

RESUMO: Neste ensaio, dividido em quatro partes, apresento o processo criativo de Robert Olen Butler, que enfatiza a busca pelo anseio e pela realidade sensível acima daquilo que é tradicionalmente encarado como técnico na escrita criativa. No decorrer dessa exploração, feita aqui com o auxílio das proposições de autores como Luiz Antonio de Assis Brasil (2019), Elaine Auyoung (2021), James Wood (2012) e John Gardner (1997), proponho o processo de Butler (2005, 2012) como possível gerador de características desejáveis na ficção literária. Ao fim da reflexão, na busca de um termo que se adeque à proposta de Butler e à minha experiência de processo, proponho a ideia de *habitação* para descrever o que considero uma das práticas mais determinantes nessa forma de escrita.

Palavras-chave: processo criativo; Robert Olen Butler; habitação.

ABSTRACT: In this four-part essay I present the creative process of Robert Olen Butler, which emphasizes the pursuit of yearning and sensitive reality above what is traditionally regarded as technical in creative writing. Throughout this exploration, which I carry out in dialogue with works from authors such as Luiz Antonio de Assis Brasil (2019), Elaine Auyoung (2021), James Wood (2012), and John Gardner (1997), I propose Butler's process (2005, 2012) as a possible generator of desirable characteristics in literary fiction. Finally, I propose the idea of "inhabiting" to describe what I consider to be one of the most distinguishing practices in Butler's work, as well as in my own experience with his process.

Key words: creative process; Robert Olen Butler; inhabiting.

Habitação: uma reflexão sobre o processo criativo de Robert Olen Butler

Rodrigo Martins Bittencourt

Butler e o anseio

Em uma série de 17 vídeos chamada *Inside creative writing* (2012), transmitida online pela Universidade Estadual da Flórida, de outubro a novembro de 2001, o escritor e professor Robert Olen Butler documenta o próprio processo criativo durante a escrita de um conto¹. Longe de ser uma documentação fria, os vídeos funcionam como aulas intimistas, com respostas a e-mails dos espectadores e comentários espontâneos de Butler, que escrevia sozinho num escritório acolhedor da universidade, com direito a um aparelho de som tocando óperas e um par de sapatos extra para seu conforto. Embora não seja o primeiro registro do tipo², a iniciativa é pioneira por ter combinado a transmissão integral da escrita aos comentários sobre o processo criativo. De fato, um dos aspectos mais interessantes das gravações são as ideias do próprio Butler, não só pelo bom humor que ele nos mostra ao falar da importância de usar mocassins durante a escrita, mas pelo entendimento particular que ele tem do seu processo artístico, sobre o qual falarei aqui.

Apesar de ter sido vencedor do Pulitzer em 1993 com o livro *A good scent from a strange mountain*, Butler parece ser pouco conhecido no Brasil. Apenas uma tradução³ de seu trabalho foi publicada em português, e nenhum professor de escrita criativa com

1 Esse conto viria a se chamar “*This is Earl Sandt*”. Foi publicado no livro *Had a good time*, em 2004.

2 No Brasil, Mário Prata já havia transmitido a própria escrita online em 2000 (INTERNET, 2000) e, em 1981, Linda Flower e John R. Hayes (2016, p. 44) falavam de áudios que “capturam uma gravação detalhada do que está acontecendo na mente do escritor durante o exercício da composição em si”.

3 O romance *Fair warning*, publicado originalmente em 2002, foi traduzido para o português por Alves Calado e publicado pela Record com o título *Dou-lhe uma...* em 2005.

que conversei conhecia seu trabalho. Apenas um de seus 24 livros publicados se aproxima do gênero acadêmico e, mesmo assim, essa proximidade se dá apenas pelo fato de *From where you dream* (BUTLER, 2005), livro composto por transcrições de suas aulas de criação literária, ser um registro não ficcional dessas aulas para a graduação. Embora seja uma elaboração mais esquematizada das ideias que ele já havia exposto nas gravações de 2001, não há pretensões teóricas no livro, de modo que seu processo continua pouco explicado academicamente. A introdução de *From where you dream* (BUTLER, 2005), pela autora Janet Burroway, apresenta uma boa síntese de suas ideias: “Suas obsessões, como ele mesmo as chama, dizem respeito ao mergulho no espaço do *sonho* inconsciente, onde ele procura descobrir o anseio no cerne [...] de toda personagem, e à *experiência sensorial* de cada instante de sua história”⁴ (BURROWAY, 2005, p. 3, grifos meus).

As palavras sonho, sensação e anseio⁵ aparecem com muita recorrência na fala de Butler. Sintetizam sua visão de que a arte literária trata do ser humano em busca de algo, consciente ou não, enquanto experimenta o mundo através das faculdades sensíveis. O inconsciente é, para ele, um repositório de experiências e anseios, enquanto o sonho é esse mesmo material psíquico em movimento. Ao falar em aula sobre o bloqueio criativo, Butler (2005, p. 30-31, grifos do autor) ilustra a relação do sonho com o processo de criação ficcional:

O bloqueio criativo é muito semelhante à insônia. O que acontece na insônia? Você se deita na cama com a intenção de entrar no espaço do sonho, literalmente, nas profundezas do seu inconsciente, onde perde totalmente o contato com o mundo externo. O sonho é isso. Mas você não consegue. Por quê? Porque não consegue desligar a mente. [...] Você fica lá deitado, pensando nas coisas. E, se há imagens, é só porque você as controla. O que acontece quando você finalmente adormece? De repente, uma imagem aparece do nada: uma rua chuvosa, um lampião, um cachorro latindo. [...] Aqueles de vocês que *não* têm problema de insônia, pensem em como vão dormir. Você se deita e toda a besteira simplesmente se desliga. De repente, vem uma imagem, e outra, e nossa, aí você se foi. E é assim que se deve escrever.

4 Todas as traduções das obras de Butler citadas aqui são minhas, bem como as transcrições dos vídeos de *Inside creative writing*.

5 No original, *yearning*. Outra tradução possível seria desejo, mas optei por anseio para evitar conotações psicanalíticas e, mais amplamente, eróticas.

6 Sensível, aqui, assim como sensação, refere-se tanto aos sentidos quanto aos sentimentos.

Na época em que descobri o processo de Butler, vinha tendo muitas inspirações desse tipo, que acabaram rendendo uma coletânea de contos. As imagens surgiam de repente, como no início de um sonho, e eu começava a escrever antes que elas sumissem; era o contrário de um bloqueio criativo. Mas, quando eu começava a escrever, tudo o que tinha eram cenários e sensações espontâneas, que, quando colocadas em ação, começavam a se parecer com anseios. Mesmo as personagens não tinham predefinições, e os enredos, num primeiro momento, eram bastante vagos, apenas intuições: tomavam forma ao longo da escrita, a partir dessas primeiras impressões sensíveis⁶. Talvez o anseio, aqui, seja então mais abstrato que aquele de que se costuma tratar nas oficinas de criação literária, normalmente relacionado ao planejamento, à elaboração consciente das personagens e aos elementos mais usuais da caracterização. No sentido em que falo, é como se a narrativa se movesse pelo anseio até quando ele permanece impreciso, já que, no decorrer da ação — ou seja, do sonho e das sensações no tempo —, ele pode ser intuído sensivelmente pelo escritor, e talvez pelo leitor. Ao contrário da poesia, que pode se abster do tempo diegético, a narrativa, pelo seu caráter temporal, leva, segundo Butler (2012), necessariamente ao anseio:

O fardo da narração. Conforme o texto avança, a maioria dos poemas permanece isenta de tempo; por serem um objeto na página, o tamanho do verso é parte da forma. Mas quando o texto avança e viramos a página, estamos no tempo, e qualquer budista lhe dirá a dificuldade — de fato, a impossibilidade — de se existir por trinta segundos sequer no planeta Terra sem desejar alguma coisa. Minha palavra preferida, como meus alunos bem sabem (eu os atormento com ela), é anseio. A ficção é a arte do anseio humano, e eu não posso começar uma história sem ter uma profunda intuição sobre o anseio da personagem central. É isso que informa a primeira frase e todas as decisões seguintes.

Mesmo as descrições mais pretensamente objetivas, para ele, devem estar cheias de anseio humano. Semelhantemente a quando Assis Brasil (2019, p. 259) afirma que “O espaço, na narrativa ficcional, é uma

percepção subjetiva”, Butler (2005, p. 15-16) propõe que toda descrição deve refletir emoção:

A qualquer instante, nós — e, portanto, nossas personagens — somos cercados por centenas e centenas de estímulos sensoriais. Mas nesses instantes apenas um número ínfimo dos estímulos se impõe em nossa consciência. Então, o que faz essa seleção? São as nossas emoções. Henry James disse que “paisagem é personagem”, e isso pode muito bem ter sido o que ele queria dizer. Nossas personalidades, nossas emoções, são expressas como respostas a estímulos sensoriais. O que vemos ao olhar a paisagem lá fora é nossa interioridade emocional mais íntima e profunda. E isso é parte essencial de uma obra de arte.

Isso sugere que um dos fatores que conferem sentido emocional à ação e à descrição pode ser o anseio, a interioridade de alguém, que, no texto, geralmente (mas não exclusivamente — falarei disso depois) é a personagem.

Método

Nem a trama nem a descrição, na visão de Butler, deve existir fora do anseio, e entrar em contato com esse anseio envolve uma série de práticas e cuidados, dos quais ele fala em detalhe nas suas aulas transcritas. Uma dessas práticas, inevitavelmente, é conhecer as emoções das personagens que criamos, e é aqui que seu processo começa a se parecer com o sistema de Stanislavski, no qual ele se inspira:

No começo do século XX, o teatro era entendido como uma arte em que o ator, de forma intelectual, consciente, intencional — frequentemente brilhante, mas sempre intencional —, assumia os gestos, posturas, expressões e tons de voz das personagens. Então Constantin Stanislavski apareceu no Teatro de Arte de Moscou e reimaginou essa expressão artística. Ele disse: não, não se deve performar de maneira consciente, analítica; não é daí que vem a performance. Em vez disso, o ator deve alinhar sua própria memória sensorial, seu próprio mecanismo sensitivo, àquele da personagem. Quando isso é alcançado, a performance externa acontece. Ele disse: *a habilidade e a técnica são necessárias, porém, secundárias*. Elas decorrem de onde a performance começa, que é dentro de si (BUTLER, 2005, p. 97, grifos meus).

Para mim, há algo de certo nisso. Não me parece que escritores interessados na arte da ficção, nos seus efeitos mais significativos, e que assim produzam textos célebres, exerçam seu ofício por puro capricho técnico. Ao contrário, a técnica parece ser seu veículo, um meio para

expressar alguma coisa mais primordial, que uma vida inteira de treinamento talvez não substituísse, e sem a qual poderíamos não ter arte, apenas artifício. Como diz Gardner (1997, p. 8), em tom jocoso, “As mais elegantes técnicas do mundo, filtradas por um espírito voltado para o que denominamos *trash*, acabam se tornando técnicas eficientes de revolver o lixo”. É possível que essa coisa primordial, essa inclinação criativa, seja algo parecido com o anseio de que fala Butler. Se esse for o caso, ou se houver qualquer outro conceito que aqui se encaixe, como o “fator humano” de Assis Brasil (2019, p. 16), faz sentido que ele seja tão enfatizado quanto os aspectos técnicos da escrita. Isso certamente acontece em alguns casos, mas, pelo menos nas aulas e oficinas que conheci, esse fator não é tratado como elemento técnico da prática literária. Em vez disso, ele costuma ser encarado como algo inefável, que não se pode ensinar. Ao tratar da reflexão sobre o fator humano, Assis Brasil (2019, p. 16, grifos do autor) identifica uma falta semelhante no ensino da escrita:

A novidade fica à conta do lugar onde está essa reflexão: aqui, neste livro *técnico*. Nunca, ou quase nunca, os manuais de escrita criativa consideram a *humanidade* do ficcionista como algo que interfere decisivamente em seu trabalho. Limitam-se a tratar dos assuntos estratégicos da escrita, focando-se no texto.

No entanto, talvez seja justamente isso — o contato com o anseio, com o fator humano — que Butler busque ensinar a seus alunos. Quando ele declara que a técnica deve permanecer secundária, o que ele parece promover como primário é esse elemento que frequentemente não é considerado matéria técnica. Falando sobre originais de escritores que não tratam o anseio como elemento essencial da narrativa, ele expõe parte de sua motivação:

Esses originais falhos, de alunos e aspirantes a escritor — muitos deles demonstrando muito talento —, tinham personagens com questões, atitudes, opiniões, sensibilidade, voz, personalidade — todas essas coisas [...]. Mas nada disso garante o anseio. A dinâmica do desejo pode estar completamente ausente de uma história repleta de todos esses elementos. [...] Essa ausência é interessante, porque os autores que aspiram a outro tipo de ficção — literatura de massa, digamos, ficção de gênero — nunca se esqueceram de que o anseio da personagem é necessário. Talvez seja por isso que vendam livros, e nós não — porque não se acham livros na lista de best-sellers que não tenham uma personagem central que claramente queira alguma coisa [...]. A diferença entre os anseios expressos na literatura de massa e na ficção literária é apenas quantitativa. Em vez de *eu quero um homem, uma mulher*, [...] *cravar uma estaca no coração de um vampiro*, um anseio literário seria algo como [...] *eu anseio por uma identidade*, [...] *eu anseio por me conectar com o outro*. Mas que deve haver anseio o escritor de gênero nunca esquece. Nós esquecemos (BUTLER, 2005, p. 40-42, grifos do autor).

Embora se fale muito em motivações, psicologia e complexidade das personagens — e muito disso é abarcado na questão essencial de Assis Brasil (2019) —, não é bem disso que trata o processo de Butler. Uma de suas principais preocupações, para além do anseio em si, é enfatizar a realidade sensível, evitando o uso de abstrações, sumarizações e planejamentos:

O primeiro ponto de contato do leitor será emocional, porque *as emoções residem nos sentidos*. O que fazemos com nossas emoções depois disso, para nos protegermos no mundo, é outro assunto; mas as emoções são experimentadas pelos sentidos e, portanto, têm sua melhor expressão através deles na ficção (BUTLER, 2005, p. 14-15, grifos do autor).

No entanto, em relação à interioridade das personagens, essas abstrações, se não são essenciais, parecem ao menos convenientes: com frequência buscamos esquematizá-las, predefinir seu histórico psicológico, suas ambições e personalidade; mas isso, para Butler, já é abstrair da sensação primordial, do contato direto com o mundo sensível. É insistente, ao longo de suas aulas, a advertência contra “os perigos da abstração” (BUTLER, 2005, p. 47), que decorrem do fato de a literatura trabalhar com a linguagem. Ele explica:

Ninguém na minha posição em nenhuma outra arte precisa dizer as coisas que digo. Por quê? Porque nosso meio é a linguagem, e a linguagem não é inerentemente sensorial. A linguagem, na verdade, é muito mais usada de forma não sensorial. Veja o paradoxo desta noite. Estou criticando a abstração, a generalização, os sumários e as análises em que termos? Abstratos, gerais, analíticos e interpretativos. [...] A literatura — a linguagem, a ficção — não nos força a deixar nossas ideias de lado. E se criarmos uma história com o pensamento, com a força de vontade, meu Deus, isso vai ficar evidente. (BUTLER, 2005, p. 16-17).

Elaine Auyoung (2021, p. 21), num recente e rico estudo sobre a realidade ficcional, corrobora a ideia:

⁷ Todas as traduções da obra de Auyoung (2021) referida neste trabalho são minhas.

Os artistas literários que querem evocar a iminência da percepção precisam lidar com o fato de que cada modalidade sensorial do mundo representado — não apenas a modalidade visual, mas a auditiva, olfatória, tátil, espacial e cinestésica — está sempre ausente do texto em si. Em contraste, o que se faz presente aos sentidos consiste, como observa Elaine Scarry, em “monótonas marquinhas pretas numa página branca”.⁷

Contudo, o que torna a abstração um perigo, para Butler, é seu entendimento de que o artista é alguém que trabalha exclusivamente com o mundo dos sentidos. Seu material não é a lógica, o dogma, a teoria, mas sempre o encontro sensível com o caos, que ele reorganiza para encontrar a ordem. No caso do escritor, essa ordem é o próprio texto ficcional:

O artista se vê confortável apenas com o retorno ao modo como o caos é originalmente encontrado — isto é, de instante em instante por meio dos sentidos. Então, ao colher da experiência sensível de cada momento, escolhendo suas partes e remodelando-a, ele as recombina para formar o objeto com o qual o leitor, por sua vez, se depara como se fosse a experiência em si: um registro da experiência sensorial momentânea, um encontro tão direto quanto os que temos com a própria vida. Somente dessa maneira, moldando e ordenando a experiência até que ela se torne um objeto artístico, é que o artista é capaz de expressar sua profunda intuição de ordem (BUTLER, 2005, p. 12).

Até aqui, talvez pareça que temos uma visão bastante consensual do processo criativo; é próximo, por exemplo, de quando Gardner (1997, p. 133) fala do “sonho ficcional expressivo e contínuo”, segundo o qual:

o escritor constrói uma ação dramática na qual dá os sinais que nos fazem “ver” cenário, personagens e acontecimentos. Não fala deles em termos abstratos, como um ensaísta, mas oferece imagens que apelam para os sentidos [...] de modo que sentimos como se nos movêssemos entre os personagens, encostássemos com eles em paredes fictícias.

Ou de quando Auyoung (2021, p. 22), ainda tratando da natureza abstrata da linguagem, aponta para a evocação da realidade sensorial: “Uma das formas com que os artistas literários superam esse desafio técnico é solicitando o conhecimento corpóreo que os próprios leitores podem fornecer”. Ou, ainda, de quando Assis Brasil (2019, p. 157) propõe que:

a ordem do texto só é admissível se houver “frestas” por onde o leitor tenha acesso ao subterrâneo babélico que são as emoções que presidem a história. [...] De todo o tumulto que é a imaginação deve resultar uma obra compreensível, mas não fria; e, assim, o desvelamento do caos deve ser, como nas fórmulas dos remédios, *quantum satis* para essa compreensão.

O que me parece um ponto de divergência na proposta de Butler é um certo radicalismo quando se trata da representação dessa experiência caótica no mundo sensível. Ele não sugere apenas que o artista deve reorganizar seu acúmulo de experiências de maneira concreta, mas insiste

na noção de que ela só deve ser reorganizada pelo inconsciente. Aos alunos, chega a pedir que rejeitem as concepções intelectuais: “Por favor, abandone o hábito de dizer que tem uma *ideia* para um conto. A arte não vem das ideias. A arte não vem da mente. A arte vem do lugar onde sonhamos. A arte vem do inconsciente; vem do cerne ardente⁸ dentro de nós” (BUTLER, 2005, p. 13, grifos do autor).

Qualquer desvio desse ideal, do encontro direto com a experiência sensível e da ordenação pelo inconsciente, parece ser, para ele, um desvio da vocação artística; e é esse desvio à abstração que se torna especialmente tentador quando nossa matéria-prima — a palavra — é também abstrata. Para combater esse risco, o que ele propõe, então, é desligar a fonte de toda abstração, isto é, a mente analítica. Já no início de *From where you dream*, ele se posiciona:

Se você quer entrar na ficção pelo pensamento, se você acha que pode entrar na obra de arte pela análise, estaremos em oposição total, filosoficamente, quanto ao que é a arte e de onde ela vem. Mas se você tem essa aspiração e uma sensibilidade aberta, e se o que digo faz sentido, então você terá de mandar sua mente ficar bem longe. É absolutamente outro o lugar que você deve buscar, dentro de si, para criar uma obra de arte. Aposto que praticamente tudo o que você escreveu até hoje veio da sua cabeça (BUTLER, 2005, p. 13).

A solução de Butler, embora radical, me parece válida: para evitar que o escritor se afaste da realidade sensível, seu recurso, como no sistema de Stanislavski, é não forçar a arte pela técnica, mas incorporar (não exclusivamente) a personagem e seu ambiente.

Habitação

Butler não chega a definir um verbo para o seu ato de incorporação: fala apenas em *entrar* na personagem, e isso especificamente no ato da leitura. Apesar disso, ele lembra que “aquilo que o escritor coloca na página produz essa experiência” (BUTLER, 2005, p. 47).

8 O *white-hot center*, que traduzi aqui como cerne ardente, é outro termo recorrente em Butler (2005). No sentido original, conota a ideia de um fogo brilhante, de natureza essencial, algo como a origem da consciência e do anseio.

Existe, assim, uma ação implícita nesse processo de imersão não intelectual na obra de arte. Ela é especialmente visível durante a gravação do processo de Butler, nos vários momentos em que ele diz sentir o anseio da personagem ou, ainda, no segundo episódio, quando relata um receio de olhar para os destroços de um acidente de avião, confundindo a própria relutância com a da personagem: “Seria um momento crucial deixá-lo ver aquilo. Eu também — estando agora na sensibilidade dele — reluto em olhar” (BUTLER, 2012).

Para descrever essa ação de entrada no ambiente ficcional, usarei aqui, no lugar de incorporar, o verbo *habitar*, pela sua pluralidade de sentidos: ao contrário de incorporar, que sugere uma relação íntima com o espírito de uma personagem — e não costuma, então, se referir a um ambiente —, e, ao contrário de presenciar, que denota distância e é mais próprio da relação com o espaço, *habitar* aponta para uma conexão próxima e sensível com qualquer objeto ficcional. Pode-se habitar um local ainda pouco explorado, bem como um lar antigo e reconhecível. Do mesmo modo, pode-se habitar uma ficção como seu autor, como leitor estreado ou como personagem.

Para que haja uma habitação plena, Butler acredita que, além de se manter no âmbito da realidade sensível, o artista deve, ao mesmo tempo, entrar em contato com o inconsciente. Isso, de acordo com ele, não é uma tarefa fácil, especialmente na literatura:

Por que é tão difícil superar isso? Por que Kurosawa diz que a essência do artista é nunca desviar os olhos? Por que desviá-los? [...] Se o artista vê o caos da experiência e sente a ordem por trás dela e cria objetos que expressam essa ordem, isso é certamente reconfortante, não? Bom, em algum momento, talvez. Mas o que se deve fazer primeiro? E por que é tão difícil? É por isso — e é por isso que quase todos os escritores inexperientes acabam ficando em suas cabeças e não no inconsciente: porque o inconsciente é assustador demais. É o inferno para muitos de nós (BUTLER, 2005, p. 17-18).

É em função da dificuldade desse contato com o cerne ardente que, para ele, grande parte da literatura é racionalizada, ou escrita apenas com emoções predefinidas — isto é, com linguagem abstrata, analítica, genérica, sumarizada. Como exemplo de literatura racionalizada, Butler menciona o didatismo dos romances de Jean-Paul Sartre, que sempre se propõem a demonstrar a validade do existencialismo filosófico; e, como exemplo de emoção predeterminada, cita Stephen King, pois nele já há

um efeito predeterminado (o terror) antes mesmo de a obra ser escrita, sem espaço para uma exploração orgânica das emoções. A verdadeira arte literária, segundo Butler, viria então dessa atenção plena que ele atribui a Kurosawa, a qual, na literatura, resultaria numa habitação da realidade ficcional. Para Butler (2005, p. 47), esse processo envolve também uma exploração, um não saber: “o artista *não sabe*. Para ele, a escrita da obra de arte é tanto exploração quanto expressão [...]. E essa exploração vem da própria natureza da arte e do processo artístico como o venho descrevendo”.

Butler reconhece que muitas obras didáticas ou com emoções predeterminadas são capazes de evocar emoções genuínas em seus leitores. Para demonstrar isso, imagina uma leitora comovida por um romance de amor típico – garantindo que há estereótipos equivalentes para o público masculino – e explica por que não considera essa uma experiência artística:

Não é arte, pois sua resposta emocional é resultado do preenchimento do vazio deixado pela abstração. A resposta direta e visceral ao texto resulta das fantasias dela, do passado dela e das aspirações dela. A linguagem abstrata, sumarizada, generalizante e analítica induzirá a leitora a preencher esse vazio e, assim, a se distanciar da obra e das personagens. Já as impressões sensoriais momentâneas, singulares, conectadas organicamente, trarão a leitora para dentro da obra. Na reação emocional a uma obra de arte, não a preenchemos com nós mesmos; nós nos abandonamos. Entramos na personagem, em sua sensibilidade, sua psicologia, seu espírito, seu mundo. É a diferença entre se masturbar e fazer amor. A primeira é uma experiência autorreferencial; há, superficialmente, uma reação similar, mas é um ciclo fechado. Ao fazer amor, nos abandonamos e entramos no outro; essa é a experiência entre duas pessoas que se conectam de maneira profunda. E é essa a experiência da literatura (BUTLER, 2005, p. 46-47).

Para Butler, quando o autor abre mão das impressões singulares e sensíveis, a literatura não propicia o autoabandono, impossibilitando a conexão com o leitor. Em outras palavras, não há habitação durante o ato da escrita e, portanto, não há na leitura.

Para ilustrar a possível importância da habitação, citarei um exemplo de um caso em que é claro que ela não acontece. Ao tratar do romance *Terrorista*, de John Updike, James Wood (2012) chama a atenção para o fato de a personagem Ahmad lembrar o número exato da sura em que aparece um dogma do Alcorão. Isso, diz ele, não ocorreria casualmente a um muçulmano real – assim como, a um cristão, não ocorreria o número do verso do pai-nosso em que se diz que a vontade de Deus deve

ser feita. Ao contrário, a menção à sura está inserida no texto de forma artificial, como recurso expositivo do autor:

Updike não tem certeza de querer entrar na mente de Ahmad e, sobretudo, de *nos* fazer entrar na mente de Ahmad, por isso finca suas grandes bandeiras de autor em toda a área mental do personagem. E por isso precisa identificar a sura exata que menciona Deus, pois, se fosse Ahmad, ele saberia onde está a passagem e não precisaria se lembrar dela (WOOD, 2012, p. 36, grifos do autor).

Aqui parece se confirmar a previsão de Butler de que seria evidente quando o texto fosse escrito com o pensamento e a força de vontade. Em vez de habitar Ahmad, Updike se manteve distante, utilizando a personagem para comunicar uma ideia que ele, por alguma razão, achou pertinente. Pelo paradigma de Butler, isso pode refletir uma espécie de medo – talvez um medo técnico da incompreensão do leitor, mas principalmente um medo do inconsciente. Porque apenas uma mente muito forte se aventuraria a de fato habitar o anseio de um terrorista em potencial – mas é justamente essa habitação que, para Butler, traria força à ficção. Se Updike falhou nesse exemplo, essa falha, embora expressiva, é também bastante compreensível.

Em contraste, há textos difíceis de imaginar sem a habitação. É o caso da primeira parte de *The sound and the fury* [*O som e a fúria*], de Faulkner (1990), em que a narração de Benjy – uma pessoa com deficiência cognitiva que percebe o tempo de forma não linear – é cheia de associações enigmáticas, nunca explicitadas. Um exemplo, já na primeira página do livro, acontece quando ele associa a palavra *caddie* ao nome de sua irmã, Caddy, e começa a chorar. Mas não é ele quem revela esse choro, e sim o filho da empregada doméstica, Luster, que reclama do barulho que Benjy não nos diz estar fazendo. Ao contrário, o que ele diz estar fazendo é olhar para algo além da cerca, onde alguém acabou de emitir o som que o lembra da irmã. Na página seguinte, quando ele prende a roupa num prego da cerca, há um súbito deslocamento temporal para uma memória em que é Caddy quem desprende sua roupa. Não há, em nenhum momento do livro, uma explicação para essas associações (nem mesmo para os deslocamentos); mas, conforme experimentamos as sensações que Benjy descreve, uma lógica interna se forma. Essa lógica, por nunca ser abstraída nem explicitada, não se deixa perceber senão pela habitação: é possível que o próprio Benjy seja

incapaz de abstrair o mundo sensível, e, se for esse o caso, a prosa reflete isso de maneira implícita. É significativo que Faulkner (1990) tenha dispensado os sumários e as abstrações na primeira parte do romance, em especial se ela for comparada à segunda, na qual a mudança de narrador evidencia o quanto estava ausente no início⁹. Na lógica da habitação, se Benjy é incapaz de abstrair, as sensações do texto devem, de alguma forma (possivelmente menos extrema que a de Faulkner), refletir essa incapacidade. No mesmo sentido, se o narrador não faz abstrações, isso também deve refletir algo sobre a diegese: no caso, algo sobre a mente de Benjy.

O próprio relato de Faulkner (1972) sobre seu processo criativo, de 1933, coincide com o pensamento de Butler. Falando de *O som e a fúria*, ele descreve a euforia e a satisfação única de ter escrito o romance sem planejamento, deliberação ou força de vontade:

Somente ao escrever *Santuário* eu aprendi que algo faltava; algo que *O som e a fúria* me deu e *Santuário*, não. Quando comecei *Enquanto agonizo*, eu já sabia o que era esse algo e que ele também estaria ausente dali porque este seria um livro intencional. Eu deliberadamente decidi escrever um *tour de force*. Antes mesmo de encostar a caneta no papel e colocar ali a primeira palavra, eu sabia qual seria a última e quase sabia onde iria o ponto-final. [...] Então, quando o terminei, uma satisfação fria estava ali como eu havia esperado, mas, como eu também havia esperado, a outra qualidade que *O som e a fúria* me dera também estava ausente — aquela emoção definitiva e física e no entanto nebulosa de descrever: aquele êxtase, aquela fé ansiosa e alegre e a antecipação de surpresa que o papel ainda intocado sob minha mão mantinha inviolada e inabalável, aguardando libertação. [...] Dos meus sete romances, [*O som e a fúria*] foi o único que escrevi sem que houvesse uma sensação de vontade ou esforço, nem um sentimento de exaustão ou alívio ou desgosto posterior. Quando o comecei, eu não tinha plano algum. Eu nem estava escrevendo um livro. Eu pensava em livros e publicações apenas ao contrário, ao dizer para mim mesmo que não precisaria me preocupar de forma alguma com a opinião das editoras (FAULKNER, 1972, tradução minha).

Faulkner (1973) diz ter começado a escrever as três partes seguintes do livro — todas mais longas que a primeira — apenas quando percebeu que o romance poderia ser publicado, como uma forma de esclarecer a história. Duas delas são também narradas em primeira pessoa; é somente na última, em terceira, que ele diz

9 Em *Criatividade e processos de criação*, Fayga Ostrower (1983) divide a organização da realidade em ordenações de campo e ordenações de grupo. As ordenações de campo são aquelas estabelecidas a partir da proximidade específica de um conjunto, da particularidade dos objetos observados. Em oposição, as ordenações de grupo independem da proximidade espacial ou temporal dos objetos, ou seja, são relações genéricas e abstratas. Tanto em Butler (2005) quanto na primeira parte de *The sound and the fury*, há uma clara preferência pelas ordenações de campo, que “se caracterizam para nós como um ‘acontecer’” (OSTROWER, 1983, p. 88).

ter tido de “sair completamente do livro” (FAULKNER, 1973), algo que, àquela altura, ele já encarava com relutância.

Antes mencionei que o anseio não precisa se manifestar exclusivamente na personagem. É possível, por exemplo, que um narrador extradiegético expresse um anseio mesmo quando ele é ténue na ação narrada. É o caso do narrador do conto “Autorretrato”, de Amilcar Bettega (2020), que se empenha em convencer o leitor dos efeitos que procura, sugerindo até mesmo um enquadramento ideal para a visualização da cena. Enquanto isso, as personagens se movem distantes, percebidas de longe, com os anseios fornecidos sempre por intermédio desse narrador cujo anseio parece mais tangível pela maior parte do conto. No trecho a seguir, ele descreve a reação de duas personagens à entrada de dois meninos em seu terreno:

E a gorda escarrapachada! E seu dobermann de duas patas misturado à sombra da árvore! Os fedelhos já conseguiram abrir a janela! Não é possível que ninguém faça nada, que aquele imbecil continue como uma múmia à sombra da árvore.

Será que ninguém percebe o que está acontecendo?

Lá está o primeiro pivetininho já dependurado no parapeito da janela, as perninhas finas balançando para dar o último impulso. E aqueles dois... Fica até difícil continuar (BETTEGA, 2020, p. 14-15).

Do mesmo modo, no conto “Ideias que podem aparecer na cabeça de um sujeito sentado em uma cadeira”, de Reginaldo Pujol Filho (2019), o narrador em segunda pessoa — que até onde sabemos é extradiegético — infunde a sua própria angústia em um segurança de festa, parecendo convencê-lo a assaltar o lugar que protege. Mas, embora aparente estar agindo de acordo com esse anseio ao longo do conto, o segurança no fim se revela ainda parado em sua cadeira, imune à projeção e ao questionamento que, afinal, pertencem a esse narrador incorpóreo, talvez impotente. Nesse momento, ocorre uma espécie de desaceleração, em que o narrador reencontra a realidade fora do seu anseio:

E tu corre com a sacola na mão, mas corre só até a porta que dá pro jardim e para. Aí olha pra rua, ninguém passando, mete a arma na cintura da calça, o cano gelando a pele quente de adrenalina e sangue voando pelas veias, ajeita a camiseta por cima do canhão pra ninguém te ver todo caubói por aí e sai pro pátio [...].

Tu sai pelo portão, vira à direita, na direção da cadeira raquítica e desmilinguida e vai até ela e vai pegar a jaqueta toda filha da puta da firma de segurança, a jaqueta que tu deixou bem no assento onde tu segue sentado

há o quê, trinta, quarenta minutos, agora tentando sintonizar baixinho no rádio de pilha as notícias do esporte, saber a escalação de domingo, enquanto zela o patrimônio alheio (PUJOL FILHO, 2019, p. 19-20).

Mas o que dizer dos narradores mais distantes, cujos anseios parecem ausentes, sem se confundirem com o das personagens? Não poderiam se utilizar de abstrações e impessoalidades para descrever as ações e pensamentos de personagens que anseiam? Butler (2005, p. 49) oferece uma resposta:

Na ficção literária encontram-se muitas vozes, até mesmo em passagens extensas, que se utilizam de alguma abstração ou análise, mas esses modos de discurso nunca são usados para produzir efeitos nem informações superficiais. Eles estão ligados à presença sensorial da voz. Isso é verdade, em especial, para os narradores em primeira pessoa, mas cada voz em terceira pessoa é, também, absolutamente distinta. Toda escrita, na verdade, tem uma *persona* narrativa — sua caixa de cereal hoje de manhã tinha uma personalidade. Toda escrita tem, dentro de si, uma *persona* identificável pela dicção, vocabulário, sintaxe. Nós não a analisamos. Nós reagimos a ela diretamente.

Essa *persona* atribuída ao narrador poderia ser chamada de tom, mas me parece mais certo falar em personalidade. Porque, seja na *secura* de Hemingway em *Colinas como elefantes brancos* ou na prosa mística de Clarice Lispector em *Água viva*, é uma percepção individual que dá forma à realidade ficcional. Não poderia ser de outra maneira: o modo como conhecemos a realidade se dá invariavelmente através do filtro de alguma percepção, e as particularidades dessa percepção são definidas por uma personalidade. Isso se torna intuitivo quando pensamos na própria palavra narrador: não há uma narração etérea e despersonalizada, mas *alguém que narra*, que organiza a narrativa de determinada forma para que ela possa ser fruída (OBERG, 2007). É algo que remete à tradição oral, na qual a maneira como a história é contada e ouvida (para não dizer habitada) tem importância óbvia e imediata. Pode ser quase chocante, por exemplo, a narração impassível de García Márquez (1997) diante dos acontecimentos fantásticos em *Cem anos de solidão*. Aliás, é esse tom — essa personalidade — que acabou por ser considerado característico do realismo mágico: o narrador, não se deixando abalar pela anormalidade dos fatos, os naturaliza, validando-os enquanto realidade. No entanto, há uma seletividade por trás disso, uma personalidade que, ao contrário de nós, não se choca com esse mundo real-maravilhoso, como se já o habitasse antes do leitor.

Habitando desertos de sal

Quando escrevi aqueles contos em 2020, minha mente parecia muito aberta à habitação das narrativas. Morando sozinho, com nada para fazer na pandemia, as inspirações vinham, e eu escrevia. Não eram bem ideias, mas impulsos, vislumbres, anseios. Surgiam nas formas mais diversas: demônios planejando invadir a terra, festas misteriosas com celebridades inventadas, um homem frustrado porque morreria sem filhos, um deserto de sal. Mas quase nada vinha de concepções; às vezes era tudo tão inesperado que eu sentia que precisava escrever o conto apenas para que não o esquecesse, como naquela palestra de Elizabeth Gilbert em que a poeta Ruth Stone é descrita agarrando um poema pelo rabo para que não fuja (GILBERT, 2009). Hoje, eu poderia descrever esses vislumbres como princípios de uma habitação espontânea, baseada em sensações: não é que planejei fazer viagem a um deserto de sal, com rotas e datas e expectativas, mas é que de repente eu já estava lá — podia simplesmente descrever o que sentia.

Talvez ninguém saiba exatamente como essas inspirações acontecem (acho desconfortante que tenham acontecido tanto no meio de uma pandemia), mas o fato é que acontecem. Quando a inspiração surge, um dos primeiros impulsos que temos é o de expressar, explorar o que intuimos: habitar um sentimento, uma personagem, um espaço fictício. É esse, para mim, o impulso primordial; os recursos técnicos, as teorias, a linguagem, a sintaxe, o planejamento — tudo deve estar a serviço dessa exploração. Quando a técnica se torna um empecilho, empedrando esse processo, ou quando a ordem se inverte e a técnica se torna o ponto de partida, sem nada a expressar, a arte corre o risco de se perder. Melhor, talvez, seja começarmos por aquele lugar fugidio, tão enfatizado por Butler, que é onde sonhamos. ■

Referências bibliográficas

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AUYOUNG, Elaine. *When fiction feels real: representation and the reading mind*. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- BETTEGA, Amilcar. Autorretrato. In: BETTEGA, Amilcar. *Deixe o quarto como está ou estudos para a composição do cansaço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- BURROWAY, Janet. Introduction. In: BUTLER, Robert Olen. *From where you dream: the process of writing fiction*. BURROWAY, Janet (ed.). New York: Grove Press, 2005.
- BUTLER, Robert Olen. *From where you dream: the process of writing fiction*. BURROWAY, Janet (ed.). New York: Grove Press, 2005.
- BUTLER, Robert Olen. Inside creative writing with Robert Olen Butler. [S. l.]: Florida State University, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLTCv6n1whoI23GmdBZienRW0Q0nFCU_ay. Acesso em: 7 maio 2022. [Série de vídeos].
- FAULKNER, William. *An introduction for The sound and the fury*. The Southern Review, v. 8, p. 705-710, 1972. Disponível em: <https://www.talkingpeople.net/tp/literature/faulkner/introsound.html>. Acesso em: 25 maio 2022.
- FAULKNER, William. *An introduction to The sound and the fury*. Mississippi Quarterly, v. 26, p. 410-415, 1973. Disponível em: <https://www.talkingpeople.net/tp/literature/faulkner/introsound.html>. Acesso em: 25 maio 2022.
- FAULKNER, William. *The sound and the fury*. New York: Vintage, 1990.
- FLOWER, Linda; HAYES, John R. Uma teoria do processo cognitivo da escrita. *Revera*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 39-70, 2016. Tradução de Claudia Ribeiro Mesquita. Disponível em: <http://site.veracruz.edu.br:8087/instituto/revera/index.php/revera/article/view/26/3>. Acesso em: 13 ago. 2023.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- GARDNER, John. *A arte da ficção: orientações para futuros escritores*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- GILBERT, Elizabeth. Your elusive creative genius. [S. l.]: TED, 2009. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=86x-u-tz-0MA>. Acesso em: 27 maio 2022.
- INTERNET mostra Mario Prata escrevendo livro ao vivo. *Estadão*, 22 maio 2000. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/internet-mostra-mario-prata-escrevendo-livro-ao-vivo/>. Acesso em: 11 ago. 2023.
- OBERG, Maria Silvia Pires. *Informação e significação: a fruição literária em questão*. Orientador: Edmir Perrotti. 2007. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-23072009-161746/pt-br.php>. Acesso em: 7 maio 2022.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- PUJOL FILHO, Reginaldo. Ideias que podem aparecer na cabeça de um sujeito sentado em uma cadeira. In: _____. *Não, não é bem isso*. Porto Alegre: Não Editora, 2019. p. 9-20.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.