



6

「Re
ƏV
Ra」

escritos de criação literária
do Instituto Vera Cruz

Presença da escrita criativa no Brasil, Carolina Zupo Abed. O equívoco interpretativo de Briony Tallis, Marina Soares Nogara. Literatura infantil e juvenil, discurso popular e modernidade, Ricardo Azevedo. 40 quilos, Adilson Zambaldi. A velha armadilha, Rebecka Landim Rafael. Presença da escrita criativa no Brasil, Carolina Zupo Abed. O equívoco interpretativo de Briony Tallis, Marina Soares Nogara. Literatura infantil e juvenil, discurso popular e modernidade, Ricardo Azevedo. 40 quilos, Adilson Zambaldi. A velha armadilha, Rebecka Landim Rafael. Presença da escrita criativa no Brasil, Carolina Zupo Abed. O equívoco interpretativo de Briony Tallis, Marina Soares Nogara. Literatura infantil e juvenil, discurso popular e modernidade, Ricardo Azevedo. 40 quilos, Adilson Zambaldi. A velha armadilha, Rebecka Landim Rafael. Presença da escrita criativa no Brasil, Carolina Zupo Abed. O equívoco interpretativo de Briony Tallis, Marina Soares Nogara. Literatura infantil e juvenil, discurso popular e modernidade, Ricardo Azevedo. 40 quilos, Adilson Zambaldi. A velha armadilha, Rebecka Landim Rafael. Presença da escrita criativa no Brasil, Carolina Zupo Abed. O equívoco interpretativo de Briony Tallis, Marina So

ISSN 2526-4966



INSTITUTO
VERA CRUZ

DIREÇÃO GERAL
Heitor Fecarotta

DIREÇÃO DE GESTÃO
Marcelo Chulam

DIREÇÃO PEDAGÓGICA
Regina Scarpa

COORDENAÇÃO DO INSTITUTO VERA CRUZ
Andréa Luíze

**COORDENAÇÃO DA PÓS-GRADUAÇÃO
FORMAÇÃO DE ESCRITORES**
Márcia Fortunato e Roberto Taddei



**REVERA escritos de criação literária
do Instituto Vera Cruz**

Ano 6, nº 6

EDITORES

Márcia Fortunato, Instituto Vera Cruz, Brasil
Roberto Taddei, Instituto Vera Cruz, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Hasegawa, Universidade
de São Paulo, Brasil
Bernardo Bueno, Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul, Brasil
Bruno Zeni, Instituto Vera Cruz, Brasil
Leonardo Gandolfi, Universidade Federal
de São Paulo, Brasil
Marília Garcia, Instituto Vera Cruz, Brasil
Noemi Jaffe, Instituto Vera Cruz, Brasil
Paloma Vidal, Universidade Federal de São Paulo,
Brasil
Veronica Stigger, Fundação Armando Alvares
Penteado, Brasil

COLABORADORES Nº 6

Adilson Zambaldi, Carolina Zuppo Abed,
Marina Soares Nogar, Rebeka Landim Rafael
e Ricardo Azevedo



EDIÇÃO FINAL
Claudia Cavalcanti

PROJETO GRÁFICO
Kiki Millan/Juliana Lopes

REVISÃO
Iara Arakaki

São Paulo, 2021

「su má rio」

editorial 4

**artigos
e ensaios** 8

Presença da escrita criativa no Brasil,
Carolina Zuppo Abed

41 *O equívoco interpretativo de Briony*
Tallis, Marina Soares Nogara

**conferência
vera cruz** 58

Literatura infantil e juvenil, discurso
popular e modernidade, Ricardo Azevedo

prosa 77

40 quilos, Adilson Zambaldi

ensaio 78

A velha armadilha, Rebeka Landim Rafael

Planejado e editado sob os efeitos pandêmicos causados pela disseminação da covid-19, este exemplar encontra-se mais enxuto que os anteriores. As dificuldades advindas da pandemia forçaram a contenção do número de artigos e textos publicados aqui. Mesmo assim, trabalhamos com empenho nesta edição, oferecendo reflexões que, na continuidade da edição anterior, foram produzidas sob o efeito do isolamento social a que todos nos submetemos desde o início de 2020. Com natural entusiasmo pela promessa da reabertura, elas apontam caminhos possíveis para a escrita literária.

Abrimos a revista com um levantamento inédito e abrangente sobre a história do ensino da Escrita Criativa no Brasil. Carolina Zuppo Abed, docente da pós-graduação Formação de Escritores, escritora e doutoranda em escrita criativa na USP, fez uma pesquisa apurada das primeiras oficinas de escrita em solo brasileiro e acompanhou os desdobramentos da maturação da Escrita Criativa como disciplina acadêmica até os dias de hoje. Existem 18 programas de escrita, de graduação, pós-graduação lato-sensu, mestrado e doutorado em atividade no país e espalhados por dez Estados da Federação. São Paulo, onde fica o campus do Instituto Vera Cruz, é o Estado com o maior número de programas acadêmicos de escrita: tem 4; seguido do Rio de Janeiro, com 3. Em seu artigo “Presença da escrita criativa no Brasil”, Abed fez também um levantamento bibliográfico de livros sobre escrita publicados no Brasil. São mais de 30 títulos, do final do século 19 até hoje. Dentre eles, obras de escritores como José Alencar e Autran Dourado com reflexões sobre o ofício, e outros, de também escritores, sobre o ensino e a aprendizagem da escrita, com os de Raimundo Carrero, Luiz Antonio de Assis Brasil, Charles Kiefer e Nelson de Oliveira.

O artigo aponta para os desafios na consolidação da área como disciplina acadêmica, a necessidade de mais estudos sobre a prática do ensino no Brasil, e o caminho natural de reconhecimento da Escrita Criativa como prática a ser adotada também em outros segmentos de ensino, como o Fundamental e o Médio.

O segundo artigo desta edição também está ligado, de certa forma, à maturidade do campo no Brasil. Marina Soares Nogara, que escreve a respeito de um recurso empregado por Ian McEwan em seu *Reparação* (2002), é graduada e mestranda em Escrita Criativa pela PUC do Rio Grande do Sul, um dos cursos pioneiros na área no Brasil. Em “O equívoco interpretativo de Briony Tallis”, Nogara repassa um dos livros mais famosos de McEwan, a fim de compreender como o erro de avaliação de uma personagem pode ser utilizado como elemento estruturante do romance e, assim, mimetizar a parcialidade de nossos julgamentos. Se a nossa mente é essencialmente fabuladora, escreve Nogara, “constantemente imersa na criação de narrativas destinadas a preencher as lacunas provenientes da realidade”, está dada então a condição natural para o surgimento das falhas de interpretação motivadoras de tantas narrativas.

Nesta edição, trazemos também uma versão da 5ª Conferência Vera Cruz sobre Escrita, realizada pelo escritor Ricardo Azevedo, em novembro de 2020 (<https://youtu.be/5ks-FCMwVj0>): “Literatura infantil e juvenil, discurso popular e modernidade”. Azevedo trata, de modo lúcido e sensível, da difícil tarefa de pensar a literatura em meio a uma sociedade tão desigual e injusta como a nossa. Em diálogo com os filósofos Hannah Arendt, Hans-Georg Gadamer e Jürgen Habermas, dentre outros, Azevedo discute conceitos como subjetividade, autonomia, igualdade e liberdade, e analisa como se constituem a literatura e o escritor no contexto descrito, a partir de sua experiência de escritor e de sua pesquisa acadêmica sobre contos e discursos populares.

Para Azevedo, os escritores e escritoras em atuação no Brasil hoje teriam dois caminhos possíveis: “o que parte dos recursos do modelo cultural dominante e escolarizado” e “o que parte do modelo popular baseado na oralidade e, portanto, no contato situado face a face”. E provoca: “Sei que o discurso da arte sempre foi ligado ao desvio da norma e a uma certa exceção. Mas quero ressaltar um modelo hegemônico que valoriza excessivamente a exceção e despreza solenemente qualquer tipo de regra ou convenção. Numa sociedade individualista e consumista, com fortes marcas escravocratas como a nossa, isso, creio eu, pode resultar em arroubos narcisistas equivocados e simulacros seja das literaturas, seja das artes. [...] num país onde a contemporaneidade faz conviver os séculos 18, 19, 20 e 21, o elogio do discurso elitista acessível apenas a poucos iniciados parece ter tudo a ver com a sociedade desigual nele instalada”.

Por fim, publicamos dois textos em prosa: “40 quilos”, de Adilson Zambaldi, uma ficção curta e impactante, que pede para não ser sumariada; e “A velha armadilha”, de Rebecka Landim Rafael, que, a partir de uma experiência pessoal, reflete sobre a emigração e sua motivação nos diferentes contextos sociais e políticos, especialmente no Brasil dos dias atuais. Ambos, escritor e escritora, são alunos dos núcleos de Ficção e Não Ficção Literária, respectivamente, da pós-graduação Formação de Escritores, do Instituto Vera Cruz.

Foi este o material que selecionamos para a 6ª edição da revista *Revera – Escritos de Criação Literária do Instituto Vera Cruz*. Com ele, desejamos uma boa leitura. ■

Os editores

RESUMO: Este artigo traz uma narrativa histórica que investiga a entrada da Escrita Criativa no Brasil. A partir de estudos sobre o tema, de materiais teóricos voltados para o fazer literário e de outros documentos, investiga as principais iniciativas na área, desde o início do século 20 até o presente momento. Interessa, sobretudo, elencar oficinas livres de escrita, cursos de graduação e pós-graduação e também publicações que têm ajudado a construir esse campo de estudo.

Palavras-chave: escrita criativa; oficina literária; formação de escritores.

ABSTRACT: This paper investigates the beginnings of Creative Writing in Brazil. Based on studies on the field, books, articles, and other documents, it presents a historical narrative, and some of the principal initiatives regarding Creative Writing in the country, since the 20th century until present days. It is our interest to list workshops, and academic programs (BA and MFA) in Creative Writing, also, to list books and articles that helped building the academic discipline.

Key words: creative writing; writing workshop; writer's workshop.

Presença da escrita criativa no Brasil

Carolina Zuppo Abed

Introdução

Quem tem hoje mais de trinta anos viu acontecer no Brasil um fenômeno que não deixa de causar certa aura de euforia ao ser testemunhado: o surgimento de uma nova disciplina acadêmica. Neste caso específico, a Escrita Criativa. Embora já houvesse, aqui e ali, algumas oficinas de criação literária em solo brasileiro desde meados do século 20, foi na virada do milênio que essas iniciativas ganharam espaço no Ensino Superior, consolidando-se cada vez mais como um campo investigativo autônomo e maduro. Se até poucos anos atrás era ainda necessário defender a tese de que sim, é possível ensinar alguém a escrever literatura, hoje uma busca rápida na internet devolve ao interessado no tema algumas dúzias de possibilidades de aprendizado online e presencial. Instituições públicas e privadas de diversos estados vêm ampliando a oferta de oficinas livres e também programas formais de ensino, seja como pós-graduação *lato sensu*, *stricto sensu* ou graduação. Nota-se também um aumento no número de publicações, tanto de materiais nacionais como traduções de textos estrangeiros, a respeito do tema.

O aumento de iniciativas voltadas à Escrita Criativa parece ocorrer, tanto no Brasil quanto nos outros países em que a prática vem se difundindo, por duas vias paralelas: a primeira, de modo mais rápido e em maior quantidade, diz respeito às oficinas oferecidas por espaços culturais, direcionadas a interessados em geral, ou por escritores independentes, voltadas a grupos particulares. Já a segunda linha comporta iniciativas mais robustas, chanceladas por instituições e órgãos de ensino, e que, talvez por isso mesmo, caminha a passos mais lentos: trata-se da inclusão de cadeiras específicas de Escrita Criativa em cursos de Letras ou mesmo de programas voltados unicamente à formação de escritores. Como o campo é plural e heterogêneo, as investigações acerca das diferentes abordagens, das fundamentações teóricas e da pedagogia envolvida na criação literária encontram-se ainda em estágios desiguais a depender do ambiente em que ocorrem. Não obstante, há, já, pesquisadores interessados em tal investigação, contribuindo para a sistematização dos saberes concernentes a essa área de estudo.

Pensando nessas questões, o presente artigo tem por objetivo oferecer uma narrativa histórica da presença da Escrita Criativa no Brasil, buscando rastrear possíveis pontos de partida para se pensar uma tradição

brasileira de ensino voltado para a formação de escritores especializados em textos literários. Trata-se de um recorte da pesquisa de doutorado desenvolvida por mim na Universidade de São Paulo (USP), e todas as informações apresentadas decorrem dessa investigação. Para evitar um excesso possivelmente maçante de referências, foram suprimidas as URLs referentes aos programas de curso das universidades mencionadas, uma vez que elas podem ser facilmente encontradas por meio de qualquer buscador. Embora haja um debate em torno da nomenclatura a ser utilizada para se referir a essa disciplina — sendo possível falar escrita criativa, escrita literária, criação literária, laboratórios de criação, oficinas de escrita, entre outros termos —, a opção editorial foi por utilizar Escrita Criativa (que, para simplificar, chamarei de EC) como padrão ao longo do texto, por ser esta a terminologia mais corrente. A denominação Escrita Criativa é tradução direta do inglês, *Creative Writing*, termo já consolidado como referência às oficinas, disciplinas e aos programas de escrita de literatura ao redor do globo.

A escrita criativa no mundo: um sucinto panorama

É consenso que os Estados Unidos detêm o pioneirismo no ensino de EC. O país mantém a oficina de escrita mais antiga do mundo em funcionamento — da Iowa University, oferecida pela primeira vez em 1897, como curso livre — e também o primeiro programa de especialização em EC de que se tem notícia — aberto em 1936 pela mesma universidade. À sua criação seguiram-se muitos outros MFA¹ em *Creative Writing* pelo país, como os de Columbia, Chicago e Syracuse. As oficinas de escrita começaram a se popularizar já nos anos 1940, alcançando a marca de algumas dezenas de cursos na década de 1970. Nos anos 1980, o número mais que do-

1 Os programas de MFA (*Master of Fine Arts*) oferecem um diploma equivalente às pós-graduações *lato sensu* (cursos de especialização) no Brasil.

brou, passando de cem. Na virada do milênio, chegava a 300 e, dez anos depois, mais de 400 cursos eram ofertados em solo estadunidense (McGURL, 2015; JORDAN-BAKER, 2015)

Até hoje, os EUA são o país que mais investe em cursos, pesquisas e publicações em EC. A metodologia de oficinas desenvolvida em Iowa dita o tom de muitos dos cursos que se espalham pelo planeta e não parece exagero dizer que a maioria dos materiais teóricos e didáticos a respeito da criação literária que circula em diferentes países é estadunidense. No Brasil, alguns dos livros mais recomendados por professores de EC são traduções desses materiais. Os manuais de professores de EC em atuação nos EUA, como *Para ler como um escritor*, de Francine Prose (2008), e *Oficina de escritores*, de Stephen Koch (2009), figuram ao lado de outros livros consagrados, tomados de empréstimo do universo do roteiro, sendo *Manual do roteiro*, de Syd Field (2001), e *A jornada do escritor*, de Christopher Vogler (2015), os mais recorrentemente citados.²

2 Ver as entrevistas com professores de escrita conduzidas por Siqueira (2016).

Cursos acadêmicos de criação literária despontaram nas últimas décadas em muitos países. Para citar alguns exemplos, há a tradicional pós-graduação (mestrado e doutorado) em EC da University of East Anglia, no Reino Unido; no mesmo país, diversas outras instituições oferecem cursos de graduação e pós-graduação em EC, tais como Royal College of Arts, University of Bedfordshire, Brunel University London, Loughborough University, University of Portsmouth, University of Roehampton, University of Buckingham, Swansea, Kent e Bath — apenas para mencionar algumas. Em Paris, existem mestrados em Escrita Criativa na American University of Paris, na Kent's Paris School of Arts and Culture e na Université Paris 8. A Espanha oferece especializações em EC na Universidad Complutense de Madrid, na Universidad Internacional de Valencia e na Escuela de Escritores, em Madri. Na Europa, apenas

a Associação Europeia de Programas de Escrita Criativa (EACWP, sigla em inglês) reúne mais de vinte instituições em uma dezena de países³ — e há de se pontuar que nem todas as instituições europeias com cursos de EC são associadas à EACWP. A EC está presente na Universidade Göteborgs, na Suécia; no Orivesi College of Arts at Tampere e na Universidade Jyväskylän, na Finlândia; na Universidade do Sul da Dinamarca; na ArtEZ, na Holanda; na Universidade de Comunicação Criativa, na República Tcheca; na Universidade de Leipzig, na Alemanha; entre outras.

Em Portugal, há especializações lato sensu na Universidade Nova de Lisboa e na Universidade Lusófona, e, a partir deste ano letivo, também é oferecido mestrado em EC na Universidade de Coimbra. Embora ainda não haja uma tradição lusitana nessa disciplina, pela proximidade linguística e pela herança histórica também chegaram ao Brasil alguns poucos materiais sobre a criação literária, nomeadamente os livros *Introdução à escrita criativa* (2009) e *Manual de escrita criativa* (2012), ambos de João de Mancelos, e *Quem disser o contrário é porque tem razão*, de Mario de Carvalho (2019). Mancelos, embora apareça como um nome central para a difusão da EC em Portugal, dedica-se mais à criação de roteiros, que, em sua visão, não difere substancialmente da escrita de literatura.

A EC está presente, ainda, na Universidad Nacional de Tres de Febrero, na Argentina; na Universidad Diego Portales, no Chile; e na Universidad de El Paso, no México. A Austrália também se configura como um grande polo da EC, com cursos na La Trobe University, Swansea University, University of New South Wales, University of Sydney e University of Melbourne. É australiano um dos pesquisadores mais respeitados do ramo na atualidade, Paul Dawson, professor e pesquisador da UNSW.

É importante ressaltar que a EC não é trabalhada apenas — e nem sequer principalmente — no Ensino

3 Dados informados no site da própria instituição: *European Association Creative Writing Programmes*. Disponível em: <https://eacwp.org/members/>. Acesso em: 13 set. 2021.

Superior. Sua presença nas universidades dos países citados é indício de que, fora dos muros das faculdades, há muito mais oficinas livres acontecendo. Mesmo em países nos quais não existe nenhum programa formal de escrita, é razoável supor que haja oficinas informais e cursos de curta extensão sendo ofertados por escritores em centros culturais ou por conta própria. Tais ocorrências, no entanto, são mais difíceis de rastrear. Posso citar, por exemplo, a oficina (em funcionamento por mais de dez anos) promovida pela loja de departamentos El Corte Inglés, em Portugal, ministrada por João Couto Nogueira — que, inclusive, a transformou em um livro de exercícios de escrita (NOGUEIRA, 2016). Observo que só tive acesso a esses dados no tempo em que morei em Lisboa, pois tais iniciativas “menores”, ainda que perenes, não costumam exceder a visibilidade local. Além disso, a EC também tem encontrado seus caminhos para a entrada no Ensino Básico, no esforço de atualizar e complementar as metodologias existentes na docência de Redação.

A escrita criativa no Brasil: uma história

Primeiros passos

Embora a Escrita Criativa tenha chegado ao Brasil apenas na década de 1960, ganhando espaço gradualmente até se consolidar nos anos 2000, com a publicação de materiais teóricos e a criação de cursos acadêmicos específicos, é possível encontrar indícios de que a ideia de que escritores poderiam ser formalmente instruídos já habitava o imaginário de alguns autores no final do século 19. Especula-se que a primeira aparição do termo “oficina literária” no país tenha sido registrada em 1878, em uma crítica feita por Machado de Assis ao livro *O primo Basílio*. Referindo-se a Eça de Queiroz, o autor brasileiro dissera que o português “transpôs ainda há pouco as portas da oficina literária” (MACHADO DE ASSIS *apud* ASSIS BRASIL, 2015, p. s108). Poucos anos antes, em 1872, José de Alencar chamava a atenção para a necessidade de profissionalizar a escrita: “Quando as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje apenas aí buscam passatempo ao espírito, convergirão para nobre esfera suas poderosas faculdades” (ALENCAR *apud* DOURADO, 1976, p. 9).

Em 1873, um ano depois de se posicionar publicamente a favor da profissionalização dos escritores, Alencar escreveu sua “autobiografia intelectual”, *Como e por que sou romancista*, publicada em 1893. Nesse texto em formato de carta, o autor rememora pontos importantes para a sua formação literária. Para Afrânio Coutinho (que também desempenhou seu papel na história das oficinas de escrita), trata-se de um “autêntico roteiro de teoria literária” (*apud* ALENCAR, 1893).⁴ Isso, numa época em que não havia no Ensino Superior brasileiro nenhum curso voltado exclusivamente para as Letras, não é pouca coisa. O próprio Alencar reconhece a importância de relatos como o seu para “a amortização desta dívida de nossa ainda infante literatura”. O texto rememora o percurso do escritor enquanto tal, recuperando momentos importantes no contato com a literatura, tanto por meio da leitura quanto propriamente na escrita. Dois pontos chamam a atenção nesse relato: a importância atribuída ao contato com grandes textos literários, primeiro intermediado pela mãe e depois independente, e as idas e vindas no percurso de criação de seus livros, marcado por interrupções e retomadas, momentos de maior e menor interesse, uma profusão de rascunhos e anotações desconexas que por vezes não levavam a lugar nenhum, mas em alguns casos serviam como disparador para livros que só seriam escritos muitos anos depois.

Autran Dourado, grande entusiasta brasileiro da EC, considera essencial que um escritor fale sobre seu trabalho, abordando tanto seus processos de criação quanto aspectos técnicos do seu texto e considerações acerca da literatura em geral. Em sua visão, os escritores que não o fazem estariam fugindo do seu papel. Ele próprio publicou os bastidores de sua criação literária, reunidos no volume *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* em 1976 — livro que une seu primeiro “ensaio-fantasia”, cujo propósito, explicitado já na apresentação, era pensar uma *ars poetica*, às notas do curso

4 Para esta pesquisa, consultei o texto disponível no arquivo digital do site Domínio Público (<http://www.dominiopublico.gov.br/>). Como não há no documento nenhuma referência à edição que foi digitalizada, mantive na bibliografia os dados da primeira edição. A citação de Afrânio Coutinho, que consta do prefácio da versão disponibilizada no site, naturalmente não pertence a essa primeira edição, dado que o crítico nasceu algumas décadas depois da sua publicação.

de literatura ministrado na Faculdade de Letras da PUC-RJ. Ambos têm como propósito geral aproximar as questões teóricas da prática literária, oferecendo a visão de um escritor sobre seu ofício, pensando tópicos da teoria literária e seu aproveitamento na feitura do texto. Décadas depois, em 2003, Dourado lançou outro livro voltado ao fazer literário: *Breve manual de estilo e romance* — desta vez, com vistas ao aconselhamento de aspirantes a escritores. No livro, descrito por seu autor como “memórias que são ao mesmo tempo manual de serviço de um aplicado escriba” (p. 26), há conselhos sobre a rotina do escritor e hábitos de leitura, entre outros. O interlocutor é bem marcado: Dourado escreve para quem deseja iniciar uma carreira literária e não sabe por onde começar.

Outro pioneiro da EC no país, Cyro dos Anjos, responsável pela primeira oficina literária registrada no Brasil, também deixou sua contribuição aos materiais teóricos produzidos por escritores. O livro ensaístico *A criação literária*, publicado inicialmente em 1954, apresenta as reflexões do professor a partir da pergunta “Por que escreve?”, endereçada a ele por um aluno do curso de Filosofia. Diferente de José de Alencar e Autran Dourado, que nos oferecem narrativas íntimas de suas andanças pelo caminho tortuoso da criação, Cyro dos Anjos traz ao leitor um compilado de referências teóricas das mais variadas, investigando o que filósofos, psicólogos, literatos e outros pensadores dizem a respeito das características humanas que levam à criação literária. Trata-se mais de uma obra filosófica sobre a literatura, o processo criativo e a arte no geral; alguém que desejasse um livro com teor didático, voltado para quem deseja se tornar escritor, provavelmente não o encontraria nesse volume. Por outro lado, uma pessoa interessada em pensar sobre a natureza das atividades artísticas encontrará um rico material para reflexão.

Contemporâneo de Autran Dourado, o professor da PUC-SP Samir Curi Meserani esboçou, nos anos 1970, um método de ensino de EC por meio de uma coleção de livros de contos que visava a introduzir o leitor no mundo da teoria literária, apresentando elementos narrativos, como tempo, espaço, personagem, ação e ponto de vista da narrativa, e instigando-o a produzir suas próprias narrativas por meio de uma provocação de escrita relacionada a cada tópico teórico estudado (JUNQUEIRA, 2017). A coleção *Quem conta um conto*, publicada pela Atual Editora, em 1989, é o primeiro material teórico de cunho marcadamente didático voltado para o fazer literário de que tive notícia em minhas pesquisas, e apresenta, inclusive, uma visão metodológica e uma preocupação edu-

cativa maiores até do que a maioria dos livros recém-publicados sobre o tema, uma vez que se propõe a sistematizar os conhecimentos necessários ao escritor, aliando a teoria à prática. Os grandes diferenciais da ideia de Samir Meserani em relação aos demais materiais aqui descritos foram aliar teoria, textos literários e proposta de escrita no mesmo material e organizá-lo em uma sequência didática. Também é um dos poucos que não se baseiam na própria prática para pensar a EC.

Conversas entre escritores

Talvez as atividades mais próximas às que hoje se situam no domínio da EC tenham sido realizadas por meio de cartas trocadas entre escritores, prática bastante usual durante o século 20. Destas, o caso mais icônico é de Mario de Andrade. Acostumado a trocar longas cartas com escritores iniciantes, o modernista dedicava-se profundamente à leitura crítica de originais e ao aconselhamento dos seus pupilos. Por essa razão, era tido como *mestre* por muitos — título utilizado tanto com sentido positivo quanto com conotação negativa por seus contemporâneos. Diversos volumes foram publicados contendo suas cartas para outros escritores, como Manuel Bandeira, Henriqueta Lisboa, Alceu Amoroso Lima, Câmara Cascudo. Dentre eles, a troca de cartas com Fernando Sabino é de especial interesse nesta investigação sobre os primeiros passos da EC no Brasil. Isso porque, nessas cartas, é possível ver em ação não apenas um escritor competente falando sobre o seu ofício, mas um professor dedicado, totalmente comprometido com o ensino e preocupado com a formação do outro, dotado de uma didática intuitiva sobre o fazer literário.

Suas cartas misturam conselhos gerais sobre leitura e escrita a devolutivas minuciosas de textos literários. Nestas, a meu ver, encontram-se as maiores contribuições para a EC, tanto para quem busca aprimorar sua própria escrita quanto para quem é ou deseja se tornar professor de oficinas. Isso porque seus comentários críticos não apenas apontam questões problemáticas nos textos (sejam elas no nível da elaboração narrativa ou da construção sintática) como também explicam o porquê de elas não estarem bem-resolvidas. Com isso vai se construindo um entendimento geral do funcionamento da composição literária, de modo a possibilitar a construção, por parte do aprendiz, de critérios que sirvam para a resolução de problemas futuros. Portanto, além da possibi-

lidade de ver em ação o olhar aguçado de um escritor habilidoso, temos também a oportunidade de tomar contato com um modo de ensinar que serve como modelo para a atividade docente em EC.

Ao lado das correspondências, as entrevistas concedidas por escritores sobre seu ofício são outro material paralelo — quero dizer, não especificamente pensado para balizar as atividades de EC — que podem oferecer elementos relevantes para quem estuda a criação literária. Destaca-se, nesse âmbito, a coleção *Viver & escrever: uma reunião de entrevistas* realizadas pela também escritora Edla van Steen (2008). Os três volumes trazem até nós um acervo com depoimentos de nomes como Jorge Amado, Ignácio de Loyola Brandão, Mario Quintana, Nélide Piñon, João Cabral de Melo Neto, Plínio Marcos, Lygia Fagundes Telles, Raduan Nassar, Osman Lins, Nelson Rodrigues, Rachel de Queiroz, Dias Gomes, Marcos Rey, entre muitos outros. As perguntas direcionadas aos entrevistados passam por questões básicas da escrita e também particularidades da produção de cada um. Alguns exemplos: “Como você escreve?”; “Atualmente, que autores você lê?”; “Quando então assume que está diante de um romance?”; “Já perdeu algum tema por não conseguir abordá-lo?”; “Há alguma diferença entre conto e novela?”; “Por que você não gosta dos seus livros?”; “Lendo muito foi que você sentiu vontade de escrever?”; “No seu entender, o que é uma boa tradução?”. Nota-se, pelo teor das perguntas, que a leitura do material pode trazer pontos de interesse para se pensar a EC.

Atualmente, o site *Como eu escrevo* (comoeuescrevo.com) realiza um trabalho semelhante de recolha de depoimentos de escritores e escritoras contemporâneas, baseados em um roteiro padrão de entrevista que traz perguntas como “Você tem algum ritual de preparação para a escrita?”; “Você escreve um pouco todos os dias ou em períodos concentrados?”; “Quantas vezes você revisa seus textos antes de sentir que eles estão prontos?”; “De onde vêm suas ideias?”. Seu arquivo impressionante apresenta em torno de 2.500 entrevistas com nomes conhecidos e desconhecidos pensando sobre seus processos de criação. Embora careça ainda de uma curadoria mais direcionada, que apresente já algumas conclusões a respeito do vasto material reunido ali, o site permite um passeio por diferentes rotinas de escrita, o que pode ser de grande valor para quem ainda não se sente confortável em sua própria rotina, ou para quem pesquisa processo criativo em escrita.

Materiais brasileiros sobre Escrita Criativa

Razoavelmente raros no início dos anos 2000 e praticamente inexistentes no século 19, os livros brasileiros dedicados à Escrita Criativa vivenciaram um *boom* na última década e vêm marcando presença cada vez maior no mercado editorial do país, escritos por escritores e professores de oficinas. Em sua maioria, trata-se de livros introdutórios, muito calcados nas experiências individuais dos autores, seja como ministrantes de oficinas, seja como alunos. O que se nota, a partir da leitura dos materiais, é uma primeira tentativa em curso de se pensar a EC, sem, contudo, abordar com embasamento teórico profundo na maioria dos casos. A maior parte das obras é orientada pela experiência pessoal de seus autores, e são raras as que incluem bibliografia teórica. Para dar início a um movimento de produção bibliográfica brasileira sobre o assunto, tais obras são, sem dúvidas, essenciais no atual contexto brasileiro. Porém fica nítida a lacuna teórica existente no Brasil: a leitura dos livros disponíveis abre caminho para se começar a pensar a EC a partir de uma perspectiva brasileira, ao mesmo tempo que aponta para a carência de estudos de fôlego sobre o tema.

A fim de sistematizar os materiais brasileiros sobre EC, listarei abaixo os livros de que tenho conhecimento até o momento, e também algumas pesquisas acadêmicas pertinentes ao recorte estabelecido. Retomarei alguns dos títulos já mencionados, a fim de concentrá-los todos nesta seção do artigo. Não se trata de um levantamento definitivo, mas de um esforço a mais na tentativa de reunir a pesquisa bibliográfica produzida em nosso país — uma lista provisória à qual, espero, outros pesquisadores possam acrescentar obras das quais tenham conhecimento e que eu desconheça. Concentrei-me apenas nos textos escritos por brasileiros e brasileiras, não incluí nenhuma tradução. Não analisarei cada um deles,⁵ devido à extensão deste artigo e

5 Um levantamento parcial foi realizado, no ano passado, por Flávio Luís Rodrigues (2020), trazendo uma breve apresentação e algumas análises sobre livros nacionais e traduções que circularam no Brasil entre 2005 e 2019. Apesar de não contemplar todas as obras existentes — fato, se não impossível, bastante difícil de ser realizado —, o artigo de Rodrigues é uma boa porta de entrada para saber um pouco mais sobre os materiais ali analisados, alguns deles presentes também na compilação de materiais brasileiros listados aqui.

ao seu propósito panorâmico; uma comparação mais aprofundada poderá ser feita posteriormente, em artigo dedicado exclusivamente a ela. Um ponto curioso a ser sublinhado é o fato de o termo “escrita criativa” ser usado em alguns livros que não se baseiam naquilo que estamos aqui considerando como EC, isto é, uma disciplina específica de formação de escritores, voltada para a criação de textos literários ficcionais, não ficcionais ou poéticos, com propósitos, teorias e metodologias específicas. Ainda assim, foram incluídos neste artigo. Outro dado interessante vem da constatação de que, além das obras listadas abaixo, uma pesquisa rápida no site da Amazon retorna diversos manuais para escritores iniciantes, a grande maioria com tom de autoajuda, publicados de forma independente na plataforma Kindle. Eles não fizeram parte deste estudo.

- COMO E POR QUE SOU ROMANCISTA, José de Alencar (1893). Depoimento sobre o percurso pessoal do autor na literatura.
- A CRIAÇÃO LITERÁRIA, Cyro dos Anjos (1962). Pesquisa teórica (sobretudo filosófica) sobre o que impulsiona o escritor a criar.
- UMA POÉTICA DE ROMANCE / MATÉRIA DE CARPINTARIA, Autran Dourado (1976). Relatos sobre o processo de criação dos livros do autor.
- COLEÇÃO QUEM CONTA UM CONTO (VOLUMES 1 A 5), Samir Curi Meserani (1989). Explicação teórica sobre os elementos básicos da narrativa (um aspecto diferente a cada livro), coletânea de textos literários e proposta de escrita sobre o tema em foco.
- OFICINA LITERÁRIA: O ARTESANATO DO TEXTO, Maria da Graça Aziz Cretton (1992). Investigação teórica sobre metodologias de ensino de escrita e sobre a “pedagogia da criatividade”.
- OFICINA DE CRIAÇÃO LITERÁRIA: UM OLHAR DE VIÉS, Berenice Sica Lamas e Marli Marlene Hintz (2002). Relato de experiência de participação na oficina literária de Assis Brasil, com descrição dos conteúdos aula a aula, acrescido de introdução teórica sobre os propósitos de oficinas e processo criativo.
- BREVE MANUAL DE ESTILO E ROMANCE, Autran Dourado (2003). Conselhos para quem quer começar a escrever literatura, baseados na vivência do próprio autor.

- **SEGREDOS DA FICÇÃO: UM GUIA DA ARTE DE ESCREVER NARRATIVAS**, Raimundo Carrero (2005). Considerações sobre elementos e técnicas da narrativa, com exemplos literários e sugestão de bibliografia complementar comentada.
- **COLEÇÃO MISTÉRIOS DA CRIAÇÃO LITERÁRIA**, José Domingos de Brito (2007-2015). Composta por seis volumes: *Por que escrevo?*; *Como escrevo?*; *Literatura e jornalismo*; *Literatura e cinema*; *Literatura e política*; *Literatura e música*. Depoimentos de escritores consagrados sobre cada tema. O primeiro volume investiga as razões que levam os autores a escrever; o segundo investiga o processo de escrita em si; o quinto se debruça sobre as relações entre a escrita e os contextos sociopolíticos, econômicos e religiosos e os demais espreitam as vizinhanças entre a literatura e outros tipos de texto.
- **A OFICINA DO ESCRITOR: SOBRE LER, ESCREVER E PUBLICAR**, Nelson de Oliveira (2008). Reflexões sobre a criação literária, com foco no aprimoramento do uso da linguagem na construção do texto (voltado para poetas e prosadores).
- **COLEÇÃO VIVER & ESCREVER (VOLUMES 1, 2 E 3)**, Edla van Steen (2008). Entrevistas com escritores e escritoras brasileiros abordando especificidades de suas escritas.
- **ESCRITA CRIATIVA: O PRAZER DA LINGUAGEM**, Renata di Nizo (2008). Estratégias gerais de criação de textos (voltado para a escrita de modo geral, em contextos comunicacionais, não é focado na criação literária).
- **A PREPARAÇÃO DO ESCRITOR**, Raimundo Carrero (2009). Considerações sobre elementos e técnicas da narrativa, com exemplos literários, exercícios e uma sugestão de bibliografia complementar comentada, acrescida de exercícios de escrita. Trata-se de uma versão ampliada e mais organizada de seu livro anterior.
- **PARA SER ESCRITOR**, Charles Kiefer (2010). Ensaio pessoais sobre tópicos de literatura e sobre o ofício de escritor.
- **A ESCRITA CRIATIVA: PENSAR E ESCREVER LITERATURA**, Camila Canali Doval, Camila Gonzatto da Silva e Gabriela Silva (orgs.) (2012). Textos variados, literários e teóricos, sobre a escrita de ficção e a crítica literária feita por escritores.

- CRIAÇÃO LITERÁRIA: DA IDEIA AO TEXTO, José Carlos Laitano (2014). Questões gerais relacionadas à criação literária, com um compilado de pensamentos de escritores consagrados.
- OFICINA DE ESCRITA CRIATIVA: ESCRREVENDO EM SALA DE AULA E PUBLICANDO NA WEB, Solimar Silva (2014). Ideias de propostas de escrita para a sala de aula (abrange gêneros variados, literários e não literários, no contexto das aulas de redação escolares).
- ESCREVA! GUIA DE ESCRITA CRIATIVA, Pedro Gonzaga e Jane Tutikian (2015). Explicações sobre os elementos básicos da narrativa (com a inclusão de diversos exemplos), técnicas de escrita e alguns exercícios práticos.
- OFICINEIROS E SUAS OFICINAS: PROSEANDO PELA PAULICEIA, Dimas Gomez (2015). Entrevistas com professores de EC, mais introdução teórica sobre as origens das oficinas literárias.
- OFICINA LITERÁRIA DE ESCRITA CRIATIVA, Yan Brandenburg Siqueira (2016). Entrevistas com professores de EC, mais introdução teórica sobre criatividade e criação literária.
- MANUAL DO ESCRITOR, Marcelo Klotz (2016). Compilado de anotações feitas ao longo de inúmeras oficinas literárias, organizadas em forma de manual prático.
- COMO TRANSFORMAR SUAS IDEIAS EM UM LIVRO: DICAS E ESTRATÉGIAS DE COMO ESCRIVER E PUBLICAR SEU BEST SELLER, Andréia Roma (2016). Lições sobre planejamento de texto, escrita, publicação e divulgação, com foco nas dificuldades que podem surgir ao longo do processo e como superá-las (com enfoque bastante amplo).
- PAISAGENS MENORES: EXPERIÊNCIAS COM A ESCRITA CRIATIVA, Geruza Zelnys e Alexandre Filordi de Carvalho (orgs.) (2017). Ensaios pessoais sobre a criação literária, escritos por diversos profissionais da literatura, bem como por professores e alunos de oficinas de escrita.
- OFÍCIO DE ESCRIVER, Frei Betto (2017). Ensaios pessoais sobre escrita, leitura e literatura (e também a relação desta com a espiritualidade, a política e a educação), a partir da experiência do autor e de análises de grandes clássicos.

- CIÊNCIAS CONTÁVEIS: ENSAIOS SOBRE ESCRITA CRIATIVA, Davi Boaventura e Tiago Germano (orgs.) (2017). Ensaaios sobre as particularidades da EC como campo do conhecimento.⁶
- ENSAIO - ORIENTAÇÕES PARA A REDAÇÃO DO TEXTO CONCEITUAL, Gilson Rampazzo (2017). Orientações teórico-práticas sobre a escrita de textos ensaísticos, abordando o uso de recursos literários para a prosa de não ficção.⁷
- 100 EXERCÍCIOS DE ESCRITA CRIATIVA, Mário Falcão (2017). Disparadores de escrita / ideias sobre o que escrever.
- SOBRE A ESCRITA CRIATIVA (VOLUMES I, II E III), Patricia Gonçalves Tenório (org.) (2017-2020). Ensaaios sobre temas relacionados à escrita criativa, com abordagens diversas (de reflexões sobre a inspiração a relatos de experiência docente e discente).
- ESCRITA CRIATIVA PARA INICIANTES, Marcelo Spalding (2018). Apresentação dos elementos básicos da narrativa e reflexões sobre particularidades do texto literário, como clichês e metáforas. Também aborda brevemente a escrita na era digital, a EC na sala de aula e dicas para publicação.
- COMO SE ENCONTRAR NA ESCRITA: O CAMINHO PARA ENCONTRAR A ESCRITA AFETUOSA EM VOCÊ, Ana Holanda (2018). Guia para encontrar a própria voz e expressar-se por meio da escrita (voltado para a escrita em geral, sem foco na literatura).
- ESCRITA CRIATIVA: DA IDEIA AO TEXTO, Rubens Marchioni (2018). Técnicas para escrever textos com maior impacto para os leitores (voltado para a escrita no geral, não trata especificamente da criação literária).⁸
- ESCREVER SEM ESCREVER, Leonardo Villa-Forte (2019). Pesquisa teórica sobre a escrita que se faz a

6 Uma resenha detalhada do livro foi publicada no n. 3 da revista *Revera*, por Marcia Fortunato (2018).

7 Uma resenha detalhada do livro foi publicada no n. 4 da revista *Revera*, por Ronaldo Bressane (2019).

8 Embora seja pensado para atender às demandas de escrita no geral e não especificamente de criação literária, traz considerações interessantes sobre processo criativo, que cabem bem na realidade da EC, sobretudo na primeira parte.

partir de recortes, montagens, paródias, entre outras formas de apropriação.

- **ESCREVER FICÇÃO: UM MANUAL DE CRIAÇÃO LITERÁRIA**, Luiz Antonio de Assis Brasil (2019). Teoria sobre os elementos básicos da narrativa, exemplificada com a análise de textos consagrados, e conselhos sobre o ofício literário (centrado na escrita de romances).
- **QUESTÕES FUNDAMENTAIS DE ESCRITA CRIATIVA**, Kátia Regina Souza (2019). Síntese de entrevistas feitas com professores de oficinas literárias, abordando temas básicos da escrita.
- **ESCRITA CRIATIVA: 100 EXERCÍCIOS PRÁTICOS E DIVERTIDOS PARA ATIVAR A SUA CRIATIVIDADE**, Juliana de Mari e Maurício Oliveira (2019). Disparadores de escrita (em formato de baralho).
- **ESCRITA CRIATIVA E ENSINO (VOLUMES I E II)**, Adauto Locatelli Taufer, Diógenes Buenos Aires de Carvalho, Luiz Antonio de Assis Brasil e Paulo Ricardo Kralik Angelini (orgs.) (2019 e 2020). Ensaio e artigos teóricos sobre experiências docentes, envolvendo EC em Ensino Básico e superior.
- **OFICINA DE CRIAÇÃO LITERÁRIA: COMO ENSINAR SABERES E SABORES DA LEITURA E DA ESCRITA**, Simão de Miranda (2020). Propostas de atividades de leitura e criação de textos para a sala de aula, com sensibilizações para a escrita, propostas de produção criativa e estímulos à leitura.

Além desses títulos, há uma vasta categoria de livros ligada à EC que não trata dos mecanismos de criação literária propriamente. São obras dedicadas a aconselhar jovens escritores em relação à parte, digamos, *burocrática* da escrita, isto é, a publicação. Entre elas, *Informações importantes para quem quer escrever e publicar um livro: guia profissional do livro*, de Maria Esther Perfetti e João Scortecci (2016),⁹ *Como editar seu próprio livro 2.0: um manual básico para quem quer publicar*, de Leonardo Müller (2010), *Quer publicar um livro? Descubra como! – Autopublicação, divulgação e comercialização*, de Ricardo Minoru Horie

9 O livro continua a ser reeditado, já tem mais de 15 edições; não sei precisar de quando é a primeira publicação, mas lembro de ter ganhado do próprio autor um exemplar no início dos anos 2000.

(2012), *Como escrever, publicar e divulgar um livro*, de Valceck Almeida de Jesus (2014), e *Quero publicar meu livro: um guia editorial para autores iniciantes*, de Manuela Neves (2016) — este último, ao contrário do que o nome sugere, não é propriamente um guia sobre publicação, mas sim um livro reflexivo sobre o que vale e o que não vale a pena para se conseguir uma publicação de qualidade diante de um cenário em que qualquer um pode publicar um livro. Com uma proposta diferente, mas que envolve outra parte pragmática da publicação, o livro *Crowd: o guia do financiamento coletivo para autores e editores de livros*, de Marina Avila e Valquíria Vlad (2020), traz um tutorial sobre financiamento coletivo com estratégias para conseguir aporte financeiro para publicar livros.

A Escrita Criativa como objeto de estudo: pesquisas acadêmicas

Embora ainda não sejam muitas as pesquisas acadêmicas voltadas para a Escrita Criativa, estudos teóricos sobre o tema têm despontado em algumas universidades brasileiras. Dos estudos dedicados especificamente às oficinas literárias e à formação de escritores, merecem destaque, por sua consistência, a tese de doutorado de Maria da Graça Aziz Cretton, denominada *Oficina literária: o artesanato da escritura*, defendida em 1992, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (Programa de Pós-graduação em Letras); o livro-reportagem de Dimas Gomez, de nome *Oficineiros e suas oficinas: proseando pela Pauliceia*, apresentado em 2013 como monografia de conclusão de curso na Faculdade Cásper Líbero (graduação em Jornalismo)¹⁰ e a dissertação de mestrado de Yan Brandenburg Siqueira, *Oficina literária de escrita criativa*, defendida em 2016, na Universidade Federal do Espírito Santo (Programa de Pós-graduação em Letras). Minha própria pesquisa de

10 A monografia foi publicada pela Amazon Digital Services em 2015. Será utilizada essa versão para todas as posteriores menções à pesquisa de Gomez. Nas referências, procurar por Gomez (2015).

- 11 A pesquisa está sendo realizada na Universidade de São Paulo (Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), sob orientação de Mauricio Salles Vasconcelos.

doutorado também se enquadra nesta categoria: a tese que defenderei no ano que vem (2022),¹¹ intitulada *Ensino de escrita em oficinas literárias – experiência e criação*, dedica-se a pesquisar a formação de escritores na contemporaneidade, investigando o processo criativo, explorando os aspectos filosóficos e psicopedagógicos que norteiam as oficinas de escrita e desenhando uma metodologia de ensino de criação literária.

O estudo de Cretton, pioneiríssimo, desenvolvido na virada dos anos 1990, está comprometido em defender a ideia de que a literatura resulta muito mais de um trabalho artesanal com a linguagem do que de qualquer inspiração. Ideia esta que já fica clara desde o subtítulo da tese, “o artesanato da escritura”, e encontra eco no pensamento do poeta João Cabral de Melo Neto, cujos poemas são analisados pela autora de forma a corroborar sua proposição. Cretton investiga oficinas de diferentes países para recolher estratégias metodológicas para o ensino de escrita. Trata-se de uma pesquisa teórica que se debruça sobre o funcionamento da criatividade e da imaginação, visando a compreensão de seus papéis nos processos criativos, sempre com foco no aproveitamento desses conceitos para a condução de oficinas, por meio de uma “pedagogia da criatividade”.

Os trabalhos de Gomez (2015) e de Siqueira (2016) partem, ambos, de entrevistas com ministrantes de oficinas. Os *corpus* variam ligeiramente: enquanto Gomez situa sua pesquisa nas oficinas paulistanas, Siqueira entrevista professores de diferentes estados e também um de Portugal. Ambos apresentam as transcrições das conversas com os entrevistados, acrescidas de considerações mais amplas que tanto situam a EC como área de estudo, buscando suas vizinhanças e algumas filiações históricas, quanto tecem considerações a partir da análise do conjunto das entrevistas. Se os dois estabelecem diálogos entre a EC e outros saberes, as áreas do conhecimento em que vão buscar subsídios para pensar o ensino de criação literária é diverso: Gomez se apro-

xima das outras artes, especificamente as Artes Visuais, fazendo uma retrospectiva histórica a respeito das formas de transmissão de conhecimentos artísticos, salientando a importância que a figura do mestre de ofício ocupava até o Romantismo, quando emerge o mito da genialidade inata. Siqueira, por outro lado, explora o universo da Psicologia, recuperando estudos sobre traços psicológicos e mecanismos psíquicos associados à criatividade para pensar o ensino de escrita.

Outro estudo relevante para a área da escrita criativa é a pesquisa de mestrado de Leila Pinheiro Xavier, de nome *Por uma política de formação de escritores no Brasil*, defendida em 2015, na Universidade do Estado da Bahia (Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural). Diferente dos anteriores, o trabalho de Xavier não investiga possíveis metodologias de ensino de EC. Seu interesse é levantar hipóteses sobre os motivos sociopolíticos que teriam ocasionado o atraso da implantação de um percurso formativo para escritores no Brasil. A partir de uma base teórica de cunho filosófico que passa por Foucault, Barthes e Deleuze, a autora recupera as iniciativas de fomento à criação literária em solo brasileiro desde a época colonial e lança luz às possíveis relações entre a falta de incentivo à escrita de literatura e a negligência dessa forma de comunicação artística e cultural como elemento de construção da identidade nacional.

Periódicos dedicados exclusivamente à EC também começam a surgir no país. Grande exemplo disso é a revista *Revera*, – *Escritos de criação literária*, uma publicação anual criada em 2016 e mantida pela pós-graduação lato sensu Formação de Escritores, do Instituto Vera Cruz. A revista traz textos teóricos e literários, originais e traduções, e “tem como objetivo difundir ensaios acadêmicos e outros textos relacionados aos temas do processo de escrita literária nas suas diversas manifestações, incluindo a formação de escritores e o ensino da escrita, bem como a sua interconexão com a teoria literária e a literatura comparada”.¹² A

12 Texto informado pelo site da revista. Disponível em: <http://site.veracruz.edu.br/instituto/revera/index.php/revera>. Acesso em: 11 ago. 2021.

linha de pesquisa Laboratórios de Criação – Escrita de Literatura e Teoria, da Faculdade de Letras, da Universidade de São Paulo, mantém uma página na internet (www.lapislaboratorio.site) na qual publica mensalmente textos teóricos e literários brasileiros e de outros países de língua portuguesa, bem como traduções. O site também abriga um podcast literário elaborado pelo grupo, além de vídeos de entrevistas com os escritores que fazem parte de seu grupo de estudos e de mesas-redondas sobre temas relacionados à criação literária contemporânea. Neste ano de 2021, a *Ipotesi – Revista de estudos literários*, do programa de pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), dedicou o primeiro número do volume 25 ao tema “O processo de criação literária como objeto de estudo”.

Oficinas e cursos de Escrita Criativa no Brasil

O exponencial aumento de materiais teóricos que discutem a EC nos últimos vinte anos demonstra a presença cada vez maior da EC no Brasil, mas é no oferecimento de cursos e oficinas que tem se dado o maior e mais rápido avanço na área. Trazidas ao Brasil nos anos 1960 e 1970, as oficinas literárias começaram a se popularizar nas décadas de 1980 e 1990 e, a partir dos anos 2000, garantiram espaço no imaginário brasileiro. Isto é: nos grandes centros urbanos, uma vez que a oferta para os muitos interiores do país continua escassa. Com frequência cada vez maior, diversas instituições públicas e privadas oferecem oficinas curtas de escrita, cursos livres um pouco mais extensos e cursos de formação de longa duração. Pela quantidade de ofertas, a duração das oficinas e a importância histórica das atividades para a área, os quatro grandes polos da EC no Brasil parecem ser Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife.

Na cidade de São Paulo, entre as primeiras oficinas de escrita documentadas temos a do Museu Lasar Segall, oferecida desde 1977, inicialmente com a coordenação de José Antonio Pasta Júnior, depois sob o comando de Gilson Rampazzo e hoje ministrada por Áurea Rampazzo, e a das Oficinas Culturais Três Rios (hoje Oficina Cultural Oswald de Andrade), coordenada por João Silvério Trevisan, na década de 1980 (GOMEZ, 2015). Na década de 1990, ainda em São Paulo, despontaram oficinas em instituições como AIC, B_arco, Terracota, Casa do Saber e Ema Klabin. No Rio de Janeiro existem, desde a década de 1990, o tradicional Cen-

tro de Experimentações Poéticas — CEP 20.000, fundado por Chacal e Guilherme Zarvos, e o Instituto Estação das Letras, que promove atividades variadas em torno da criação literária, incluindo oficinas de escrita. Em Porto Alegre, Luís Antonio de Assis Brasil e Charles Kiefer foram considerados “o centro nervoso das oficinas de escrita gaúchas” em matéria da Folha de São Paulo de 2009;¹³ na mesma cidade, João Gilberto Noll manteve sua oficina de escrita até falecer, em 2017. Em Recife, existe, desde 1989, a oficina de Raimundo Carrero, apontado como um dos expoentes da EC no Brasil. Na mesma cidade, Sidney Rocha ministra oficinas de literatura há duas décadas. É recifense o escritor e reconhecido professor de oficinas Marcelino Freire, embora não mais resida na capital pernambucana e tenha desenvolvido uma extensa e capilar carreira como professor de EC primeiro em São Paulo e, posteriormente, em ambiente virtual. Têm destaque, ainda, as oficinas promovidas pelo SESC em diversas cidades do país.

A Casa das Rosas, instituição cultural pública mantida pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e gerida pela Organização Social (OS) Poiesis, oferece desde 2013 dois cursos de formação de escritores de longa duração: o Curso Livre de Preparação do Escritor (CLIFE) — anual, com áreas de concentração em prosa, poesia e ensaio — e o CLIFE Jovem — semestral, exclusivamente para alunos de 14 a 18 anos. A instituição também mantém um Centro de Apoio ao Escritor, com diferentes iniciativas a fim de “contribuir para a criação literária em todas as suas etapas e gêneros, propiciando aos autores iniciantes e às pessoas que queiram escrever e publicar obras literárias capacitação técnica e recursos de profissionalização”.¹⁴ Entre elas, um banco online de editais para concursos literários e a promoção de “plantões de dúvidas literários”: encontros presenciais com escritores experientes, que ficam à disposição para conversar com os interessados, que são atendidos por ordem de chegada.

13 GUIMARÃES NETO, Ernane. A ascensão das oficinas literárias, *Folha de S. Paulo*, 16 ago. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1608200906.htm>. Acesso em: 15 set. 2021.

14 Texto informado pelo site do programa. Disponível em: <https://www.casadasrosas.org.br/centro-de-apoio-ao-escritor/clife>. Acesso em: 11 ago. 2021.

Em âmbito universitário, as oficinas literárias começaram a surgir na década de 1960, primeiro na Universidade de Brasília, em 1962, com Cyro dos Anjos, e logo em seguida na Universidade Federal da Bahia, com Judith Grossmann, e na Universidade Federal do Rio de Janeiro (BARBOSA, 2012). Na década seguinte, o número de instituições de Ensino Superior que incluíram algum tipo de ação voltada para a escrita literária já passava de dez. A Escrita Criativa se espalhava pelo país, despontando tanto no Rio Grande do Norte como no Rio Grande do Sul; em capitais como o Rio de Janeiro e Vitória e também em cidades menores como Ribeirão Preto e Marília (BARBOSA, 2012). Em 1985, teve início a oficina ministrada por Assis Brasil na PUC-RS, que se mantém em funcionamento até hoje. Tais iniciativas permaneceram como atividades optativas ou extracurriculares, sendo ainda uma presença tímida nas faculdades brasileiras até o começo do terceiro milênio.

Na última década, deu-se um avanço considerável na consolidação da EC como disciplina independente, e hoje é possível enumerar mais de uma dezena de programas específicos na área (graduações e pós-graduações lato sensu ou stricto sensu). Dos que continuam a ser oferecidos no momento, este é o levantamento parcial do oferecimento de cursos de formação em Escrita Criativa no Brasil dos quais tenho conhecimento:

Tabela – Cursos de formação em Escrita Criativa oferecidos atualmente no Brasil

INSTITUIÇÃO DE ENSINO	TIPO DE PROGRAMA	DATA DE ABERTURA ¹⁵	UF
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)	Graduação, mestrado e doutorado	2009 ¹⁶	RS
Pontifícia Universidade Católica – RJ (PUC-RJ)	Graduação	2010 ¹⁷	RJ

15 Considerou-se a data de início do oferecimento do curso, ou de inclusão da linha de pesquisa, independentemente de se haver formado turma de imediato ou apenas posteriormente.

16 Em 2009, a PUC-RS criou uma linha de pesquisa específica para a Escrita Criativa dentro da área de concentração em Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Letras; em 2012, foi criada uma área de concentração específica, oferecendo cursos de mestrado e doutorado e, em 2015, foi aberta também a graduação (ASSIS BRASIL, 2017; AMABILE, 2020).

17 O bacharelado em Formação de Escritor foi aberto em 2010, mas a instituição já oferecia habilitação em Produção Textual no bacharelado em Letras desde 2004 (PEREZ e ASSIS BRASIL, 2018).

INSTITUIÇÃO DE ENSINO	TIPO DE PROGRAMA	DATA DE ABERTURA	UF
Instituto Vera Cruz	Especialização	2010	SP
Universidade Federal da Bahia	Graduação ¹⁸	2010	BA
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)	Mestrado e doutorado	2015	RS
Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP)	Especialização	2017	SP
Universidade de São Paulo (USP)	Mestrado e doutorado	2018	SP
Fundação Edson Queiroz – Universidade de Fortaleza (Unifor)	Especialização	2019	CE
Universidade Católica de Pernambuco (Unicap)	Especialização	2019	PE
Faculdade Novoeste	Especialização	2020	MS
Centro Universitário Campos de Andrade (Uniandrade)	Mestrado e doutorado	Não apurado	PR
Centro Universitário FAESA ¹⁹	Especialização	Não apurado	ES
Faculdade Frassinetti do Recife (Fafire)	Especialização	Não apurado	PE
Núcleo de Estratégias e Políticas Editoriais (NESPE)	Especialização	Não apurado	RJ
Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas)	Especialização	Não apurado	SP
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)	Especialização	Não apurado	MG
Universidade Estácio de Sá	Especialização	Não apurado	RJ
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)	Mestrado e doutorado	Não apurado	MG

18 Área de concentração dos Bacharelados Interdisciplinares do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências.

19 A pós-graduação oferecida pela FAESA intitula-se *Escrita criativa e produção literária*, porém sua estrutura difere significativamente dos demais cursos. Apesar de conter EC no nome, não há componentes curriculares dedicados à prática de criação literária; o intuito do curso parece ser o de formar profissionais que dominem a teoria da EC para atuação no ciclo básico.

Cursos de formação em Escrita Criativa por Estado



Adaptado de Mário Yoshida

Escrita Criativa nas escolas

Paralelamente aos esforços de implantação das oficinas literárias no Brasil, vemos algumas discussões — cada vez mais frequentes, embora ainda muito incipientes — sobre a inclusão da EC no Ensino Básico, como complemento ou alternativa às aulas de redação de modelo tradicional,²⁰ baseadas na apreensão e reprodução das características formais de diferentes gê-

20 Se é que podemos chamar de tradicional este método que teve lugar no ensino brasileiro apenas a partir da década de 1990.

neros literários. A partir da década de 1970, as discussões sobre a inclusão de oficinas de escrita no ciclo básico tinham como principal objetivo promover espaços para a prática de produção textual, que não constava da estrutura curricular da época. Samir Curi Meserani, já mencionado como um dos primeiros professores a pensar uma metodologia especificamente voltada para a EC, também foi um dos primeiros a estudar estratégias pedagógicas de redação no Ensino Básico, tanto em sua pesquisa de mestrado, defendido em 1980, quanto na de doutorado, em 1994 (JUNQUEIRA, 2017). No mesmo período, Maria da Graça Aziz Cretton, outro nome ligado aos primeiros estudos formais em EC, também defendeu a prática de oficinas literárias no Ensino Fundamental e Médio. Sua experiência docente desde os anos 1970 foi sintetizada em uma publicação científica com o objetivo claro de conscientizar professores e professoras sobre os benefícios de dedicar-se à produção textual dos alunos em aula (CRETTON, 1988). É importante lembrar que o conceito do que seria uma aula de redação ainda estava sendo formado; por isso, propostas como a de Cretton e Meserani, que podem até parecer mais tradicionais aos olhos de hoje, foram extremamente importantes, porque modificadoras das práticas correntes.

Avançando para o século 21, novas pesquisas atualizam e aprofundam o referencial teórico que sustenta a prática de escrita nas escolas, propondo outras abordagens, mais próximas das dinâmicas de oficinas oferecidas em cursos de formação de escritores. Podemos citar as teses de doutorado de Márcia Vescovi Fortunato (2009) e de Joana D'Arc Batista Herkenhoff (2017), que trazem contribuições relevantes para analisarmos os impactos da adoção de uma abordagem derivada das oficinas de EC em sala de aula. A pesquisa de Fortunato, de nome *Autoria e aprendizagem da escrita*, tem como ponto de partida as proposições de Bakhtin e de Foucault e centra-se no desenvolvimento dos processos de autoria. O trabalho de Herkenhoff, intitulado *A escrita literária e a olimpíada de língua portuguesa Escrevendo o Futuro: memórias de uma professora*, destaca a relação entre o desenvolvimento da escrita e as habilidades de leitura a partir das reflexões de Emilia Ferrero e Ana Teberosky e de Vygotsky. Embora sigam por caminhos diferentes e tenham propósitos com enfoques levemente diversos, os dois estudos apresentam argumentos consistentes para sustentar uma mudança na postura docente, uma virada paradigmática na forma como os processos de escrita são vistos, entendidos e trabalhados em sala de aula. Mais do que apenas variar as atividades ou incrementar o conteúdo programático, as duas autoras su-

blinham a necessidade de modificações profundas na forma como ensinamos crianças e adolescentes em fase escolar a escrever.

Com um propósito menos acadêmico e mais voltado ao professor de sala de aula, podemos citar o livro *Oficina de escrita criativa: escrevendo em sala de aula e publicando na web*, de Solimar Silva (2014). Há uma brevíssima parte introdutória explicando as linhas gerais da abordagem adotada e, a seguir, são apresentadas sucintamente 50 ideias de atividades de escrita, em sua maioria partindo de uma provocação criativa extratextual (por exemplo, escrever um texto em que todas as palavras comecem com a mesma letra, escrever a partir de uma música), todas com sugestão de publicação online ao final, normalmente no blog da turma. As atividades apresentam uma ficha inicial contendo os materiais necessários, o tempo previsto, o tipo de atividade desenvolvida (se individual ou em grupos) e... o gênero textual trabalhado. O que se nota da leitura é que, embora se intitule *Oficina de escrita criativa*, não há, de fato, aproveitamento da didática específica da EC nas práticas sugeridas. A proposta geral difere muito pouco das aulas de redação tradicionais, em termos metodológicos. Trata-se de um bom repositório de ideias para explorar em sala de aula, mas apenas reapresenta a estrutura geral das aulas de produção textual que vêm sendo aplicadas nas últimas décadas, sem repensar práticas docentes ou fazer uma avaliação profunda das ações pedagógicas envolvidas em todos os processos da criação.

Esse caso específico ilustra a realidade brasileira: as pesquisas relacionando EC ao Ensino Básico, embora existam, são em número muito pequeno, quase não circulam e ainda não chegaram, de fato, à realidade escolar de modo amplo. Apesar disso, iniciativas esparsas vêm surgindo aqui e ali, tanto para a implantação da EC nas escolas quanto em sua defesa teórica. Um indício significativo para essa observação é a publicação em dois volumes da coleção *Escrita criativa e ensino: diferentes perspectivas teórico-metodológicas e seus impactos na educação literária* (TAUFER et. al., 2019 e 2020), organizada a partir de chamada aberta para publicação de trabalhos ligados a essa temática. Os artigos e ensaios que compõem os dois livros perpassam diferentes objetos de estudo, abrangendo tanto o Ensino Básico como o Ensino Superior, e apresentam diferentes metodologias, do relato de experiência à pesquisa teórica — todos, porém, voltados especificamente para o ensino de EC. Como toda coletânea, os textos variam em profundidade, há alguns mais

impactantes que outros, mas isso não diminui a relevância da obra para se pensar a EC enquanto disciplina escolar.

Considerações finais

O propósito deste artigo foi oferecer uma visão histórica e sistemática sobre a Escrita Criativa no Brasil. A reunião de documentos e materiais apresentada neste estudo reforça a hipótese de que a EC se encontra em fase de expansão e tende para a consolidação como disciplina autônoma. Parece que estamos, neste momento, começando a atingir certo estado de maturidade desse campo do saber, após passar por algumas décadas de fase inicial de implantação. Essa constatação se apoia em diversos argumentos, que incluem a abertura de cursos (livres ou formais) voltados para a formação do escritor, a instituição da EC entre os cursos tecnológicos brasileiros reconhecidos pelo MEC, a produção nacional de livros e manuais específicos, a discussão da EC como metodologia alternativa para as aulas de redação do Ensino Básico e as pesquisas acadêmicas dedicadas ao tema.

Devido ao caráter panorâmico do artigo, optei por apresentar sucintamente a maior quantidade de dados possível, me abstendo de analisá-los com profundidade. Não obstante, cada tópico mereceria uma investigação mais aprofundada. A presença ainda tímida de levantamentos sobre a EC no Brasil aponta para a necessidade de mais estudos que possam desdobrar as perspectivas aqui expostas, especialmente sobre as opções curriculares de cada curso acadêmico, as bases teóricas da produção bibliográfica brasileira e a aplicação das metodologias próprias da EC no Ensino Básico. Neste momento de consolidação e ampliação dos saberes dessa área de estudo, em que a colaboração entre pesquisadores se faz essencial, espero ter oferecido uma contribuição para fazer avançar os conhecimentos disponíveis sobre a EC, a partir da qual novos avanços possam ser feitos. ■

Carolina Zuppo Abed é escritora, professora e psicopedagoga. Realiza pesquisa de doutorado sobre ensino de escrita na USP. É autora de *Tecle 2 para esquecer* (Patuá, 2017), *Menos o mar* (Quelônio, 2017) e *Pas-satempoemas* (Quelônio, 2020). É professora da pós-graduação Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz e da pós-graduação em Psicopedagogia do Centro Universitário São Camilo, ambas em São Paulo.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1893. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000311.pdf#:~:text=%E2%80%9CComo%20e%20Porque%20Sou%20Romancista,em%201893%2C%20pela%20Tipografia%20Leuzinger>. Acesso em: 11 jun. 2019.
- AMABILE, Luis Roberto. Escrita criativa: a aventura começa. In: ____; LINARDI, Fred & RICHINITTI, Gabriela (orgs.). *Como tudo começou: a história e 35 histórias dos 35 anos da Oficina de Criação Literária da PUCRS*. Porto Alegre: ediPUCRS, 2020.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor: de Mário de Andrade a Fernando Sabino*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- ANJOS, Cyro dos. *A criação literária*. São Paulo: Tecnoprint, 1962.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. A escrita criativa e a universidade. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 50, n. esp. (supl.), p. s105-s109, dez. 2015.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Percepções e perspectivas discentes nos cursos de pós-graduação em Escrita Criativa da PUCRS. *Revista Navegações*, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 149-155, 2017.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AVILA, Marina; VLAD, Valquíria. *Crowd, o Guia do Financiamento Coletivo Para Autores e Editores de Livros*. São Caetano do Sul: Wish, 2020.
- BARBOSA, Amilcar B. *Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor*. 2012. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, e Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10923/4096>. Acesso em: 22 mar. 2019.
- BETTO, Frei. *Ofício de escrever*. São Paulo: Anfitheatro, 2017.

- BRESSANE, Ronaldo. A oficina do Gílson, por escrito. *Revera*, v. 4, p. 137-141, 2019.
- BRITO, José D. de. (org.). *Por que escrevo?* São Paulo: Novera, 2007. (Coleção Mistérios da criação literária, 1).
- BRITO, José D. de. (org.). *Como escrevo?* São Paulo: Novera, 2007. (Coleção Mistérios da criação literária, 2).
- BRITO, José D. de. (org.). *Literatura e jornalismo*. São Paulo: Novera, 2007. (Coleção Mistérios da criação literária, 3).
- BRITO, José D. de. (org.). *Literatura e cinema*. São Paulo: Novera, 2007. (Coleção Mistérios da criação literária, 4).
- BRITO, José D. de. (org.). *Literatura e política*. São Paulo: Novera, 2007. (Coleção Mistérios da criação literária, 5).
- BRITO, José D. de. (org.). *Literatura e música*. São Paulo: Novera, 2015. Coleção Mistérios da criação literária, 6).
- BOAVENTURA, Davi; GERMANO, Tiago. *Ciências contáveis: ensaios sobre escrita criativa*. Porto Alegre: Saúva Editora, 2017.
- CARRERO, Raimundo. *Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever narrativas*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- CARRERO, Raimundo. *A preparação do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- CARVALHO, Mario de. *Quem disser o contrário é porque tem razão*. Santos: Realejo, 2019.
- CRETTON, Maria da Graça A. *Oficina literária em 1ª e 2ª graus*. Leitura: estudos linguísticos e literários, Alagoas, n. 3, p. 17-23, 1988.
- CRETTON, Maria da Graça A. *Oficina literária: o artesanato do texto*. 1992. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Difel, 1976.

- DOURADO, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- DOVAL, Camila et. al. (orgs.). *A escrita criativa: pensar e escrever literatura*. Porto Alegre: ediPUCRS, 2012.
- FALCÃO, Mário. *100 exercícios de escrita criativa*. São Paulo: Stieg, 2017.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FORTUNATO, Márcia V. A escrita criativa chega à universidade. *Revera*, v. 3, p. 181-187, 2018.
- FORTUNATO, Márcia V. *Autoria e aprendizagem da escrita*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de pós-graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- GOMEZ, Dimas. *Oficineiros e suas oficinas: proseando pela Paulicéia*. [São Paulo]: Amazon Digital Services, 2015.
- GONZAGA, Pedro; TUTIKIAN, Jane. *Escreva! Guia de escrita criativa*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2015.
- HERKENHOFF, Joana d'Arc B. *A escrita literária e a Olimpíada de Língua Portuguesa Escrevendo o futuro: memórias de uma professora*. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.
- HOLANDA, Ana. *Como se encontrar na escrita: o caminho para encontrar a escrita afetuosa em você*. São Paulo: Bicicleta Amarela, 2018.
- HORIE, Ricardo M. *Quer publicar um livro? Descubra como! – Autopublicação, divulgação e comercialização*. São Paulo: Bytes & Types, 2012.
- JESUS, Valceck A. de. *Como escrever, publicar e divulgar um livro*. São Paulo: Livrus, 2014.
- JORDAN-BAKER, Craig. The philosophy of creative writing. *New Writing*, v. 12, n. 2, p. 238-248, jul.-dez. 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/281706262_The_Philosophy_of_Creative_Writing. Acesso em: 20 fev. 2021.

- JUNQUEIRA, Maria Aparecida. *Samir Curi Meserani*. São Paulo: Educ, 2017. (Coleção Sapientia – Grandes mestres da PUC-SP).
- KIEFER, Charles. *Para ser escritor*. São Paulo: Leya, 2010.
- KLOTZ, Roberto. *Manual do escritor*. Brasília: edição do autor, 2016.
- KOCH, Stephen. *Oficina de escritores: um manual para a arte da ficção*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- LAITANO, José Carlos. *Criação literária: da ideia ao texto*. Porto Alegre: Letra & vida, 2014.
- LAMAS, Berenice Sica; HINTZ, Marli Marlene. *Oficina de criação literária: um olhar de viés*. Porto Alegre: ediPUCRS, 2002.
- MANCELOS, João de. *Introdução à escrita criativa*. Lisboa: Colibri, 2009.
- MANCELOS, João de. *Manual de escrita criativa*. Lisboa: Colibri, 2012.
- MARCHIONI, Rubens. *Escrita criativa: da ideia ao texto*. São Paulo: Contexto, 2018.
- MARI, Juliana de; OLIVEIRA, Mauricio. *Escrita criativa: 100 exercícios práticos e divertidos para ativar a sua criatividade*. São Paulo: Matrix, 2019.
- MESERANI, Samir C. *Quem conta um conto*. São Paulo: Atual, 1989. v. 1-5.
- McGURL, Mark. *The program era: postwar fiction and the rise of creative writing*. Cambridge (Massachusetts); Londres: Harvard University Press, 2009.
- MIRANDA, Simão de. *Oficina de criação literária: como ensinar saberes e sabores da leitura e da escrita*. Campinas: Papirus, 2020.
- MÜLLER, Leandro. *Como editar seu próprio livro 2.0: um manual básico para quem quer publicar*. Rio de Janeiro: Editora NESPE, 2010.
- NEVES, Manuela. *Quero publicar meu livro: um guia editorial para autores iniciantes*. Franca: Vira Letra, 2016.
- NIZO, Renata di. *Escrita criativa: o prazer da linguagem*. 2. ed. São Paulo: Summus, 2008.

- NOGUEIRA, José C. *Apontamentos de escrita criativa*. Lisboa: Arranha-céus, 2016.
- OLIVEIRA, Nelson de. *A oficina do escritor: sobre ler, escrever e publicar*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- PEREZ, Marcelo S.; ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. A escrita criativa nos cursos de pós-graduação. *Revista Desenredo*, Universidade de Passo Fundo, p. 207-220, v. 14, n. 2, maio-ago. 2018.
- PERFETTI, Maria Esther Mendes; SCORTECCI, João. *Informações importantes para quem quer escrever e publicar um livro: guia profissional do livro*. São Paulo: Scortecci Editora, 2016.
- PROSE, Francine. *Para ler como um escritor: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- RAMPAZZO, Gílson. *Ensaio: orientações para a redação do texto conceitual*. São Paulo: Giostri, 2017.
- RODRIGUES, Flávio Luis Freire. *Os recentes manuais de escrita criativa publicados no Brasil entre 2005 e 2019*. Miguilim, Crato, v. 9, n. 3, p. 661-679, set.-dez. 2020,.
- ROMA, Andreia. *Como transformar suas ideias em um livro: dicas e estratégias de como escrever e publicar seu best seller*. São Paulo: Leader, 2016.
- SILVA, Solimar. *Oficina de escrita criativa: escrevendo em sala de aula e publicando na web*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SIQUEIRA, Yan P. B. *Oficina literária de escrita criativa*. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.
- SOUZA, Kátia Regina. *Questões fundamentais da escrita criativa*. Porto Alegre: Metamorfose, 2019.
- SPALDING, Marcelo. *Escrita criativa para iniciantes*. Porto Alegre: Metamorfose, 2018.
- STEEN, Edla Van. *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008. v. 1-3.

- TAUFER, Adauto L. et al. (orgs.). *Escrita criativa e ensino I: diferentes perspectivas teórico-metodológicas e seus impactos na educação literária*. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.
- TAUFER, Adauto L. et al. (orgs.). *Escrita criativa e ensino II: diferentes perspectivas teórico-metodológicas e seus impactos na educação literária*. Jundiaí: Paco Editorial, 2020.
- TENÓRIO, Patrícia G. (org.). *Sobre a escrita criativa I*. Recife: Raio de Sol, 2017.
- TENÓRIO, Patrícia G. (org.). *Sobre a escrita criativa II*. Recife: Raio de Sol, 2018.
- TENÓRIO, Patrícia G. (org.). *Sobre a escrita criativa III*. Recife: Raio de Sol, 2020.
- VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. São Paulo: Aleph, 2015.
- XAVIER, Leila Pinheiro. *Por uma política de formação de escritores no Brasil*. 2015. Dissertação (Mestrado em Crítica Cultural) – Departamento de Linguística, Literatura e Artes, Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas, 2015.
- ZELNYS, Geruza; CARVALHO, Alexandre F. de. *Paisagens menores: experiências com a escrita criativa*. São Paulo: Dobradura, 2017.

artigos e ensaios

RESUMO: O ensaio discute a possibilidade de utilização do equívoco interpretativo cometido pela personagem como recurso narrativo. Para tanto, apresenta uma análise do romance *Reparação*, de Ian McEwan, em especial da personagem Briony e dos motivos que a levam a cometer um crime de falso testemunho, derivado de uma série de erros de interpretação. Utiliza-se como base teórica a concepção de humanidade como espécie fabuladora, presente nas reflexões de Nancy Huston, além das conceituações de personagem apresentadas por Antonio Candido e Luiz Antonio de Assis Brasil. Com objetivo de apontar possíveis caminhos para o equívoco interpretativo como mecanismo ficcional, faz-se a comparação do romance de Ian McEwan com outras obras literárias.

Palavras-chave: equívoco interpretativo; personagem; Escrita Criativa.

ABSTRACT: The essay discusses the possibility of using the misinterpretation committed by the character as a narrative resource. For this purpose, it presents an analysis of the novel *Atonement*, by Ian McEwan, focusing on the character Briony and the reasons that lead her to commit a crime of false testimony, derived from a series of misinterpretations. The theoretical basis is the conception of human beings as tale-tellers, presented in the reflections of Nancy Huston, in addition to the character conceptualizations of Antonio Candido and Luiz Antonio de Assis Brasil. In order to point out possible paths for misinterpretation as a fictional mechanism, Ian McEwan's novel is compared with other literary works.

Key words: misinterpretation; character; Creative Writing.

O equívoco interpretativo de Briony Tallis

Marina Soares Nogara

Quando Píramo pensa que Tisbe, sua amada, foi devorada por uma leoa, ele se mata ao pé da amoreira onde se encontrariam para fugir. É um mal-entendido, causado por um erro de interpretação, que o leva à morte: na realidade, Tisbe está viva e é só quando encontra Píramo desfalecido no local de encontro que se mata também. Algum tempo antes de tudo isso acontecer, Tisbe havia chegado sozinha ao pé da amoreira, mas vendo se aproximar uma leoa, que acabara de devorar um animal no bosque e buscava saciar a sede na água de uma fonte, esconde-se dentro de uma cova escura, deixando cair seu véu na rota de fuga. A leoa encontra o véu e o faz em pedaços, manchando-o com sua boca ensanguentada. O que resta dessa cena são os vestígios da leoa, o véu ensanguentado de Tisbe e sua ausência, e são esses três elementos que orientam a interpretação equivocada de Píramo, selando o desfecho trágico dessa história contada por Ovídio, no livro *Metamorfoses* (2017).

O mecanismo interpretativo utilizado pelo personagem Píramo, levando-o a pressupor a morte de Tisbe, é o mesmo que nosso cérebro utiliza para construir a imagem de um mundo completo a partir das informações fragmentadas capturadas por nossos sentidos. Por meio do que vemos, cheiramos, escutamos, tocamos ou saboreamos, colhemos a matéria a ser interpretada por nossa consciência, que, segundo Nancy Huston (2012), é uma máquina intrinsecamente fabuladora: constantemente imersa na criação de narrativas destinadas a preencher as lacunas provenientes da realidade. Tendo como pano de fundo memórias, valores e conhecimentos intrínsecos, somos incapazes de constatar os fenômenos à nossa volta sem imediatamente buscar entendê-los (HUSTON, 2012), e esse impulso nos leva, com frequência, a respostas falhas de interpretação. Essas respostas, no campo da literatura, são geralmente apresentadas de diferentes formas.

Se interpretar um véu com sangue já é algo arriscado, que dirá a tentativa de compreender os atos de outro ser humano. Um gesto, uma fala, uma ação podem ser decorrentes de inúmeros motivos e carregar distintas intenções. Cada um de nós está imerso em um diálogo interior próprio, que renova, a cada instante, os possíveis significados de nossos atos. No romance *Reparação*, de Ian McEwan (2002), Briony Tallis, uma menina fantasiosa de treze anos, tem um pensamento dessa ordem logo antes de presenciar a cena que muda os rumos de sua história, levando-a a cometer um crime de falso testemunho. Seriam as pessoas tão vivas

1 A partir daqui, todas as citações referentes a esta fonte bibliográfica contarão apenas com a indicação de página.

quanto ela?, Briony se pergunta, concluindo em seguida: “Se a resposta fosse sim, então o mundo, o mundo social, era insuportavelmente complicado, dois bilhões de vozes, os pensamentos de todo mundo a se debater, [...] cada um se achando único, quando ninguém era único” (MCEWAN, 2002, p. 50¹).

A mancha úmida sobre o cascalho já havia desaparecido

Briony se aproxima da janela do antigo quarto de brinquedos de sua casa e, através dos vidros escancarrados, testemunha um episódio inesperado: diante da fonte do jardim, sua irmã, Cecilia, está em frente ao filho da empregada, Robbie Turner. Ela tira a saia e a blusa e entra com as roupas de baixo no lago. Após mergulhar, veste a roupa sobre o corpo encharcado, vira-se e vai embora, sem trocar palavra com Robbie. Ele olha para dentro da água e, em seguida, vai embora também, deixando o chão molhado como único resquício do acontecimento. Apesar de a sequência ser incompreensível para Briony (que depreende dela apenas um tom ameaçador), não o é para os leitores.

O romance *Reparação* é dividido em três partes e um epílogo. A primeira parte, em que aparece a cena descrita, conta com o ponto de vista de personagens diferentes a cada capítulo, alternando, inclusive, entre Robbie, Briony e Cecilia. Um capítulo antes de Briony presenciar o episódio à janela, a mesma cena é mostrada a partir da percepção de Cecilia, revelando seu real sentido: Cecilia nutre sentimentos contraditórios e confusos por Robbie Turner, oscilando entre a atração e a raiva. Ela vai até a fonte para encher um vaso valioso onde colocaria flores e, quando Robbie se oferece para ajudá-la, ela o rejeita. Em uma disputa breve entre os dois pelo objeto, uma parte da borda de cerâmi-

ca se solta e quebra em dois pedaços, caindo na água. É para recuperar esses cacos que Cecilia entra na fonte.

Segundo Antonio Candido (2009), o romance, como gênero, ao abordar os personagens através de gestos, frases, objetos significativos, retoma “a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes” (2009, p. 58). Apesar dessa afinidade entre o modo de compreensão humana e a elaboração dos personagens, Candido ressalta uma diferença crucial: “na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor” (CANDIDO, 2009, p. 58). Em *Reparação*, não é apenas na elaboração dos personagens que o texto dialoga com a teorização de Candido: a própria estrutura do romance enfatiza a maneira fragmentária com que elaboramos o conhecimento de nossos semelhantes. Através de um narrador em terceira pessoa com focalização interna, temos acesso à mente dos personagens, de modo que nós, leitores, os conhecemos melhor do que seus interlocutores no plano literário — sabemos de suas contradições, medos, motivações, desejos; alcançamos uma parte deles inacessível aos demais personagens do romance. Sendo assim, à medida que Briony presencia outras cenas que julga relacionadas ao episódio da fonte e as conecta de uma maneira equivocada, já sabemos que ela está cometendo um erro interpretativo.

Após a cena da fonte, Briony tem acesso a uma carta de Robbie para Cecilia, com conteúdo explicitamente sexual. Sabemos o que ela pensa: “com a carta entrara em cena algo de visceral, brutal, talvez até criminoso, algum princípio escuso, e, apesar de estar tão empolgada com as possibilidades, Briony não duvidava de que sua irmã estivesse sendo ameaçada de algum modo e que precisasse de sua ajuda” (p. 140). Depois, conta para a prima sobre o conteúdo da carta, e Lola afirma: “Que coisa horrível pra vocês. Esse homem é um psicopata” (p. 146). Para completar, Briony se defronta com uma cena de sexo consensual entre Robbie e Cecilia na biblioteca, que ela interpreta, no entanto, como uma violência. Como a própria narração nos avisa de antemão, ela “tinha lido a carta de Robbie, havia assumido o papel de protetora da irmã e fora instruída pela prima: o que ela viu certamente foi moldado em parte pelo que já sabia, ou que julgava saber” (p. 150).

Ao longo dos capítulos de Briony, acompanhamos a construção da sua crescente certeza de que Robbie é um psicopata pervertido e de que cabe a ela ajudar sua irmã. Por outro lado, por meio dos capítulos de Robbie e Cecilia, compreendemos que o sentido dado por Briony às cenas que presença é equivocado: Robbie e Cecilia são um casal apaixonado e ambos veem Briony, cada vez mais, como uma criança inconveniente. Nesse ponto, a estrutura da narração gera uma tensão ao leitor, proporcionada por esse embate entre as percepções de Briony, por um lado, e de Cecilia e Robbie, por outro. O enredo da história, como um todo, exemplifica aquilo que nos é dito explicitamente em uma das passagens pelo ponto de vista de Briony: “Não eram só o mal e as tramoias que tornavam as pessoas infelizes; era a confusão, eram os mal-entendidos; acima de tudo, era a incapacidade de apreender a verdade simples de que as outras pessoas são tão reais quanto nós” (p. 55). Como afirma James Wood (2017, p. 151), “O livro *Reparação*, de Ian McEwan, trata explicitamente dos perigos de não conseguir se colocar na pele dos outros”. Se Briony tivesse percebido em tempo que Cecilia e Robbie eram tão reais quanto ela, poderia ter desfeito seus erros de interpretação e, assim, evitado o mal-entendido que, em breve, a levaria a cometer seu crime.

Essas violações de fronteiras eram comuns nos romances cotidianos

Alberto Manguel (2017, p. 139), falando de *Madame Bovary* e *Dom Quixote*, afirma que, como Cervantes, Flaubert também sabia que o ser humano aprende princípios comportamentais “não só necessariamente por meio da ação material, mas antes por meio das histórias nas quais esse comportamento se apresenta, com suas várias causas e consequências possíveis”. Apesar de um certo caráter prático-pedagógico da literatura, destacado por tal afirmativa, é verdade também que personagens que descendem da linhagem de Emma Bovary e de Alonso Quijano — devoradores ingênuos de livros — parecem ter propensão ao erro interpretativo, justamente por projetarem na vida real a lógica que aprendem em suas leituras.

Briony Tallis é atravessada pelas narrativas de ficção dos inúmeros livros que leu, que suprem suas experiências de vida ainda escassas. Nes-

sa perspectiva, ela é como a jovem Catherine Morland, de *A Abadia de Northanger* (AUSTEN, 2011), que, não por acaso, aparece na epígrafe de *Reparação*. Ambas as personagens utilizam suas experiências literárias como parâmetros interpretativos: como resultado, Catherine fantasia um assassinato jamais ocorrido, e Briony acusa um inocente pelo estupro de sua prima.

Quando Briony, da janela do quarto de brinquedos, testemunha a cena entre Robbie e Cecilia diante da fonte, sua primeira hipótese para explicá-la é:

Uma proposta de casamento. Briony não ficaria surpresa. Ela própria havia escrito uma história em que um humilde lenhador salvava uma princesa que estava se afogando e terminava se casando com ela. O que se apresentava ali fazia sentido. Robbie Turner, filho único de uma humilde faxineira, pai desconhecido, Robbie, cujos estudos haviam sido financiados pelo pai de Briony, desde a escola até a universidade, que antes queria ser paisagista e agora queria estudar medicina, tinha ambição e ousadia suficientes para pedir a mão de Cecilia. Fazia muito sentido. (p. 52)

Em seguida, porém, quando, observada por Robbie, Cecilia se despe, entra na água e sai, Briony fica confusa, pensa em chantagens, ameaças, mas não consegue compreender, pois a cena foge ao que estava acostuada a ler em seus livros: “A sequência era ilógica — a cena de afogamento, seguida do salvamento, deveria ocorrer antes do pedido de casamento. Foi a última coisa que Briony pensou antes de aceitar que não conseguia compreender e que só lhe restava assistir” (p. 53). Há uma acentuada mistura entre realidade e ficção em seus pensamentos e, apesar de, nesse ponto, os fatos se tornarem incompreensíveis para ela, eles a instigam, despertando sua vontade de escrever a cena e colocando-a a pensar acerca dos mistérios do mundo adulto — no qual está decidida a penetrar, deixando a infância para trás.

À diferença de Catherine Morland, Briony não apenas mistura a realidade com as experiências literárias obtidas com suas leituras, mas também com sua própria ficção. Depois de ter escrito sua primeira história, aos onze anos, “uma bobagem, imitação de meia dúzia de narrativas folclóricas” (p. 14), ela se torna uma escritora, pois encontra no ato a consumação de uma necessidade própria de sua essência: “[...] conseguia desse modo satisfazer sua paixão pela organização, pois o mundo caótico ficava exatamente como ela queria” (p. 16).

Uma crise na vida da heroína podia coincidir com uma chuva de granizo

No livro *Escrever Ficção* (2019), Assis Brasil defende que a sustentação de uma boa história se dá a partir de um personagem bem construído, que desencadeia os acontecimentos do enredo:

A narrativa deve convencer o leitor de um fato: tudo o que ali está é porque o personagem, *pelo simples fato de existir, faz com que as coisas aconteçam*. Não, o personagem não tem poderes mágicos ou de super-herói. No entanto, é como se atraísse os acontecimentos narrados. Ou seja, os eventos de uma história estão enraizados nele, inclusive os fatos incontrolláveis [...] (ASSIS BRASIL, 2019, p. 35-36, grifos do autor)

O autor baseia sua teoria no conceito de *questão essencial* do personagem: uma problemática existencial e originária, anterior e posterior à narrativa, que move o personagem e explica, em última análise, os rumos tomados pela trama. Assim, sustenta que o conflito da história é resultado da reação/interação entre a questão essencial e os fatores externos expressos na narrativa, afirmando que a história só existe porque o personagem reagiu a uma situação de acordo com sua personalidade e seu histórico de vida (ASSIS BRASIL, 2019).

Logo no primeiro capítulo de *Reparação*, o leitor é avisado: “Briony era uma dessas crianças possuídas pelo desejo de que o mundo seja exatamente como elas querem” (p. 13). A sentença é acompanhada pela descrição de seu quarto:

Enquanto o quarto da irmã mais velha era um caos de livros abertos, roupas jogadas, cama desfeita e cinzeiros sujos, o de Briony era um santuário erigido a seu demônio controlador: a fazenda em miniatura, espalhada no largo parapeito da janela, continha os animais tradicionais, porém todos virados para o mesmo lado — para a dona —, como se estivessem prestes a começar a cantar, e até mesmo as galinhas estavam muito bem dispostas em seu galinheiro. Na verdade, o quarto de Briony era o único cômodo arrumado do andar de cima. Suas bonecas, de costas bem eretas, dentro de sua mansão de muitos quartos, pareciam obedecer à injunção de jamais se encostar nas paredes; os diversos bonequinhos que habitavam sua penteadeira — caubóis, mergulhadores de escafandro, ratos humanizados —, de forma tão ordenados, mais pareciam um exército de cidadãos aguardando ordens. (p. 13)

A descrição do quarto é o reflexo da personalidade de Briony, relacionando-se tanto com sua necessidade de ordem, quanto com sua percepção de ser a pessoa adequada para impô-la. Além disso, demonstra seu

gosto pelas miniaturas, que, juntamente com sua paixão pelos segredos, descrita posteriormente, são aspectos de seu “espírito organizado” (p. 13). Sua busca pela harmonia e organização afastam-na até mesmo do mal: “A violência e a destruição eram caóticas demais para seu gosto, e além disso lhe faltava crueldade” (p. 14).

Tudo o que compõe a personalidade de Briony parece residir, em última instância, em seu senso de ordem. A organização, seja em seu quarto, em sua forma de agir, ou em sua ficção, é aquilo que busca. A desordem, por outro lado, lhe traz frustração, mal-estar e, ao mesmo tempo, um impulso de reparação — traduzido pela persecução de uma harmonia perdida.

Se não fosse Briony assistindo da janela à cena em frente à fonte, a história de *Reparação* não aconteceria. A narrativa torna clara essa relação em uma passagem pela mente de Cecília, que expõe uma lógica de pensamento destoante daquela usada pela irmã mais nova:

Dessa vez foi até a janela e contemplou o fim de tarde, pensando onde estaria sua irmã. Afogada no lago, violentada por ciganos, atropelada por um automóvel, pensou ritualmente, com base no sólido princípio segundo o qual a realidade nunca coincidia com a imaginação; era um método eficiente de excluir as piores possibilidades. (p. 126)

Cecília tem um pensamento pragmático, ao contrário de Briony, que está sempre imersa em suas fantasias e que, além disso, é movida por seu senso de ordem e pelo consequente desejo de viver em um mundo harmonioso. É por isso que ela precisa buscar conexão entre os eventos testemunhados ao longo do dia e, quando cria uma narrativa onde encontra sentido, sequer cogita a possibilidade de estar equivocada, mesmo sendo sua interpretação dos fatos apenas mais uma de suas ficções. Quando Briony está prestes a cometer seu crime, fica evidente para o leitor sua mistura entre ficção e realidade: “Tudo fazia sentido. Fora ela que descobrira. A história era dela, a história que estava escrevendo por si própria a sua volta” (p. 201).

Segundo Assis Brasil (2019), não há necessidade de o personagem ter consciência de sua problemática fundadora. Ela serve principalmente para o ficcionista que, conhecendo-a, compreenderá as decisões que deve tomar ao longo da história: “Quando o personagem está bem cons-

truído, ele *deve* fazer algumas coisas perante certas circunstâncias e *não pode* fazer outras, sob pena de ficar inconsistente” (ASSIS BRASIL, 2019, p. 57, grifos do autor). Briony não poderia simplesmente deixar de lado a cena da fonte, assim como Píramo, um jovem movido por seu lado passionai (que estava deixando tudo para fugir com sua amada), não poderia olhar para o véu ensanguentado de Tisbe e para os vestígios da leoa e, de modo comedido e racional, buscar uma explicação que não a fatalidade.

Ou bem ela tinha visto, ou bem não tinha visto

Defrontamo-nos com o mundo e, nele, projetamos afetos, crenças e desejos. Se estamos felizes, a paisagem é mais bela; se estamos melancólicos, as fragilidades são ainda mais débeis. Na *Apologia de Raymond Sebond*, Montaigne (2016, p. 582) diz:

Se os sentidos nos induzem em erro, enganam-se também por seu turno. Nossa alma tem por vezes seu revide. Mentem eles uns aos outros. O que vemos e ouvimos sob o domínio da cólera, não nos aparece como é realmente: “veem-se então dois sóis e duas Tebas”, diz Virgílio. O objeto de nossa afeição parece-nos mais belo do que na realidade é: “muitas vezes vemos a deformidade e a feiura receberem homenagens”. E mais feio é o objeto de nossa animosidade. A um homem aborrecido e aflito, a claridade do dia se afigura tenebrosa. Nossos sentidos não somente se alteram mas ainda se estupidificam totalmente, sob efeito das paixões.

A influência que os estados de espírito têm sobre os sentidos é demonstrada por Shakespeare, em *Julio César* (2018), quando Cássio pede para morrer por acreditar, tomado pela disposição melancólica, que suas tropas foram vencidas — ainda que, na realidade, tenham alcançado a vitória. É o que mostra a fala de Messala, seu aliado, ao encontrá-lo morto: “Fez isso por não crer em seu triunfo. / Erro cruel, ó prole melancólica, / Por que mostras à tola mente humana / as coisas irreais? Gerado às pressas, / Ó Erro, nunca tens parto feliz, / Matando a própria mãe que te engendrou” (SHAKESPEARE, 2018, p. 112). Outro exemplo encontra-se em *Otelo* (SHAKESPEARE, 2017), obra em que o personagem homônimo mata sua esposa, Desdêmona, acreditando que ela o traiu. Nessa história, há um processo de manipulação, realizada pelo vilão Iago: jogando com a percepção fragmentária e com a dubiedade interpretativa de diversas situações, é ele quem desperta em Otelo o ciúme e a desconfiança que se apoderam de seus sentidos.

Quando Lola é estuprada dentro do terreno dos Tallis, é Briony quem a encontra no jardim escuro. Antes de se dar conta do que estava acontecendo, ela confunde as figuras humanas à sua frente com um arbusto cuja presença não recordava. Além disso, escuta um grito que atribui a um pato: “um grasnido agudo, desagradável, quase humano em sua entonação descendente” (p. 198). É só depois de se aproximar que percebe seu engano. Quando enfim reconhece, no chão, sua prima Lola, tem a certeza de que o vulto que então se afasta, confundindo-se com as árvores mais escuras ao fundo, é Robbie Turner, e é essa a certeza que externaliza ao dar seu testemunho à polícia — sua afirmação tornando-se decisiva para o julgamento do crime. Apesar disso, o que a narrativa nos mostra é que, já na semana seguinte, ela começa a duvidar de si mesma:

Não tinham sido apenas os olhos que lhe disseram a verdade. Estava escuro demais para isso. Até mesmo o rosto de Lola a meio metro de distância era uma oval vazia, e o vulto estava a vários metros de distância, e deu-lhe as costas ao contornar a clareira. Mas o vulto não estava de todo invisível, e seu tamanho e seu modo de andar lhe eram familiares. Seus olhos confirmaram tudo o que ela sabia e havia vivenciado recentemente. A verdade estava na simetria, ou seja, fundamentava-se no bom senso. A verdade orientara seus olhos. (p. 204)

É a crença em suas interpretações prévias que lhe dá a certeza que seus sentidos são incapazes de fornecer: ela não exatamente viu, ela *sabe*, mas esse detalhe é complexo demais para ser explicado às autoridades. Em pouco tempo, é instaurado um processo que foge ao seu controle, Robbie é preso, e o amor nascente entre ele e Cecilia resta prejudicado.

No caso de *Otelo* (2017), as interpretações equivocadas do personagem central são manipuladas pelo vilão Iago: não há um mal-entendido, pois tudo foi muito bem compreendido de acordo com a manipulação realizada. Logo antes de se apunhalar, arrependido por seus atos após descobrir as armadilhas de Iago, Otelo pede aos nobres e oficiais que se encontram em cena: “Quando relatarem essas ações aziagas, / Falem de mim como sou. Não abrandem nada, / Nem usem de malícia. Falarão de alguém / Que amou muito, mas com insensatez, alguém / Pouco propenso ao ciúme, mas que, defraudado, / Perpetrou ato extremo [...]” (SHAKESPEARE, 2017, p. 249). No caso de Briony, por outro lado, a sequência dos fatos e as interpretações são dotadas de inocência: os únicos responsáveis são o acaso e a própria intérprete, de uma forma incons-

ciente. Quando está diante da janela, testemunhando a cena que desencadeia todo o mal-entendido, a narração afirma que ela “sabia muito bem que, se não tivesse se levantado na hora exata em que se levantara, a cena teria acontecido assim mesmo, pois nada tinha a ver com ela. Apenas o acaso a levava a se aproximar da janela” (p. 54). Para Briony, não há subterfúgio para seus atos, pois a única responsável por suas interpretações foi ela mesma, que “penetrou num labirinto construído por suas próprias mãos” (p. 206).

Nenhum dos três era mau, nenhum era particularmente bom

Briony Tallis não foi uma mentirosa, mas uma menina que, embrenhada em suas próprias fantasias, interpretou equivocadamente uma série de fatos dispostos, pelo acaso, ao longo do seu dia — mas Robbie e Cecilia não sabem disso. Na segunda parte do livro, vemos Robbie se questionar sobre o porquê de Briony tê-lo incriminado em seu testemunho, e a única explicação dotada de sentido que encontra é apoiada em uma paixão infantil não correspondida, que teria germinado um rancor oculto por parte de Briony. Já Cecilia, na terceira parte, acusa a irmã mais nova de ter mentido em seu depoimento. O que Briony pensa é o seguinte:

Ouvir de sua irmã a confirmação de seu crime era uma coisa terrível. Mas aquele ponto de vista era novo. Fraca, burra, confusa, covarde, esquiva — ela se odiava por tudo que havia sido, mas jamais vira a si própria como mentirosa. Como era estranho, e como aquilo deveria parecer claro a Cecilia. Era óbvio, era irrefutável. E no entanto, por um momento, chegou a pensar em se defender. Ela não tivera intenção de enganar, não agira movida por malícia. Mas quem acreditaria nisso? (p. 403).

A resposta para essa pergunta é: os leitores, que tiveram acesso à sua mente ao longo da história.

Tornar o leitor consciente dos erros de interpretação de Briony desde o início foi uma escolha de Ian McEwan. Por meio da estrutura narrativa utilizada, não há dúvidas quanto aos equívocos cometidos pela personagem, pois o perigo da história única é quebrado com a troca constante dos pontos de vista. Porém, a ficção é capaz de tratar de equívocos interpretativos sem a necessidade de dar acesso ao pensamento de mais

de um dos personagens envolvidos. Um bom exemplo disso acontece no conto *Intérprete de Males*, de Jhumpa Lahiri (2014).

O sr. Kapasi é um guia turístico indiano que está atendendo uma família americana: Mina e Raj Das e seus três filhos, Bobby, Ronny e Tina. Quando revela a eles que possui outro emprego, a sra. Das se mostra bastante interessada e exalta sua importância de forma elogiosa: ele é intérprete de males, traduz para um médico as dores de pacientes que falam uma língua nativa. Como não acha sua ocupação gratificante e pensa nela como símbolo de seus fracassos (o antigo sonho de ser intérprete de diplomatas e dignitários, a morte de seu primeiro filho por tifo, o desprezo de sua esposa), ele sente-se lisonjeado com o interesse externado pela sra. Das. Além disso, percebendo a relação deteriorada entre ela e o marido, entende sua atenção como indício de algo mais. Assim, quando a sra. Das pede para ele anotar seu endereço para mandar-lhe cópias das fotos tiradas no passeio, ele interpreta esse pedido como o princípio de uma relação promissora.

Como temos acesso apenas à mente do sr. Kapasi, ainda que desconfiemos de suas interpretações, não temos como dizer que estão equivocadas até o final da história. Na cena em que Mina pede para o guia turístico ficar com ela no carro, enquanto o restante da família está passeando do lado de fora, vivenciamos o auge do mal-entendido: ela quer ficar sozinha com o sr. Kapasi, e isso parece ser a confirmação das fantasias dele. O que acontece, porém, é que ela enfim toma a palavra e revela sua situação: um de seus filhos é fruto de uma relação adúltera, e o sr. Kapasi é a primeira pessoa a saber disso — ela se casou jovem, leva uma vida solitária e se sente horrível por causa de seu segredo. Conta suas angústias a ele esperando que possa confortá-la, confiando em seu talento como intérprete de males. No final, ambos ficam frustrados e, quando Mina tira uma escova de cabelos de sua bolsa, o sr. Kapasi vê o papel em que estava escrito seu endereço cair e ser levado pelo vento. A fantasia de uma relação entre eles já não poderia existir.

O diálogo final com a sra. Das ressignifica os atos dela ao longo do conto: não apenas preenche espaços vazios, mas retira o viés colocado pela visão do sr. Kapasi e o substitui com a realidade de Mina Das. Além disso, mostra-nos que ela também realizou uma interpretação falha: julgou o entusiasmo do sr. Kapasi em contar-lhe sobre seu trabalho como indício de um talento natural e não como um interesse pessoal nela. O

sr. Kapasi nunca chega a revelar-lhe suas reais intenções, de modo que, possivelmente, Mina nunca saberá acerca dos interesses que, por algumas horas, ele nutriu por ela. Nesse conto de Jhumpa Lahiri, o mal-entendido ocorrido entre os personagens não traz grandes consequências, apenas a frustração mútua. No entanto, a temática tão bem construída torna explícito o embate entre vozes internas, evidenciando, assim como em *Reparação*, que as interpretações dos personagens são movidas por aquilo que eles são: não só a construção do personagem explica suas interpretações, mas também as interpretações são indícios de sua personalidade.

Nesse sentido, o equívoco interpretativo é capaz de iluminar até mesmo personagens sobre os quais pouco foi dito: como questiona Henry James (2011, p. 26), “O que é um personagem senão a determinação do incidente? O que é um incidente senão a ilustração do personagem?”. Um exemplo encontramos no romance *Cem Anos de Solidão* (2014), na cena em que o coronel Aureliano Buendía está diante do pelotão de fuzilamento:

Já estava de costas para o muro e tinha as mãos apoiadas na cintura porque os nós ardentes das axilas o impediam de baixar os braços. “Tanto se foder”, murmurava o coronel Aureliano Buendía. “Tanto se foder para acabar morto por seis maricas, e sem poder fazer nada.” Repetia isso com tamanha raiva que quase parecia ferver, e o capitão Roque Carnicero se comoveu porque achou que ele estava rezando. (MARQUEZ, 2014, p. 168)

Esse pequeno erro de interpretação, que faz o personagem tomar xingamento por oração, traz humanidade ao capitão Roque Carnicero, pois, ao exprimir sua comoção diante da vítima que deve executar, não fica reduzido ao arquétipo de matador frio, sugerido por seu próprio nome.

A dureza de seu olhar era uma novidade

Anos depois do julgamento e da condenação de Robbie Turner, Briony vai atrás de Cecília porque quer alterar formalmente seu testemunho. Ao ser questionada por Robbie sobre o porquê de ela ter mudado de ideia quanto a seu depoimento, afirma: “porque cresci” (p. 209). Ao distanciar-se dos fatos erroneamente interpretados, é possível que a personagem perceba sozinha seu equívoco — porque mudou de perspectiva,

porque emoções momentâneas já não tomam conta dela, porque amadureceu. Mas há outras formas de isso acontecer. Em *Intérprete de Males*, o desenlace do mal-entendido acontece por meio da conversa entre o Sr. Kapasi e a Sra. Das, e o mesmo recurso é utilizado no conto “Uma coisinha boa”, de Raymond Carver (2009).

Ann e Howard Weiss acabaram de perder seu filho Scotty, de oito anos, e estão sendo atormentados por um sujeito que não para de realizar ligações para a casa deles. Nos telefonemas, o homem menciona Scotty e pergunta se o esqueceram, deixando o casal, que está exausto e devastado, cada vez mais confuso e colérico. Quem está ligando é o padeiro que fez o bolo da festa de aniversário do menino, um bolo de chocolate enfeitado com o nome “Scotty” escrito em glacê. É ao bolo que ele se refere em suas ligações, já que Ann não foi buscá-lo — no dia da festa, o filho sofreu o acidente que o levaria à morte e, por óbvio, a comemoração foi cancelada e o bolo, esquecido. Ao se dar conta disso, Ann e Howard vão até a confeitaria, e ela tem um acesso de raiva ao contar para o padeiro o que está passando e o quanto suas ligações contribuíram para seu sofrimento. Percebendo o descompasso que houve entre eles, o padeiro lamenta muito sua atitude, afinal, ele não é um homem maldoso, como Ann o acusa. Ele é apenas um padeiro, um homem tão real quanto Ann e Howard, que não tinha como saber o que o casal estava passando e que entendeu como um descaso com seu trabalho o fato de não terem ido buscar o bolo encomendado. No final da história, o padeiro serve ao casal café e pães saídos do forno e senta-se à mesa com eles: “Ficaram conversando até o início da manhã, uma faixa pálida e alta de luz nas janelas, e eles nem pensavam em sair dali.” (CARVER, 2009, p. 121). A conversa é a descoberta do outro.

Não há reparação possível para Deus nem para os romancistas

Como aponta Assis Brasil (2019), o personagem não se transforma por inteiro no final de um livro, mas modifica sua perspectiva acerca do conflito: altera-se a atitude do personagem acerca do conflito, mas não sua questão essencial. No epílogo de *Reparação*, encontramos uma Briony de 59 anos, transformada em uma romancista de sucesso. Descobrimos, nesse ponto, que as três partes da narrativa lidas até então eram obra sua, nascida da necessidade de remontar o crime cometido em sua infância.

Explicitamente, sabemos que há uma alteração da atitude de Briony em relação ao conflito, já que ela admite seus equívocos. No entanto, a própria escrita da história é a expressão de sua questão essencial: ela encontra uma organização para os acontecimentos de sua infância, impondo-a de forma a demonstrar seu ponto de vista e a ausência de maldade em seu testemunho criminoso. Era esse o único comportamento possível para a personagem, ainda que ela mesma admita a impossibilidade de obter a sua reparação por meio da escrita: “Desde o início a tarefa era inviável, e era justamente essa a questão. A tentativa era tudo” (p. 444). Apesar disso, como resultado do seu esforço de reconstrução, há a ordem, a harmonia que consegue restaurar e que permanece por meio de sua ficção:

Sei que haverá sempre um tipo de leitor que se sente obrigado a perguntar: mas, afinal, o que foi que aconteceu de verdade? A resposta é simples: o casal apaixonado está vivo e feliz. Enquanto restar uma única cópia, um único exemplar datilografado de minha versão final, então minha irmã espontânea e fortuita e seu príncipe médico haverão de sobreviver no amor. (p. 443)

Briony escreve seu romance para dar uma chance, inexistente na realidade, de Robbie e Cecilia enfim viverem livres seu amor, mas há também outro motivo. Ela não pôde, assim como fez o padeiro com Howard e Ann Weiss, sentar-se à mesa com o casal e explicar-lhes que ela não era má e que tudo o que fez foi fruto de um enorme mal-entendido. É dessa impossibilidade que surge o livro, narrando uma história desencadeada durante uma onda de calor na Inglaterra, no momento em que uma menina, sozinha em um quarto, toma a decisão de, por acaso, aproximar-se da janela. Quando Briony vai até a janela do antigo quarto de brinquedos e testemunha o episódio ilógico que desencadeia todo o mal-entendido da história, ela mimetiza o processo de compreensão humana: estamos cada qual debruçados no parapeito de nossas próprias janelas, assistindo ao mundo passar diante da fonte de água no jardim. Em livros como *Reparação*, descobrimos que, de onde estamos, um caco de cerâmica talvez fuja à nossa percepção — e isso pode fazer toda a diferença. ■

Marina Soares Nogara é mestranda em Escrita Criativa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e graduada em Escrita Criativa pela mesma instituição. É pesquisadora do grupo “A Escrita Criativa na Academia” (CNPq).

Referências bibliográficas

- ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AUSTEN, Jane. *A abadia de Northanger*. Tradução de Rodrigo Breunig. Porto Alegre: L&PM, 2011. Edição Kindle.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem da ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 51-80.
- CARVER, Raymond. Uma coisinha boa. In: CARVER, Raymond. *Iniciantes*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 86-121.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eric Nepomuceno. 86. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012. Edição Kindle.
- JAMES, Henry. A arte da ficção. In: JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Novo Século Editora, 2011. p. 11-40.
- LAHIRI, Jhumpa. Intérprete de Males. In: LAHIRI, Jhumpa. *Intérprete de Males*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Edições SESC, 2017.
- MCEWAN, Ian. *Reparação*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MONTAIGNE, Michel de. A apologia de Raymond Sebond. In: MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

SHAKESPEARE, William. *Julio Cesar*. Tradução de José Francisco Bote-
lho. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018. Edição
Kindle

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Tradução de Lawrence Flores Pereira.
São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017. Edição Kin-
dle.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann.
São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

Literatura infantil e juvenil, discurso popular e modernidade

Ricardo Azevedo

Escrevi este artigo¹ para compartilhar dúvidas e alimentar discussões, principalmente entre aqueles que trabalham ou pretendem trabalhar com literatura de ficção e poesia.

O filósofo Hans-Georg Gadamer, autor de *Verdade e método*, entre outras obras, e estudioso da hermenêutica — em resumo, os problemas da “interpretação” —, quando perguntado, em entrevista ao jornal *Le Monde*,² sobre qual seria a questão urgente a ser enfrentada pela sociedade moderna, respondeu: “A questão é como preservar — não somente em teoria ou em princípio, mas concretamente, nos próprios fatos — a coragem de cada indivíduo de formar e defender um julgamento pessoal, apesar das influências dos peritos e dos manipuladores da opinião pública.”

1 Texto baseado em palestra dada na 5ª Conferência Vera Cruz sobre Escrita “Literatura Infantil e Juvenil, Discurso Popular e Modernidade” em novembro de 2020.

2 Em *Filosofias Entrevistas do Le Monde*, Ática, 1990.

Às vezes sinto que nós, brasileiros, vivemos um pouco confusos, pois temos o raro e espantoso privilégio de viver nos séculos 18, 19, 20 e 21, tudo ao mesmo tempo.

3 Ver BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

4 Ibid.

De um lado, estamos mergulhados nas demandas contemporâneas, na pós-modernidade; na glorificação das subjetividades e das singularidades; na recusa às “narrativas fundantes” (Ernesto Laclau)³ e no “declínio da emoção hermenêutica” (Frederic Jameson)⁴; nos muitos desconstrutivismos; no relativismo cultural; nas discussões sobre o meio ambiente; no feminismo e na mudança do papel social das mulheres; na luta contra o preconceito e o racismo; nas demandas de cidadãos LGBTs; na tal da quarta revolução industrial com sua inteligência artificial, redes sociais, engenharia genética, robôs e plataformas interconectadas; isso sem falar na sociedade de consumo e sua indústria cultural.

Acontece que, por outro lado, no mesmo ambiente e ao mesmo tempo, estamos cercados de analfabetos e semianalfabetos (por baixo, cerca de 70% da população); de gente morando em favelas; de crianças e jovens fora da escola, por vezes convivendo com traficantes de drogas; de gente com menos de 10 anos que já trabalha; de pais de família vivendo de biscates; de gente de 30 e poucos anos que já é avó; cercados pelo racismo e pelo desprezo por negros e pobres; pela falta generalizada de saneamento básico; por doenças inexistentes em lugares civilizados (leptospirose e hanseníase, por exemplo); de gente que ainda precisa recorrer a simpatias e benzeduras quando fica doente; de gente condenada, de pai para filho, ao trabalho braçal; cercados por políticos corruptos soltos graças ao inacreditável “foro privilegiado” (incluo aqui a “prisão especial” para quem tem “nível superior”); e até, de vez em quando, por surreais notícias a respeito de trabalho escravo.

Como adotar uma posição diante de uma paisagem tão complexa, contraditória, imoral e claramente não democrática?

Há uns dez anos, participei de um evento educacional em Ilhéus (BA). Mal cheguei, ainda estava no aeroporto, quando apareceu um menino de uns 9 anos e me pediu que o levasse para casa. Entendi que queria uma carona. Não. Queria ir para minha casa. Disse a ele que morava em São Paulo. “Eu posso trabalhar”, respondeu. Falei: “Cara, e sua família? E seu pai?”. Foi seu próprio pai quem o mandou ao aeroporto para ver se arranjava alguém que cuidasse dele(!).

Como desenvolver um trabalho, escrever imaginando leitores crianças, jovens ou adultos, tanto faz, diante de uma sociedade tão injusta, desumana e desequilibrada como a nossa?

Não tenho resposta a essa pergunta. Pretendo levantar aqui alguns pontos de discussão e muitas dúvidas e contradições, tendo como pano de fundo este ambiente sociocultural. Vou ser bastante esquemático, até porque o assunto é imenso.

Sobre a valorização das subjetividades

Vivemos numa bolha cultural que podemos chamar de “contemporaneidade” e dentro dela costuma ser valorizado o “indivíduo”.

A crença parece ser a de que o homem nasceu para ser “livre” (“livre pensamento”, “livre iniciativa”), “igual” (“igual perante a lei”) e “autônomo” (capaz de “autodeterminação”):⁵

Tanto “liberdade” como “autonomia”, convenhamos, são noções bastante relativas e imprecisas, para dizer o mínimo.

5 Sobre o assunto ver DUMONT, Louis. *O individualismo – Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

- 6 ARENDT, Hannah. *A condição humana*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. Livro originalmente publicado em 1958. Hannah Arendt era uma humanista e sabia perfeitamente da existência de pontos em comum entre todos os homens. Ao mesmo tempo, ela valorizava, antes de tudo e fundamentalmente, a ação individual e única de cada um de nós diante do mundo. Segundo ela, “A pluralidade humana, condição básica da ação e do discurso, tem o duplo aspecto da igualdade e da distinção. Se não fossem iguais, os homens não poderiam compreender uns aos outros e os que vieram antes deles, nem fazer planos para o futuro, nem prever as necessidades daqueles que virão depois deles. Se não fossem distintos, sendo cada ser humano distinto de qualquer outro que é, foi ou será, não precisariam do discurso nem da ação para se fazerem compreender. Sinais e sons seriam suficientes para a comunicação imediata de necessidades e carências idênticas.” (Ibid. p. 218).

A “igualdade” é também uma noção complicada. Para a filósofa Hannah Arendt, por exemplo, é uma afronta imaginar que os homens sejam “iguais”.⁶ Iguais como, se cada um de nós, segundo ela, é “impredizível” e está destinado a agir de forma única no mundo? Fora isso, se fossemos iguais e morressem uns quatro ou cinco, tudo bem. Não é tudo a mesma coisa?

Por outro lado, sabemos que a “igualdade”, de certo modo, representa o contrário das hierarquias.

Outra ideia problemática, principalmente se reconhecermos que somos seres sociais. Para além das altas teorias e abstrações, difícil imaginar, na prática, uma família, uma escola, um time de futebol, uma empresa, uma sociedade, sem alguma hierarquia.

É bom não confundir hierarquias obsoletas, falsas e impostas, com a noção pura e simples de hierarquia vista como um modelo de organização de responsabilidades.

Já escutei algumas vezes escritores dizendo que não escrevem para ninguém e não estão nem aí para o leitor. Naturalmente imaginam-se “livres” e acreditam ter “autonomia” com relação ao contexto em que vivem.

Pessoalmente não me sinto, nunca me senti, nem tenho como me sentir tão “descolado” assim.

Uma cultura individualista obviamente é impregnada pelo discurso subjetivo, repleto de “mundos interiores”, daí as tendências de “autocriação” ou “autoficção”. Também é análoga, de certa forma, às demandas publicitárias tipo “liberte-se e seja quem você é” (quem se lembra do “quem sabe o que quer, fuma Minister”?).

Por outro lado, a cultura individualista naturalmente valoriza a linguagem singular, a expressão das subjetividades e, paradoxalmente, queixa-se de ser incompreendida e de estar sozinha no mundo.

Às vezes desconfio que somos livres principalmente para escolher produtos de consumo. “Liberdade é uma

calça, velha, azul e desbotada” dizia um anúncio do tempo da ditadura militar.

Outro filósofo, o alemão Jürgen Habermas, propõe um aspecto interessante: o fenômeno moderno da “autocertificação”.⁷ Em outras palavras, seria o desprezo crescente em nossos dias pelas instâncias consagradas de legitimação e reconhecimento (as chamadas “narrativas fundantes”) típico de ambientes onde as hierarquias são desvalorizadas.

Neste caso, você pergunta: “quem disse que isso é literatura?”. E escuta como resposta: “Eu digo, ué! Qual o problema?”.

Na minha visão, confunde-se, ou melhor, contra-põem-se, nos dias de hoje, a liberdade de ser singular e único, e a liberdade de se associar a outras pessoas e fazer projetos ou agir em grupo. As duas liberdades podem ser boas. Embora a primeira seja indispensável, é preciso ter cuidado. O conhecimento científico, por exemplo, é feito a partir da segunda. As sociedades e as culturas, assim como as democracias, também. Gosto muito da ideia da busca de uma “felicidade pública” — sugerida faz tempo por democratas como John Adams e Thomas Jefferson⁸ — que implica uma sociedade razoavelmente equilibrada, e tal felicidade só pode ser construída por meio de associações.

Sobre o assunto, trago aqui as palavras do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro: “somos geneticamente predispostos à vida social”. Segundo ele, a partir de Lévi-Strauss, “a existência de regras é um invariante formal” e conclui: tal fato pode servir “para definir a Humanidade como entidade singular, composta não mais de indivíduos, mas de sujeitos que são simultaneamente criadores e criaturas do mundo das regras”.⁹

De uma coisa não resta dúvida: todos os “indivíduos”, mesmo os que imaginam ser “autônomos” e “descolados” contam, quando nascem, com alguém que os

7 HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Segundo Habermas, “a modernidade não pode e não quer tomar dos modelos de outra época os seus critérios de orientação, ela tem de extrair de si mesma a sua normatividade” (Ibid., 2000, p.12).

8 Ver ARENDT, Hannah. *Ação e busca de felicidade*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

9 VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 297-298.

proteja e, quando morrem, com alguém, mesmo que seja um desconhecido, que os enterre e eventualmente cuide das coisas que deixaram no mundo.

Como escritores, seja para crianças, jovens ou adultos, creio que temos que nos posicionar diante de várias questões. Estas são algumas delas.

Pincei do livro *A cultura do narcisismo*, do historiador e cientista social Christopher Lasch, algumas características significativas do homem “contemporâneo”:

- o “viver para si, não para os que virão a seguir ou para a posteridade” (o que implicaria, segundo Lash, a perda do sentido de continuidade histórica e o desinteresse pelo futuro);
- o “isolamento do eu” e o “vazio interior”;
- a valorização da “popularidade do modo confessional” (que mistura o público e o privado: Facebook, Whatsapp, Instagram, *selfies* etc.);
- o “culto da celebridade” (a identificação com as estrelas e o ódio ao “rebanho” e à “banalidade da existência cotidiana”);
- a “crença de que a sociedade não tem futuro” (devido a “uma incapacidade narcisista de identificar-se com a posteridade ou de sentir-se parte do fluxo da história”) daí o vazio interior, o ceticismo, o niilismo, a depressão, a falta de sentido e a ironia autodestrutiva.¹⁰

Se me considero o centro do mundo, obviamente acredito que quando eu morrer o mundo vai acabar(!).

Num ambiente onde 70% da população é formada por semianalfabetos, com cerca de 13% analfabetos, tais posturas egocentradas talvez contribuam para manter o velho e bom fosso da casa-grande e da senzala.

Mas volto à pergunta de Gadamer: como preservar nossa opinião individual num mundo cheio de influ-

10 LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo. A vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983. p. 30-57, dentre outras. O modelo narcísico, proposto por Lasch, corresponderia à estrutura de personalidade moderna e poderia ser descrito como a dependência dos outros para a validação da autoestima individual. Nesse caso, o homem “não consegue viver sem uma audiência que o admire” (Ibid. 1983, p. 30).

ências dos especialistas e dos manipuladores da opinião pública?

O filósofo Richard Rorty levanta o seguinte problema: como “conciliar” nossa busca individual (ele chama de nossas “formas privadas de lidar com a própria finitude”) com a busca de uma “sociedade democrática que acabe com a crueldade e o sofrimento humano”? E pergunta: “como pode um habitante de uma democracia ser mais do que um encenador de um papel, em um roteiro previamente escrito?”.¹¹

Pergunto: nosso papel de escritores foi previamente escrito? Encenamos algum tipo de papel social? Se sim, qual a influência desse papel em nossas obras?

Na minha visão, todo escritor é obviamente membro de uma sociedade e, como qualquer cidadão, tem responsabilidades com relação à sociedade em que vive, assim como tem que se virar para lidar com a própria finitude.

Sobre recursos discursivos modernos e singulares

No ambiente individualista e tecnológico, nossa bolha cultural, se pensarmos no texto escrito, surgem alguns recursos discursivos típicos:

De cara, o da experimentação e da fragmentação, que busca ser singular, textos que passam, muitas vezes, a ser constituídos de frases e palavras desarticuladas, apresentadas de forma caótica, “fluxos de consciência”, discursos “caleidoscópicos”, “justaposições insubordinadas”,¹² manipulações sintáticas, sem linearidade. Tendências, portanto, que pressupõem a) o desprezo à narrativa acumulativa, com começo, meio e fim, e b) que implicam a necessária e compulsória “interpretação”.

Nesse contexto, não por coincidência, há teorias que enxergam a obra literária (a obra de arte) como um “organismo autônomo”.¹³

11 RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins, 2007. p. 16.

12 Ver FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. E também AZEVEDO, Ricardo. *Abençoado e danado do samba*, São Paulo: Edusp, 2013. Particularmente o capítulo 2, “Sobre o discurso hegemônico, moderno e escolarizado” (p. 90-108).

13 Ver OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1970.

Até hoje, não sei quanto ao leitor, mas eu mesmo nunca vi nada que seja realmente “autônomo”. Trata-se, ao que tudo indica, apenas de mais uma abstração.

Lembro outros recursos discursivos:

- a metalinguagem (o discurso reflexivo que fala de si mesmo);
- a exposição na obra dos “andaimes” da própria obra e seu processo construtivo; e
- temas como a “incomunicabilidade entre as pessoas” ou o “sentir-se diferente de todos” (as vozes do valorizado “outsider”), entre outros.

Em seu livro já citado sobre o discurso da modernidade, Jürgen Habermas ressalta ainda os discursos de “autodesvelamento” (hoje elealaria em “autoficção”, seja lá o que isso for); nas buscas do “essencial no marginal e no acessório”; do “direito no lado do transgressor e do infrator”; da “verdade que vem da periferia ou vem do inautêntico” e num “certo fanatismo por mostrar em tudo o meramente produzido, artificial e secundário”.¹⁴

Lembro ainda da utilização de recursos como citações, analogias, paródias e pastiches relativos a um certo acervo cultural — em suma, um reaproveitamento do já criado, por vezes “simulacros” — e o uso consciente e programático da chamada “intertextualidade”.

Fora isso, quero ressaltar que vez por outra encontramos o descompromisso com o compartilhamento e com a identificação e, mesmo, com a compreensão, por parte da maioria dos leitores. Refiro-me a textos intencionalmente “herméticos”.

Os filósofos John L. Austin¹⁵ e John Searle¹⁶ tratam de um assunto que pode interessar a quem escreve: a filosofia da linguagem. Dentro dela, surge a questão dos “atos de fala indiretos”. Segundo eles, em resumo,

14 HABERMAS, op.cit., p. 263.

15 AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer – Palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

16 SEARLE, John R. *Os atos de fala*. São Paulo: Livraria Almedina, 1984.

quando falamos, temos que lidar com duas instâncias: o que dizemos — o “ato locucionário” — e o que queremos dizer — a “força ilocucionária”: a força dentro da locução. No discurso contemporâneo pode surgir a tendência de separar programaticamente o *ato locucionário* — o que foi dito — e a *força ilocucionária* — o que se quis dizer.

Daí o caráter de “interpretabilidade” desse discurso que não poucas vezes é construído tendo em vista a necessária “interpretação” (e não a “comunicação”).

Num contraponto, o filósofo, educador e democrata John Dewey¹⁷ via a linguagem como um instrumento de caráter eminentemente relacional e social. Dizia ele: “Pense-se no absurdo de ensinar ou enxergar a linguagem como uma coisa em si.”

Em resumo, podemos chamar precariamente o conjunto desses recursos de “discurso-eu”, ou seja, aquele centrado na subjetividade e nos interesses privados do autor.

17 DEWEY, John *A escola e a sociedade* (1900) – *A criança e o currículo* (1902). Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

Abro parênteses para duas questões

A primeira é sobre a diversidade da literatura.

Falar de literatura significa abordar algo complexo e diversificado.

Do meu ponto de vista, a literatura lembra uma frondosa árvore cheia de galhos e esses galhos representam diferentes literaturas, todas legítimas e todas irmãs, pois são fruto de um mesmo tronco.

As chamadas literaturas para crianças e jovens são galhos dessa mesma e única árvore onde florescem as outras literaturas. As formas literárias populares, contos, quadras etc. também.

Onde quero chegar? Na predominância do caráter estético da obra literária e na verdade de toda obra de arte.

Independentemente de qualquer coisa, como escolas literárias, recursos da moda, movimentos artísticos e ideologias, a literatura (e a arte) seja adulta, infantil, juvenil, popular ou outra, deve ter, creio eu, certas características que são de caráter predominantemente estético:

- sua originalidade;
- sua capacidade ficcional: sabemos com Mikhail Bakhtin¹⁸ que a ficção é “uma forma extraordinária de experimentar a verdade”;
- recursos como a metáfora (por vezes, o texto inteiro corresponde a uma metáfora), entre outras figuras da linguagem;
- a exploração inventiva e consciente da linguagem;
- a linguagem marcada pela subjetividade (oposta à objetividade impessoal típica dos redatores de textos técnicos e mesmo do jornalismo — imagine um livro técnico escrito por meio de metáforas);
- a abordagem de temas humanos complexos vistos pelo prisma da subjetividade. Chamo de “assuntos que ninguém sabe” porque não podem ser ensinados: a busca do autoconhecimento; as paixões; as contradições e ambiguidades humanas; as angústias; a colisão do velho contra o novo; a construção da própria voz; a busca de um sentido para a vida (para que fazer projetos se sabemos que vamos morrer?); a perspectiva da morte, entre vários outros.

Se conhecemos bem um assunto, viramos professores, militantes, especialistas, jornalistas etc.

A literatura e a arte não funcionam assim. Simplesmente porque elas são obras de ficção, abordam assuntos de forma subjetiva, podem reinventar a linguagem, podem recorrer a metáforas e, enfim, trazem visões pessoais, intuitivas e singulares (não oficiais) a respeito de eventos humanos.

18 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense-Universitária, 1981.

Como sou escritor, algum leitor afoito talvez possa inferir que, nas entrelinhas, estou sugerindo que meu próprio trabalho preencha os requisitos citados acima. Quem me dera! A ideia aqui é apenas trazer princípios para uma discussão, que, aliás, tanto podem ser aceitos como rejeitados e substituídos por outros. Isso serve para tudo o que disse até agora e tudo o que pretendo dizer daqui em diante.

O segundo ponto: vivemos uma espécie de sufoco sociológico.

Nunca estive tão na moda a instrumentalização da literatura e da poesia (e do cinema e da arte), criadas cada vez mais para a defesa de causas sociais, militâncias e interesses de grupos.

Surge a seguinte situação: a obra defende a luta contra o racismo, ou a defesa do meio ambiente, ou das culturas indígenas, ou de minorias como a dos cidadãos LGBTQs e outras lutas importantes e civilizatórias que de fato têm reconfigurado nossas vidas.

Mas e se, do ponto de vista literário, a obra for medíocre? Trocando em miúdos, a causa pode ser ótima, mas a obra não.

Cabe a pergunta: faz sentido uma literatura que se resume ao proselitismo, seja propaganda ou suporte de alguma causa ou ideologia?

Sobre ideologias sempre lembro o que li faz tempo num livro de Norberto Bobbio. Dizia ele a partir de Dostoiévski: “Se Deus não existe, tudo é permitido”, mas completava: “Porém se Deus existe (e está comigo) tudo é permitido”.¹⁹

Tenho medo, muito medo, dos que têm certeza, se julgam donos da verdade e imaginam que representam a palavra de Deus ou alguma verdade absoluta e indiscutível.

19 BOBBIO, Norberto. *Elogio da serenidade e outros escritos morais*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 174.

Por outro lado, estou me referindo à domesticação da literatura. Ao sacrifício da literatura e da arte em função de causas.

As obras podem, certamente, ser impregnadas de ideologias e crenças — nem teria como ser diferente —, mas sua relevância e sua qualidade não vêm daí. Este é o ponto aqui.

Quero ser claro: como escritores penso que temos que desconfiar dos discursos militantes, dos engajamentos e das ideias seguras demais; rejeitar a acomodação e o conformismo intelectual diante da realidade, do “politicamente correto” e do mercado e, ao mesmo tempo, nunca deixar de enxergar nosso trabalho como um instrumento de luta.

Nada disso é simples.

20 As anotações aqui são baseadas em AZEVEDO, Ricardo. *Abençoado e danado do samba – Um estudo sobre o discurso popular*. São Paulo: Edusp, 2013.

O discurso popular²⁰

Fora da bolha individualista do modelo cultural dominante, floresce outro discurso: aquele que podemos chamar de “popular”. Ressalto que, segundo o discurso dominante, quando falamos em “popular” logo pensamos no povão, em pobres e semianalfabetos, ou nos lembramos do que se costuma chamar de “folclore”, o que quer que isso seja.

Não é este o ponto aqui.

Quando falo em “popular”, estou me referindo apenas a um discurso altamente diversificado e heterodoxo que necessariamente busque a comunicação entre a maioria das pessoas.

Quero salientar que praticamente todos os escritores, poetas e cronistas volta e meia recorrem ao que estou chamando de discurso popular. Poemas narrativos que utilizam o vocabulário público, como *O caso do vestido* e *A morte do leiteiro*, de Carlos Drummond

de Andrade, ou mesmo surrealistas, como *Jandira*, de Murilo Mendes, são exemplos do que estou tentando apontar.

Vamos comparar dois grandes poemas de Drummond: *O caso do vestido* e *A máquina do mundo*. O primeiro, quando apresentado em voz alta, será compreendido de imediato pela maioria da plateia. Por trazer questões e especulações abstratas sobre a existência e o mundo, não creio que seja o caso do segundo, a meu ver, um texto para ser fruído por meio da leitura e da reflexão.

Para o discurso popular tradicional — agora me refiro principalmente ao artista do povo, com o qual podemos aprender muito — toda afirmação da emoção do escritor ou artista tem como marca não o “eu sinto”, mas sim o “nós sentimos”.²¹

Neste caso o artista, embora tenha suas questões pessoais e sua subjetividade, opta por colocar os interesses da coletividade em pé de igualdade ou até em maior grau de importância com relação a seus interesses pessoais. Parece não haver sentido para esse artista colocar-se fora de seu contexto de vida e das angústias de seu grupo.

Podemos chamar seu discurso de “discurso-nós”.

Quero ressaltar as implicações e a importância da perspectiva “nós”.

Antes de mais nada, trata-se de uma linguagem incrivelmente poderosa, pois pode ser capaz de gerar identificação e emocionar ricos e pobres, universitários e analfabetos, velhos, moços e crianças.

Creio ainda que o dia em que o branco olhar o preto e pensar “nós”, o homossexual olhar o gay e pensar “nós”, o rico olhar o pobre e pensar “nós”, o cristão olhar o muçulmano e pensar “nós”, o cidadão local olhar o imigrante e pensar “nós”, ou o adulto olhar a

21 Collingwood apud HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. São Paulo: Papirus, 1996.

criança e pensar “nós” — e vice-versa em todos os casos — nosso mundo será outro, mais rico e diversificado, mais livre, mais civilizado e mais humano.

Como escritores, seja para crianças, jovens ou adultos, creio que temos que nos posicionar diante de questões assim.

Passo finalmente a elencar algumas tendências que imagino ser do “discurso-nós”, o discurso popular, um discurso acessível à maioria das pessoas.

1. A utilização de linguagem e do vocabulário público, direto, acessível, familiar, compartilhável, que sempre busca ser compreendido com imediatez.

O lugar-comum e a previsibilidade, como disse Romildo Sant’Anna,²² em seu estudo sobre a moda caipira, não depreciam o conceito criativo da autoria: “O comum nunca foi feio, sendo certo que por ser bonito é que ficou comum”.

Aliás, segundo a sabedoria popular, “quem gosta, volta”.

2. O discurso construído a partir de imagens visualizáveis relatando cenas e atos concretos e cotidianos, capazes de emocionar e gerar identificação, ou seja, nada de conceitos abstratos, impessoais e descontextualizados.

Compare:

“O ser humano necessita trabalhar para obter o alimento necessário à sua sobrevivência” e

“Chico, filho da dona Madalena e do seu Antônio, trabalhou dia e noite na terra, deu sorte e, com o suor do seu rosto, conseguiu matar a fome de sua mulher e de seus filhos”.

Vale notar, no segundo caso, o uso de frases feitas.

22 SANT’ANNA, Romildo. *A moda é viola – Ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 2000. p. 112.

3. A “concisão” absurdamente competente e nem sempre valorizada num ambiente onde o discurso é marcado pela subjetividade e pela experimentação.

Nos contos populares ela é uma constante. São em geral histórias muito complexas contadas de forma concisa e clara.

A narrativa “O rei que ficou cego”,²³ que tive o privilégio de recontar e publicar, conta as peripécias de três irmãos que partem pelo mundo em busca de um remédio capaz de curar a cegueira de seu pai. Acompanhamos o que acontece com cada um deles, a disputa entre os irmãos, as viagens, os namoros durante a caminhada, as tentações, os desafios e perigos que enfrentam e, no fim, sabemos como o filho mais novo, por meio de ardis, depois de enfrentar mil perigos, inclusive os próprios irmãos, consegue o tal remédio. Tudo isso em pouco menos de 10 páginas.

Os contos populares são sempre uma metáfora, uma versão simbólica, concisa e intuitiva das coisas que mais tememos e daquilo que mais buscamos.

García Márquez certamente partiu desses contos para criar sua extraordinária literatura.

4. A tendência à narratividade: enredos transitivos, coordenados, lineares e acumulativos, com começo, meio e fim.
5. E a tendência, essencial a meu ver, de unificar, sobrepor ou fazer coincidir o *ato locucionário* — o que foi dito — e a *força ilocucionária* — o que se quis dizer.

No primeiro caso, que estou chamando de “discurso-eu”, o escritor está dentro da bolha cultural dominante e é marcado pela cultura escrita: tende, como é

23 AZEVEDO, Ricardo. *Armazém do folclore*. São Paulo: Ática, 2000.

natural, a escrever como quem escreve para alguém que vai ler e que, portanto, durante a leitura, poderá consultar dicionários, reler e refletir sobre o que leu para, finalmente, criar sua interpretação.

No segundo caso, o “discurso-nós”, o escritor é marcado pela cultura oral: tende a escrever quase como quem fala diante de alguém que escuta num contato face a face, o que, em geral, exige a sobreposição do que se diz e do que se quer dizer, tendo em vista a compreensão imediata.

Em suma, adotamos estratégias mentais diferentes quando falamos de viva voz numa situação face a face e quando escrevemos um texto para ser lido posteriormente.

Para ilustrar o assunto, optei, por uma questão de praticidade, por trazer algumas quadras populares. Elas são um belo exemplo de concisão e, por outro lado, provam como um discurso popular pode tratar de assuntos complexos:

“Jurei, juraste, juramos
 Juramos jurei, juraste
 Quebrei, quebraste quebramos
 Quebramos, quebrei, quebraste”

“Você ontem me falou
 Que não anda nem passeia
 Como é que hoje cedinho
 Eu vi seu rastro na areia?”

“Tu fingiu que me enganava
 Eu fingi que acreditei
 Foste tu que me enganaste
 Ou fui eu que te enganei?”

Note-se que esses textos podem interessar e ser compreendidos por analfabetos e letrados, adultos, jovens e crianças.

Em matéria de concisão, poderia falar de ditados:

“Quando o rico mata o pobre, o defunto é que vai preso.”

“Quem planta, colhe.”

“Quem não sabe nadar, bota a culpa no rio.”

Ou na riqueza das frases feitas, recurso dos mais usados no discurso popular:

“arrancar os cabelos”

“chutar cachorro morto”

“dar murro em ponta de faca”

“desculpa esfarrapada”

“dar nó me pinga d'água”

Como escritores, seja para crianças, jovens ou adultos, creio que temos que também nos posicionar diante dessas questões e desses recursos.

Conclusão

Creio que, de forma esquemática, podemos optar por dois modelos construtivos, ambos válidos e legítimos, para criar nossos textos:

1. O que parte dos recursos do modelo cultural dominante, escolarizado, moderno, individualista, hegemônico e baseado na cultura escrita: o “discurso-eu”, marcado pela subjetividade e pelo conhecimento abstrato e descontextualizado.

Faço uma provocação: do ponto de vista psicológico, pertencer a uma cultura de elite, ter acesso a informações que a maioria desconhece, utilizar vocabulário especializado acessível apenas a poucos iniciados, fazer citações, ser de “vanguarda”, estar atualizado com a “última moda” estrangeira e falar difícil num país de pobres e analfabetos pode, naturalmente, aumentar a autoestima de muita gente e, ao mesmo tempo, empobrecer bastante seu senso crítico.

2. O que parte do modelo popular baseado na oralidade e, portanto, no contato situado face a face: o “discurso-nós”.

Minha sensação é a de que escrever para crianças e jovens tem pouco a ver com um público específico. Para mim significa, principalmente, escrever utilizando uma linguagem popular, clara, pública e comparthável.

Acredito que em termos políticos, o “discurso-nós”, o discurso público, é mais democrático, mais civilizado e, neste sentido, mais importante do que o discurso complicado, valorizado por especialistas e pela elite cultural.

Naturalmente, experimentações podem ampliar a consciência que temos dos recursos literários e da própria literatura. Às vezes sim, às vezes não.

Penso que uma literatura que se pretenda popular, assim como a literatura para crianças e jovens, tende a adotar, conscientemente ou não, o modelo marcado pela oralidade.

Vale ressaltar que ambos os modelos demandam do escritor estratégias mentais e procedimentos com a linguagem bastante diferentes.

Na minha visão, essas diferenças de estratégia, cheias de matizes e nuances, deveriam ser estudadas e conhecidas nas escolas e mesmo na universidade. Deveria ser parte da formação de todos os leitores.

Obviamente não se trata de dizer que um discurso é melhor ou mais “evoluído” do que outro, mas apenas compreender que ambos partem de modelos construtivos e padrões culturais, éticos e estéticos não coincidentes.

Em todo o caso, uma literatura que seja digna deste nome, seja para crianças, jovens ou adultos, sempre foi e sempre será algo muito difícil de fazer.

Sei que o discurso da arte sempre foi ligado ao desvio da norma e a uma certa exceção. Mas quero ressaltar um modelo hegemônico que valoriza excessivamente a exceção e despreza solenemente qualquer tipo de regra ou convenção. Numa sociedade individualista e consumista, com fortes marcas escravocratas como a nossa, isso, creio eu, pode resultar em arroubos narcisistas equivocados e simulacros seja das literaturas, seja das artes.

Para finalizar gostaria de ressaltar que num país onde a contemporaneidade faz conviver os séculos 18, 19, 20 e 21, o elogio do discurso eli-

tista acessível apenas a poucos iniciados parece ter tudo a ver com a sociedade desigual nele instalada.

No meu caso, certamente quero ser livre para poder desenvolver meu trabalho e minha voz, quero que meus livros de alguma forma sejam minimamente originais e também sejam um reflexo ou uma metáfora do tempo em que vivo, mas, de jeito nenhum, quero que meu trabalho seja escravizado pelo mercado, por militâncias ideológicas e pelo “politicamente correto” e, no fim das contas, acabe por contribuir para manter nosso status quo, o velho fosso da casa-grande e da senzala ou, por outra, contribuir para que nosso país continue a manter seu lamentável e vergonhoso esgoto a céu aberto.

Volto a Gadamer: como preservar a coragem para criar nosso trabalho com independência, apesar das influências dos peritos e dos manipuladores da opinião pública?

Como nada do que eu disse aqui tem uma resposta única, prefiro deixar mais essa pergunta para o leitor. ■

Ricardo Azevedo é escritor, desenhista e doutor em Letras pela USP. É autor de mais de 100 títulos para crianças e adolescentes, entre poemas, prosas e contos populares. Recebeu prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e cinco vezes o Jabuti. Tem livros publicados na Alemanha, Portugal, México e Holanda.

「prosa」

Adilson Zambaldi

40 quilos

Trinta sacos de arroz, quinze de bananas e umas três sacolas de guloseimas. Devorou tudo. Trinta e seis tabletes de chocolate branco, meio amargo e com licor de amarula. Vi a sacolinha escondida lá no fundo. Vinte e dois pacotes de biscoitos recheados e doze de água e sal. Não perdoou nem os saquinhos de polvilho. Vinte no total. A danada devorou cinco sacolas de feira. Cenoura, alface, pepino, amoras e carambolas. Dieta dá fome. Então devorou mais. Dez pacotes de pão de forma integral, quatorze envelopes de sucos com aspartame e uns dezoito de pipoca light. Não se aguentou. Foram mais onze fardos de refrigerantes e oito pacotes de batata frita. Ansiedade? Mais de vinte cartelas de ansiolíticos e analgésicos. As dores, bem, as dores só deviam aumentar. E ela devorava. Trinta e nove balas de hortelã, quarenta e três chicletes de tutti-frutti, vinte e seis picolés de morango, doze saquinhos de amendoim sem pele e oito capas de chuvas. Encontramos mais de quarenta quilos de plástico no estômago da jubarte encalhada próximo à baía. ■

Adilson Zambaldi é comunicador social, pela Universidade de Mogi das Cruzes, e pós-graduando em Formação de Escritores, Núcleo Ficção, pelo Instituto Vera Cruz. Também é autor de *Corra Zamba – Contos rápidos para ler sem pressa* (Patuá, 2017) e *Fidelidade das araras* (Reformatório, 2021).

Rebeka

Landim Rafael

A velha armadilha

Quando da expulsão dos holandeses de Pernambuco e perseguição aos não cristãos, no século 17, meus antepassados se embrenharam sertão adentro, modificando o sobrenome. Para não serem reconhecidos, uma sucessão de apagamentos se instituiu, até chegar a minha geração. Em 2017, numa visita a Manaus, meu pai me entregou uma cópia dos escritos de um tio meu, que não cheguei a conhecer. Ele havia investigado o passado da família e descoberto nossa ascendência judaica. Judeus sefarditas que emigraram para a Holanda e depois para Pernambuco, com Maurício de Nassau. Com a insurreição pernambucana, a maioria partiu rumo à América do Norte. Em outros tempos, eu teria tomado este relato como simples curiosidade familiar. Mas, em épocas de crise, certas histórias assumem novos valores.

Entre 2019 e 2020, o número de pedidos de visto de trabalho para os Estados Unidos, feitos por brasileiros, saltou 40%. Se comparado a 2015-2016, o aumento foi de 135%. As principais razões do êxodo de trabalhadores altamente especializados são violência urbana, crise econômica e falta de perspectiva profissional. Soma-se a isso, em alguns casos, a perseguição política, que vem ganhando força. Além dos Estados Unidos, com seus irresistíveis fomentos à pesquisa, os países mais procurados por brasileiros são Canadá, Portugal e Reino Unido. Em 2018,

o Datafolha apontava que a maioria dos nossos jovens, se pudesse, iria embora do país. Em conversas com meu irmão, Erik, escuto que minha situação seria diferente se tivesse aceitado seu convite e emigrado. Desde que me mudei para São Paulo para fazer a residência de Psiquiatria, em 2010, foram inúmeras as vezes em que me propôs visitá-lo e, quem sabe, dar uma chance ao Canadá. Porém, o vizinho monótono da promessa de prosperidade americana nunca me atraiu. Agora, com quase quarenta anos, vivendo num país à deriva, sem perspectivas econômicas, e com seu status democrático cada vez mais movediço, diariamente me pergunto se tomei a decisão certa.

Em setembro de 2019, Erik, sua mulher e eu visitamos a Alemanha em férias. Fazia cinco anos que não nos víamos e muitos mais que não convivíamos com tanta proximidade. Meu irmão tem profunda admiração pelos alemães, a ponto de ter cobiçado passar uma temporada por lá. Da minha parte, nutria o interesse de visitar os lugares marcados pela Segunda Guerra e pelos anos sob jugo da União Soviética. Nos intervalos dos passeios, Erik trocou mensagens com um contato na Hungria, que falava das facilidades de morar naquela região. Chegou a cogitar trabalhar em Budapeste ou mesmo na Polônia. Perguntei se ele sabia que os dois países do leste europeu são governados pela extrema-direita. Até àquela altura, as razões da partida dele e sua busca por alguma alternativa viável ao Canadá eram nebulosas para mim.

Erik disse ter percebido, muito jovem, que o Brasil estava fadado a fracassar. Para além da questão econômica, seu comportamento metódico destoava nos espaços de trabalho. Ao retornar do mestrado, aos 28 anos, deu aulas numa faculdade particular. Lembro-me do seu incômodo ao notar que o trabalho como professor não era valorizado. O importante era aprovar os alunos. Na época, Manaus sofria com apagões e falta de água frequentes. Não é um país sério, repetia com insistência. Um lugar onde essas coisas acontecem e as pessoas aceitam não é sério. Doze anos se passaram entre dar entrada na documentação e sua partida definitiva. Nesse período, houve algumas tentativas frustradas. Em 2010, quando a América do Norte escancarou suas portas para os profissionais da área de tecnologia, meu irmão foi embora.

Enquanto gasta energia deslindando os defeitos do Brasil, ele fica alvoroçado ao escutar alguém falando nossa língua. Apesar do Canadá ser um país seguro política e economicamente, é marcado por distâncias ge-

ográficas e interpessoais. Não é fácil fazer amigos por lá, costuma dizer. E o frio... O frio é insuportável. Quantas vezes teve de sair de casa em temperaturas negativas e sentiu uma fina película se cristalizar sobre as córneas. Seu sonho é comprar uma casa em outro lugar, de clima ameno, e passar lá os meses mais difíceis do inverno canadense.

A Alemanha se mostrou aquém das fantasias do meu irmão. A principal potência europeia apresentava sinais de decadência e havia ali algo obscuro, que só podíamos intuir em nossas caminhadas e trajetos de metrô, observando o ir e vir apressado e exausto de tantos rostos e corpos, que variavam em seus traços e estilos de roupas, de acordo com os espaços e horários. A divisão interna que a Alemanha experimenta ficou mais clara quando conversamos com nossa anfitriã de Airbnb, Ulrike, numa cidade próxima a Frankfurt. Ao saber que os três visitantes supostamente vindos do Canadá eram latinos, dois deles imigrantes tornados cidadãos canadenses, seus lábios murcharam. Com olhos arregalados, quis saber nossas profissões e como vivíamos em nossos países. Quando se sentiu à vontade, expôs sua simpatia por Trump e o partido de extrema-direita alemão. Detestava Angela Merkel por ter aberto as fronteiras aos refugiados, em 2015, e ter deixado “gente de índole duvidosa” entrar na Alemanha. Ulrike disse que uma guerra civil estava por acontecer e que não passaria pela mesma experiência dos pais. Pretendia ir embora e estudava quais seriam suas chances, como mulher de meia-idade tendo de recomeçar em outro país. De início, não a levamos a sério, mas na volta ao Brasil, soube que uma sinagoga sofrera um atentado em Halle, ao sul de Berlim. Algumas semanas depois, Dresden divulgou um alerta sobre o aumento de atentados xenófobos.

O sonho do meu pai sempre foi ver os cinco filhos alçando voos altos. De preferência, em terras distantes. Ele nos incentivou a estudar, aprender outros idiomas, ser curiosos com o que acontece lá fora, e, provavelmente, foi o responsável pelo meu estrangeirismo nos tempos de escola. Eu estava interessada em assuntos, pessoas e lugares sobre os quais mais ninguém da minha idade queria saber. Em São Paulo, a sensação de não-lugar diminuiu com os amigos que fiz e a experiência de viver numa grande metrópole. Na última década, conheci outros países e realidades, o que me conduziu na direção oposta. Descobri que conseguia olhar o Brasil para além de suas mazelas, defeitos, infortúnios e vicissitudes. Podia haver invenção em meio à precariedade. Eu, que achava o

hino nacional cafona e não tinha o hábito de torcer pelo Brasil na Copa do Mundo, fui me apegando a essa coisa nova, distinta e imprecisa. À medida que descobria lugares, pessoas e memórias, me sentia instigada a saber mais sobre meu país. Talvez tenha sido a viagem que fiz ao Chile, em maio de 2016. O Ocidente estava atento ao Brexit e às eleições americanas. Nós, no Brasil, estávamos prestes a ver uma presidenta eleita democraticamente ser retirada do poder por meios legais e razões duvidosas. Enquanto, no Brasil, se falava em retorno dos militares, eu caminhava pelo Museu da Memória, em Santiago, com seus milhares de documentos sobre o período mais nefasto da história recente do Chile e da América Latina. Eu me perguntava o que havíamos feito com a nossa memória e o quanto nos custaria tamanha negligência.

Em Berlim, uma das experiências com a memória se deu no Museu Judaico. O arquiteto Daniel Libeskind projetou o edifício com a intenção de proporcionar aos visitantes uma experiência sensorial que os aproximasse do povo judeu. Andar pelos corredores, em meio a fotos, objetos e documentos sobre o que foi a década de 30 na Alemanha é vislumbrar a angústia e o medo dos que fugiram, aos primeiros sinais de perigo, levando consigo bens e a família em segurança; assim como daqueles que adiaram a partida, apostando que a situação não poderia ficar pior, e que, mais tarde, pereceram. Enquanto via a História em retrospecto, meu irmão se voltou para mim: por que você continua lá? Eu podia ter argumentado que era um exagero comparar o Brasil de 2019 com a Alemanha e a ascensão nazista, mas eu também fazia essas relações. E não estava sozinha. Nas eleições do ano anterior, o escritor Julián Fuks publicara um texto taciturno no jornal *The Guardian* sobre ter que ir embora do Brasil, país onde nasceu e que tinha acolhido seus pais, exilados da ditadura argentina. Ele se perguntava se repetiria a história dos pais e dos avós, judeus que escaparam ao antisemitismo na Romênia.

Ao longo de 2018, também me perguntei se teria de sair do Brasil ou me apagar, como as gerações passadas da minha família fizeram, para continuar vivendo aqui. Às vezes, meus amigos e eu nos reuníamos e fantasiávamos nossa partida, ao mesmo tempo que pensávamos na importância de permanecermos. As eleições passaram e nós ficamos. Mas as rupturas de laços de amizade e o abandono de espaços foram inevitáveis. Até então, imaginava a Psiquiatria como um oásis dentro da Medicina. Foi com horror e decepção que descobri colegas vociferando contra minorias e tendo por livro de cabeceira as memórias de um torturador.

Quase dois anos depois, me sinto em suspensão, aguardando cada novo passo para trás, num estado de *dépaysement*. Essa palavra sem tradução à altura no português diz do sentimento de desorientação, efeito do não pertencimento, e que pode se dirigir à própria terra. Me pergunto se é por isso que meu irmão sente raiva. Por não conseguir se desvencilhar, ainda que esteja vivendo fora há mais de uma década. Perdido entre dois lugares, incapaz de completar a travessia do que deixou para trás e abraçar a escolha feita. Talvez isso explique minha hesitação. Hesitação que se sustenta diante das perguntas de Erik e de minha irmã, Angélica, ao falar da minha biblioteca.

Uma biblioteca é como um arquivo de desejo, reconheceu Susan Sontag, certa vez, numa entrevista. Desde que me mudei para São Paulo, adquiri um acervo considerável. Quando meus pais voltaram para o interior do Ceará, em 2017, após quatro décadas vivendo em Manaus, Angélica ficou responsável por trazer meus livros que ainda estavam lá. Hoje, as pilhas crescem nos cantos possíveis do apartamento. Ela costuma brincar que chegará o dia em que não haverá espaço para mim. Quando comento minha mais nova aquisição, pergunta como será se eu tiver de ir embora. Como farei para levá-los comigo? Por momentos, fico embaraçada. Uma viagem de navio talvez, respondo. A verdade é que não tenho uma resposta definitiva para a questão que se reatualiza.

Deslocamentos humanos são feitos, em grande parte, por motivos de força maior. Pessoas que emigraram por simples desejo de experimentar o novo, num afã cosmopolita, são a exceção. A maioria o faz para escapar a condições econômicas difíceis, perseguições, guerras e desastres. O exílio é fruto de uma violência. Uma situação de forçamento dos sujeitos a capitularem e abandonarem sua terra, por não conseguirem ver alternativa. Em situações-limite, há quem se coloque em risco para tentar escapar, como na crise dos refugiados de 2015, na Europa, que nos deixou sem palavras diante das imagens de corpos boiando no mar.

Para além do entendimento teórico e distanciado das telas sobre o que significa partir, se apagar ou ser apagado na própria terra, a literatura é um bom modo de aproximação. Milan Kundera me vem à mente quando penso numa escrita do exílio. Li seus livros ainda adolescente. Décadas depois, volto a eles em busca de alguma iluminação. O personagem Tomas, médico cirurgião, de *A insustentável leveza do ser*, tem a

chance de partir, resolve ficar, escreve um artigo de cunho político, perde o emprego e assiste ao apagamento de sua posição social. No início da história, ele diz a si mesmo que o faz por Teresa, a mulher que ama. Eu a detestei por vinte anos e, agora, descubro que posso ter me enganado. Certas escolhas ficam mais suportáveis quando envoltas pelo véu do amor. Folheio *O livro do riso e do esquecimento* e, entre páginas grifadas, encontro um trecho no qual o autor faz uma metáfora de sua expulsão do Partido Comunista, que também pode ser lido como metáfora do exílio. Ele conta das rodas de dança nas ruas de Praga, dos jovens eufóricos que se dão as mãos e saltam, cantando. Eis a diferença entre a fila e a roda. Por ser aberta, a fila assume uma conformação para a qual sempre se pode voltar. Mas no círculo, uma vez que alguém se solta dele, não há chance de retorno. É como um meteorito que não para de cair.

Proibido de publicar, isolado em seu meio, Kundera emigrou em 1975 para a França, perdeu a cidadania tcheca três anos depois e não retornou mais. É curioso encontrar uma metáfora semelhante ao seu meteorito no discurso *A condição chamada exílio*, que Joseph Brodsky fez a uma plateia de exilados, em dezembro de 1988. Brodsky diz que o escritor exilado é como um cão ou um homem lançado ao espaço dentro de uma cápsula. A cápsula é a língua, e a função da língua, enquanto viva e prenhe de sentidos, é tentar impedir que o próximo homem, aquele que vai chegar, caia na velha armadilha. E se cair nela, o ajude a entender que aquilo que o atingiu não passa de uma tautologia. Ainda se pode ser livre para escolher. O homem livre, quando fracassa, não culpa ninguém, finaliza Brodsky.

Releio a cena final de *A insustentável leveza do ser*, na qual Tomas dança com Teresa. Julgando-se culpada pelo destino dele, ela pede desculpas. Tomas a escuta e responde que está feliz. É um alívio imenso se perceber livre, ele diz. Fecho o livro. Até aqui eu havia encarado minha indecisão como covardia. Percebo agora que a hesitação é a própria tensão que nos permite vislumbrar a solidão das nossas escolhas. E também a liberdade. ■



São Paulo, 2021



Re 9V Ra

*escritos de criação literária
do Instituto Vera Cruz*