, despida de autoria, falsamente impessoal. Parece se iludir com um mito paralelo ao da escrita fácil e objetiva da ficção do século 19: o mito da escrita fácil e objetiva da não ficção do 20.

É muito comum, quase obrigatório, que se pense a ficção como um dever, que se aprenda e ensine que o romance, o conto ou a poesia evoluíram com o passar dos séculos, mudando em estilo, conteúdo, público e propósitos. Não há qualquer motivo para que esse fascínio perante a ficção não se estenda a outros discursos, desmontando a ideia de funcionamento simples da escrita nos gêneros não ficcionais, admitindo, enfim, que também a não ficção se transformou e precisa sempre se transformar a cada vez que é reescrita, a cada escritor que a toma nas mãos.

Para expressar a própria vida, para contar a vida dos outros, para descrever acontecimentos e personagens reais ou fictícios, para formular hipóteses e interpretações sobre o mundo ao redor ou os universos fictícios — para tudo isso existem numerosos gêneros textuais: biografia, perfil, ensaio, memória, reportagem jornalística, crônica, tese, artigo, dissertação, diário, conto, romance, poesia. Todas essas escritas exigem tanto leitura quanto criatividade, tanto trabalho quanto imaginação. E todas são formas retóricas e estilísticas de conhecer e representar. Mais que aprendidas e ensinadas, podem e devem ser questionadas e transformadas. Estão à espera de uma experiência individual que venha fundi-las com outros gêneros, outras escritas. Revelá-las. Renová-las.

## **Ouçõ uma música e não consigo tocá-la**

Desde que li a chamada de artigos para esta Revista, passei uns dias admitindo que precisava escrever alguma coisa, pensando nas coisas que deveria escrever e me convencendo de que poderia escrever, me lembrando dos textos que T. nos deu para ler no grupo de estudos, incerto quanto ao tema e às análises, na dúvida sobretudo quanto à forma que daria ao artigo, hesitando diante de cada próxima palavra, relendo



o pouco escrito, recorrendo a outros textos que pudessem me sugerir o tom, o ritmo e a voz, ouvindo pela milésima vez uma canção de Beck, os risos das crianças que agora saem da escolinha do lado de fora da janela, o som alto dos carros bêbados que agora voltam para casa na madrugada, vendo a chuva que ameaça, me lembrando dos escritores que acolhem, lendo e-mails que vieram, relendo e-mails que foram, às voltas com dezenas de coisas e ao mesmo tempo só sentado aqui em silêncio, por horas, por dias, vendo tudo que está acontecendo e que nunca vai entrar na fita, com alguma convicção de que tudo isso que não parece escrita, tudo isso que não parece importante é, sim, decisivo para o que se escreve, resultado de um processo minucioso mas também circunstancial, pensando que poderia ser outro artigo, que talvez devesse ser outro artigo e que esteve sempre a um átimo, uma leitura, uma música, uma conversa, um amigo, uma semana de ser outro artigo, de dizer outras coisas que talvez também viriam expressar uma crise, uma dúvida quanto a representar com linguagem o mundo que está fora do papel, as coisas que precisam ser escritas e que quase nunca sabemos como e que seguimos sem saber até depois de escrevê-las, pois o que fica mesmo depois de tudo escrito é a irresolução das questões, algum arrependimento, uma ansiedade, a ansiedade com que releio todo o texto torcendo para que o aceitem, lembrando um pouco a história dos dias que vivi enquanto pensava e tentava escrevê-lo, ouvindo mais uma vez a mesma canção de Beck, se tudo é uma mentira, a verdade está logo atrás, podemos viver esse momento, o momento mesmo em que escrevemos, em que experimentamos palavras em voz alta e sozinha, em que adiamos a escrita pensando em outras coisas, em que nos recusamos a parar de escrever escrevendo sobre a própria escrita, pois há aí algo que pode lhe pertencer e revelar. ■

### **Renato Prelorentzou**

Historiador, mestre em História Social e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Tradutor, editor e *ghostwriter*, colabora na produção de conteúdo para o jornal *O Estado de S. Paulo*, no qual mantém o blog *Histórias e Ficções*.

## Referências bibliográficas

- CASAS, Ana (Org.). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FLOWER, Linda; HAYES, John R. The cognition of discovery: defining a rhetorical problem. *College Composition and Communication*, fev. 1980.
- GAY, Peter, *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. Tradução de Rosaura Eichnberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PERL, Sondra. Understanding composing, *College Composition and Communication*, v. 31, n. 4, dez. 1980.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- PRELORENTZOU, Renato. *Futuro do pretérito: tempo e narrativa na história, no romance, na tese*. 2015. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.
- SMITH, Zadie. That crafty feeling. In: \_\_\_\_\_. *Changing my mind: occasional essays*. Nova York: Penguin, 2010. [Uma tradução deste ensaio está publicada na mesma edição desta Revista, p. 71.]