

「 conferência vera cruz 」



# As funções da escrita e os tempos de ódio

**João Silvério Trevisan**

## Funções da escrita

O que posso dizer como abertura é uma obviedade incontornável, citada do evangelho de João: “No princípio era a Palavra”.<sup>1</sup> Esse poderia ser também o enunciado literário fundacional. Quando trabalhamos com literatura, tudo começa na palavra, justamente porque a matéria-prima da escrita criativa é a palavra. Essa coisa banal que usamos para fazer declaração de amor, pedir comida no restaurante, ou até brigar com namorado-namorada, é a mesma matéria-prima que empregamos para fazer literatura. Ou seja, literariamente nós trabalhamos com um instrumento repleto de banalidade, para, com ele, criar todo o oposto do banal. A literatura toma essa palavra cotidiana e a enche de expressividade até transfigurá-la. Pelos recursos da linguagem, que podem burilar o uso da palavra, constrói-se a expressão muito particular, almejada pelo texto literário. Se há uma subjetividade potencializando, acionando e articulando intenções diversificadas no texto, o resultado é sempre um constructo que se fecha em si mesmo, enquanto instrumental expressivo. Daí, pode-se dizer que a função primordial da escrita literária é a própria escrita: ela busca uma expressão fiel a si mesma e, nessa expressão, incorpora as demais finalidades de um texto. Ou seja, se não houver o ímpeto de elaboração do texto escrito, não haverá a obra em literatura. É nesse quadro de verdadeira “guerra da palavra” que transcorre a tessitura dos imensos e diversificados recursos que se podem agregar à escrita literária, enchendo-a de sentidos e intenções. Muitas escolas e grupos literários fazem uso ou criam certos recursos de estilos específicos, para configurarem sua identidade expressiva. Sejam quais forem as escolas — classicismo, romantismo, realismo, naturalismo, modernismo etc. —, elas se definem pelo modo como preenchem sua escrita de significados próprios e até mesmo exclusivos, que podem criar rupturas. Um exemplo, dentre

1 Este texto é uma versão revista e ampliada da conferência proferida pelo autor no dia 28 de outubro de 2019, na sede do Instituto Vera Cruz, em São Paulo.

tantos: o recurso do fluxo de consciência (ou de pensamento) está umbilicalmente associado à vanguarda literária do começo do século 20. De fato, ele permitiu uma revolução na expressividade do texto, através de uma sintaxe de tessitura quase caótica, até então inédita, que poderia ser considerada sacrílega num passado recente.

Terreno propício às subjetividades criativas e, portanto, a interpretações múltiplas, a literatura sofre de uma possibilidade infinita de definições, às vezes incompatíveis entre si, dependendo do ponto de vista. O escritor e poeta estadunidense Ezra Pound criou uma definição, tornada clássica por sua simplicidade e abrangência: “Literatura é a linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”. Se não se detém nos detalhes criativos, Pound abre espaço para a inclusão do que importa no texto: o significado – ou seja, a expressão. Isso quer dizer que a literatura utiliza ao máximo todos os recursos da língua para criar uma expressão particular da realidade através de uma percepção subjetiva específica. Para atingir o melhor nível de expressividade, escolhem-se as palavras mais adequadas ao significado geral da obra, a estrutura que põe em pé o constructo, personagens ficcionais que dão função à narrativa, a musicalidade que imprime texturas e ritmo ao texto, em prosa e verso. Além disso, utilizam-se recursos triviais, como os espaços no papel ou na tela, a divisão do texto em parágrafos e capítulos, os cortes em sua montagem, sua disposição na página (poesia visual). A tendência contemporânea para a mescla de linguagens permite até mesmo inserir desenhos ou fotos como complemento ao texto, numa aproximação à expressividade das histórias em quadrinhos (HQ) ou romances gráficos (*graphic novels*).

Obviamente, existem outras funções no ato da escrita que se incorporam à elaboração do texto e o instrumentalizam. Essas remetem a um universo mais amplo, rompendo o campo da subjetividade autoral, ao expandirem o sentido da criação através da comunicação. Falo, aqui, da elaboração de novos mundos no interior do Eu, que regurgita como se não coubesse dentro de si e se derrama para o exterior. Assim, se estabelece a quase inevitável ponte com o lado de fora, onde se encontra o Outro. Essa inevitabilidade é quase um desdobramento da criação: a escrita supõe a leitura, assim como a fala supõe a escuta. A função da escrita se desdobra, portanto, na função da leitura, porque não existe escritura sem leitorado. Enquanto extrema experiência interior, o ato

de escrever só se completa no ato de ser lido pelo Outro, exterior ao Eu criativo. A literatura é, por excelência, um compartilhamento, e supõe, obrigatoriamente, uma interlocução. Na literatura, não há o Eu sem o Outro.

Como se poderiam resumir as tantas funções da escrita? Para explicitar esse peculiar desafio, preciso citar Han-Yu, um poeta chinês do século 8, cujo texto encontrei transcrito por Octavio Paz. A partir desse momento epifânico, Han-Yu me ensinou que a escrita é uma resposta ao desequilíbrio. Para tanto, cito seu texto:

Tudo ressoa, mal se rompe o equilíbrio das coisas. As árvores e as ervas são silenciosas: se o vento as agita, elas ressoam. A água está silenciosa: o ar a move, e ela ressoa. As ondas mugem: é que algo as oprime. A cascata se precipita: é porque lhe falta solo. O lago ferve: algo o aquece. Os metais e as pedras são mudos, mas ressoam se algo os golpeia. Assim também o homem. Se fala, é porque não pode conter-se. Se se emociona, canta. Se sofre, lamenta-se. Tudo o que sai de sua boca em forma de som se deve a um rompimento do seu equilíbrio... A palavra é o mais perfeito dos sons humanos; a literatura, por sua vez, é a mais perfeita forma de palavra. E assim, quando o equilíbrio se rompe, o céu escolhe entre os homens os que são mais sensíveis e os faz ressoarem.<sup>2</sup>

2 Esse fragmento de Han-Yu foi traduzido por Octavio Paz em: HAN-YU. Misión de literatura. In: PAZ, Octavio. *Versiones y diversiones*. 2. ed. bil. rev. ampl. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1995. p. 522-523.

Han-Yu descreve a literatura como busca de equilíbrio, porque ela supõe um desequilíbrio anterior. No entanto, como é possível a literatura buscar o equilíbrio se ela é basicamente um fator de instigação e questionamento, ou seja, se ela leva ao desequilíbrio? O que me encanta nessa reflexão é a aparente contradição implícita. Sim, a escrita literária resulta de um desequilíbrio, mas sua produção não tem como escopo *refazer* o equilíbrio. Ao contrário, ela o aprofunda como num processo de cura homeopática, em que o remédio é assemelhado à doença. Começa-se já pelo fato de que escrever não é uma atividade pacífica. Em si mesma, a escrita criativa precisa se impor num mundo de paradoxos, que começa na luta com as palavras até encontrar a expressão exata, cujo

equilíbrio é precário. Mesmo porque a exatidão expressiva não leva a um resultado final único, como se chegássemos ao texto perfeito. É apenas o melhor resultado possível, do ponto de vista expressivo. Basicamente, trata-se de uma luta para expressar um mistério: aquele que povoa nossa vida interior. Tal meta é uma missão tão extraordinária que a torna quase impossível. Em tudo, a escrita literária aponta para um equilíbrio precário, já que a obra criada não é um “tratado” definitivo, menos ainda científico. O Subjetivo que move a produção do texto se confrontará, no ato de sua leitura, com Outras Subjetividades, para as quais o texto não estará necessariamente pronto. Ao contrário, ele fica submetido às mais diversas interpretações, de acordo com o ditame “cada cabeça, uma sentença”. Haverá leituras a partir dos mais diversos focos e circunstâncias, nenhuma delas funcionando como um julgamento definitivo. Para dar um exemplo prático, por motivos semelhantes, um escritor da estatura de Jorge Luis Borges jamais ganhou o prêmio Nobel de Literatura. Ele não foi considerado bom o suficiente para tanto, em escolhas que o preteriram em favor de autores considerados melhores. Tal lacuna poderia incluir outros tantos nomes em diferentes épocas e regiões – sem esquecer os casos brasileiros de João Guimarães Rosa e Clarice Lispector, mesmo com a incontornável (e intangível) grandeza literária de ambos. Num sentido oposto, a história da literatura está plena de obras que levaram prêmios imerecidos, a elas outorgados por motivos discutíveis e, muitas vezes, nada literários, quando não verdadeiramente torpes. Os amigos do rei tendem a ser mais favorecidos pelos privilégios da coroa real. O que não significa que estejam imunes ao esquecimento, tão logo as razões do rei sejam atropeladas pela História.

O desequilíbrio apontado por Han-Yu parece se transferir para o sentido último da literatura. Enquanto fator de instigação e questionamento, o constructo literário cria um novo desequilíbrio – como o desdobramento das ondas num lago agitado – que irá levar a outra busca sem objetivo determinado. Através da leitura, a guerra com as palavras transfere-se para o Outro, e vai gerar, em seu interior, um abalo que busca o patamar seguinte do impossível equilíbrio. Assim, tal deriva será apenas aparente, pois a escrita literária buscará inevitavelmente sua função de ampliar a consciência para a compreensão do *sentido do desequilíbrio* não apenas na literatura, mas na própria existência

humana. Thomas Mann abordou com maestria esse desequilíbrio estrutural ao metaforizá-lo na *conversão do material em degradação para o imaterial criativo*, quando tematiza a doença como motor da iluminação. Em outras palavras, o desequilíbrio primeiro leva ao desequilíbrio seguinte e assim sucessivamente até abrir rachaduras, para que aflore a arte e a consciência. O tema percorre várias de suas obras ficcionais, indiretamente em algumas – como *Os Buddenbrooks* e *O eleito* – ou de modo mais óbvio nas novelas *A morte em Veneza* e *A enganada*. Em *A montanha mágica*, Mann estabelece os fundamentos de sua formulação, ao situar toda a narrativa no espaço confinado de um sanatório para tratamento de tuberculosos. À maneira de ensaio mesclado à ficção, o escritor elabora a ideia de como a arte (expressão superlativa do espírito) resulta da doença (desvario do corpo) ou da neurose (desacerto da mente) – ambas vistas como rupturas que podem levar a uma consciência transfigurada do real, não necessariamente a um equilíbrio, mas a uma *vibração*, como chispa elétrica. Trata-se aí da doença que ilumina a vida. Numa proposta atrevida, Mann chama a enfermidade de “forma licenciosa da vida, [...] um exagero ébrio e um relevo indecente da sua natureza física”. Mesmo porque a vida pode ser, segundo ele, “uma doença infecciosa da matéria”. Tal enunciado adquire um viés apocalíptico no seu romance *Doutor Fausto*, em que fica ainda mais explícita a ideia de uma doença específica (no caso, a sífilis) tornando-se fator determinante para provocar a loucura que faz eclodir o gênio musical. Ao arrebentar o núcleo da ordem e o equilíbrio da vida social, a doença abre caminho para a arte: puro desequilíbrio que leva à vibração. De Han-Yu a Thomas Mann, a literatura viceja no território do paradoxo.

Ao entender a literatura como um processo inseparável entre viver e criar, estou falando de um *continuum*. Se a literatura implica um mergulho no mistério pessoal de quem a produz, devo admitir que o processo até me tornar um escritor implicou também buscar, através da minha obra, soluções para a minha vida. Não receio dizer que, no meu caso, a literatura e a vida mantêm uma relação essencial: uma como expressão da outra, de modo intercambiante. Não se trata de literatura necessariamente autobiográfica, mas complementar, a partir do compromisso entre o escritor e o homem, duas faces que pareceriam óbvias e inseparáveis, mas que nem sempre são. Acho que tal relação se

encontra, de modo particular, no livro *Pai, Pai* (2017),<sup>3</sup> meu primeiro relato autobiográfico ou, se quiserem, obra de autoficção. Eu o escrevi no desenlace de um processo depressivo, para acertar contas com a figura de um pai violento e alcoólatra, cuja ausência, enquanto figura paterna, permeou toda minha vida e obra. Passados meus 70 anos, tornou-se urgente enterrar o cadáver paterno que continuava exposto no centro da minha engrenagem psíquica. O processo ocorreu de modo palpável, já que, no decorrer de sua escritura, me vi percorrendo o caminho da mágoa até o território do perdão. Em outras palavras, com esse livro, precisei encarar minhas feridas narcísicas (a doença) para chegar a uma expressão literária (a vibração) que permitisse compreender melhor a realidade interior — tanto a minha quanto aquela de quem compartilhasse minha literatura.

É preciso mencionar, também, o intercâmbio criativo entre meu fazer literário e minha atividade de pedagogia literária. Venho coordenando oficinas literárias por mais de 30 anos, nas mais diversas instituições públicas e privadas, em diferentes estados brasileiros. Tive participantes de inúmeras profissões, de psicanalistas a estudantes do 2º grau, com idades que iam dos 13 aos 75 anos. Em 1999, iniciei o ensino literário à distância, ao coordenar oficinas e um núcleo de debate literário no site do Sesc-SP — que mantive por sete anos, num tempo de internet discada, e mesmo assim havia participantes brasileiros vivendo até na Europa. Pois bem, a força do fenômeno da criação literária é tal que arrebenta as fronteiras entre quem ensina e quem aprende. Não tenho dúvida de que a prática pedagógica me ensinou a escrever melhor. Tomei consciência disso durante a escritura do meu romance *Ana em Veneza* (1994)<sup>4</sup>, cujo nível de pesquisas tornou a produção difícilíssima e me demandou quatro exaustivos anos de trabalho. É verdade que também a informática veio em meu socorro.

3 *Pai, Pai*, Ed. Alfaguara, Rio de Janeiro, 2017.

4 *Ana em Veneza*, Ed. Best Seller, São Paulo, 1994.

Foi quando comecei a usar um velho computador 436, avançadíssimo na época, que se revelou uma excelente máquina de escrever, facilitando correções, inserções e escolha de alternativas de expressão literária.

Com o tempo, as oficinas me permitiram também compreender melhor os mecanismos de produção da escrita criativa, o que me levou a criar alguns princípios metodológicos essenciais de ensino. Posso resumí-los em quatro pontos, que gosto de lembrar.

1. Não existem mandamentos para bem escrever. Sempre parti da inspiração na maiêutica socrática: extrair do interior de cada autor/a os princípios de sua literatura, que é única e específica. Afinal, para ser criativa, a escrita tem que se inventar, na contramão das fórmulas.
2. Não existe musa inspiradora. Faz tempo que ela morreu de fome por falta de rendimento dos direitos autorais. Prefiro falar de intuição, enquanto início ignitivo de um projeto anterior à escritura propriamente.
3. Não existe escritor amador. Ainda que não escreva em tempo integral e profissionalmente, o compromisso de quem escreve é essencial à escrita.
4. Não existe criação literária que não inclua nossos fantasmas e demônios. Para criar, é preciso encarar nossa parte mais sombria e trazê-la à tona. Este talvez seja o ponto mais difícil: partir daquilo que a gente é, mesmo que assuste. Implica embeber nossa obra da mesma radicalidade que nos moldou, contra tantas expectativas em contrário. A literatura nasce do nosso caos pessoal.

Fica claro, portanto, que a criação literária não é um território pacífico. Requer luta, em vários sentidos: luta de autoconhecimento, de expressão e de comunicação. Não se brinca em serviço quando se trata de tirar do caos interior elementos avessos a uma organização. E, a partir disso, fazer o inverso, ou seja, elaborar um rigoroso constructo, pedra por pedra. Depois, o mais arriscado: lançar o produto criativo para o mundo, correndo risco de não conseguir a comunicação pretendida. Pode ser tanto pela incompetência da crítica literária, quanto por nossa própria incompetência, ao criar um equívoco. Suspeito que seja este o mais recorrente pesadelo para muita gente que escreve literatura: o medo de se descobrir um fiasco.

## Tempos de ódio

Em diferentes épocas e lugares do planeta, o ódio tem se manifestado nas sociedades como forma de desaprovação e negação do Outro, de modo tão irracional a ponto de se tornar avassalador e se disseminar como verdadeira epidemia. A irracionalidade se caracteriza pelos motivos que a movem, ou seja, razões mal explicitadas racionalmente e abraçadas simplesmente porque o ódio se disseminou como rastilho de pólvora e conquistou multidões. Muito frequentemente, esse ódio irracional tem como fulcro uma figura carismática que constela os motivos e cria pretextos para comportamentos abusivos por parte de grupos e seitas. Assim são os tempos de ódio. Do ponto de vista dos mecanismos psicossociais que os embasam e impulsionam, como funcionam esses tempos? Em geral, trata-se de preconceitos políticos, raciais ou religiosos — que podem também estar amalgamados num todo único, enquanto sistema cultural consagrado. Os preconceitos em questão podem ser movidos por competição e ressentimento, que mobilizam o ódio, graças a seu viés de irracionalidade. No contexto irracional, a verdade começa em uma subjetividade eivada de convicção que não precisa se comprovar na vida real. Importa mais qualquer outra realidade em forma de bolha, baseada em crenças que foram tornadas verdades indiscutíveis, entre crentes que se alimentam mutuamente, a partir do líder messiânico. A fragilidade de um mero slogan pode, então, se tornar um novo dogma ou bandeira. A radicalidade desse tipo de ódio convertido em fé não hesita em negar e abominar explicações racionais. Daí, o negacionismo das evidências objetivas ou científicas fazer parte desse ódio. Inventam-se pontos de vista com a função de inverter argumentos para relativizar aquilo que o senso comum consideraria como realidade, porque baseada em fatos comprovados.

Existem ódios organizados em torno de instituições políticas que se constelam em ditaduras — vejam-se o nazismo e o stalinismo, dentre tantos outros governos autoritários que sequestram a liberdade e a verdade. Mas há também ódios que, apesar de fartamente disseminados e arraigados, são menos organizados. Sua base são preconceitos contra o diferente, gerando ódio de classe, ódio racial e étnico, ódio xenofóbico, ódio machista, ódio heterossexista. Esse rescaldo cultural exerce imenso impacto, no sentido de embasar e mobilizar, de modo coletivo, o ódio

ao Outro, ao Diferente. Depois que esses preconceitos se estratificam como verdades, o ódio se torna algo estrutural, ou seja, enfronha-se de tal modo nas estruturas que acaba parecendo natural e invisível para um olhar genérico e menos atento. Exemplos disso são os ataques racistas, sexistas e homofóbicos exercidos por pessoas comuns, na vida cotidiana. Pode ser também o preconceito nacionalista que embasa o repúdio a imigrantes. Por sua vez, as brigas entre torcidas de times rivais evidenciam um ódio exercido em confronto grupal. A agressividade pode chegar ao extremo quando os embates ocorrem em disputas intestinas, como aconteceu entre duas facções da mesma torcida de são-paulinos, em praça pública no centro de São Paulo. Agendado pelas redes sociais, o enfrentamento se deu com barras de ferro, pedaços de pau e rojões, resultando em muitos feridos. Apesar de ter ocorrido em 2019, emulava-se um tipo de duelo antigo, com adaptação contemporânea para duelantes múltiplos, ao contrário dos dois protagonistas de antanho.

Com o governo de Jair Bolsonaro, o Brasil vive um processo de ódio ideológico implementado como método de governo. Seu belicismo se disseminou por todo o país, através de um rigoroso exército virtual, que infla a autoridade presidencial, na tentativa reiterada de criar condições para um autogolpe de Estado. Na verdade, testa-se até o limite a capacidade de resistência do sistema democrático brasileiro. Sempre que há oposição às tentativas de implementação do seu projeto autoritário, o candidato a déspota acusa os poderes legislativo e judiciário de interferência no funcionamento do poder executivo. Além de inverter o sentido do debate democrático, ele busca transferir a responsabilidade do fracasso de sua gestão basicamente incompetente, diletante e errática, como ficou claro em todas as áreas em que o governo federal deixou de cumprir sua função, inclusive durante a pandemia da covid-19. Através da internet, o pretexto de “ser impedido de governar” se alastra como verdade e retroalimenta o ódio das milícias virtuais, ou não, através de *fake news*, calúnias e agressões nada sutis aos demais poderes, instituições e pessoas. No limite, faz parte do *modus operandi* bolsonarista negar hoje o que foi dito ontem. Depois de contestados ou desmascarados os fatos, acusa-se de má-fé a mídia que os divulgou, como se fossem inverdades. Jair Bolsonaro é mestre nesse descompromisso com sua própria palavra, que, na boca dos três rebentos do seu clã, deixa clara uma infantilidade extemporânea. Mentir faz parte

do seu método de governar, como se viu nas tentativas de esconder os assustadores números de mortes pela pandemia da covid-19, de início desdenhada como “gripezinha”.

Ante situações políticas de tanta gravidade como essa, o ato de escrever literatura confronta questões basilares, quase imperativas. Por que dedicar-se à escrita criativa num tempo que pede medidas urgentes e aparentemente distantes do escopo literário? A essa questão se segue outra: Como produzir literatura num tempo em que os impulsos da poesia parecem esmorecer? Mesmo que referidas a um contexto específico, tais perguntas não são nem irreais nem circunstanciais. Se o ódio envenenou determinado momento histórico a ponto de se considerar a cultura um apêndice dispensável, a urgência de buscar o sentido da literatura torna esse momento privilegiado e único pela necessidade de exercer aquilo mesmo que lhe é negado. Nesse sentido, a função mais adequada para quem escreve assemelha-se àquela da bicicleta em atividade: continuar escrevendo para que a produção literária se mantenha viva, em contraposição ao extermínio da cultura e o que ela representa em termos de liberdade expressiva. Se a primeira reação é sentir a inutilidade da escrita literária, um segundo movimento exige compreender sua vocação para a resistência. Não a resistência imediata dos panfletos, mas a resistência poética — a mais subversiva porque a mais indomável, que beira a sacralidade por celebrar o cruzamento da vida com a liberdade. Escrever em tempos de ódio acirra a função da escrita através de sentidos particulares e urgentes. Implica talvez a mesma função das profecias: abordar o seu tempo para revelar o que não está nem totalmente visível nem compreensível — para gregos e troianos. Escrever em tempos de ódio torna-se uma experiência de gozo, por sua capacidade de inventar a poesia e instaurá-la como pura celebração da Vida, ou seja, como resistência contra a Negação, o Nada.

O embate profético da literatura com seu tempo não é invenção do mundo contemporâneo nem prioridade de obra ou país específico. Ao contrário, verifica-se como tradição na literatura de todos os tempos e lugares a tal ponto que poderia fazer parte do próprio cerne da literatura. Pode-se pensar em Homero, Shakespeare e Cervantes, para ficar nos clássicos. Já citei anteriormente um caso moderno, o de Thomas Mann e seu romance *Doutor Fausto*, que compõe uma fábula a partir do Fausto goethiano. Iniciado em 1943, durante o exílio de Mann na Califórnia,

o livro foi escrito no turbilhão da Segunda Guerra Mundial, como reação ao regime nazista que dominava a Alemanha. A obra tematiza o pacto com o demônio que o compositor Adrian Leverkühn realiza para se tornar um gênio e as consequências daí resultantes. Em troca da genialidade, que revoluciona a música de sua época, o compositor sofre a maldição de não poder amar, sob pena de ver morrer a quem ama. Thomas Mann resgata com precisão a tradição musical e literária germânica para metaforizar a Alemanha que adoece de nazismo, movida por pretensões de hegemonia política e superioridade racial, capaz de liderar os povos. O viés profético percorre todo o romance, refletindo sobre a modernidade com arte, fôlego e ironia vertida em paradoxos que Thomas Mann tanto ama. A consideração que encerra a obra, na voz do personagem-narrador, soa como advertência, mas ecoa como súplica: “Que Deus tenha misericórdia de vossas pobres almas, meu amigo, minha pátria!”.

### Minhas criações em tempos de ódio

No livro de ensaios *Amor em tempos sombrios*,<sup>5</sup> o escritor irlandês Colm Tóibín analisou como homossexuais (assumidos ou não) lidaram com suas obras, que abordavam uma forma de amar considerada desviante. Ao tematizar o desejo homossexual, direta ou indiretamente, foram muito diferentes as abordagens de Oscar Wilde, Thomas Mann, James Baldwin, Elizabeth Bishop, Francis Bacon ou Pedro Almodóvar. Sob a sombra da opressão e do medo, muitas vezes, recorreram à autocensura para abortar, dissimular ou esconder suas produções que poderiam resultar comprometedoras, em seu tempo. Mesmo porque, em casos assim, um padrão crítico baseado em parâmetros morais e religiosos costuma facilmente substituir a análise literária/cultural, e levar até a punição legal, no caso explícito de Oscar

5 TÓIBÍN, Colm. *Amor em tempos sombrios*. São Paulo: Arx, 2004.

Wilde. O que Tóibín chama de “tensão entre a imaginação destemida e o eu temeroso” refletiu-se, por exemplo, no olhar enviesado dos personagens de Thomas Mann, nos poemas camufladamente lésbicos de Bishop e no romance *Maurice* de E.M. Forster, só publicado após sua morte. Se na vida pública tais artistas podiam esconder seu desejo, em suas vidas privadas “as leis do desejo mudavam todas as coisas” e quebravam barreiras. Aconteceu na intensa expressão da homossexualidade em romances de James Baldwin, em pinturas de Francis Bacon e em filmes de Pedro Almodóvar. Seria possível citar inúmeros outros casos de artistas da palavra que sofreram preconceito por sua sexualidade divergente, de García Lorca e Reinaldo Arenas a Marguerite Radclyffe Hall e Cassandra Rios. Mas algo é certo: de um modo ou de outro, em diferentes níveis de opressão social, toda essa gente criou uma obra embasada por seu desejo.

Quando se fala em tempos de ódio, eu sei do que se trata. Posso atestar as diferentes formas repressivas que experimentei em relação à minha obra, desde a censura explícita até o silêncio sufocante. Durante a ditadura militar de 1964, sofri a proibição do meu filme *Orgia ou o homem que deu cria* (1971), sob acusação de ser “inconveniente em quase toda sua totalidade” (*sic*). O documento do Ministério da Justiça/Polícia Federal exigia que fossem modificadas as cenas e diálogos “considerados atentatórios à moral e aos bons costumes e como tal passíveis de corte”. Listavam-se trechos precisos a serem eliminados e que, por serem tantos, ao final foram resumidos sob uma genérica “supressão de pornografia”. Para permitir a exibição, o chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, Geová Lemos Cavalcante, exigia tantos cortes que o longa de uma hora e meia acabaria reduzido a um curta-metragem. Por não concordar que o filme fosse pornográfico, me recusei a fazer os cortes exigidos. Consequentemente, *Orgia* nunca pode ser exibido comercialmente e, até hoje, não recebeu as correções necessárias para uma versão definitiva – permanecendo, em certo sentido, inacabado. No livro *Pai, Pai*, narrei como esse incidente destruiu minha carreira no cinema e, além das dívidas resultantes, acabou por me mergulhar em depressão, que me levou ao exílio fora do Brasil, em 1973.

Ao voltar, três anos depois, a Censura Federal proibiu meu conto “Testamento de Jônatas deixado a David”, vencedor de um concurso erótico da revista *Status*. Artigos meus no jornal *Movimento* foram igualmente proibidos ou retalhados por cortes. Em 1978, logo que publicamos o nº 0, o jornal *Lampião da Esquina*, do qual eu era um dos editores-fundadores, foi acusado de “atentado à moral e aos bons costumes” através da Lei de

Imprensa criada pela ditadura. O inquérito judicial instaurado partia de uma reportagem minha que criticava o processo sofrido por Celso Curi, titular de uma coluna abertamente guei no jornal *Última Hora*, de São Paulo. Graças às ameaças contra o *Lampião*, fui interrogado na polícia e fotografado criminalmente — com uma placa que pendia do meu pescoço com a inscrição do número 0240, em que o 24 fazia referência nada sutil aos motivos da perseguição.

Curiosamente, o preconceito contra minha homossexualidade publicamente assumida, que respingava sobre minha produção criativa, não se restringiu à direita autoritária ditadura militar. A esquerda que lutava contra ela, supostamente reivindicando liberdade de expressão, conseguia agir com semelhante desenvoltura moralista. Considerando que eu estava integrado a essa mesma esquerda, suas recusas, advertências e censuras me fizeram sofrer de uma solidão multiplicada. Por volta de 1977, um artigo introdutório sobre políticas homossexuais, que escrevi para o jornal *Movimento*, me foi devolvido, depois de proibido pela Censura Federal. Emblematicamente, as páginas datilografadas traziam trechos inteiros riscados em vermelho, que o editor tinha vetado antes de mandar para aprovação do órgão da ditadura. A tesoura da censura cortava de ambos os lados, nem mais nem menos.

Naquela época, ainda era comum que progressistas de boteco colocassem o “homossexualismo” no rol dos vícios e costumes decadentes da burguesia. Meu primeiro livro de contos foi recusado por uma editora de posição esquerdista, com o pretexto de que eles tinham uma abordagem burguesa da homossexualidade. Perguntei honestamente como seria uma abordagem não burguesa. Lembro que me mandaram ler um autor socialista, Pier Paolo Pasolini, escondendo que ele tinha sido expulso do partido comunista italiano por ser homossexual. Depois foi a vez do meu romance *Em nome do desejo* (1983)<sup>6</sup>, recusado pelo dono de uma editora que liderava protestos contra a ditadura, nas Diretas Já. Segundo suas palavras, o livro era uma obra-prima,

6 *Em nome do desejo*, Ed. Codecri, Rio de Janeiro, 1983.

um provável best-seller, mas não iria publicá-lo por ser “homossexual demais”. Depois de finalmente publicado, esse romance foi definido pelo editor de cultura do jornal *Folha de S.Paulo*, na época, como “mais um livro de militância homossexual do Trevisan”. Essa pecha me estigmatizaria para sempre: o que eu fazia não era literatura, mas mera militância, ou seja, proselitismo. Ah, isso doía, e só estou relatando aqui para deixar claros os equívocos políticos de que somos capazes, em nome de princípios autoritários mal dissimulados. Ali, percebi que, mesmo sem nos darmos conta, nos apequenamos quando utilizamos manuais de cultura política sectária, sejam de que tendências forem.

A partir da minha homossexualidade assumida, certa área intelectualizada da elite brasileira passou a me considerar como “viado que escreve para viados”. Fui escanteado da literatura brasileira e colocado de volta ao armário de uma literatura adjetivada: “literatura *homossexual*” – como acontece também com “literatura negra” e “literatura feminina”, formas de higienismo cultural que nos isola como praga. O lado perverso dessa intolerância ao que diverge da norma heterossexual proclamava que o fato de abordar o tema de modo claro e natural significava, em si mesmo, fazer proselitismo homossexual, acusação brandida no conceito de militância. A partir dessa ótica, minha obra foi menosprezada e ignorada pela crítica, com ramificações para a academia. Durante anos seguidos, fui alijado das universidades, onde só me receberam por conta de meu romance *Ana em Veneza* (1994), que não trata diretamente da temática homossexual e transgressiva. Ainda assim, daí em diante a aceitação ocorreu seletivamente. Em várias ocasiões posteriores, fui objeto de proibição explícita, quando orientadores (inclusive de grandes universidades) se recusaram a aceitar dissertações sobre livros meus – sob o pretexto de se tratar de obra pornográfica. Em pleno século 21, parecia que continuávamos nos idos ditatoriais da década de 1970.

Com *Devassos no paraíso*<sup>7</sup>, a questão se aguçou por se tratar explicitamente de uma história de “párias

7 *Devassos no Paraíso*, Ed. Max Limonad, São Paulo, 1986.

sexuais” esquecidos pela História brasileira. Recebi resenhas caluniosas, e houve também aquelas proibidas nas redações. Aconteceu, por exemplo, com o crítico Leo Gilson Ribeiro, cuja resenha da 1ª edição foi recusada pelo *Jornal da Tarde* e me foi mostrada pelo autor. Em 1999, precedendo o lançamento de nova edição atualizada da obra, o jornal carioca *O Globo* publicou uma reportagem cuja função de me desqualificar pessoalmente já estava presente no título: “Novos capítulos do dedo-duro cor-de-rosa”. Acusação: com *Devassos no paraíso*, eu estava desrespeitando a intimidade de pessoas para “dedar” quem seria homossexual, na trilha americana do *outing*. Depois de ser convidado por uma editora inglesa a escrever esse livro e passar anos fazendo pesquisas para revelar a história de uma população brasileira vilipendiada, fui tratado como um rele “dedo-duro”, quer dizer, igualmente vilipendiado. Disposto a mostrar quem detinha a verdade, o jornal se recusou a publicar uma carta em que eu me defendia.

Sob o impacto da opressão seja da ditadura militar, seja de outros agentes do moralismo provinciano neste país, o fato é que minha literatura funcionou também como antídoto que me ajudou a dialogar com meu tempo e a não submergir. Mesmo quando não confrontava diretamente o sufocamento, boa parte da minha obra tematizava a perplexidade, a inquietação, o sentido de realidade e algum vislumbre de luz através dos paradoxos da História. Dentre os muitos casos, exemplifico com dois contos que me parecem referenciais. O primeiro, chamado “No princípio, Cuzco”, foi escrito a partir de um incidente vivido por mim, durante minha ida para o exílio, em 1973. Foram seis meses em que viajei por terra, atravessando vários países latino-americanos, em direção ao México e Califórnia. De passagem por Cuzco e sem dinheiro para ir a Machu Picchu, subi um monte nos arredores da cidade para conhecer as ruínas de um observatório astronômico dos incas. Ali, vivi uma das minhas experiências mais cruciais. Quando adentrei um desses patamares de pedra beirando o pico do morro, intuí que eu tinha saído do Brasil para me matar. Prestes a fazer trinta anos, parado diante do abismo, durante alguns minutos eu me vi colocado diante do dilema: vale a pena ou não continuar vivendo? O conto que escrevi mais tarde, captando esse episódio, fazia um mergulho em minha dor e refletia os descaminhos da minha geração, naquele período. O outro relato chama-se “Corpo Místico”, e se inspirou no clima que encontrei ao retornar

do exílio, três anos depois. Eu tinha dificuldade em entender um país que estava ainda pior do que eu deixara. Tomado por uma solidão sem consolo, passei a ler vorazmente os jornais e colecionar recortes de notícias que me impactavam, tentando montar o quebra-cabeça do “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Guardei duas pastas estufadas, esperançoso de me debruçar sobre elas para, quem sabe, criar algo com aqueles preciosos destroços de uma guerra dura e surda. Acabou saindo um conto entre sarcástico e surrealista, em que um homem, à medida que tenta entender seu país, vai perdendo o controle sobre as partes do seu corpo, que passam a digladiar entre si até se tornarem um nó, o tal *corpo místico*. Esses dois relatos foram compor meu segundo livro de contos chamado, não por acaso, *Troços & destroços*<sup>8</sup> (1997).

Um outro lado da questão não pode ser desprezado: a repercussão no meio literário. Quem procurar saber como a crítica analisou minha obra irá deparar com pequenos comentários burocráticos e, no geral, ausência de uma verdadeira fortuna crítica. Isso que o poeta Roberto Piva chamava de “conspiração do silêncio” em torno de obras de temática homossexual é uma maneira covarde, mas bastante eficaz, de cancelar a sua existência. Se recebi alguns prêmios literários, foram momentos de efêmero respiro que, em vez de abrirem caminhos, se fecharam em si mesmos. Lembro-me de certa ocasião em que reencontrei uma professora universitária conhecida no passado. Como eu tinha acabado de lançar meu segundo romance, *Vagas notícias de Melinha Marchiotti*<sup>9</sup> (1984), eu lhe perguntei se poderia ler e escrever a respeito. Ela, então, manifestou dúvida se eu conseguiria criar algo superior ao meu primeiro romance, *Em nome do desejo*, que considerava “maravilhoso” — para minha surpresa. Como estava prestes a sair sua segunda edição, ousei insistir: “Então, escreva sobre esse romance que você já conhece.” Sem hesitar,

8 *Troços & destroços*, Ed. Record, Rio de Janeiro, 1997.

9 *Vagas notícias de Melinha Marchiotti*, Ed. Global, São Paulo, 1984.

a professora me respondeu que não tinha tempo para nada mais além de estar preparando uma edição crítica “definitiva” da obra de certo escritor clássico brasileiro. E a conversa terminou por aí, com a sensação de que a minha literatura era “uma coisa tal, sem a qual o mundo vai tal e qual” – como dizia um ditado italiano dos meus tempos de filosofia. Tenho plena consciência de que estou longe de ser o único caso a sofrer esse tipo de exclusão e descaso. Se detalho os meandros da minha própria experiência, é para deixar registrado que a homofobia institucional ou sistêmica não se restringe ao viés de ódio explícito. Manifesta-se também em nichos nos quais o preconceito se dissimulou através de uma naturalização transformada em norma.

Portanto, não importa o tipo de ódio subjacente ou ativo que espregueira no entorno. Tempos de ódio de qualquer conotação, seja no passado, presente ou futuro, exigem uma reação de equacionamento para que a literatura sobreviva. Se me pergunto como equacionar minha literatura, devo responder com franqueza que não faço isso como herói, porque não me considero assim e não sou adepto de heróis. Com certeza, escrevo não apenas para sobreviver ao ódio. Penso que é preciso provocar resistência a ele, através de provocações à consciência crítica de quem me lê. O passo inicial é buscar a abordagem da realidade. No caso, desvendar a cara do Brasil, algo que almejei fazer não apenas em *Devassos no paraíso* – longa pesquisa já mencionada –, em que procurei revelar e dar voz a uma população inteira de exilados em seu próprio país. Com os romances *Ana em Veneza* (1994), *Rei do Cheiro*<sup>10</sup> (2009) e *A idade de ouro do Brasil*<sup>11</sup> (2019), pode-se considerar que realizei na ficção uma Trilogia do Exílio Brasileiro. No primeiro caso, com o fio da meada vindo desde o século 19, abordei três diferentes tipos de exílio nos personagens protagonistas – Julia da Silva Bruhns Mann (que deixaria o Brasil pequenina, para se

10 *Rei do Cheiro*, Ed. Record, Rio de Janeiro, 2009.

11 *A Idade de Ouro do Brasil*, Ed. Alfabeta, Rio de Janeiro, 2019.

tornar a mãe de Thomas Mann, na Alemanha), sua mucama negra Ana Brasileira e o jovem compositor cearense Alberto Nepomuceno. Quando escrevi *Ana em Veneza*, havia perguntas demais no ar pós-modernista daquele final do século 20, então decidi recuar para fazer uma aproximação ao final do século 19 e examinar como se processavam as crises de ciclos históricos que se fecham. O romance transbordava esperança, em meio às vidas dos personagens aflitos por encontrarem raízes e pertencimento. No segundo caso, com *Rei do Cheiro* busquei entender como nascia a fortuna de uma nova burguesia, ao abordar o Brasil nascido no pós-guerra, passando pelos anos da ditadura de 1964 até a crise do mensalão petista e os ataques de uma força paralela ao estado, o PCC, em 2006. Ao modo de John dos Passos, utilizei o estilo de um romance polifônico, cujo desenlace apontava para o beco sem saída que o Brasil estava adentrando. Tratava-se de um olhar pessimista sobre nosso exílio, incurável como uma praga.

Em 2019, com *A idade de ouro do Brasil*, publiquei o meu romance mais cruel, que começou lá atrás. Em 1987, eu tinha escrito um roteiro cinematográfico que já abordava essa esfinge chamada Brasil, com seu desafio histórico do “decifra-me ou te devoro”. Como muitos outros que guardo nas gavetas, esse roteiro nunca foi filmado. A narrativa girava em torno de um grupo de políticos e empresários oportunistas que se reúne para fundar um partido, com o propósito de maior inserção no poder político do país. Ao final dos trabalhos, convidam uma trupe de travestis para alegrá-los com uma festinha regada a drogas e sexo “fora dos trilhos”. Mas a situação se desdobra numa disputa financeira, e o grupo é tornado refém pelas travestis. O que acontece a seguir é um jogo alucinado de máscaras que caem, até o final disruptivo. Eu me sentia frustrado com o ineditismo desse roteiro, porque amava a problemática, os personagens e a estrutura. Muito tempo depois, por ocasião de uma leitura em grupo, decidi adaptar o roteiro para um romance que manteve o mesmo título: *A idade de ouro do Brasil*. Fiz sérias atualizações à narrativa, trazendo a ação para o auge do governo Lula, em 2009, em meio às inovações políticas, como maior preocupação social, e novidades tecnológicas, como a internet. A primeira versão ficou pronta em 2016. De modo algo sincrônico, urgências pessoais me atropelaram e deixei de lado esse romance para me dedicar à escritura do livro seguinte, que se chamou *Pai, Pai*, publicado em 2017. No começo de 2018,

já se respirava algo muito grave na atmosfera política deste país, com o crescimento do vagalhão bolsonarista, ainda antes das eleições presidenciais. Foi, então, que decidi retomar *A idade de ouro do Brasil* e adaptá-lo, mais uma vez, à realidade sombria que se avizinhava. Passei três meses tentando introduzir como novo personagem do partido um certo ex-capitão inescrupuloso, grosseiro e beligerante, mas ele era tão improvável em 2009 que não cabia no enredo. Ainda assim, eu o fiz entrar na narrativa e sair intempestivamente. Apesar da sua curta passagem, o ex-capitão psicopata deixa um rastro de maus presságios, que provoca uma guinada climática no romance. Para marcar o viés escatológico que se instaura, criei uma cena emblemática em que o capitão ameaça um colega com um revólver.

Aquele braço que ali se ergueu em violência radical e descontrolada determinava uma ruptura não pressentida. O gesto premonitório apontava para um projeto cruel presente no braço que se levanta sem pedir licença nem desculpa, sem necessidade de esconder seu verdadeiro motor. E era a pulsão de morte, que se levantava do chão para se anunciar como motor inclemente, real, não mais disposta a se camuflar e se represar. Graças ao acúmulo de ódios pretéritos, o que se sentia ali era o cheiro, podre sim, da destruição enquanto princípio organizador. A partir daquele instante em que o braço punitivo se levantou, rasga-se a cortina de um drama medíocre para entrar em cena o desvario da história. O espírito do tempo, com sua lógica grávida de enigmas, determina a supressão da máscara, para que o mal se revele nu.

Quando o romance saiu em 2019, o clima premonitório estava cumprido. O país acabara de adentrar aquilo que toda idade de ouro já traz embutida em seu subterrâneo: a idade da discórdia e das trevas, conhecida como Kali Yuga nas escrituras hinduístas. Neste caso, mergulhamos no Kali Yuga brasileiro. O romance atualizava a vocação profética da literatura. Ao mesmo tempo, comprovou-se para mim, mais uma vez, que os tempos de ódio potencializam a função da escrita, porque afiam e reforçam nossa capacidade de reinventar a própria resistência através da criação poética. Trata-se do mesmo processo do ferro forjado ao fogo, que é tornar-se ainda mais resistente. Por quê? Há, aí, um corolário evidente: se o ódio visa destruir, nós criaremos incessantemente até o ponto de transformar os mesmos tempos de ódio em matéria-prima da nossa invenção literária. Em outras palavras, tematizar o próprio veneno é um antídoto inerente à nossa função enquanto inventores de poesia subversora.

A prática literária me permitiu compreender o Outro a partir do território escorregadio das autorias, em que se embatem a subjetividade e a alteridade. Surpreendentemente, isso me permitiu uma melhor compreensão da natureza do próprio ódio que preenche os bolsões de preconceito. O momento preciso aconteceu na escritura do meu romance-ensaio *O livro do avesso*<sup>12</sup> (1992), que tematizava a “angústia da influência”, os processos de intertextualidade e releituras típicos da pós-modernidade. Parti do princípio de que a história da literatura e das artes forma um *continuum* entre quem entrega e quem recebe o “estandarte rubro da Poesia”, pelos séculos afora. A seguir, aconteceu algo inesperado. Depois de terminado o romance, escrevi uma pequena abertura (que dava continuidade ao final, como um uróboro) para mergulhar na minha verdade a ser compartilhada. Nesse pequeno texto, transcrevi meu susto, movido por um espasmo quase inconsciente:

12 *O Livro do Avesso*, Ed. Ars Poetica, São Paulo, 1992.

Ao realizar esse mergulho, o Autor se assusta. No fundo de si mesmo, no seu Santo dos Santos, está instalado um desconhecido. O Outro. O Autor não sabe que do mundo só vemos as costas: o Outro é a parte detrás de si mesmo. Quando, então, o Autor poderá se ver frente a frente e desvelar seu próprio rosto? Talvez nunca. [...] O Autor precisa aprender a se olhar ao espelho e ver aí refletido o Outro. [...] Contemplar a si mesmo seria, afinal, tão insuportável quanto descobrir a face de Deus. Ao Autor, só resta perder-se.

Quer dizer, o *meu* mistério se apresenta como o *Outro*, o Estrangeiro que sou para mim. Não há como recusar esse desconhecido que habita minhas profundezas. Eu e o Outro somos duas faces de uma mesma subjetividade a ser decifrada. Não se trata de uma existência metafísica, apenas uma evidência vital: nosso caos interior é um composto de inúmeros Outros que nos forjaram e estão na raiz da nossa personalidade. A partir daí, a escrita ficcional que nos leva a inventar mundos e criar personagens também nos leva, quase automaticamente, a sermos esses Outros que criamos. Em *O livro do avesso*, considere a literatura

um amplo território de encontro entre o Eu e sua Alteridade, até o ponto de precisar virar ao contrário o livro físico, para continuar a narrativa como *O avesso do livro* — quando o protagonista da primeira parte se apossa do entrecho e se torna o narrador da segunda parte, para condenar seu Autor como plagiário, por estar admitindo a presença do Outro em sua criação, no jogo da intertextualidade. Sabe-se, assim, que a narrativa central se organizou como releitura do romance *O homem que foi Quinta-Feira*, de G.K. Chesterton (autor, não por acaso, chamado de “príncipe do paradoxo”). Longe de uma brincadeira inconsequente, com esse meu romance quis confrontar, como balela, a Autoria que exclui o Outro para se definir como autoral. Queria evidenciar que tal exclusão denuncia o desconhecimento da própria natureza do fazer literário — essa somatória de portadores do estandarte da Poesia, através dos séculos.

Mais ainda: essa “subjetividade no Outro” não é um fenômeno exclusivo da escrita criativa. Trata-se de uma experiência corriqueira do Eu no mundo, que a literatura experimenta e verte em obras. Ninguém nasceu por si mesmo, assim como nenhuma subjetividade se constitui sem causas nem influências. Como indivíduo Único, cada ser humano resulta de uma somatória caótica de tantos cruzamentos que sua unicidade, fonte da mais absoluta exclusividade, acaba por parecer um milagre. Dentre os paradoxos de ser, este me parece o mais belo: ao sermos únicos, somamos tantos que nos tornamos um mistério indecifrável para nós mesmos. E aí vem o corolário de uma descoberta, para mim, crucial. Os tempos de ódio são autodestrutivos porque buscam algo impossível na experiência humana: exterminar o Outro presente em todo Eu. Extirpar o Outro de dentro de nós significa matar uma parte do Eu que só se tornou o que é por estar intrinsecamente habitado pela Alteridade. No entanto, o que julgamos estranho em nós é, na verdade, aquilo que Carl G. Jung definia como o arquétipo da sombra, que habita o mais profundo de toda psique e comporta tudo o que reprimimos, em termos de inseguranças, frustrações e ressentimentos. Tentamos esconder de nós mesmos esse lado sombrio, que nos assusta. O ódio ao diferente seria, então, uma manifestação de repúdio à nossa sombra, que nos desagrada porque habitada por nossos demônios, metaforizados no Outro, aquilo que não queremos ser. Odiar o diferente do lado de fora de si é uma maneira de projetar, no Outro, a recusa à sombra que habita o interior do próprio Eu. O paradoxo é que, quanto mais recusarmos nossa sombra, mais sombrios nos tornamos — e mais propensos a verter ódio ao Outro que se diferencia de nós. A recusa da sombra, que pode se disseminar no coletivo como uma epidemia, propicia o surgimento de seitas religiosas

e políticas baseadas no autoritarismo e intolerância. Nesse miasma sombrio, brotam os tempos de ódio.

Foi o que aprendi mirando-me no espelho da literatura, graças à qual exercito o acolhimento ao Outro que habita impreterivelmente o meu Eu.

São Paulo, junho de 2020

**João Silvério Trevisan** tem 12 livros publicados, entre ensaios, romances e contos. O mais recente é sua primeira obra autobiográfica: *Pai, Pai* (Alfaguara, 2017), finalista dos prêmios Jabuti e Oceanos. Trevisan recebeu três vezes o Prêmio Jabuti, assim como três vezes o Prêmio APCA, o último deles com o romance *Rei do cheiro* (Record, 2009). Sua obra já foi traduzida para o inglês, alemão, espanhol, italiano, polonês e húngaro. Desde 1987, vem coordenando oficinas de criação literária, pelas quais já passou mais de uma geração de novos escritores. Ativista na área de direitos humanos, fundou em 1978 o “Somos”, primeiro Grupo de Liberação Homossexual do Brasil, e foi um dos editores-fundadores do mensário *Lampião da Esquina*, primeiro jornal voltado para a comunidade LGBT brasileira, ainda na década de 70. Seu último livro é o romance *A idade de ouro do Brasil* (Alfaguara, 2019).