

Isto não é um conto: o que ensinamos quando ensinamos ficção¹

Betina González

1. Transtornos

Uma garota escreve um conto.² É a história de todas as violências que ela precisou enfrentar na vida pelo fato de ser mulher. O relato é muito breve; não tem nem meia página. Não porque essas violências sejam poucas e abarquem um espaço reduzido, muito pelo contrário. São tantas — algumas microscópicas e outras brutais — que a somatória cronológica as tornaria irrelevantes, então esta garota — que tem apenas vinte e um anos e, no entanto, guarda no corpo marcas indeléveis de tudo o que significa ter nascido num mundo regido por garotos —, ela lança toda a sua escrita a um único recurso narrativo: conta sua vida em tempo reverso, inspirada, talvez, num conto de Stephen Dixon, de Fitzgerald ou numa história em quadrinhos de Alan Moore, já que na história da cultura, muitos antes, lançaram mão desse procedimento. Onde ela o aprendeu é o de menos. O que interessa é que sua história não é uma crônica, de fato, é evidente sua negação a sê-lo graças à potência que lhe outorga esse único recurso. Ao chegar ao ponto final, algo nos transtorna, algo que a forma convencional de contar uma história de “todas as violências da minha vida” não alcançaria.

Transtornar é um bom verbo para pensar o que um conto deveria fazer. Acabo de escrever sem ter meditado sobre isso antes, mas graças a essa maravilhosa

1 Trecho do capítulo “Esto no es un cuento: qué enseñamos cuando enseñamos ficción”, do livro *Cómo convertirse en nadie*. Buenos Aires: GOG & MAGOG, 2024. p. 24-51.

2 Em espanhol, a palavra *cuento* pode ser entendida tanto como “conto”, relativa ao gênero literário e/ou à narrativa breve da ficção, quanto como “história”, “relato”, “anedota”. Em alguns contextos, a que o título também pode se referir, *cuento* pode também ser entendido como “mentira” ou “algo inventado”. Neste texto, escolhemos aproximar a palavra em espanhol do seu significado mais preciso em português, a depender do contexto, em que pese a eventual perda do sentido misto na língua original. (NT)

qualidade do inconsciente — que é o lugar onde a emoção das ideias se tece em escrita — percebo que é a palavra precisa.

Existem muitas poéticas do conto, tantas quanto autores, com certeza, mas o único ponto em que todas coincidem é que a leitura de um conto não deveria nos deixar indiferentes. No entanto, é esse transtorno que ocorre conosco ao final da leitura o que as teorias do conto em geral não conseguem explicar, muito menos ensinar. E tudo bem ser assim: a literatura acontece. Acontece, a cada vez, um pouco magicamente até para os próprios autores. Nunca aprendemos de uma só vez e para sempre a escrever um conto ou um romance: sempre é a sensação de desassossego e alegria que nos conduz à escrita, o risco e o deleite diante daquilo que é diferente, diante da incerteza. Não saber se o que estamos escrevendo é ou não um conto é parte indissociável do ato criativo, é, de fato, seu centro cintilante e emotivo.

Tudo isso faz com que seja muito difícil escrever sobre as fórmulas literárias sob o ponto de vista da criação. É quase impossível dizer algo sobre esse momento. Com os leitores acontece a mesma coisa: não conseguem explicar o que os comoveu no texto que acabam de ler.

É tão difícil pensar na formas literárias sob o ponto de vista da criação, que nunca acreditei que fosse escrever sobre as teorias do conto, apesar de passar muito tempo discutindo sobre estas coisas nas minhas aulas. Mais difícil é colocar por escrito esses debates. Talvez eu não estivesse tentando se não tivesse me sentido interpelada pelo caso da jovem autora desse relato em tempo reverso. Volto a ela por um momento. Depois de ler esse conto em uma das minhas oficinas, onde foi celebrado tanto pela coordenadora quanto pelo grupo, ela decidiu enviá-lo a um concurso. Tratava-se de um prêmio modesto — nem existe mais —, no qual, no entanto, havia recursos suficientes para contratar um grupo de pessoas que fazia a primeira seleção da grande quantidade de textos que chegavam para, em seguida, enviar apenas alguns poucos ao júri, composto por três autores conhecidos. Até aqui, nada fora do comum: é uma prática habitual e razoável em vários prêmios literários. O que tornava esse prêmio diferente era que essas pessoas que participavam do júri da pré-seleção se davam ao trabalho de comentar os textos recebidos. Assim foi como a minha ex-aluna soube que, aparentemente, o que ela tinha escrito não era um conto.

Um dos jurados escreveu: “é um doloroso retrato e testemunho universal do que significa ser mulher, mas sua estrutura não permite de-

envolver personagens nem os colocar ante a necessidade de tomar uma decisão diante de um obstáculo”. Com justa perplexidade, a autora, que tinha sido minha aluna fazia um par de anos, me reenviou esses comentários. Ela não se importava com não ter passado à segunda rodada no concurso, apenas queria certificar-se do que era aquilo que ela tinha escrito. Esse texto... Era um conto? Eu mesma não tinha celebrado esse texto quando ela o apresentou na minha oficina? O que é um conto, afinal, neste momento tão estranho da literatura do ano 2023?

2. O que ensinamos quando ensinamos ficção

Quando voltei a Buenos Aires depois de estudar nos Estados Unidos, a pergunta que mais me faziam nas entrevistas era se era possível ensinar a escrever ficção. Isso foi mais ou menos em 2012. Por aquela época, a Argentina não tinha nenhum programa de escrita criativa em suas universidades. Eu tinha feito um mestrado em escrita no Texas e isso gerava suspeitas. Era óbvio que os jornalistas que formulavam essa pergunta já tinham eles mesmos a resposta: não, não era possível ensinar ninguém a escrever. Por trás dessa negativa, existia o medo à “profissionalização” da literatura e a certeza de que institucionalizar um processo que tanto tem de inexplicável até para os próprios autores era uma espécie de traição à arte literária.

Vista à distância, a pergunta revela algo mais interessante do que esses preconceitos: a oposição entre duas tradições. Por um lado, a estadunidense, onde o ensino da escrita criativa sempre apareceu nos programas das universidades, por outro, a argentina, onde até aquele momento, tinha ficado nas mãos dos escritores, que compartilhavam seus saberes sobre o ofício em suas oficinas particulares. Que misterioso parecia esse mundo para mim durante minha adolescência. Frequentar a oficina de um escritor como Abelardo Castillo, como se conseguia? Havia mitos sobre entrevistas que precisariam ser superadas e confissões sobre livros favoritos que determinavam se você ia ou não ser escolhida para fazer parte dessa elite. Vivendo na área metropolitana de Buenos Aires, num ambiente onde o desejo de escrita era uma espécie de piada interna familiar, jamais tinha me ocorrido que esse mundo poderia ser para mim; então, até os trinta anos, a única oficina literária da qual tinha participado era uma oferecida na prefeitura de San Martín durante a minha adolescência. Tive sorte. Nessa época, estava a cargo de uma

professora incrível, Mabel Garabelli, minha mestra em muitos sentidos, não apenas na leitura e na escrita. Eu a conheci aos dezesseis anos e ela me ensinou muito mais do que a escrever: me ensinou a acreditar, a proteger meus mundos fabulosos dos olhares alheios, a confiar neles nos meus devaneios. Mas até ela, a quem os formulismos e teorias importavam pouco, quando você trazia um texto no qual não acontecia nada, por mais ritmo que tivesse, lhe perguntava: “Mas e a peripécia, onde está?”. Porque, antes de mais nada, Mabel era uma grande leitora, e todos os leitores sabem que num conto “alguma coisa acontece a alguém”.

Alguma coisa que aconteça a alguém parece ser um bom ponto de partida para se lançar a escrever e uma boa razão para ler: querer saber, deixar-se levar pela ladeira da curiosidade. No entanto, sempre me encontro com alunos que consideram uma ingenuidade ou um motivo de chacota essa demanda incômoda que ocorre no momento da leitura. Para mim ela continua parecendo legítima. Mostra, entre outras coisas, por que os leitores não confundem um conto com um poema, um sermão, um retrato, uma anedota ou outra forma breve. Além disso, essa demanda tem uma qualidade importante: a urgência, expressa no tempo presente e no verbo “acontecer”. Se alguma coisa acontece a alguém, é necessário contar isso e, portanto, essa urgência se transfere a quem for ler. Urgência e necessidade, substantivos que o conto encarna em situações concretas a cada vez. A isso se refere Julio Cortázar quando diz que um conto são os quinze minutos na vida de um personagem antes de que tudo mude. Ou, o que é a mesma coisa, que um conto é “uma máquina inefável destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios; precisamente, a diferença entre o conto e o que os franceses chamam de *nouvelle* e os anglo-saxões de *long short story* se baseia nessa implacável corrida contra o relógio que é um conto plenamente realizado”.³

3 Todas as citações de outros autores, tenham sido elas escritas ou faladas originalmente em espanhol ou em inglês, foram traduzidas livremente e não necessariamente reproduzem a forma de suas versões já publicadas em português. (NT)

Talvez depois de tantas décadas repetindo essa ideia de “máquina inefável” ou mecanismo de relojoaria – metáforas muito precisas e até belíssimas para falar do conto – começou a aparecer um equívoco: a crença de que ao desmontar esse relógio seremos capazes de compreender de uma vez e para sempre o seu funcionamento, que seremos, sobretudo, capazes de copiar um certo mecanismo e “aplicá-lo” (verbo horripilante, talvez o pior, para tudo aquilo que se refira a uma arte). Tenho visto muitas vezes como alguém com essa crença fica com o relógio na mão sem saber como voltar a armá-lo. Analisar a estrutura de um relato não é suficiente, nem muito menos necessário para escrever um; tampouco é um método acertado para ensinar o segredo da forma. É que os escritores escrevem sem pensar nos gêneros. Já é uma alegria e uma sorte poder estar escrevendo, navegar essa onda de ritmo e emoção que nos excede, para então nos determos e pensarmos o que é que estamos fazendo: o equivalente seria matar o pássaro justo quando começa a levantar voo.

Uma tarde na qual Borges falou sobre seus contos, especialmente sobre “O Zahir”, ele advertiu: “Uso a palavra ‘conto’ entre aspas, já que não sei se é ou o que é, mas, enfim, a questão dos gêneros é o de menos. Croce acreditava que os gêneros não existem, eu acho que sim, que existem no sentido de que existe uma expectativa no leitor”. Um pouco antes ele disse que, diferentemente de Poe, ele estava convencido de que o ato de criação literária não era uma operação intelectual. Chama atenção esse detalhe num dos escritores argentinos que mais tem sido rotulado de frio ou cerebral. Seria preciso acabar de uma vez com essa tradição filosófica que separa razão e emoção, ao menos para pensar na criação artística, que não nos serve e, sem dúvida, gera muita tristeza em nossas vidas cotidianas. “Não existe pensamento sem emoção”, diz Anne Dufourmantelle, e isso é especialmente correto para a experiência artística. Para mim não há escritor mais apaixonado do que Borges, que sabia bem que a leitura e a escrita se unem na sua prescindência do eu. Agora, se esse ato não é puramente “intelectual”, como podemos ensiná-lo a outras pessoas? É que se ensina, sobretudo, com a paixão, assim como se escreve com ela. Toda criação é um ato escuro, no qual o medo, a felicidade e uma série de emoções em turbilhão acompanham o “intelecto” na sua imersão na matéria significativa. Vou chegando, então, a uma primeira conclusão, para a qual precisei exercer o ensino durante

quase duas décadas: que uma parte do processo criativo pode ser compartilhada com os demais, que uma parte pequena pode ser ensinada (no seu sentido mais primordial, de “mostrar”), o que não quer dizer que se reduza a ela. Existem contos inspirados e contos não inspirados. Os leitores sabem disso: são os que nos capturam como se nos arrancassem da cadeira em que estamos sentados lendo. Os escritores também sabem disso, sobretudo quando se depara com uma história que não encontra a sua forma. É tão diferente a experiência quando o texto “se escreve sozinho”, que gostaríamos de descartar todo texto no qual nos vemos desde o lado de fora brigando com as palavras. E talvez estivéssemos certos.

Para mim, as melhores teorias do conto sempre foram aquelas escritas pelos próprios escritores, que são os primeiros a declarar sua perplexidade diante da forma: às vezes a encontramos com simplicidade e sem tropeços ao chegar ao fim daquilo que começou como um devaneio, e às vezes nos arrebatamos com sua ausência. Cada texto traz sua própria semente, postula seus próprios desafios, cria sua própria linguagem. De outro modo, escrever ficção seria um ato mecânico, uma tarefa para a qual bastaria repetir uma receita, o oposto de uma arte. Como bem assinalou Kafka nessa passagem de seu diário que Piglia cita no começo de suas “Novas teses sobre o conto”: “No primeiro momento, o começo de todo conto é ridículo. Parece impossível que esse novo, e inutilmente sensível, corpo, como que mutilado e sem forma, possa se manter vivo. Cada vez que começa, esquecemos que o conto, se sua existência estiver justificada, já leva em si a sua forma perfeita e que só é preciso esperar a que se vislumbre alguma vez, nesse começo indeciso, seu invisível, mas talvez inevitável, final”.

Para mim, a chave desta reflexão é a frase “se sua existência estiver justificada”. É a urgência da qual falava Cortázar, é o nó emocional do qual nasce a escrita verdadeiramente viva e não uma “técnica”. Kafka, do mesmo modo que Borges, do mesmo modo que Flannery O’Connor e muitos outros, pertence a essa linhagem de escritores generosos que, apesar dos obstáculos que o ato criativo impõe ao próprio pensamento, têm tentado (ou melhor, têm precisado) escrever sobre o mesmo. Igual a eles, eu também acredito no talento, apesar dessa palavra não estar muito na moda. Cortázar chama isso de “escrever em transe”. Borges, de “receber algo”. O’Connor é ainda mais pungente: “criar vida com palavras é essencialmente um dom, se você o tiver, poderá desenvolvê-lo,

se você não o tiver, será melhor se dedicar a outra coisa”. E inclusive adverte: “Descobri que aqueles que carecem desse dom são os que com mais frequência se empenham em escrever contos”.

Para mim, o dom, no caso da escrita, não é uma qualidade intrínseca ao indivíduo, mas uma atitude diante da linguagem (ou seja, diante do mundo). Esse escrever em transe, esse talento, é uma espécie de loucura do pensamento e da emoção que, de repente, encontra palavras. “Sem talento — que é a capacidade de perceber o dramático e ter o entusiasmo de botar no papel para o deleite dos outros —, o trabalho duro não nos leva ao topo, e é possível que até nos impeça de chegar a publicar”, escreveu Patricia Highsmith em 1964. As regras do mercado editorial têm mudado muito desde então (hoje qualquer pessoa tem acesso à publicação de um livro), mas a importância dessa atitude diante da linguagem e diante de quem lê como requisito fundamental para escrever um bom livro, não.

Voltando a Borges: antes de ele contar como escreve seus contos, lembra que os gregos acreditavam nas musas e admite que ele, como muitos outros autores, acredita em “receber algo”. Ao relê-lo, pensei que, com essa crença nas musas, os gregos pelo menos se poupavam da estupidez de ter que explicar isso desde uma racionalidade alheia a eles. Eu não vejo problema em seguir acreditando nelas ou no *daimon*, essa entidade espiritual que a magia identificava como o motor do nosso destino. Para aqueles que não conseguirem se entregar a essa fé, fica a afirmação irrefutável de que isso que se recebe no ato da escrita é a língua, ela mesma. Escreve-se sempre num estado de possessão. No ato criativo somos possuídos pela linguagem, portanto, é um ato no qual o eu desaparece.

Quem ensina a escrever ficção se encontra, então, num lugar incômodo: deve apelar à racionalidade mesmo sabendo que o ato criativo não parte apenas dela. Isso parecerá um contrassenso apenas a quem não sabe o que acontece numa aula de criação literária. Volto, então, à desconfiança que gerava, em 2012, o fato de que eu tivesse frequentado um programa de escrita criativa nos Estados Unidos e à insistência de alguns jornalistas em questionar a possibilidade de transmitir esse saber. A resposta que eu sempre dei é muito simples: quem chega a esses programas já chega “sabendo escrever”, chega com seu *daimon* particular, por assim dizer. Portanto, quando ensinamos a escrever, na verdade, o que fazemos é ensinar a ler (o próprio texto e o dos outros, claro, mas so-

bretudo o próprio). Susan Sontag diz isso melhor: “escrever é exercer, com especial intensidade e atenção, a arte da leitura”. Esse trabalho que os escritores fazemos com o próprio texto é aquela parte do ato criativo que se pode transmitir.

Uma vez escrita uma primeira versão do texto, submetemos ao nosso próprio juízo o que recebemos da língua ou do *daimon*. Entra no jogo, então, o segredo da forma, aquilo que já conhecemos porque somos leitores de contos ou romances, aquilo que aprendemos lendo e que permanece como um saber latente, escondido naquilo que escrevemos. A tarefa de quem ensina é tornar consciente essa latência, ajudar a autora a descobrir o segredo da forma para esse texto em particular. Mais uma vez, Sontag fala sobre isso com uma clareza invejável. Essa releitura do próprio texto busca: “uma elevação acima da autora. A elevação do livro acima da mente indócil. Assim como a estátua está sepultada no bloco de mármore, o romance está dentro da própria cabeça. Trata-se de tentar libertá-lo. Trata-se de tentar fazer com que a coisa horrível na página se aproxime ao que se pensa que deveria ser o livro — o que se descobre, nos espasmos de júbilo, que pode chegar a ser. As orações são lidas uma e outra vez. É esse o livro que estou escrevendo? É isso?... Ou digamos que [o texto] vai indo bem, porque ocorre dessa maneira, ocasionalmente (se não fosse assim, irromperia a loucura)... Então chega a releitura... gostamos do que escrevemos. Descobre-se que existe o prazer — um prazer de leitora — naquilo que está na página”.

Esse prazer de leitora, que acontece quando um texto “vai bem”, também revela a presença da forma, de um ritmo que haverá de levar esse texto a seu necessário final. Apesar de Sontag falar do romance e não do conto, acredito que descreve bem a atividade de (re)leitura como indissociável do ato da escrita. Isto é o que podemos aspirar a compartilhar numa aula de criação literária. Cada escritora o fará com seu próprio estilo de ensino. Não estar nunca de todo satisfeita com o que eu escrevo é a única metodologia que conheço e que transmito, inclusive sem me propor a isso, a meus alunos. Igual a Sontag, acredito que os escritores são antes de mais nada, profissionais da insatisfação. Esse sentimento, ela diz, vem de uma crença, que nem todos que publicam livros compartilham: que a literatura é importante para a vida, que existem livros necessários e livros que não o são. Acho que o único objetivo digno de uma escritora deveria ser escrever, alguma vez, um livro que mereça esse adjetivo.

Já esclarecido sobre o que acontece numa oficina de escrita e qual é a parte do processo criativo que se pode compartilhar, podemos voltar, então, à definição de conto, a como o segredo da forma nos é revelado, quero dizer, arrancado de sua latência, nesse momento em que uma autora empreende a releitura daquilo que acaba de escrever. ■

Tradução: Gabriela Aguerre

Betina González é escritora argentina, com mestrado em Escrita Criativa pela Universidade do Texas El Paso e doutorado em Literatura pela Universidade de Pittsburgh. Ensina literatura e escrita na Universidade de Buenos Aires. Publicou *Arte menor* (2006, Prêmio Clarín), *Las poseídas* [As possuídas] (2012, Prêmio Tusquets), *El amor es una catástrofe natural* [O amor é uma catástrofe natural] (2018) e *Feria de fenómenos* [Feira de fenômenos] (2023), além dos romances *América alucinada* (2016) e *Olímpia* (2022) e os livros de ensaios *A obrigação de ser genial*, (publicado no Brasil pela Bazar do Tempo, 2024) e *Cómo convertirse en nadie* [Como se tornar ninguém] (GOG & MAGOG, 2024).

Gabriela Aguerre é escritora, jornalista e professora do Instituto Vera Cruz. Foi diretora de redação da revista *Viagem e Turismo*. Em 2012, recebeu o Prêmio Jabuti pela contribuição no livro *Destinos de sonho*. Foi cofundadora da Alpendre, uma das primeiras editoras totalmente digitais do Brasil. É autora do romance *O quarto branco* (Todavia, 2019).