

9 Re SV Ra

escritos de criação literária do Instituto Vera Cruz

Leitura e escrita na educação literária: do *Diário* de Sebastião da Gama à escrita criativa, Pedro Rosario. Caminhos escritos: textos autobiográficos de pessoas trans em contexto terapêutico e literário, Alexandre de La Palma Leite Poddis. Há livros demais sendo escritos e publicados?, Leonard Woolf, Virginia Woolf e Melba Cuddy-Keane, tradução Livia Lakomy. O fogo e as palavras: contra a literatura mediana, Noemi Jaffe. Quem tem medo da não ficção, Ingrid Fagundez. Boa sorte, Vanms. o que fazer com a língua, Manuela Buk. A visita, Sandra de Castro. Lançamentos sobre escrita criativa no Brasil (2024-2025). Leitura e escrita na educação literária: do *Diário* de Sebastião da Gama à escrita criativa, Pedro Rosario. Caminhos escritos: textos autobiográficos de pessoas trans em contexto terapêutico e literário, Alexandre de La Palma Leite Poddis. Há livros demais sendo escritos e publicados?, Leonard Woolf, Virginia Woolf e Melba Cuddy-Keane, tradução Livia Lakomy. O fogo e as palavras: contra a literatura mediana, Noemi Jaffe. Quem tem medo da não ficção, Ingrid Fagundez. Boa sorte, Vanms. o que fazer com a língua, Manuela Buk. A visita, Sandra de Castro. Lançamentos sobre escri



INSTITUTO
VERA CRUZ

DIREÇÃO GERAL

Natacha Costa

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 9, nº 9

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 9

Alexandre de La Palma Leite Poddis, Ingrid
Fagundes, Isabela Mariotto, Jayme Loureiro,
Joca Reiners Terron, Livia Lakomy, Manuela
Buk, María Elena Morán, Melba Cuddy-Keane,
Noemi Jaffe, Pedro Rosario, Sandra de Castro
e Vanms



EDIÇÃO FINAL

Claudia Cavalcanti

PROJETO GRÁFICO

Kiki Millan/Juliana Lopes

REVISÃO

Iara Arakaki

São Paulo, 2025

「su má rio」

editorial	4	
artigos e ensaios	8	<i>Leitura e escrita na educação literária: do Diário de Sebastião da Gama à escrita criativa, Pedro Rosario</i>
	19	<i>Caminhos escritos: textos autobiográficos de pessoas trans em contexto terapêutico e literário, Alexandre de La Palma Leite Poddis</i>
revisão da literatura	40	<i>Há livros demais sendo escritos e publicados?, Leonard Woolf, Virginia Woolf e Melba Cuddy-Keane, tradução Livia Lakomy</i>
conferência vera cruz	58	<i>O fogo e as palavras: contra a literatura mediana, Noemi Jaffe</i>
ensaio pessoal	65	<i>Quem tem medo da não ficção, Ingrid Fagundez</i>
textos dos alunos	79	<i>Boa sorte, Vanms</i>
	84	<i>o que fazer com a língua, Manuela Buk</i>
	86	<i>A visita, Sandra de Castro</i>
atualização da bibliografia	89	<i>Lançamentos sobre escrita criativa no Brasil (2024-2025)</i>

A nona edição da *Revera – escritos de criação literária* reafirma o compromisso do Instituto Vera Cruz com o estudo, a prática e a reflexão crítica sobre a escrita criativa no Brasil e em língua portuguesa. Desde sua criação, a revista tem se constituído em um espaço de interlocução entre pesquisa, docência e prática autoral, reunindo textos que investigam a escrita em seus múltiplos contextos. O que propomos com a publicação é sustentar um campo de discussão em torno de como se aprende, se ensina e se compreende a escrita. Especificamente, a escrita criativa. Esta edição reúne ensaios, artigos e conferência que apontam para uma pergunta recorrente em nosso curso e em nosso campo: de que modo a escrita se torna uma forma de pensar o mundo e, simultaneamente, de transformá-lo?

Artigos e ensaios

Abrimos a edição com dois textos que tratam da escrita em contexto pedagógico e subjetivo. Em “Leitura e escrita na educação literária: do *Diário* de Sebastião da Gama à escrita criativa”, **Pedro Rosario** examina o papel da leitura e da escrita no processo formativo, propondo um diálogo entre a prática escolar e a criação autoral. O artigo discute, a partir da análise do *Diário* do professor Sebastião da Gama, de que modo a literatura pode atuar como método de aprendizagem no ensino formal e não apenas como produto final. O artigo reforça a importância de inserir a escrita criativa no espaço pedagógico, vinculada ao ensino de literatura.

Em “Caminhos escritos: textos autobiográficos de pessoas trans em contexto terapêutico e literário”, **Alexandre de La Palma Leite Poddís** propõe um estudo de natureza híbrida, no qual a escrita autobiográfica é analisada como prática de reconstrução subjetiva e de afirmação política. O artigo articula experiências de escrita em contextos terapêuticos e literários, aproximando o trabalho de criação do cuidado de si. O texto

amplia o escopo da escrita criativa ao incorporar dimensões clínicas e sociais, mostrando que a formação do escritor também envolve a construção de um lugar de fala e de escuta.

Ambos os textos abordam a escrita não como uma habilidade isolada, mas como um campo de prática crítica e relacional. Em comum, apresentam a escrita como instrumento de compreensão, reforçando um dos princípios que norteiam a própria existência da *Revera*: a articulação entre criação e reflexão.

Revisão da literatura

A seção dedicada à revisão da literatura oferece um documento de valor histórico, inédito em língua portuguesa: “Há livros demais sendo escritos e publicados?”. É a reprodução do roteiro de um programa de entrevistas da rádio BBC de Londres, em que **Leonard Woolf** e **Virginia Woolf** discutiram a questão do mercado editorial britânico no início do século passado. O texto é acompanhado de um ensaio de **Melba Cuddy-Keane**, que recuperou o roteiro e o contextualizou. Ambos os textos foram traduzidos por **Livia Lakomy**, professora do Instituto Vera Cruz. No texto, acompanhamos a discussão sobre a proliferação de livros e o papel da crítica literária diante do aumento da produção editorial. A pergunta “há livros demais?” reaparece aqui com força renovada em um momento em que a tecnologia e as redes de autopublicação transformaram radicalmente o circuito literário. A tradução apresentada nesta edição propõe reler o debate a partir da perspectiva atual, confrontando a tensão entre quantidade e qualidade, entre visibilidade e pertinência. A escolha desse texto dialoga com as preocupações da comunidade acadêmica e editorial brasileira, marcada por um mercado restrito e pela urgência de repensar as formas de circulação e legitimação da literatura. Sobretudo, fomenta uma análise em perspectiva histórica sobre as particularidades e semelhanças do estado atual do mercado literário brasileiro em comparação com o mercado editorial britânico de um século atrás.

Conferência Vera Cruz

Mais uma vez, temos o prazer de publicar uma versão da conferência anual sobre escrita promovida pelo Instituto Vera Cruz. Em “O fogo e

as palavras: contra a literatura mediana”, a escritora **Noemi Jaffe** discute, de modo incisivo, a questão da responsabilidade estética e intelectual dos escritores. O texto, originalmente apresentado em evento no campus do Instituto Vera Cruz, em outubro de 2024, discute a tendência à homogeneização no campo literário e o risco de acomodação à lógica do reconhecimento público fácil. Ao criticar o que chama de “literatura mediana”, Jaffe convoca leitores e escritores a reconsiderar os critérios de valor, relevância e risco na produção contemporânea.

Ensaio pessoal

Em “Quem tem medo da não ficção”, a professora do Instituto Vera Cruz **Ingrid Fagundez** examina um dos temas mais atuais da literatura contemporânea: a dissolução das fronteiras entre relato e invenção. O ensaio discute o preconceito que ainda recai sobre a não ficção, frequentemente associada ao jornalismo ou ao testemunho, e não à criação literária. Fagundez propõe um olhar atento para as formas híbridas de escrita — memórias, autoficções, narrativas ensaísticas — e demonstra como essas modalidades podem ampliar o campo da literatura. O texto estabelece diálogo com debates recentes sobre o estatuto da verdade, da experiência e da autoria. Em tempos de desinformação e de narrativas fabricadas, o retorno à não ficção como espaço de experimentação formal e ética se torna um gesto relevante. A presença desse ensaio na *Re-vera* reforça a amplitude da criação literária contemporânea e a necessidade de um olhar crítico sobre suas fronteiras.

Textos dos alunos

A seção dedicada aos trabalhos dos alunos da pós-graduação Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz reúne três textos que exemplificam a diversidade de caminhos explorados no curso. “Boa sorte”, conto de **Vamns**, articula observação cotidiana e ritmo narrativo, com grande maturidade na construção de situações e diálogos. “O que fazer com a língua”, poema de **Manuela Buk**, explora a relação entre linguagem e corpo, trazendo à tona uma dimensão performativa da escrita. “A visita”, conto de **Sandra de Castro**, trabalha o suspense e a percepção do tempo, revelando domínio do ponto de vista e da atmosfera. A publicação desses textos não é uma mera cortesia institucional; é parte da

proposta editorial da *Revera*: coloca lado a lado as produções de escritores e escritoras em distintas etapas de carreira e reafirma a função desta revista como espaço de circulação e diálogo.

Atualização bibliográfica

A seção de atualização bibliográfica apresenta uma seleção de livros sobre escrita criativa publicados no último ano. Essa curadoria complementa o conjunto de textos ao oferecer um panorama das tendências teóricas e práticas que têm orientado o campo no Brasil. A atualização é parte do esforço permanente da *Revera* de mapear as referências em torno da escrita, não apenas para consulta, mas como subsídio à reflexão docente e discente.

Esta edição da *Revera* consolida uma linha editorial voltada à articulação entre teoria, prática e formação. As reflexões aqui reunidas mostram que o ensino da escrita criativa, longe de ser apenas o compartilhamento de uma técnica, é um campo de investigação sobre a linguagem, o sujeito e o mundo contemporâneo. Cada contribuição amplia o escopo da discussão sobre o que significa escrever hoje. Reunidas, elas reafirmam o propósito da *Revera*: ser uma plataforma de diálogo entre reflexão e criação, entre ensino e prática, entre tradição e transformação. Boa Leitura! ■

Os editores

RESUMO: A literatura destaca-se na formação cultural e intelectual dos indivíduos como uma “necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza” (Candido, 2011, p. 188). No contexto educacional, o ensino da literatura ultrapassa a simples transmissão de conteúdos e datas históricas, oferecendo um espaço privilegiado para o desenvolvimento do pensamento criativo e analítico. Nesse cenário, a relação entre leitura e escrita emerge como um eixo fundamental para potencializar o aprendizado literário (Cosson, 2014; Colomer, 2007). A prática da escrita criativa, ao ser incorporada como método pedagógico, não apenas incentiva a expressão individual dos estudantes, mas também fortalece a capacidade de interpretar textos literários com maior profundidade. Este artigo busca explorar como a leitura e a escrita, quando articuladas de forma criativa — como relatada e feita pelo poeta e professor português Sebastião da Gama (2023) em seu *Diário* —, podem transformar o ensino da literatura em um processo dinâmico e participativo, promovendo o envolvimento ativo dos alunos e ampliando sua compreensão sobre as possibilidades estéticas e culturais da palavra escrita.

Palavras-chave: ensino de literatura; Sebastião da Gama; escrita criativa; letramento literário.

ABSTRACT: Literature plays a prominent role in the cultural and intellectual development of individuals, being “a universal necessity that must be satisfied under penalty of mutilating the personality, because by giving shape to feelings and to our view of the world, it organizes us, frees us from chaos, and therefore humanizes us” (CANDIDO, 2011, p. 188). In the educational context, the teaching of literature goes beyond the simple transmission of content and historical dates, offering a privileged space for the development of creative and analytical thinking. In this scenario, the relationship between reading and writing emerges as a fundamental axis for enhancing literary learning (Cosson, 2014, e Colomer, 2007). When integrated as a pedagogical method, the practice of creative writing not only encourages students’ individual expression but also strengthens their ability to interpret literary texts more deeply. This article

aims to explore how reading and writing, when creatively articulated — as reported and practiced by the Portuguese poet and teacher Sebastião da Gama (2023) in his *Diário* — can transform the teaching of literature into a dynamic and participatory process, promoting students' active engagement and broadening their understanding of the aesthetic and cultural possibilities of the written word.

Keywords: literature teaching; Sebastião da Gama; creative writing; literary literacy.

Leitura e escrita na educação literária: do *Diário* de Sebastião da Gama à escrita criativa

Pedro Rosario

A literatura desempenha um papel central na formação do indivíduo e na construção de sua humanidade ao organizar e dar forma às emoções e à visão de mundo. Ela transcende a alfabetização técnica, contribuindo também para a formação cultural do indivíduo, ao ampliar sua sensibilidade estética e capacidade crítica, podendo ser vista como parte dos direitos humanos. É assim que o sociólogo e crítico literário Antonio Candido (2011) enxerga a literatura em seu artigo “O direito à literatura”: como parte dos bens incompressíveis, assim como a moradia, o vestuário, a saúde, a liberdade individual. Nas palavras de Candido:

A literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade (Candido, 2011, p. 188).

E, por *humanização*, Candido entende como os traços essenciais do ser humano, como a reflexão, a aquisição do saber, a percepção da com-

plexidade do mundo, o humor. Dessa forma, a literatura desenvolve “a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (Candido, 2011, p. 182). Assim, o acesso à literatura é um direito indispensável no desenvolvimento integral do ser humano.

Uma das principais e primeiras formas de se promover o acesso à literatura é por meio do seu ensino na escola, porém não são poucos os ataques que a disciplina sofre dentro da sala de aula, tendo sua importância ou necessidade questionada, muitas vezes, pelos próprios alunos. O professor Rildo Cosson (2014) apresenta em seu livro *Letramento literário* algumas dessas percepções na realidade brasileira, como a dos alunos que entendem a literatura como um saber desnecessário, que precisa ser abolido do ensino e levam “a literatura a ser tratada como apêndice da disciplina Língua Portuguesa [...]” (Cosson, 2014, p. 11), ou então como a daqueles que “têm consciência de que desconhecem a disciplina, porém consideram o esforço para conhecer desproporcional aos seus benefícios” (Cosson, 2014, p. 12) e dessa forma atribuem à literatura apenas a possibilidade de reforçar suas habilidades linguísticas. E por fim, a dos alunos que querem estudar a literatura, porém falta-lhes referência cultural, falta-lhes uma aproximação com a literatura que seja mais acessível (Cosson, 2014).

Corroborando esse cenário, Teresa Colomer (2007), em sua obra *Andar entre livros*, analisa, entre outros pontos, a falta de interesse do jovem pela literatura como fator histórico, observando que esta representou um papel importante no ensino linguístico, na formação moral e no estabelecimento de uma consciência da cultura clássica ocidental. Porém, mesmo executando todas essas funções, não significa que “os alunos tenham se dedicado a ler obras literárias nas aulas, nem que a literatura lida fosse adequada à sua capacidade e interesse” (Colomer, 2007, p. 15).

Cosson (2014) apresenta nova problemática no ensino da Literatura no contexto brasileiro do século XXI, devido à forma estagnada e descolada do texto literário, além da aproximação conteudista e historicista, principalmente para os jovens do Ensino Médio. Para ele, em muitos momentos, o conteúdo da disciplina Literatura passa a ser de produtos culturais outros que não o texto literário, como filmes ou canções populares, “com a justificativa de que em um mundo onde a imagem e a voz

se fazem presentes com muito mais intensidade do que a escrita, não há por que insistir na leitura de textos literários” (Cosson, 2014, p. 26).

Já os professores que insistem nos programas curriculares historicistas prendem-se a uma noção conteudista do ensino, deixando de lado a leitura compartilhada, a fruição do texto literário. Nas palavras de Cosson:

Depois, falta a uns e a outros uma maneira de ensinar que, rompendo o círculo da reprodução ou da permissividade, permita que a leitura literária seja exercida sem o abandono do prazer, mas com o compromisso de conhecimento que todo saber exige. Nesse caso é fundamental que se coloque como centro das práticas literárias na escola a leitura efetiva dos textos, e não as informações das disciplinas que ajudam a constituir essas leituras, tais como a crítica, a teoria ou a história literária (Cosson, 2014, p. 27).

Para romper esse padrão disseminado no ensino da literatura no Brasil é preciso dar maior ênfase à leitura e à escrita do texto literário, como sugere Cosson (2014). O autor nomeia essa prática de *Letramento Literário*, em que se busca, por meio da leitura e escrita de textos literários, uma nova percepção dos padrões de linguagem da sociedade letrada, além de se construir “um modo próprio de se fazer dono da linguagem que, sendo minha, é também de todos” (Cosson, 2014, p. 20). Sendo assim, o autor vê na literatura a possibilidade de se ensinar a ler e escrever, além de formar culturalmente o indivíduo.

Para Cosson (2014), o ensino da literatura precisa passar pela prática da leitura e da escrita, pois a leitura literária “fornece, como nenhum outro tipo de leitura faz, os instrumentos necessários para conhecer e articular com proficiência o mundo feito linguagem” (Cosson, 2014, p. 34). Já a escrita auxiliaria na constituição de uma relação criativa com o texto literário e com a linguagem, além de estimular os alunos à prática do registro, “função primordial da escrita em nossa sociedade. Depois, o registro do processo de leitura permite que a cada fase o aluno repense e revise seus pressupostos anteriores” (Cosson, 2014, p. 54).

Seguindo uma proposta parecida, Teresa Colomer também vê na prática da leitura e escrita literária o caminho para um ensino mais eficiente da literatura. Para Colomer (2007), a leitura é a atividade mais praticada na escola, e, portanto, seria imprescindível integrá-la com a escrita para um melhor domínio de ambas. Nas palavras da autora:

[...] se ler literatura serve para aprender a ler em geral, escrever literatura também serve para dominar a expressão do discurso escrito; concretamente, escrever literatura — contos, poemas, narrativas, feitos individual ou coletivamente — permite que as crianças compreendam e apreciem mais, tanto a estrutura ou a força expressiva de seus próprios textos como a dos textos lidos. Muitos autores que desenvolveram as propostas de oficinas literárias aludem a esse movimento recursivo e, inclusive, propõem inverter a ordem escolar tradicional e chegar à leitura literária através da escrita (Colomer, 2007, p. 162).

Dentro desse panorama, se faz pertinente analisar a jornada de Sebastião da Gama, poeta e professor de português, que produziu o *Diário* de sua experiência como docente, com relatos das aulas dadas do período de 1948 a 1950. Gama, que nasceu em Vila Nogueira de Azeitão no ano de 1924, licenciou-se em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa no ano de 1947, lecionou como professor provisório em Setúbal e como estagiário em Lisboa até 1950, ambas as escolas eram para o Ensino Secundário português (correspondente ao Ensino Médio brasileiro). Ainda em 1950 lecionou como professor efetivo na cidade de Estremoz até o fim de sua vida no ano de 1952, vítima de tuberculose, doença que contraiu ainda na adolescência.

Apesar de ser mais lembrado no meio acadêmico pela sua carreira como poeta, é com seu *Diário* (lançado postumamente) que Sebastião da Gama se torna interessante material de análise, já que era um professor ainda em início de carreira e na metade do século XX, mas que já se relacionava com os conceitos atuais de ensino da literatura ao entender a importância da leitura literária — muitas vezes compartilhada — e da produção textual com base na literatura. É importante analisar como um professor àquela época já se relacionava com conceitos modernos de ensino da literatura, como os propostos por Cosson e Colomer, ao entender a importância da leitura literária aliada à produção textual com base na literatura.

Na entrada de seu diário, no dia 4 de março de 1948, ele apresenta o que seria seu maior interesse com as aulas de português, além de se mostrar contra os castigos físicos que eram muito comuns na época:

O que interessa mais que tudo é ensinar a ler. Ler sem que passe despercebido o mais importante — e às vezes é pormenor que parece uma coisinha de nada. Ler, despidendo cada palavra, cada frase, auscultando cada entonação de voz para perceber até ao fundo a beleza ou o tamanho do que se lê. É também de interesse primário levar os rapazes a amar as palavras — mostrar como são cheias de beleza, outras como são engraçadas, outras como são doces. Ora, para amar as palavras e para, a seguir, amar a leitura, é aconselhável, como diria La Pa-

lice, não desamar as palavras, nem fazer desamar a leitura. Que amor terá uma criança por uma palavra que a fez suar, levar descomposturas, levar reguadas? (Gama, 2023, p. 50).

Sebastião da Gama não busca apenas criar o interesse na leitura literária, mas também se preocupa com a fruição do texto pelo aluno, que deverá aprender a esmiuçar os detalhes daquilo que lê. Além disso, a escrita tem papel fundamental na concepção de aula de Gama, que busca na escrita criativa a fagulha para incentivar seus alunos:

Como queria tomar o pulso aos rapazes em matéria de escrita, propus-lhes aquele tema. “Da varanda da nossa aula” podia muito bem ser o título da redacção; mas também podia ser outro, à escolha do freguês. O que eles escrevessem serviria para eu ver como escreviam, como viam e como imaginavam. À maneira de preparação, disse-lhes: “Suponham que está aqui uma chávena da China. Vocês têm de escrever a partir dela e podem fazê-lo contando que ela tem este ou aquele feitio, esta ou aquela cor, um desenho que representa isto ou aquilo e tem a asa do lado esquerdo. Mas também não dizer nenhuma destas coisas e imaginar, com os olhos nela, uma coisa passada na China: chinesinhos de rabicho, arroz comido com pauzinhos, sei lá o quê. Ou fantasiar um chá das cinco em que serviu aquela chávena: quem estava nesse chá, o que se disse, o que se passou durante essa hora. Posto o que, vão à janela um bocadinho, olhem, voltem, sentem-se e escrevam o que quiserem, com o título ou subtítulo ‘Da varanda da nossa aula’” (Gama, 2023, p. 11-12).

Mais ainda, após a produção textual de seus alunos, Gama busca apresentar os textos para a turma, exercitando novamente a leitura e a escrita, além da admiração pelo trabalho do outro:

Sempre que possa lerei trechos dos rapazes. Eles pedem, gostam de ouvir o que os companheiros escreveram e é mais estimulante isto do que a competição, a luta pelo primeiro lugar. Em vez da concorrência, haverá a admiração, o entusiasmo, o amor pelo que fazem os que vivem e trabalham conosco. Este é o quadro de honra que eu aprovo; o outro é uma espécie de plataforma de eléctrico já cheia: os lugares serão disputados a murro, e a empurrão. E os que ficam em terra olham com azedume os que vão no carro, o que é contra a lei, tão esquecida e tão bela, do Amor, da contínua dádiva (Gama, 2023, p. 46).

Como último exemplo da atualidade do pensamento de Gama, apresenta-se um trecho em que o autor demonstra um exercício que pediu para seus alunos fazerem. A preocupação de Gama é de que o trabalho não seja mera cópia ou então feito com respostas óbvias ou pragmáticas, ele deseja a criatividade e o interesse do aluno em resolver as perguntas:

Que horror e que pena me fazem exercícios deste quilate: “Texto: O lobo estava a beber água, etc.” Perguntas: O que é que o lobo estava a beber? Conte por outras palavras. Água, o que é na oração? Assim até merece a pena copiar (Gama, 2023, p. 139).

E, então, o autor apresenta um exercício criado por ele em que, após lerem o texto “Hospital”, poema curto de autoria própria (fato que os alunos desconhecem), deverão responder a algumas questões. Priorizou-se aqui apenas os primeiros exercícios como forma de exemplificação:

PRIMEIRA PARTE

1. Tenta reconstruir em prosa (crônica, reportagem, teatro, conto, diário, carta...) e com o auxílio da tua imaginação, ou da tua experiência, o ambiente que deu origem a este poema. E não te esqueças de que há doentes que nunca recebem visitas, outros que as recebem raramente.
2. Estes Poetas!
 - a) Então não há hospital?
 - b) “Que breves minutos!”

Então os minutos não têm todos os mesmíssimos sessenta segundos?
 - c) “Já doem as dores”.

Com que então um pleonasma!... (Defende-o ou censura-o.)
3. Por que diabo não gostas tu de poesia? E se gostas, que motivos te levam a gostar? (Gama, 2023, p. 202-203).

Nota-se no exemplo a preocupação do professor com a produção da escrita literária e da criatividade, mas também com a leitura atenta do texto literário. Dessa forma, é possível observar com clareza a atualidade do ensino de literatura de Sebastião da Gama, mesmo que estando na metade do século passado.

Escrita Criativa como produção escrita

A originalidade e criatividade do pensamento de Sebastião da Gama para o ensino de literatura dialogam com os pensamentos atuais para a docência da disciplina e abrem caminho para novas discussões na área. Dessa forma, como apontam Balancho e Coelho “um modelo criativo de ensino pode ser um excelente antídoto contra a passividade, o aborrecimento, a falta de iniciativa e a desmotivação institucionalizada que existem na escola” (Balancho; Coelho, 1994, p. 40).

E se o ensino criativo baseado na leitura e escrita literária, defendidos por Colomer (2007) como domínio da expressão do discurso escrito e na prática do letramento literário de Cosson (2014), apoiar-se nas propostas da escrita criativa?

Os pressupostos básicos da criação literária por meio da da escrita criativa são os mesmos pensados para o ensino da literatura: a comunhão da escrita e da leitura como forma de aprendizado. Diego Grando, doutor pesquisador da área de Escrita Criativa, apresenta essa questão:

[...] o primeiro ponto a assinalar sobre o ensino de Escrita Criativa é a indissociabilidade entre escrita e leitura. Ler de forma minuciosa, com o foco nos procedimentos construtivos do texto literário, em seus mecanismos de produção de sentido, com vistas a poder testá-los de outra posição, a de autor-aprendiz, é substancialmente diferente do modelo que contempla a leitura do texto literário acompanhada de leitura de texto crítico-interpretativo sobre ele (ou, por vezes, em lugar dele) (Grando, 2018, p. 3380).

Nessa perspectiva da escrita criativa, a leitura ultrapassa a simples interpretação, colocando o aluno-escritor como conhecedor da feitura do texto, da sua carpintaria, como disse o escritor e professor de oficinas de escrita literária Autran Dourado (2000). Ainda mais, a produção dentro da perspectiva da escrita criativa desenvolve habilidades de leitura e escrita que em muito se assemelham às almejadas por Cosson (2014) em seu letramento literário, como novamente exposto por Grando:

[...] além de aperfeiçoar a capacidade de escrita, pode levar a uma maior compreensão de conceitos teóricos, a uma ampliação da visão e da sensibilidade sobre o fenômeno literário e, principalmente, a um desenvolvimento da capacidade de leitura crítica (Grando, 2018, p. 3382).

Além disso, possibilitar a experiência criativa literária ao aluno é uma forma de vivenciar a linguagem, de construir relação estética com o texto e com os leitores, como defende Catherine Tauveron, em artigo de Herkenhoff e Souza:

O que ela [a escrita criativa] propõe é criar condições para o desenvolvimento das habilidades criativas dos alunos para que eles possam assumir projetos de escrita autorais e construir uma relação estética com os leitores, seus colegas de classe, pois o aluno se tornará um autor (Herkenhoff; Souza, 2019, p. 55).

E assim criar maior adesão à prática da escrita literária no ambiente escolar:

O trabalho com a escrita literária na escola, nessa perspectiva, se mostra excelente recurso para a educação literária dos alunos por lhes possibilitar conhecer, de dentro, o processo por meio do qual se produzem os textos literários e como os escritores se constituem enquanto tal. Essa vivência literária na escola contribui para

a inserção dos alunos na cultura do escrito, para a compreensão e valorização dessa cultura, elementos fundamentais para a adesão às práticas que a constituem (Herkenhoff; Souza, 2019, p. 57-58).

Dentro das mesmas perspectivas do ensino pela escrita criativa, Benedito Antunes, no artigo “Ler como escritor para ensinar literatura”, defende que:

o próprio aluno deve experimentar, na sua fruição, algo semelhante à experiência da criação literária. Uma das possibilidades de tornar viável essa interação é associar à recepção literária a produção textual. Se o fundamental na obra literária é a construção de um objeto autônomo, é preciso fazer com que essa dimensão textual seja vivenciada e não apenas comentada. Não se trata de transformar as aulas de literatura em aulas de criação literária, mas sim de instituir práticas que permitam aos alunos experimentar o potencial de linguagem (Antunes, 2008, p. 5).

Para Antunes, o simples comentário a respeito da obra literária não basta para poder viver a experiência completa da literatura, é preciso experimentar a criação literária.

Conclusão

Os autores citados convergem num ponto: o ensino da Escrita Criativa associado ao ensino de Literatura, por meio da leitura atenta, produz estudantes mais autônomos em suas relações com a linguagem e com a Literatura enquanto disciplina e conjunto de códigos de valor cultural.

Sebastião da Gama, por meio de seu *Diário*, nos deixou um histórico importante de como as práticas nesse sentido não são novas nem deveras da instituição da Escrita Criativa como campo acadêmico, que se deu posteriormente ao professor. Por outro lado, há ainda um debate em aberto com relação à prática da escrita criativa dentro das aulas de Literatura, sob risco de se aumentar a carga horária de uma em detrimento da outra. A pesquisa desenvolvida aqui, contudo, aponta para os ganhos expressivos na inter-relação entre a leitura e a escrita em sala de aula, contribuindo, assim, para o cumprimento integral dos estudantes, como defendia Antonio Candido (2011). ■

Referências bibliográficas

- ANTUNES, Benedito. Ler como escritor para ensinar literatura. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, XI, 2008, São Paulo. Anais [...]*. São Paulo: ABRALIC, 2008. (ebook),
- BALANCHO, Maria José; COELHO, Filomena Manso. *Motivar os alunos: criatividade na relação pedagógica: conceitos e práticas*. Lisboa: Texto Editores, 1994.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In: CANDIDO, Antonio. Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global Editora, 2007.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- GAMA, Sebastião da. *Diário*. 1. ed. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2023.
- GRANDO, Diego. Pensar o ensino de literatura pela ótica da Escrita Criativa: propostas e perspectivas. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, XVI, 2018, Uberlândia. Anais [...]*. Uberlândia: Abralic, 2018. (ebook).
- HERKENHOFF, Joana D’Arc Batista; SOUZA, Renata Junqueira de. A escrita literária na escola. *In: ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik; BRASIL, Luiz Antonio de Assis; CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de; TAUFER, Adauto Locatelli (orgs.). Escrita criativa e ensino I: diferentes perspectivas teórico-metodológicas e seus impactos na educação literária*. São Paulo: Paco Editorial, 2019. p. 41-60.

SANTOS, A. F. F. *Sebastião da Gama, milagre de vida em busca do eterno: uma leitura da sua obra*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares) – Departamento de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Aberta, Lisboa, 2007.

Pedro de Godoi Rosario concluiu com méritos o mestrado em Escrita Criativa, na Universidade de Coimbra, em 2024 (orientadores: Nuno Meireles e Manuel Portela), com a tese *Pequeno tributo ao sonho morto – literatura de imigração em tempos caducos*, e sua licenciatura e bacharelado em Letras – Português na USP, em 2009. Trabalhou como professor de Literatura e Língua Portuguesa do Ensino Médio, entre 2011 e 2022, em diversas cidades do interior de São Paulo. É membro do Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e doutorando em Literatura de Língua Portuguesa pela mesma instituição.

artigos e ensaios

RESUMO: Este artigo analisa a escrita autobiográfica de pessoas trans em contexto terapêutico e literário a partir de textos produzidos em oficinas de escrita criativa realizadas em uma instituição de acolhimento. Situada na interface entre teoria literária, teoria *queer* e práticas de cuidado, a pesquisa compreende essas produções como formas ampliadas de autobiografia, conforme proposto por Arfuch (2010), nas quais subjetividades se constroem e se reinscrevem na linguagem. As análises dos textos de três participantes revelam diferentes maneiras de lidar com experiências de exclusão, violência, reinvenção e espiritualidade, articulando sofrimento psíquico, identidade de gênero e elaboração simbólica. A escrita emerge, nesse contexto, como gesto ético, estético e político, capaz de sustentar modos de vida em meio à hostilidade social. Ao privilegiar a escuta dessas vozes dissidentes, o artigo propõe compreender a escrita de si como prática de subjetivação, resistência e invenção literária trans.

Palavras-chave: pessoas trans; autobiografia; teoria literária; oficinas de escrita; escrita terapêutica.

ABSTRACT: This article analyzes the autobiographical writing of trans individuals within therapeutic and literary contexts, based on texts produced during creative writing workshops held at a shelter institution. Situated at the intersection of literary theory, queer theory, and practices of care, the research approaches these texts as expanded forms of autobiography, as proposed by Arfuch (2010), in which subjectivities are constructed and reinscribed through language. The analyses of the texts of three participants reveal distinct ways of engaging with experiences of exclusion, violence, reinvention, and spirituality, articulating psychic suffering, gender identity, and symbolic elaboration. In this context, writing emerges as an ethical, aesthetic, and political gesture capable of sustaining modes of life in the face of social hostility. By foregrounding the voices of dissident subjects, the article proposes to understand autobiographical writing as a practice of subjectivation, resistance, and trans literary invention.

Keywords: transgender people, autobiography; literary theory; writing workshops; therapeutic writing.

Caminhos escritos: textos autobiográficos de pessoas trans em contexto terapêutico e literário

Alexandre de La Palma Leite Poddis

1. A pesquisa

A escrita autobiográfica carrega um potencial transformador: ao narrar-se, o sujeito pode reorganizar experiências, revisitar memórias e produzir sentidos para sua existência. Este artigo propõe uma reflexão sobre a escrita de si realizada por pessoas trans em contexto terapêutico e literário, a partir de experiências vividas em um ateliê de escrita criativa promovido por uma instituição de acolhimento à população trans em situação de vulnerabilidade social. A pesquisa foi desenvolvida como monografia de graduação em Letras, orientada pela Prof^a Dr^a Gisela Anauate Bergonzoni, da Universidade Estadual de Campinas.

A proposta emerge da articulação entre os Estudos Literários e práticas de cuidado, entendendo a escrita como um território de subjetivação e resistência. Ao contrário de uma abordagem diagnóstica ou estritamente clínica, busca-se aqui ler os textos produzidos por essas pessoas

- 1 Neste artigo, o termo *gênero* é empregado em dois sentidos distintos, conforme o contexto: (a) no campo dos estudos literários, *gênero textual* refere-se à classificação de textos segundo características formais e funcionais (por exemplo, diário, autobiografia, carta); (b) nos estudos de gênero e teoria *queer*, *gênero* diz respeito a construções sociais e culturais de identidades, papéis e expressões relacionadas ao feminino, masculino e outras possibilidades, não se confundindo com sexo, que se refere a características biológicas e anatômicas atribuídas ao nascimento. Quando não acompanhado do adjetivo “textual”, o termo é usado aqui no segundo sentido.

como formas de autobiografia, abertas à complexidade do vivido e à performatividade das identidades. Ainda que muitas dessas escritas dialoguem com características do gênero textual¹ diário — fragmentação, data-bilidade, intimidade —, optamos por não as fixar nessa categoria, mas compreendê-las dentro do espaço autobiográfico ampliado, tal como sugerido por autores como Philippe Lejeune (2014), Leonor Arfuch (2010) e Roland Barthes (1979).

A pesquisa se deu em dois movimentos complementares. No primeiro, realizamos uma revisão teórica sobre os gêneros autobiográficos e a escrita de pessoas trans, com base na teoria *queer* e nos estudos sobre escrita expressiva e criativa. No segundo, organizamos oficinas de escrita na cidade de Campinas, entre os meses de abril e agosto de 2024, com participantes adultos trans. As oficinas foram mediadas por um psicólogo, nas quais foram produzidos os textos analisados neste artigo. As produções foram lidas sob uma perspectiva literária, que considera seus aspectos formais, subjetivos e sociais.

Ao reconhecer essas narrativas como formas legítimas de construção de si — e não como documentos de sofrimento ou patologia —, o presente trabalho afirma a escrita como ferramenta de escuta e visibilidade, capaz de elaborar uma vida vivível, especialmente em contextos de exclusão. O artigo busca compreender como essas vozes, historicamente silenciadas, encontram na escrita um meio de existir em palavras — e de reivindicar o direito de narrar-se.

2. Escrita de si

A escrita autobiográfica ultrapassa o registro íntimo, tornando-se um gesto político, estético e subjetivo. A tradição ocidental da autobiografia tem em Philippe Lejeune (2014) uma de suas principais referências. Ao

definir esse gênero textual como “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, com foco na sua história individual e, em particular, na história de sua personalidade” (p. 16), Lejeune estabelece os pilares de um pacto de leitura em que o autor, o narrador e o personagem compartilham a mesma identidade. Esse “pacto autobiográfico” cria uma expectativa de veracidade, sustentada pelo nome próprio e pela promessa de autenticidade.

Contudo, esse modelo de autobiografia baseada na transparência do sujeito e na linearidade da narrativa tem sido tensionado por teorias contemporâneas. Leonor Arfuch (2010), ao conceber o “espaço biográfico”, desloca o foco da veracidade para a performatividade e a construção discursiva da subjetividade. Para ela, o valor biográfico reside menos na fidelidade aos fatos e mais na forma como o sujeito se conta, por meio de estratégias de autorrepresentação, fabulação e fragmentação. Arfuch propõe a autobiografia como um espaço polifônico e relacional, em que diferentes vozes, registros e memórias dialogam na composição do eu. Tal perspectiva permite incluir, no campo da autobiografia, produções marginais, precárias, híbridas — como os textos analisados neste estudo — que não seguem necessariamente os modelos clássicos, mas que constroem subjetividades através da linguagem.

Essa abordagem se aproxima também da crítica de Roland Barthes (1979), que, em textos como *Deliberação*, questiona a pretensa sinceridade da escrita íntima. Barthes reconhece o prazer da escrita diarística, mas também denuncia o jogo de pose do sujeito que, mesmo ao tentar ser espontâneo, encena uma imagem de si. Para ele, todo texto de si é, de algum modo, uma performance. Assim, o “eu” narrado nunca coincide plenamente com o “eu” que escreve, mas é sempre uma figura construída pela linguagem — uma máscara que revela tanto quanto oculta.

É nesse ponto que a teoria *queer* oferece contribuições fundamentais. Judith Butler (2003) propõe que o gênero não é uma essência, mas um ato performativo reiterado, que se atualiza por meio de discursos, gestos e práticas. Ao aplicar esse conceito à escrita autobiográfica, especialmente de pessoas trans, podemos compreender o texto como um espaço performativo onde o sujeito experimenta e reivindica modos de ser. Cada narrativa torna-se uma encenação — não no sentido de falsidade, mas como espaço de agência e invenção de si. Butler (2016) enfatiza que a performatividade do gênero é uma prática social que institui a identi-

dade que ela expressa — e, no caso das autobiografias trans, essa prática se inscreve na palavra, no ritmo do texto, nas escolhas narrativas.

Paul B. Preciado (2008), em *Testo Junkie*, reforça essa dimensão ao tratar o corpo como um texto biopolítico. Para ele, o sistema sexo/gênero é uma “tecnologia de inscrição” que naturaliza normas e apaga dissidências. Ao narrar sua experiência com o uso de testosterona, Preciado propõe uma autoteoria, uma escrita que é ao mesmo tempo relato de si e intervenção crítica sobre o mundo. Sua escrita inscreve o corpo trans como espaço de resistência e de reinvenção, em sintonia com as propostas deste artigo: pensar a escrita de si como modo de reinscrever identidades apagadas.

Por fim, é preciso destacar que a escrita de si, nesse contexto, não é apenas uma ferramenta literária, mas também um dispositivo terapêutico. A escrita expressiva, estudada por James Pennebaker (2011), mostra que o ato de escrever sobre experiências emocionais pode promover a catarse e o bem-estar psíquico, reduzir sintomas de ansiedade e favorecer a elaboração de traumas. No entanto, como destacam Costa e Abreu (2018), é preciso ir além da mera descarga emocional: a potência terapêutica da escrita está na possibilidade de reorganizar a memória, atribuir sentido à experiência e produzir linguagem para aquilo que antes era inominável.

É nesse cruzamento entre teoria literária, teoria *queer* e práticas de cuidado que situamos esta pesquisa. Os textos analisados não são lidos aqui como relatos confessionais nem como documentos clínicos, mas como práticas de linguagem que colocam em movimento um sujeito fragmentado, múltiplo e em constante reinvenção. É na fissura entre o vivido e o narrado que emerge uma escrita potente — capaz de resistir, de existir e de imaginar outros modos de vida.

No caso das escritas de autoria trans, observa-se um campo autobiográfico ainda em consolidação, mas de potência literária e política evidente. Como discute Leocádia Chaves (2021), mesmo quando marcados por precariedade editorial ou inserção periférica no campo literário, esses textos expressam com força o entrelaçamento entre dor e afirmação, denúncia e invenção. São narrativas que desafiam o pacto autobiográfico tradicional e instauram outras formas de enunciação de si, muitas vezes descontínuas, híbridas, coletivas. Como aponta Arfuch (2010), o valor biográfico não reside apenas na dimensão individual da experiência,

mas na sua capacidade de se conectar com uma memória social e compartilhada. Além dessas características, temas como o rompimento familiar, a solidão, o corpo como território conflituoso, a prostituição, a violência institucional e a nomeação de si como ato político são recorrentes nessas narrativas.

Mais do que um estilo unificado, há nesses textos uma ética da exposição e da insurgência: escrever torna-se, para muitos sujeitos trans, não apenas uma forma de organizar o vivido, mas de inscrevê-lo como vida legítima. É tanto um gesto de afirmação quanto um movimento que interroga e reconfigura o próprio campo da literatura.

3. Metodologia

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa de cunho teórico-analítico, situada na interface entre os estudos literários, a escrita criativa e as práticas terapêuticas. O foco recai sobre a produção textual de pessoas trans adultas em contexto de psicoterapia coletiva, com o objetivo de compreender de que modo a escrita autobiográfica, mediada por um ambiente de escuta e acolhimento, pode atuar como espaço de subjetivação, resistência e elaboração simbólica das experiências.

O corpus da pesquisa é composto por textos produzidos em um ateliê de escrita criativa realizado semanalmente em uma instituição da cidade de Campinas (SP), voltada ao acolhimento de pessoas trans em situação de vulnerabilidade social. A atividade integrou um processo terapêutico coletivo conduzido pela psicóloga trans Luccie Fênix Libértula², com participação voluntária e consentida. A pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Unicamp (CAAE: 77953824.3.0000.8142) e seguiu todos os protocolos de confidencialidade, respeito e proteção aos sujeitos participantes.

2 Luccie Fênix Libértula é psicóloga trans, arteterapeuta, analista junguiana e supervisora técnica de arteterapia no Ambulatório de Gênero e Sexualidades (AmbGen/ HC/ Unicamp) onde trabalha com acompanhamento de adolescentes trans em psicoterapia coletiva.

O ateliê foi estruturado em nove encontros com duração aproximada de uma hora cada, inspirados no modelo de escrita expressiva proposto por Pennebaker (2011, 2012). A escrita criativa foi estimulada como forma de expressão pessoal, a partir de temas como identidade, memória, corpo, infância, afetos, violências e sonhos. A participação foi facultativa e sem exigência formal quanto ao gênero textual.

Cada sessão incluiu rodas de conversa e atividades de arteterapia conduzidas por Luccie Fênix Libértula, com o objetivo de facilitar a expressão simbólica das vivências, promover concentração e criar um estado mental propício à escrita reflexiva. As práticas manuais funcionaram como formas de meditação ativa, servindo de âncora emocional e cognitiva para a produção textual. Essas atividades contribuíram para uma escuta ampliada, permitindo que aspectos subjetivos e identitários dos participantes emergissem tanto nos textos quanto nas falas compartilhadas oralmente.

Os textos eram redigidos em folhas soltas, recolhidas ao final de cada encontro, digitalizadas e devolvidas na sessão seguinte. Cada participante recebeu uma pasta para organizar suas produções ao longo das semanas, compondo uma sequência de textos autobiográficos individuais. As falas das rodas de conversa foram registradas em atas pelo pesquisador e analisadas como material complementar, oferecendo dados ricos em afetividade e elementos biográficos que, por vezes, não emergiam na escrita.

A construção de um ambiente acolhedor foi facilitada pelo vínculo afetivo entre os participantes e os facilitadores, todos identificados como LGBTQIAP+. A escuta sensível, o reconhecimento mútuo e a garantia de anonimato foram fundamentais para a criação de um espaço seguro de partilha. Para preservar a confidencialidade, todos os nomes reais foram substituídos por nomes fictícios cuidadosamente escolhidos, respeitando sua dimensão simbólica nas trajetórias trans e mantendo a coerência com os sentidos expressos nos textos.

Ao final do processo, os textos foram transcritos e organizados por autoria e ordem cronológica, permitindo uma leitura mais fluida e interpretativa do material. Também por motivos de legibilidade, em algumas partes dos textos foram adicionadas pontuações ou palavras entre colchetes, buscando manter ao máximo as características originais da escrita dos participantes. Não foram feitas correções ortográficas. A

análise privilegiou uma abordagem atenta à materialidade da linguagem, às imagens e metáforas mobilizadas, aos silêncios e afetos presentes nas narrativas. Por fim, optou-se por compreender os textos como manifestações do espaço autobiográfico contemporâneo (Arfuch, 2010), reconhecendo a hibridez das formas e o potencial da escrita como gesto de escuta, elaboração e reinvenção de si.

4. Análise dos textos

As seções a seguir se organizam em torno de três textos produzidos durante as oficinas de escrita criativa realizadas no contexto da pesquisa. Os relatos de Nicole, Manuela e José Miranda foram selecionados por sua densidade subjetiva, pela riqueza dos temas abordados e pela singularidade da forma como os sujeitos se narram. Em comum, esses textos revelam um esforço de nomeação de experiências que, por vezes, resistem à linguagem: perdas, dores, reinvenções, rupturas e afetos. São fragmentos de si que, mesmo marcados por vozes frágeis ou hesitantes, reivindicam existência. Não se pretende aqui esgotar os sentidos de cada escrita, mas oferecer uma leitura possível, situada na confluência entre teoria literária, estudos de gênero e escuta clínica.

4.1. Emoções e sofrimento psíquico: análise da produção de Nicole

Roda de conversa: relato de Nicole, mulher trans, branca, 47 anos

Nicole é uma mulher de fala intensa, cujas palavras carregam mais do que aquilo que sua escrita consegue conter. Em seu relato, emergem com força as marcas de perdas recentes e violências antigas. Sua mãe morreu há três anos. Fala com ternura da última viagem que fizeram juntas, quando realizou o maior desejo da mãe: visitar sua cidade natal. Lembra-se de tê-la levado ao salão de beleza, de ter preparado tudo com carinho para que viajasse “bem bonita”. Esse momento, segundo ela, foi um dos mais felizes de sua vida.

A dor da perda convive com outra emoção latente: a raiva. Quando sente esse afeto, Nicole diz que “começa a tremer tudo por dentro”, como se estivesse prestes a explodir ou morrer. A raiva nela é física, visceral. Tem impulsos de quebrar coisas, especialmente em conflitos

conjugais. Atira objetos, estilhaça louças. Carrega, inclusive, um facão debaixo do banco do carro, para defesa própria — símbolo de alerta e sobrevivência em um mundo que historicamente a feriu.

Essa raiva é parte de uma herança familiar marcada por masculinidades violentas. Nicole conta que seu pai — ex-lutador e professor de jiu-jitsu — era extremamente agressivo. Bateu tantas vezes em sua mãe que ela desmaiava; a mulher precisava se esconder, enquanto ele a caçava dentro de casa com um facão em mãos, arrombando portas. As filhas imploravam para que ele parasse, com medo de perder a mãe. A violência doméstica atravessou gerações. A avó de Nicole perdeu a audição aos quarenta anos após levar uma pancada brutal do marido, que rompeu seu tímpano. Um dos tios era tão violento que provocou dois abortos em sua esposa, sob o pretexto de quedas acidentais.

Nicole carrega o mesmo nome de batismo do pai e reconhece, com franqueza inquietante, que perpetua traços desse comportamento agressivo. Foi criada como “o filho caçula”, o herdeiro simbólico de uma linhagem masculina marcada pela brutalidade. Sua existência é atravessada por essa contradição: ao mesmo tempo que se afirma como mulher, brava e independente, também lida com os resquícios dessa masculinidade tóxica que lhe foi imposta como destino.

Sua história, marcada por amor e dor, perdas e resistências, revela uma subjetividade em tensão, onde a afirmação de gênero convive com o luto, o legado familiar e a difícil tarefa de não reproduzir a violência vivida. Na fala de Nicole, o corpo e a memória se entrelaçam como testemunhos vivos de uma trajetória que desafia os limites entre vítima e sobrevivente, entre herança e reinvenção.

Texto e análise

08/06/24

Alegria [era] estar junto da minha mãe, nas viagens, no dia-a-dia.

Tristeza, uma dor. Um sentimento que nunca passa, chegando a causar dores.

[Sinto medo] quando fico assustada. Um disparo no coração.

[Quando tenho] Raiva [sinto] uma dor no peito, uma tremedeira. Eu tenho o hábito de quebrar as coisas para aliviar.

Surpresa, quando boa, nos causa uma satisfação, sentimento de alívio. Em alguns momentos, de ser importante para alguém.

Nojo de gente suja. Sentir-se desprezada, pra mim, é uma das piores [emoções], pois comigo se acontece, me sinto um lixo.

O texto de Nicole se destaca pela estrutura direta e pela exploração das emoções básicas como eixo de sua escrita autobiográfica. Com base no modelo de emoções primárias — alegria, tristeza, medo, raiva, surpresa, nojo e desprezo —, ela constrói um relato que revela o modo como os afetos atravessam sua experiência trans, especialmente em relação à violência familiar, à perda materna e à vergonha internalizada.

A tristeza, por exemplo, é associada à morte da mãe, mas também à constância de uma dor física e existencial:

“Tristeza, uma dor. Um sentimento que nunca passa, chegando a causar dores.” — Nicole, oficina 4

A linguagem aqui performa um corpo que sofre não apenas no plano simbólico, mas também físico. Como aponta o modelo de escrita expressiva,

emoções geradas por conflitos ou traumas não resolvidos, se não forem expressas, permanecem presas no corpo, resultando em problemas de saúde. Quando essas emoções são liberadas, sua intensidade diminui, os sintomas associados podem ser aliviados ou eliminados, e os impactos negativos na saúde podem ser controlados ou neutralizados (Pennebaker, 2011, 2012 apud Benetti; Oliveira, 2016, p. 70).

No caso de Nicole, a escrita é uma tentativa de nomear essa dor — de dar-lhe contorno e gesto.

Ao descrever a raiva, Nicole a associa à violência doméstica e à repetição intergeracional de masculinidades agressivas:

“Raiva... uma dor no peito, tremedeira... Eu tenho hábito de quebrar as coisas para aliviar.” — Nicole, oficina 4

O fragmento articula memória, corpo e gesto destrutivo como um circuito de expressão do trauma. O “quebrar as coisas para aliviar” pode ser compreendido como uma tentativa de interromper a cadeia da violência internalizada — um gesto que a escrita, agora, reinscreve em forma simbólica.

Outras emoções como o desprezo e o nojo são voltadas para si mesma, em um movimento de internalização da rejeição social:

“Sentir-se desprezada, pra mim, é uma das piores [emoções]... me sinto um lixo.” — Nicole, oficina 4

A expressão “me sinto um lixo” evidencia de forma contundente o efeito corrosivo do desprezo na constituição subjetiva. Trata-se de uma imagem que vai além da dor momentânea: ela comunica a sensação de descarte, de desvalor absoluto, como se a pessoa deixasse de ter legitimidade para existir. Nesse enunciado, o desprezo não aparece apenas como emoção passageira, mas como uma força que compromete profundamente a autoestima e a percepção de dignidade. A contundência desse sentimento, orientado ao próprio eu, aponta para o modo como a transfobia, vivida desde a infância, é incorporada pela subjetividade.

Embora o texto não siga uma estrutura narrativa tradicional, sua forma fragmentária condiz com o que Roland Barthes (1979) reconhece como própria da escrita íntima: breves explosões de linguagem que apontam para uma ausência de totalidade. Nicole não conta uma história: ela convoca afetos. Sua escrita é um campo de forças em que os sentimentos operam como marcas — e não como explicações. Como observa Arfuch (2010), o valor biográfico ultrapassa a documentação factual e ganha potência como significação cultural e social da história de vida. Ao transpor sua dor para a linguagem, Nicole não apenas recorda o vivido: ela transforma a experiência em matéria de enunciação.

Assim, o texto de Nicole pode ser lido como uma prática de si em estado bruto. É uma tentativa de dizer o que se sente quando o mundo e o próprio corpo parecem ser territórios hostis. Escrever torna-se, aqui, mais do que expressão: uma maneira de seguir existindo, apesar de tudo.

4.2. Acolhimento, afirmação e coletividade: análise da produção de Manuela

Roda de conversa: relato de Manuela, mulher trans, preta, 33 anos

Manuela é uma mulher trans afetuosa, mas reservada. Muitas vezes falou menos do que escreveu. Contou que, antes dos 16 anos, era Manuel e somente adaptou seu nome designado ao nascer para o gênero feminino. Para ela, era quase a mesma coisa: “Manuel... Manuela... tanto faz”. Compartilhou oralmente que já se casou quatro vezes, sempre com homens usuários de drogas e violentos, o que contribuiu para seu atual distanciamento afetivo: declarou com firmeza não querer mais saber de homens para se relacionar. Seu histórico familiar também traz camadas de sofrimento que não aparecem nos textos que produziu. Relatou que sua mãe, vítima recorrente de agressões físicas por parte do pai criminoso, chegou a ser internada em um hospital psiquiátrico. Apesar de não elaborar narrativas longas ou introspectivas por escrito, Manuela mostrou-se sensível e atenta durante as atividades em grupo, sendo a única a decorar com flores a escultura de um coração — gesto que, embora silencioso, revelou sua necessidade de expressar afeto. Com postura reservada, mas engajada, compartilhou em roda de conversa que está aprendendo a se valorizar e que reconhece em si traços de impulsividade, o que demonstra um início de consciência sobre seus próprios padrões emocionais. Sua trajetória, ainda que muitas vezes dita em poucas palavras, é atravessada por experiências de violência doméstica e busca por reconstrução pessoal, revelando uma subjetividade em processo de cura, muitas vezes mais evidente nas entrelinhas de seus silêncios do que nas palavras que escolhe dizer.

Texto e análise

Meu nome é Manuela. Porque meu nome de registro é Manuel e meu nome veio através do meu bisavô. Então eu facilitei: coloquei só algumas letras. É meu nome, acho bonito.

Quando criança eu já saía com meus primos, tio, até conhecer as travestis mais velhas. Fiz amizades, era tudo meio misturado, gay, travesti. Com 15 anos comecei a me prostituir, matava aula pra ir pra zona. Minha mãe viu meu boletim, tudo vermelho. Mas em casa começou a faltar coisas, eu tive que me virar. Como gay eu vivia apanhando na escola, mas depois que eu fiz a transição começaram a me respeitar. Fui pra casa de uma cafetina, a Jacqueline, que foi uma mãe pra mim. Minha mãe não queria aceitar o dinheiro da prostituição. Ela não sabia no começo. Depois ela aceitou, comprava calcinha pra mim, me chamava pelo nome Manoela.

O conselho que dou pra uma pessoa trans é não usar droga.

Manuela, antes dos 16 anos, era Manuel e somente adaptou seu nome designado ao nascer para o gênero feminino. Como Butler argumenta, o gênero se manifesta através de ações e escolhas, sendo continuamente construído e afirmado. A escolha do nome é um marco de transição e afirmação identitária para Manuela no momento que adapta o nome masculino de nascimento para uma forma feminina que a representa. Esse ato de nomeação é performativo, pois expressa e reafirma a identidade de gênero. A simplicidade com que Manuela descreve a mudança de nome também indica a naturalização desse processo para ela, como se o “Manuel” de antes e a “Manuela” de agora fossem quase uma só ou uma continuidade performativa de si mesma.

O relato de Manuela sobre a adoção de um novo nome parece indicar que essa transição não se deu como uma ruptura, mas como uma continuidade fluida de si mesma. Segundo Butler, o gênero é performativo: não uma essência fixa, mas algo que se constitui por meio de atos repetidos e escolhas cotidianas. Nesse sentido, a escolha do nome atua como um desses atos performativos, que não apenas expressam, mas constro-

em e consolidam a identidade de gênero. A maneira espontânea com que Manuela fala sobre essa mudança revela que, para ela, o processo de se tornar Manuela já estava em curso antes mesmo da nomeação formal — como se o nome apenas viesse confirmar algo que já era vivido.

Na sequência, a narrativa se destaca por articular, em tom direto e memorialístico, o percurso de uma mulher trans que atravessa rejeições familiares, prostituição, acolhimento e conquista de respeito social. Sua escrita apresenta uma trajetória de resistência marcada por afetos contraditórios, onde figuras maternas reais e simbólicas desempenham papel central na construção da subjetividade. Um dos trechos mais emblemáticos revela o conflito com a mãe biológica e o processo de aceitação mediado pelo dinheiro da prostituição:

“Minha mãe não queria aceitar o dinheiro da prostituição... depois ela aceitou, comprava calcinha pra mim.” — Manuela, oficina 3

Essa passagem sintetiza a ambivalência afetiva e material que marca a relação familiar: ao mesmo tempo que rejeita o caminho trilhado pela filha, a mãe se reaproxima mediante os laços de cuidado e dependência econômica. A calcinha comprada, símbolo da feminilidade legitimada, é ao mesmo tempo presente e concessão — gesto mínimo que reconfigura o vínculo materno sob os termos da vivência trans.

A ausência de acolhimento familiar é contraposta pela figura da cafetina Jaqueline, apresentada por Manuela como uma mãe:

“Fui pra casa de uma cafetina, a Jaqueline, que foi uma mãe pra mim.” — Manuela, oficina 3

Nesse enunciado, a linguagem é seca, direta e definitiva. Ao rebatizar a cafetina como mãe, Manuela rompe com os critérios convencionais de filiação e investe em uma ética do cuidado construída nas margens. Essa substituição afetiva está ligada não apenas à sobrevivência material, mas à possibilidade de ser reconhecida como mulher. A figura de Jaqueline representa, nesse sentido, uma maternidade travesti — uma reconfiguração dos laços simbólicos em territórios de exclusão.

A escrita de Manuela se organiza como um testemunho que resgata momentos de transição e resignificação de sua identidade de gênero.

Ela relata a vivência da homossexualidade na infância e juventude com sofrimento, e a transição como um momento de obtenção de respeito:

“Como gay eu vivia apanhando... depois que eu fiz a transição começaram a me respeitar.” — Manuela, oficina 3

Aqui, o texto denuncia a violência sofrida na infância e juventude — a experiência da homofobia — e revela que a transição não foi apenas subjetiva, mas também *estratégica*. A mudança de identidade permitiu a inscrição em outro lugar social, mais protegido, mais inteligível. Butler (2003) propõe que a performatividade de gênero é uma prática reiterada que pode tensionar as normas e produzir novas possibilidades de existência. No caso de Manuela, a transição passa a funcionar como ato performativo de resistência, que redefine os termos de sua presença no mundo.

O trecho final do relato reforça a dimensão ética de sua trajetória, quando ela oferece um conselho às mais jovens:

“Conselho que dou pra uma pessoa trans é não usar droga.”
— Manuela, oficina 3

Esse gesto desloca sua narrativa de um plano apenas individual para um campo comunitário. Ao se posicionar como uma voz que adverte, Manuela assume um lugar de autoridade e cuidado — ecoando o papel de Jaqueline em sua vida. É nesse gesto que a escrita autobiográfica alcança um valor biográfico ampliado, tal como descrito por Arfuch (2010): ao narrar a si, o sujeito também narra o coletivo, inscrevendo-se em uma história partilhada.

O texto de Manuela se aproxima de uma estrutura de memória oral, onde a linearidade é menos importante do que os pontos de virada. O estilo direto, com frases curtas e grande densidade de conteúdo, revela um sujeito que escreve não apenas para lembrar, mas para marcar o que viveu e, mais ainda, para deixar algo dito, algo passado adiante.

4.3. Corpo marcado, destransição e reinvenção: análise da produção de José Miranda

Roda de conversa: relato de José Miranda, pessoa que destransicionou, pardo, 46 anos

Miranda carrega em seu corpo e em suas palavras os vestígios de uma trajetória marcada por rupturas, transformações e desconfortos identitários. Apesar de ser mais falante do que escritor, suas falas foram densas, atravessadas por contradições e afetos. Optou por ser tratado pelo sobrenome — “Miranda” — que lhe permite circular entre o masculino e o feminino, mas insiste em referir-se a si mesmo como José, em masculino, recusando pronomes ou tratamentos femininos. Ainda assim, percebe-se envolto por uma ambiguidade social e simbólica: dentro da instituição que acolhe pessoas trans, é chamado alternadamente de “o Miranda” e “a Miranda”, sem jamais se sentir completamente incluído em nenhuma dessas designações.

Hoje, identifica-se como um homem gay celibatário, mas já foi travesti. Carrega, no corpo, cicatrizes da hormonização caseira e da rejeição a próteses — marcas de uma transição vivida de forma solitária, vulnerável e dolorosa. Quando convidado a escrever sobre sua história, Miranda teve dificuldades em acessar lembranças felizes, e sua escrita transbordou uma visão negativa de si e da vida. Ainda assim, revelou um lampejo de alegria ao lembrar de quando, na infância, nadava no rio com outras crianças — uma lembrança isolada em meio a uma narrativa dominada por tristeza e exclusão.

Desde pequeno expressava traços de feminilidade, e isso gerou muito sofrimento: zombarias dos irmãos, repressões familiares e, na adolescência, a descoberta da homossexualidade foi vivida como um fardo. Lamentou essa descoberta como algo trágico, não como libertação. Relembrou os conflitos constantes com a vizinhança, os apelidos ofensivos, as brigas nas ruas, os insultos mais duros — como “saco de Aids” — que o marcaram profundamente. Desenvolveu pensamentos autodepreciativos e passou a “judiar-se”, sem detalhar se isso envolvia autolesões físicas.

Aos 21 anos, saiu de casa e trabalhou numa fábrica, onde teve um envolvimento afetivo com o encarregado. Com o dinheiro que juntou, re-

alizou o sonho de tornar-se travesti: colocou cabelo, silicone nas pernas e seios. Ao relatar isso, revelou um certo orgulho, uma empolgação contida. Viveu da prostituição por dez anos, mergulhado também na dependência química. A automedicação e os procedimentos corporais improvisados acabaram por deformar seu corpo, especialmente as pernas, onde hoje carrega feridas abertas.

Aos 37 anos, cansado da prostituição e do sofrimento, aproximou-se de uma igreja evangélica. Foi lá que passou a questionar sua identidade de gênero e decidiu reverter a transição. Segundo ele, “Deus o ama, mas não ama a prática”. Essa religiosidade parece ter oferecido uma nova narrativa possível para sua dor, mas também reforça uma ideia de negação de si mesmo.

Miranda não se reconhece como pessoa trans, embora tenha vivido experiências que o colocam socialmente nesse lugar. Seu relato revela uma sensação persistente de inadequação: não sente que pertence nem ao universo trans, nem ao mundo gay, nem ao masculino hegemônico. Uma existência que desafia classificações fixas.

Texto e análise

Infância. Meu terceiro não tem [o que] explicar. Tive uma infância triste, mas me lembro quando eu nadava no rio.

Adolescente. Foi momentos muito difícil porque não sabia o que eu queria, mas infelizmente descobri minha homossexualidade que foi dolorosa, muitas brigas na rua, já existia preconceito, aí comecei a judiar de mim [sentindo coisas] tais [como] autopiedade, preconceito comigo, sentir pena de mim mesmo.

Quando adulto comecei na fase de hormônios. Queria me vestir de mulher naquela época. Sofri, fui mandado embora de casa. Aí quando dei em mim comecei a judiar de mim mesmo. Coloquei silicone, substância química, prostituição, mas enfim, eu consigo ver como experiência dolorosa e sou grato a Deus porque sobrevivi.

dia 6

Nesse momento estou lutando nesse local para buscar minha paz porque ela é muito preciosa. Peço ajuda pro meu Poder Superior forças pra mim conseguir. Meu amor próprio está como espelho embaçado. Minha [alma] está bem abatida. Procuro buscar a verdade dentro de mim [para os] dias não se tornarem ruins. Como não violência, venci fazer bem com o mal.

O relato de José Miranda oferece um contraponto valioso no conjunto de textos autobiográficos analisados. Ao narrar sua trajetória de transição, ele revela não apenas a complexidade das experiências trans, mas também o modo como o corpo se inscreve como território de memória, espiritualidade, vergonha e reconstrução. Sua escrita, marcada por contradições e introspecção, traz à tona camadas de sofrimento e de busca por sentido que transcendem os binarismos entre transição e identidade de gênero.

José inicia seu texto com um autorretrato simbólico:

“Meu amor próprio está como espelho embaçado.” — José Miranda, oficina 1

Essa imagem sintetiza a experiência de opacidade subjetiva. O “espelho embaçado” sugere um eu que se vê distorcido, não inteiramente acessível, mas ainda presente. A metáfora revela a luta por reconciliação com a própria imagem — uma imagem marcada por cicatrizes físicas e emocionais.

No trecho a seguir, ele descreve sua experiência de transição como travesti e os impactos que sofreu:

“Tornei-me travesti, me prostituí, usei silicone... fui mandado embora de casa.” — José Miranda, oficina 1

A sequência de verbos na primeira pessoa (“tornei-me”, “me prostituí”, “usei”, “fui”) cria um ritmo quase mecânico, como se os acontecimentos se impusessem ao sujeito sem mediação. Aqui, o corpo aparece como um lugar de transformação e violência — ao mesmo tempo agente

e vítima. A presença do silicone, da prostituição e da expulsão de casa compõe uma trajetória de exclusão que ecoa outras narrativas trans, mas que em José culmina em uma ruptura.

A frase “Como não violência, venci fazer bem com o mal” pode ser lida como uma inversão de valores morais tradicionais, refletindo uma possível confusão entre princípios internalizados e experiências vividas. Embora evoque a estrutura da máxima bíblica “vencer o mal com o bem” (Romanos 12:21), a inversão operada por José sugere não apenas um desvio linguístico, mas uma subversão inconsciente do discurso cristão. A passagem aponta para o conflito entre a identidade dissidente e a doutrinação religiosa, evidenciando um deslocamento simbólico que desafia a lógica binária do bem e do mal. Mais do que erro, essa transposição revela um gesto de resistência: um modo de afirmar sua subjetividade mesmo quando envolta em contradição.

Ao incluir o relato de José Miranda, este artigo afirma a complexidade das existências trans e dissidentes de gênero. A escrita de si, nesse contexto, não funciona como fixação de uma identidade, mas como espaço de experimentação, de crise e de abertura. A vida narrada por José rompe com a lógica da transição linear e reafirma a força da autobiografia como forma radical de existir em meio à instabilidade.

5. Considerações finais

Este artigo refletiu sobre a escrita autobiográfica de pessoas trans em contexto terapêutico e literário, a partir de textos produzidos em oficinas de escrita criativa mediadas por um psicólogo em uma instituição de acolhimento. Evitando classificações fixas, as produções foram compreendidas como formas de autobiografia em sentido ampliado, conforme propõe Arfuch (2010), ou seja, como espaços discursivos onde subjetividades se elaboram, se rompem e se reinscrevem. As análises de Nicole, Manuela e José Miranda revelaram experiências marcadas por exclusão, dor, acolhimento e contradição, nas quais a escrita atuou como prática de subjetivação, reorganização afetiva e gesto de existência.

Mais do que representação, a escrita emerge como ação simbólica e performatividade textual — especialmente para sujeitos cuja existência tem sido historicamente apagada. Ainda que inseridos em um ambien-

te terapêutico, os textos analisados não são lidos aqui como instrumentos clínicos, mas como afirmações estéticas e políticas. Reunindo vozes plurais, a pesquisa destaca a potência da autobiografia como campo de luta, invenção e escuta. As análises permitem concluir que, para além do conteúdo, a forma dos textos também espelha e refrata as identidades de seus autores. O uso de fragmentos, a escolha de metáforas, o recorte de episódios e o modo como o tempo é narrado revelam operações de subjetivação que traduzem vivências de exclusão, resistência e reinvenção. A estética, nesse sentido, não é um adorno, mas parte constitutiva da identidade narrada. Portanto, a escrita autobiográfica de pessoas trans deve ser compreendida como ato estético-político, onde forma e conteúdo se entrelaçam na produção de uma vida narrável. Reconhecer essas escritas é também reconhecer sua urgência não apenas como objeto de estudo, mas como gesto ético que nos convoca a ler, acolher e ser afetado. ■

Referências bibliográficas

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BARTHES, Roland. Deliberação (1979). In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BENETTI, Idonezia Collodel; OLIVEIRA, Walter Ferreira. O poder terapêutico da escrita: quando o silêncio fala alto. *Cadernos Brasileiros de Saúde Mental*, Florianópolis, v. 8, n. 19, p. 67-77, 2016.
- BUTLER, J. Corpos que ainda importam. Tradução de Viviane V. In: COLLING, Leandro (org.). *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2016. 240 p.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CHAVES, Leocádia Aparecida. Autobiografias trans: um levante em formação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 64, e. 644, 2021a.

- CHAVES, Leocádia Aparecida. Estrelas nascem para brilhar: a expansão das fronteiras do narrar-se trans, sob os auspícios da democracia brasileira (1998-2008). *Rev. Bra. Lit. Comp.*, Porto Alegre, v. 23, n. 44, p. 24-43, set.-dez., 2021b.
- COSTA, A. C.; ABREU, M. V. Expressive and creative writing in the therapeutic context: from the different concepts to the development of writing therapy programs. *Psychologia*, v. 61, p. 69-86, 2018.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. 2ª ed. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- PRECIADO, P. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Marie-Hélène Bourcier. São Paulo: n-1, 2014.
- PRECIADO, P. *Testo yonqui*. Madri: Espanha, 2008.

Alexandre de La Palma Leite Poddis é formado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), professor de música e terapeuta cognitivo sexual. Pesquisa escrita criativa no campo da Teoria Literária e no contexto terapêutico, com ênfase em autobiografias e narrativas de autoria trans. É criador do projeto “Caminhos Escritos: Diários de Autodescoberta”, no qual coordenou voluntariamente um ateliê de escrita criativa com pessoas trans em situação de vulnerabilidade social.

Há livros demais sendo escritos e publicados?

Por Leonard Woolf e Virginia Woolf

Introdução¹

Melba Cuddy-Keane

A transmissão radiofônica de Leonard Woolf e Virginia Woolf bem como um trecho da carta de Leonard Woolf a Lance Sieveking são aqui reproduzidos com a permissão da Society of Authors, na qualidade de representante literária do espólio de Leonard Woolf e do espólio de Virginia Woolf.

Em julho de 1927, Virginia Woolf participou da primeira de três transmissões radiofônicas que realizou na BBC.² “Há livros demais sendo escritos e publicados?” foi um projeto colaborativo, roteirizado em conjunto com seu marido, Leonard Woolf, no formato típico da emissora: um debate em tom de conversa. Virginia não se sentia totalmente à vontade diante do microfone, incomodada com os limites rígidos de tempo, com a respeitabilidade convencional da BBC e até com o som da própria voz. Ainda assim, ela se entregou ao programa com vivacidade, bom humor e inventividade — quali-

1 Sou profundamente grata à Society of Authors pela permissão para editar e publicar a transmissão radiofônica de Leonard e Virginia Woolf na BBC, “Há livros demais sendo escritos e publicados?”, bem como pela autorização para citar a carta de Leonard dirigida a Lance Sieveking. Agradeço também ao Centro de Arquivos Escritos da BBC pela permissão para citar a carta de Sieveking a Leonard Woolf; a James Codd, arquivista adjunto, pelo apoio prestado durante minha pesquisa; e a Dorothy Sheridan, chefe das Coleções Especiais, junto à equipe da Biblioteca da Universidade de Sussex, pela generosa assistência. Por fim, expresso minha contínua gratidão ao Conselho de Pesquisa em Ciências Sociais e Humanas do Canadá, cuja bolsa tornou possível esta investigação.

2 As outras duas transmissões radiofônicas foram “Beau Brummell”, em 20 de novembro de 1929, e “Craftsmanship”, em 29 de abril de 1937.

dades que revelam sua persona pública em sua melhor forma.

Embora evitassem questões politicamente polêmicas, os programas de rádio da BBC naquela época acolhiam controvérsias sobre temas culturais, e esse debate — no qual Leonard se encarregava de responder à pergunta do título com um “sim” e Virginia com um “não” — foi concebido para despertar o interesse do público pelas transformações radicais que afetavam a produção de livros. A ascensão da publicação em massa trouxe consigo preocupações inquietantes sobre a relação entre economia e qualidade: a mecanização em larga escala da produção implicaria o fim da produção artesanal dos livros, a extinção da escrita séria como profissão viável e o desaparecimento das pequenas editoras de prestígio? A comercialização em massa agravaria o que se percebia como um declínio nos níveis de leitura? O rádio e o cinema acabariam substituindo o livro? Essas são questões fundamentais na história da imprensa e, em 1927, estavam no ar também pelas ondas do rádio.

Em fevereiro e maio daquele ano, uma série de artigos publicados no *Nation and Athenaeum* — posteriormente reunidos pela Hogarth Press sob o título *Books and the Public* (1927) — abordava o nível comparativamente baixo de compra de livros na Inglaterra e as implicações ameaçadoras desse cenário para a sobrevivência das pequenas editoras.³ Em outubro, uma edição especial do *Times Literary Supplement*, dedicada ao mercado da impressão, analisava as possibilidades de se alcançar qualidade e elegância nos livros de baixo custo (*Printing Number*). No sábado seguinte à transmissão dos Woolf, o *New Statesman* publicou um artigo sobre o relatório recém-divulgado do *Board of Education* sobre bibliotecas públicas (também conhecido como o *Kenyon Report*) e suas diversas recomendações para a ampliação e melhoria do sistema bibliotecário (Cole).⁴ Na semana seguinte, o *Spectator* cobriu a conferên-

3 Para uma discussão mais aprofundada sobre as circunstâncias econômicas dos editores na época, ver “Reading, Economics, and the Highbrow Press”, em Cuddy-Keane, p. 62–64.

4 O relatório defendia, em especial, a criação de uma biblioteca pública central de empréstimos, como forma de compensar os recursos limitados das coleções das bibliotecas locais. Na transmissão, Virginia Woolf adota uma estratégia semelhante, porém em escala local e pessoal, ao propor o compartilhamento de livros entre vizinhos. Agradeço a Rosie Creer, assistente editorial do *New Statesman*, por ter identificado G. D. H. Cole como o autor de “The Public Library”.

cia anual da Associação de Livreiros da Grã-Bretanha e Irlanda, realizada no fim de semana anterior. Inserida em meio a essa atenção pública de alto nível voltada aos livros e à leitura, a transmissão foi ao ar em momento oportuno, e os Woolf, como editores e resenhistas profissionais, estavam especialmente bem-posicionados para tratar das questões em pauta.

Os Woolf foram convidados a participar da transmissão por Lance Sieveking,⁵ provavelmente no início de maio de 1927,⁶ e Leonard lhe respondeu em uma carta datada de 25 de maio, propondo três possíveis temas: “(1) Há livros demais sendo escritos e publicados? (2) Clássicos ou contemporâneos? (3) A literatura inglesa está em decadência?” (Carta a Lance Sieveking). Sieveking optou pelo primeiro tema e respondeu a Leonard no dia 30 de maio, pedindo-lhe que “escrevesse um manuscrito em forma de conversa entre a Sra. Woolf e você”.⁷ Apesar do formato de conversa, os programas de debate radiofônico da época não eram produções informais ou espontâneas. O processo padrão era que os participantes convidados fizessem primeiro um ensaio sem roteiro estabelecido no estúdio, a partir do qual uma taquígrafa produzia uma transcrição datilografada; os participantes então liam, na transmissão ao vivo, a versão editada desse roteiro (Whitehead 125; Scannell e Cardiff 162-163, 167). O fato de os Woolf terem sido convidados tanto a sugerir os temas quanto a preparar seu próprio roteiro demonstra um grau considerável de confiança e respeito.

As páginas hoje preservadas no Centro de Arquivos Escritos da BBC oferecem um exemplo notável do que pode ser revelado a partir de evidências materiais.⁸ O roteiro original parece ter sido produzido por uma única pessoa, utilizando uma máquina de escrever idêntica à que Leonard usou em sua carta a Sieveking, e nitidamente distinta das máquinas da BBC. Ainda assim, os trechos parecem ter sido datilografados em momen-

5 Lancelot de Giberne Sieveking foi um pioneiro importante no desenvolvimento do drama radiofônico e dos efeitos sonoros, mas em 1926 estava encarregado especialmente da programação de discussões sobre atualidades. Em janeiro de 1927, Hilda Matheson foi nomeada responsável geral do departamento *Talks*, voltado à programação de debates culturais e informativos, subordinado à seção *Programmes*. De todo modo, a carta de Sieveking — assinada sob o desígnio mais amplo de *Programmes* — sugere que ele escrevia por iniciativa própria. Ver Briggs, *The Birth of Broadcasting*, p. 254, e *The Golden Age of Wireless*, p. 124, além dos organogramas nos apêndices de ambos os volumes.

6 Virginia Woolf menciona essa transmissão por duas vezes em cartas enviadas a Vita Sackville-West, datadas de 9 de maio e 15 de julho de 1927 (*Letters*, v. 3, p. 373 e 397). Seus comentários bem-humorados — especialmente sobre a tentação de fazer, ao vivo, uma observação sobre a vida sexual de Vita — revelam tanto sua postura diante da respeitabilidade da BBC quanto o tom de flerte espirituoso que marcava sua relação com Vita. Considerando a data da primeira menção, é possível que o convite de Sieveking para a transmissão tenha sido motivado pela publicação de *To the Lighthouse*, em 5 de maio. (Para a observação provocadora de Virginia, ver a versão não expurgada da carta, reproduzida em microfilme [Carta a Vita Sackville-West].)

- 7 Carta a Leonard Woolf. A correspondência relacionada a essa transmissão encontra-se no acervo Leonard Woolf Papers, na Universidade de Sussex.
- 8 O manuscrito datilografado está preservado no Centro de Arquivos Escritos da BBC. Ao imprimi-lo aqui, restaurei a ordem original das páginas. A transmissão não era completamente desconhecida: uma referência a ela aparece na *Bibliography*, de B. J. Kirkpatrick e Stuart Clarke, sob a entrada da publicação de “Beau Brummell” no *Listener* (p. 288-289), e ela é brevemente resumida em “Broadcasting Bloomsbury”, de Kate Whitehead. Ainda assim, permaneceu relativamente obscura até que minhas investigações a trouxessem à luz nos arquivos. Uma cópia do original foi agora incorporada ao acervo Leonard Woolf Papers, na Universidade de Sussex. Uma análise forense detalhada desse roteiro está planejada como tema de um artigo futuro.
- 9 Agradeço a Paul Sieveking por ter corroborado minha análise da caligrafia de seu pai.
- 10 Jeff Walden, do Centro de Arquivos Escritos da BBC, foi responsável por me apontar esse detalhe.
- 11 Algumas palavras parecem ter sido escritas primeiro com lápis roxo e depois sobrepostas com tinta roxa.
- 12 O datiloscrito do conto de Virginia, “Slater’s Pins Have No Points” — cuja reescrita ela menciona em uma carta a Vita pouco antes da carta sobre a transmissão — também apresenta a marca da fita

tos diferentes: apenas as páginas de Virginia estão numeradas, embora a numeração alternada (2, 4, 6, 8, 10-11) indique a intenção de intercalar as páginas de Leonard entre elas. O texto de Leonard está datilografado em papel leve e é uma cópia de fita; o de Virginia, em papel com filigrana, é majoritariamente uma cópia carbono, com exceção de uma página. Algumas alterações manuscritas no texto de Leonard, feitas com tinta preta, parecem estar na caligrafia de Lance Sieveking;⁹ além disso, borrões de tinta no verso da página 8 de Virginia correspondem exatamente às adições manuscritas na página 9 (não numerada) da parte de Leonard — o que sugere que Sieveking revisava o roteiro como um todo.¹⁰ As revisões mais extensas no texto de Virginia estão em sua própria caligrafia e com sua característica tinta roxa,¹¹ exceto pela palavra “leu” na página 8, que, embora também escrita em roxo, parece ter sido adicionada por Sieveking. A maioria das correções feitas por Virginia foi repassada à máquina, geralmente sobre a palavra manuscrita, e algumas delas — como as oito palavras finais da página 2 e a totalidade da página 11 — evidenciam o uso de uma máquina diferente e de outro datilógrafo. Essas seções são cópias de fita, não carbono, e a parte inferior das letras mostra a marca avermelhada da fita bicolor da máquina. A página 11 também exhibe uma característica comum da datilografia de Virginia: a leve elevação das letras iniciais maiúsculas.¹² Por fim, um padrão consistente de furos de perfuração nos cantos superior direito e esquerdo sugere que o roteiro foi grampeado e desmontado mais de uma vez — sendo que, em uma dessas ocasiões, a página 11 não foi incluída.¹³

Uma suposição plausível sobre o processo de composição seria a seguinte: trabalhando juntos, Leonard e Virginia elaboraram o roteiro básico, cada um escrevendo sua própria parte. Leonard teria datilografado a sua primeira (segundo Virginia, ele conseguia compor

diretamente à máquina, ao contrário dela);¹⁴ depois, teria datilografado a parte de Virginia e, ao reunir sua cópia original com a cópia carbono dela, entregou o roteiro completo a Sieveking para revisão. Após a leitura e a realização de algumas alterações editoriais por Sieveking, o roteiro foi novamente dividido em duas partes, e Virginia voltou a trabalhar na sua, datilogrando os trechos corrigidos por cima das anotações manuscritas e criando uma nova versão da página 11. Em algum momento posterior, as partes foram recompiladas e grampeadas mais uma vez. As evidências indicam um trabalho profundamente colaborativo; a intervenção editorial, no entanto, foi mínima, ao passo que Virginia dedicou esforço considerável à revisão de sua parte.

Dado o caráter encenado da transmissão, devemos ter cautela ao presumir que os argumentos apresentados representam de forma transparente a opinião de cada interlocutor. As partes refletem os estilos e interesses característicos dos Woolf, mas o diálogo é claramente orquestrado para destacar as diferenças e o desacordo como forma de estimular o debate.¹⁵ Leonard, firmemente no papel de gerente da Hogarth Press, concentra-se em questões práticas da produção: relações de trabalho, concorrência de mercado e viabilidade financeira. Virginia, como autora de *The Common Reader* (1925) [*O leitor comum*], enfatiza as oportunidades crescentes para escritores e leitores. O embate fundamental, no entanto, é entre visões pessimistas e otimistas: Leonard lamenta a transformação da produção de livros em um sistema fabril, enquanto Virginia enxerga a publicação como uma indústria cultural vibrante, com potencial de alcance inclusivo e democrático. De modo bem-humorado, ela troca de metáfora sucessivamente — da fábrica à pescaria, aos jogos de azar, à alimentação e, por fim, ao dejetos orgânico — acolhendo a proliferação de livros e até abraçando o efêmero e o obsoleto, por meio de uma proposta provocadora de livros des-

vermelha e a característica elevação da letra inicial maiúscula. Ver *Letters*, v. 3, p. 397, e “Slater’s Pins”.

13 Os cantos inferiores esquerdos das páginas 2, 4, 6, 8 e 10 apresentam uma mancha de líquido marrom; essa mancha não parece estar presente na página 11.

14 Ver V. Woolf, *Letters*, v. 2, p. 83, 339 e 536.

15 Os Woolf também utilizaram essa encenação de opostos em seu panfleto de 1939, *Reviewing*, no qual o ensaio de Virginia começa com a frase: “O objetivo deste texto é provocar discussão” (V. Woolf, *Reviewing*, p. 204), enquanto a nota de Leonard se inicia com: “Este panfleto levanta questões” (L. Woolf, Note).

16 Segundo o *Spectator*, no dia seguinte, Joseph John Thompson — diretor do Trinity College e ganhador do Prêmio Nobel de Física — divertiu a Associação de Livreiros ao prever que “no futuro, a televisão permitiria a uma infinidade de leitores sentar-se, cada um junto à sua lareira, e ler um novo livro à medida que ele fosse sendo exibido, página por página, diante de seus olhos”. Como relata o *Spectator*, os livreiros não acharam graça (E. G. H.).

17 Ver *Downhill*, p. 79-80, para comentário de Leonard de que o valor de uso era o princípio orientador da Hogarth Press.

18 Sieveking havia solicitado um roteiro com, no máximo, duas mil palavras.

cartáveis. Em uma paródia hiperbólica que, no entanto, antecipa as vantagens dos livros eletrônicos,¹⁶ a proposta de Virginia situa firmemente o valor de um livro em seu uso, e não em seu prestígio como objeto.¹⁷

A conversa dos Woolf não é dialética, pois o conflito entre os argumentos não conduz a uma síntese; cada resposta geralmente começa com uma concessão limitada ao ponto de vista do outro, seguida por um desenvolvimento ou reforço da própria posição. Ambos os interlocutores concordam, ao final, que nada será capaz de deter a proliferação de materiais escritos — e ambos endossam com firmeza a importância da leitura. Ainda assim, mantêm o equilíbrio polarizado entre pessimismo e esperança. Em um roteiro de aproximadamente 2.800 palavras, os textos são notavelmente equivalentes em extensão, com pouco mais de 1.400 palavras cada.¹⁸ Embora Leonard, de fato, tenha a última palavra, é possível que as de Virginia — com seu humor, sua inteligência e sua visão de longo alcance — ressoem por mais tempo.

De modo geral, a transmissão oferece uma visão mais profunda dos princípios que orientavam a Hogarth Press, ajudando a desfazer a antiga e persistente suposição de que os intelectuais modernistas eram culturalmente distantes: os Woolf não adotavam uma postura elitista nem estavam alheios aos problemas práticos e materiais da vida cotidiana. A participação de Virginia mostra que os modernistas não necessariamente viam a *cultura de massa* como efeito inevitável dos *meios de comunicação de massa*. Em vez disso, ela destaca as vantagens de tornar os livros mais acessíveis, as continuidades produtivas entre a leitura popular e a “séria” e as possibilidades de uma participação expandida e plenamente democrática nos processos de escrita e leitura. As palavras de Leonard nos lembram da precariedade enfrentada pelas pequenas editoras e — já que o sucesso da Hogarth Press ainda não era garantido — das

incertezas e ansiedades vividas ao longo do caminho.¹⁹ Mas o que talvez mais impressione na transmissão é o modo como os Woolf conseguiram ser, ao mesmo tempo, atuais e acessíveis, levando temas intelectuais a um público amplo de forma envolvente e instigante.

19 A guinada repentina que garantiu uma situação financeira mais estável à Hogarth Press só ocorreu com a publicação de Orlando, em 1928 (L. Woolf, Downhill, p. 143).

Referências bibliográficas

- BRIGGS, Asa. *The Birth of Broadcasting*. London: Oxford University Press, 1961. (*The History of Broadcasting in the United Kingdom*, v. 1).
- BRIGGS, Asa. *The Golden Age of Wireless*. London: Oxford University Press, 1965. (*The History of Broadcasting in the United Kingdom*, v. 2).
- COLE, G. D. H. The Public Library. *New Statesman*, London, p. 439-441, 16 jul. 1927.
- CUDDY-KEANE, Melba. *Virginia Woolf, the Intellectual, and the Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- E. G. H. The Booksellers' Conference. *Spectator*, London, p. 130-131, 23 jul. 1927.
- HENDERSON, Hubert *et al.* *Books and the Public*. London: Hogarth Press, 1927.
- KIRKPATRICK, B. J.; CLARKE, Stuart N. *A Bibliography of Virginia Woolf*. 4. ed. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- PRINTING NUMBER. *Times Literary Supplement*, London, 13 out. 1927. Edição especial.
- SCANNELL, Paddy; CARDIFF, David. *Serving the Nation, 1922-39*. Oxford: Blackwell, 1991. (*A Social History of British Broadcasting*, v. 1).
- SIEVEKING, Lancelot de Giberne. Letter to Leonard

- Woolf. 30 maio 1927. Manuscrito datilografado e assinado. *Leonard Woolf Papers*, Universidade de Sussex. Parte I: Vida profissional; R. Radiodifusão; i. Correspondência entre organizações de rádio e LW.
- WHITEHEAD, Kate. Broadcasting Bloomsbury. *Yearbook of English Studies*, London, v. 20, p. 121-131, 1990.
- WOOLF, Leonard. *Downhill All the Way: An Autobiography of the Years 1919-1939*. London: Hogarth Press; Readers Union, 1968.
- WOOLF, Leonard. Letter to Lance Sieveking. 25 maio 1927. Cópia carbono de carta assinada. *Leonard Woolf Papers*, Universidade de Sussex. Parte I: Vida profissional; R. Radiodifusão; i. Correspondência entre organizações de rádio e LW.
- WOOLF, Leonard. Note. In: WOOLF, Virginia. *Collected Essays*. Edição de Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1966. v. 2, p. 215-217.
- WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf*. Edição de Nigel Nicolson. London: Chatto & Windus, 1977-1980. v. 3.
- WOOLF, Virginia. Letter to Vita Sackville-West. 15 jul. 1927. Manuscrito. *The Virginia Woolf Manuscripts from the Henry W. and Albert A. Berg Collection at the New York Public Library*, Rolo 18. Woodbridge: Research Publications, 1993. 21 rolos de microfilme.
- WOOLF, Virginia. Reviewing. With a Note by Leonard Woolf. In: WOOLF, Virginia. *Collected Essays*. Edição de Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1966. v. 2, p. 204-215.
- WOOLF, Virginia. Slater's Pins. Manuscrito datilografado. *Monk's House Papers*, Universidade de Sussex.

Melba Cuddy-Keane é professora emérita da Universidade de Toronto, especialista em temas como modernismo, narratologia, história do livro e da cultura impressa, e nos escritos de Virginia Woolf. É autora da obra *Virginia Woolf: the Intellectual, and the Public Sphere* (Cambridge University Press, 2003).

<15.7.27>¹

<BBC

Centro de Arquivos Escritos

Caversham>²

Há livros demais sendo escritos e publicados?

Diálogo: Leonard Woolf e Virginia Woolf

L.W. A produção de livros hoje é um ofício — ou melhor, uma indústria — e, na minha opinião, está em condição precária, quase tão ruim quanto a da mineração. Escreve-se e publica-se livros demais. /³ Há cem anos, fazer livros era um trabalho artesanal: o autor escrevia com pena e tinta; o tipógrafo compunha os caracteres manualmente. Agora é uma indústria em larga escala: os livros são ditados a taquígrafos, datilografados à máquina e compostos em linotipos. / Isso é apenas mais um sintoma da era das máquinas. Os livros costumavam ser escritos por alguns poucos, que realmente tinham talento para escrever; hoje, são produzidos por milhares que não têm dom algum, apenas uma habilidade mecânica para enfileirar palavras com uma máquina de escrever. O que aconteceu com as botas aconteceu agora com os livros. Liv<Botas>⁴ costumavam ser feitas em pequena escala, à mão; agora são produzidas em quantidades enormes por meio de máquinas. Assim como as botas feitas à mão calçavam melhor e duravam mais do que as produzidas em sé-

1 NOTA SOBRE O TEXTO. Preservei todas as emendas inseridas na cópia datilografada original, com o intuito de transmitir não apenas o conteúdo da transmissão final, mas também o trabalho incorporado à produção do roteiro. Os erros tipográficos foram mantidos, mas a diagramação, o espaçamento e a tipografia foram adaptados às convenções editoriais contemporâneas. Colchetes angulares (< >) indicam inserções feitas sobre o manuscrito datilografado original. Inserções manuscritas aparecem em itálico. Palavras ou letras visíveis, mas canceladas, estão riscadas com uma linha fina. Cancelamentos marcados com uma série de “x” ou obscurecidos por tinta aparecem aqui como um conjunto de “x” tachados. Minhas inserções editoriais — que assinalam trechos ilegíveis, completam números de página ausentes e acrescentam letras perdidas onde o tipo ultrapassou a borda da cópia carbono — estão indicadas entre colchetes retos ([]). Todas as notas são de minha autoria, Melba Cuddy-Keane.

2 Este carimbo aparece em todas as páginas.

3 As barras inseridas a lápis aqui e ao final da próxima frase parecem indicar o ponto onde se deve tomar fôlego.

4 No original há a reprodução da confusão entre as palavras *books* (livros) e *boots* (botas). (NT).

5 O Sr. Ramsay expressa sentimentos semelhantes sobre sapatos feitos à mão em *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, publicado dois meses antes desta transmissão. Um debate polarizado entre marido e mulher, naturalmente, é justamente a forma como esse romance começa.

6 Segundo o Radio Times, “Há livros demais sendo escritos e publicados?” foi transmitido das 10h20 às 10h35 do dia 15 de julho de 1927, entre apresentações da opereta *Les cloches de Corneville*, de Robert Planquette, e *Four Songs of Morocco*, de Whittaker Wilson (“Programmes”).

rie, os livros artesanais eram mais agradáveis de ler e resistiam melhor ao tempo do que esses nossos livros produzidos em grande escala.⁵

TRANSMISSÃO DE
2LO-5XX-S.B.

Horário 10h20 Data 17-6 15.7.27 Iniciais [ilegível]⁶

2

V.W. Você se esquece de que a população aumentou. Milhares de pessoas hoje se sentam à mesa, depois do trabalho, para ler um livro ou escrever uma carta — pessoas que, há cem anos, costumavam cochilar na poltrona ou se ocupavam com a costura. Da minha parte, acho que o aumento de livros só tem feito bem. No século XVIII, apenas pessoas da classe média com alguma instrução escreviam livros. O aristocrata achava que escrever era indigno, e o operário achava que escrever era inalcançável. O resultado é que a literatura se tornou domínio de uma única classe específica; refletia seus gostos e incensava suas opiniões. Hoje, com tantos livros sendo escritos, deve haver um aumento correspondente no número de bons livros. Estamos lançando uma rede muito mais ampla e ~~pescando em um mar muito mais profundo~~. <o que deve render peixes ainda maiores> o que deve render peixes ainda maiores.

3

L.W. Não acho que você consiga provar que a qualidade da escrita melhorou junto com a quantidade. Mas, deixando isso de lado por um momento, você não pode negar que a superprodução de livros tem consequências desastrosas do ponto de vista econômico. Pouquís-

simos escritores conseguem viver do que escrevem. Um homem passa seis meses <, digamos,> escrevendo um romance ou dois anos escrevendo uma História de Timbuktu; se conseguir ganhar com o primeiro o equivalente ao salário de três semanas de um mineiro, terá sorte. Seria um milagre se ganhasse qualquer coisa pelo segundo. Se não fosse pela vaidade dos escritores e pelo otimismo dos editores, já teria havido uma greve geral dos romancistas há anos. Se a verdade viesse à tona, veríamos que boa parte dos escritores são simplesmente fura-greves — isto é, estão dispostos a aceitar um pagamento que não garante sua subsistência; de fato, dezenas deles estão tão ansiosos por serem publicados que chegam a pagar pelo privilégio de ver um livro com seu nome na capa. Isso causa superprodução e uma oferta muito maior do que a demanda. Daí que tanto o editor quanto o escritor ganhem menos, hoje, com a produção em larga escala, do que ganhavam na época da produção limitada.

4

V.W. Eu prefiro colocar da seguinte forma: há um risco maior de perda, mas também uma chance maior de ganho. Os escritores mais famosos do século XIX — Dickens, Thackeray, Charlotte Brontë — se contentavam com lucros que hoje seriam ridicularizados por muitos dos nossos romancistas populares. A literatura é muito mais uma loteria agora do que era antes. Todos conhecemos casos de pessoas que, numa semana, viviam num sótão e, na seguinte, estavam encomendando seus automóveis e construindo casas de campo. O que aconteceu nesse intervalo? Vendaram os direitos cinematográficos de algum romance nos Estados Unidos e a fortuna de uma vida estava feita. Por outro lado, também conhecemos o outro tipo de escritor, aquele que passa a vida inteira escrevendo livros que ninguém quer ler, que está sempre com dificuldades, nunca tem o suficiente para comer, ~~embora às vezes talvez um pouco demais para beber~~, e morre, por fim, exausto, miserável, amargurado, cercado de manuscritos que ~~são~~ não ~~valem~~ <rendem> <rendem> o suficiente para cobrir as despesas do próprio enterro. O editor, também, compartilha dessa mesma incerteza. Ele também pode ir à falência, mas também pode se tornar milionário. Considerando a natureza humana como ela é, acredito que a maioria das pessoas escolheria o sistema atual — com a possi-

bilidade de um automóvel e a possibilidade do sótão — em vez do sistema antigo, em que escritores e editores costumavam ganhar o bastante para viver com dignidade, <mas não esplendorosamente> <mas não esplendorosamente>, morando nos subúrbios.

5

L.W. Isso pode até ser verdade; mas duvido muito que o estado atual das coisas — esse volume enorme de livros — contribua, de fato, para o bem da literatura. O seu best-seller, aliás, não é isento de culpa: indiretamente, ele ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ causa uma inundação no mercado com um artigo muito anunciado, mas de qualidade duvidosa, falando em termos comerciais. O escritor não escreve porque precisa, ou porque assim deseja, como Tennyson e seus pássaros de canto, mas na esperança de produzir um best-seller. Todo mundo está tentando escrever um livro de sucesso enorme e imediato. Tenho certeza de que esse não é o caminho pelo qual se produz boa literatura. O best-seller também tem um efeito ruim sobre os editores. O editor, talvez, arrecade um lucro enorme com um romance que vendeu centenas de milhares de cópias. Com a renda, se vê tentado a financiar vários outros livros <de qualidade inferior>, na esperança de que eles também venham a vender bem. Mas nada é mais difícil do que identificar um best-seller antes que ele seja publicado; é muito mais fácil prever o vencedor de um Derby. Este editor provavelmente depara com uma aposta que deu errado: seus novos livros não vendem bem e o único resultado da corrida é que ele perde uma boa quantia de dinheiro e nivela o padrão para baixo. E mesmo isso não é o fim da história. A simples existência de tantos livros inferiores torna cada vez mais difícil para os poucos <poucos> livros de primeira linha conseguirem seu espaço. Eles se perdem no meio da multidão; são engolidos pelo dilúvio de candidatos a best-seller. O público leitor também sai prejudicado. Diante de tantos livros sobre todos os assuntos, as pessoas ocupadas não têm tempo de descobrir qual é o melhor. Pegam o primeiro que aparece ou o que é mais bem divulgado. Enquanto isso, um livro melhor provavelmente está morrendo, não lido, num canto.

6

V.W. Concordo com você que há muito o que criticar no estado atual das coisas. Mas tendo a fazer uma distinção. Você diz que gente demais escreve. Eu digo, ao contrário, que gente de menos escreve — mas as pessoas que escrevem, escrevem livros demais. A maioria das pessoas tem dentro de si um bom livro; muitas conseguem escrever ~~cinco~~ <quinze> ou <dezes> seis bons livros; mas ninguém — nem mesmo Shakespeare — consegue escrever cinquenta ou sessenta bons livros. No entanto, alguns de nossos romancistas já escreveram mais de 100 volumes. Uma vez que o escritor começa a escrever, nada pode detê-lo. Ele continua, ano após ano, estação após estação. Deixa de ser um ser humano; transforma-se numa máquina na qual se coloca uma resma de papel em agosto e de onde sai um romance em outubro. A maioria das pessoa[s] escreveria muito melhor se fosse obrigada a parar de vez em quando e se dedicar a outra ocupação. Ideias, ~~imagens e a própria linguagem~~ <as próprias palavras> parecem se cansa[r] quando são sempre produzidas por pessoas iguais, vivendo o mesmo tipo de vida. Mas também estou convencida de que muito mais gente poderia escrever livros do que de fato as que os escrevem. Como leitora, lamento profundamente que quase tudo que leio seja escrito por profissionais. Só eruditos escrevem sobre latim e grego; só pessoas famosas escrevem suas vidas — ou têm suas vidas escritas por outras. Mesmo hoje, quando a leitura e a escrita são muito mais praticadas do que jamais foram, a escrita de livros continua excessivamente nas mãos de <uma pequena classe de> escritores ~~profissional~~ <profissionais>. Quanto a mim, ~~aplicaria uma multa a qualquer autor que tivesse escrito mais de~~ <cobraria uma taxa sobre cada livro depois que um autor><p> <cobraria uma taxa taxa sobre todo livro depois que um autor> <tivesse escrito> 30 livros. Por outro lado, eu oferecer<ia> um prêmio para incentivar pessoas que nunca escreveram um livro a escreverem um — de preferência uma autobiografia. Mais do que tudo, o leitor quer variedade; quer livros escritos por todo tipo de gente — por vagabundos e du<qu>esas, por encanadores e primeiros-ministros. O apetite do leitor é insaciável.

7

L.W. Gostaria de poder acreditar que o apetite dos leitores é insaciável. Essa é a questão crucial — pelo menos no que diz respeito ao que chamamos de livros sérios. Se mais pessoas lessem, e se os que leem lessem mais e comprassem mais livros, talvez não houvesse motivo algum para dizer que livros demais são escritos e publicados. Mas tenho certeza de que, da forma com que as coisas andam, a oferta de livros está completamente desproporcional à demanda. Seria muito interessante — e, creio, bastante deprimente — se pudessemos descobrir com precisão qual parte da renda nacional é gasta com livros. Por alguma razão, a maioria das pessoas não hesita em gastar dez xelins e seis pence por um ingresso para o teatro, ou três xelins e nove pence para o cinema — mas hesita tanto antes de gastar sete xelins e seis pence, ou mesmo uma meia coroa, num livro, o que no fim quase nunca fazem.⁷ E, no entanto, a peça termina em três horas, e o livro dura uma vida inteira.

7 Em contraste marcante com a quantia mencionada por Leonard, o artigo principal do *Times Literary Supplement*, de 13 de outubro, ao elogiar "a melhora na produção de livros razoavelmente baratos", sugere que o comprador criterioso poderia agora "desfrutar da posse de muitos livros encantadores, mesmo decidindo, em geral, gastar não mais que dez ou quinze xelins por exemplar". Mas o autor — um crítico de arte e posteriormente professor de Belas Artes na Universidade de Cambridge — diverge substancialmente de Leonard ao enfatizar o "prazer que pode ser obtido ao olhar para os livros, além do prazer de lê-los" (Clutton-Brock).

8

V.W. Sim, esse é um dos grandes inconvenientes dos livros: eles duram uma vida inteira. Ocupam espaço nas nossas paredes para sempre. Ficam juntando poeira eternamente. Afinal, quantas vezes a gente vai ler o mesmo livro do começo ao fim? De todos os livros da sua estante, quantos você abriu <leu> duas vezes? E, no entanto, lá estão eles, fechados e, receio dizer, muitas vezes empoeirados, mês após mês, ano após ano. O que se precisa é de algum sistema em que bibliotecas particulares possam ser abertas para outras pessoas, de modo que leitores que vivem na mesma vizinhança possam usar os livros uns dos outros. O sistema atual, em que cada um de nós tem uma certa quantidade de

livros trancados, sem fazer nada nas prateleiras, é o maior desperdício que se poderia inventar.

9

L.W. O que se precisa é que as pessoas percebam que a leitura é uma das ocupações mais agradáveis e que, assim, adquiram o hábito de ler. Reconheço que o público tem um apetite saudável por ficção popular; mas, para história, biografia e poesia, seu apetite é lamentavelmente fraco. É claro que uma das razões para isso é que hoje o hábito da leitura precisa competir com tantos outros hábitos. A concorrência entre os diferentes prazeres pelo nosso tempo livre é muito mais intensa do que há cem anos. Existem tantos modos atraentes de gastar ou desperdiçar nosso tempo. No século XVIII, você provavelmente teria que escolher entre sentar-se em roda para conversar e tomar uma xícara de chá, ou sentar-se numa poltrona para ler *O declínio e queda do Império Romano*, do sr. Gibbon, ou *O vigário de Wakefield*, do sr. Goldsmith. Hoje à noite, você pode escutar rádio, ir ao cinema, ir torcer por galgos perseguindo uma lebre mecânica, ou passear pelas estradas de carro ou de motocicleta — isso sem falar nas peças, concertos, bailes e jantares de sempre. Todas essas coisas vivem nos afastando da poltrona e dos livros. E, se por fim concordamos em ficar em casa e ler, queremos que ~~nosso~~ <nosso> raciocínio já chegue pronto, da forma mais fácil e agradável possível. Daí a enorme produção de manuais populares sobre praticamente tudo <sob o sol>, da literatura russa à estrutura do átomo e como criar abelhas, ~~que~~. <Eles> são, em si, admiráveis, mas tendem a saturar o apetite do leitor e fazem com que ele fique ~~xxxxxxxx~~ indisposto a se esforçar intelectualmente. Que chance tem, então, o escritor sério de ser ouvido ou de ganhar ~~um~~ <seu> sustento? E, no entanto, tal é a febre da escrita, e tais são a vaidade e o otimismo do espírito humano, que homens e mulheres continuam a produzir esses livros invendáveis, e os editores continuam apostando que eles não de se pagar.

10

V.W. Você traçou um quadro sombrio, admito, mas duvido que ele seja inteiramente verdadeiro. Você está descrevendo um estado temporário das coisas e assumindo que, assim como elas estão agora, permanecerão para sempre. Mas aí, creio eu, você se engana. É preciso lembrar que a maioria dos leitores de hoje está lendo pela primeira vez. Seus avôs e avós mal conseguiam decifrar uma página da Bíblia. Milhões de seres humanos de ambos os sexos e de todas as idades foram agora admitidos ao mundo da literatura. Naturalmente, eles correm primeiro para as guloseimas — para os livros fáceis, chamativos, que não exigem esforço na leitura. Mas os ingleses são, por temperamento, um povo literário; seu amor pelos livros vem muito antes do amor pela pintura ou pela música; e não muito atrás da paixão por cavalos e jogos. Você mesmo já admitiu que é um sentimento tão forte que eles continuam escrevendo e publicando ainda que passem fome. Parece-me provável que, ao amadurecerem como leitores, eles se cansem das guloseimas e passem a desejar a sustância que vem de alimentos como a carne, ou seja, livros interessantes, difíceis, histórias, biografias, poesia. Não *<o>* que eu ache que toda ficção seja necessariamente ruim. Mas o que quero dizer é que, conforme as pessoas leem mais livros, elas lerão livros melhores; e também perceberão o prazer ~~adicional que existe em ler um livro que se possui~~ *<em possuir os livros que leem>* *<em ter livros>* em vez de apenas ~~tomá-los~~ *<emprestar>* *<emprestá-los>* de uma biblioteca. Mas aqui, creio, os editores devem vir em nosso auxílio. Os livros precisam ser mais baratos. Os livros têm que custar tão pouco a ponto de jogarmos fora os que não gostamos e passarmos adiante os que nos agradaram. Além disso, é absurdo imprimir todo livro como se estivesse destinado a durar cem anos. A vida ~~da maioria~~ *<média>* dos livros é *<talvez>* *<talvez>* ~~não mais do que~~ três meses. Por que não *<encarar esse fato. Por que não>* *<encarar esse fato>* Por que não imprimir a primeira edição em um

11

material ~~perexx~~ *<ci>*vel que se desintegrasse em uma manejável e imaculada pilha de pó em cerca de seis meses? Se uma segunda edição fosse necessária, ela poderia ser impressa em papel de boa qualidade e bem

encadernada. Assim, a grande maioria dos livros morreria de morte natural em três meses, mais ou menos. Nenhum espaço seria desperdiçado, nenhuma sujeira se acumularia — um estado ideal das coisas, na minha opinião, e que já foi quase alcançado na França. Lá, é tão fácil comprar e ler um livro quanto um maço de cigarros. Por isso, o hábito de leitura pegou na França e as pessoas leem por prazer, não porque acham que é o que se espera delas. Mas aqui na Inglaterra o preço dos livros é tão alto que poucas pessoas podem se dar ao luxo de comprá-los e ninguém se dá ao luxo de jogá-los fora. Isso faz da leitura uma coisa rara e solene — duas coisas ruins, como creio que você vai concordar.

12

L.W. Você é, vejo bem, como o resto do mundo: uma otimista. Espero que esteja certa. Mas quanto ao preço dos livros, é preciso lembrar que, na média, aos preços de hoje, os livros estão realmente mais baratos do que estavam ~~xxxx~~ antes da guerra. Também existe um círculo vicioso nesses argumentos sobre livros baratos. Você diz que mais pessoas leriam se os editores tornassem seus livros mais baratos; eu digo que os editores só podem tornar seus livros mais baratos se mais pessoas lerem e comprarem livros. No entanto, há uma coisa sobre a qual, tenho certeza, podemos concordar: nada impedirá as pessoas de escrever livros. A febre da escrita, a vaidade dos autores e o otimismo dos editores sempre cuidarão disso. No reinado do rei Salomão, há 2500 anos, o sábio observou que “não há limite para fazer livros” e que “o muito estudar, enfado é da carne”;⁸ ele poderia fazer a mesma observação hoje, no reinado de Jorge V — e, imagino, será capaz de repeti-la daqui a 2.500 anos.

8 Eclesiastes 12:12. [Em tradução de 1969 da *Bíblia Sagrada*: Almeida Revisada e Corrigida. (NT)]

Este artigo, juntamente da reprodução do texto radiofônico, foram originalmente publicados na *PMLA*, New York, v. 121, n. 1, p. 235-244, jan. 2006. Modern Language Association. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25486300>. Acesso em: 15 abr. 2025. ■

Tradução: Livia Lakomy

Referências bibliográficas

CLUTTON-BROCK, Alan Francis. Readers and Books. *Times Literary Supplement*, London, p. 701-702, 13 out. 1927.

PROGRAMMES for Friday July 15: London. *Radio Times*, London, p. 65, 8 jul. 1927.

WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. London: Hogarth Press, 1927.

「conferência vera cruz」



Márcia Fortunato

O fogo e as palavras: contra a literatura mediana¹

Noemi Jaffe

¹ Este texto é uma versão, editada pela autora, da 9ª Conferência Vera Cruz sobre Escrita, proferida no dia 17 de outubro de 2024, no Instituto Vera Cruz, em São Paulo.

Agradeço pela presença de todos e preciso confessar meu nervosismo inicial, que imagino seja comum diante da responsabilidade de uma conferência, especialmente num espaço de excelência como este. Quando entro aqui, sinto certa nostalgia deste ambiente universitário, ao mesmo tempo tão criativo e solene, diferente do que me habituei em outros espaços, menos comprometidos com a ideia de academia. Senti uma comoção grande agora mesmo, quando, me dirigindo a esta sala, passei pela quadra, onde crianças, em coro, entoavam “vem, vamos embora, que esperar não é saber”. Gosto muito desse clima escolar em que pessoas de todas as idades se reúnem, com o único propósito de “ensinar” e “aprender”. Depois de tantos anos trabalhando em escolas e universidades, acabei me tornando, além de especialista em literatura e escrita, também uma educadora e penso que o trabalho de educar é constitutivo não só da minha identidade, mas de qualquer tema que se queira discutir em profundidade.

O tema que me mobiliza e entusiasma e que sugeri para esta fala é: como a literatura pode resistir a uma tendência bastante generalizada à medianização, ou talvez, sem eufemismos, sua “mediocrização”. E gostaria de sugerir, justamente como medida de resistência, a imagem do “fogo”.

A inspiração para esta reflexão vem de Giorgio Agamben, em seu ensaio “Fogo e relato”. Ele narra uma história hassídica:

Quando Baal Shem, fundador do hassidismo, enfrentava uma tarefa difícil, ia a um lugar no bosque, acendia uma fogueira e fazia uma prece — e seu desejo se realizava. Uma geração depois, o Magid de Mezritch, diante do mesmo desafio, foi ao bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, mas podemos proferir as preces” — e tudo aconteceu. Na geração seguinte, o rabino Moshe de Sassov afirmou: “Não sabemos acender o fogo nem as preces, mas conhecemos o lugar no bosque” — e isso bastou. Por fim, o rabino Israel de Rishin, sentado em seu palácio, declarou: “Já não sabemos acender o fogo, nem as preces, nem o lugar, mas podemos narrar a história disso tudo” — e novamente, foi suficiente.

Essa parábola simboliza a perda progressiva do contato com os mistérios que, de forma desconhecida, permitiam que os desejos se realizassem: o fogo, as preces e o lugar. Mais tarde, com o esquecimento desses três saberes, a própria narração das histórias dessas preces era suficiente para substituir as perdas. Contar os mistérios ou, ainda, contar a perda dos mistérios, de alguma forma, ainda mantém uma semente sagrada, capaz de alcançar o impossível.

No final de um romance como *Macunaíma*, por exemplo, lemos que a história toda foi, na verdade, narrada por um papagaio que teria presenciado a cena final, escutado a história, transmitindo-a a alguém (Mario de Andrade) que, por sua vez, contou-a para nós. *Dom Quixote* também é a versão de outra versão de tudo o que lemos, segundo nos conta o próprio Miguel de Cervantes. Histórias são versões que atravessam o tempo, narradas de geração para geração, de autor para autor, de lugar para lugar, de pais para filhos, de formas que muitas vezes desconhecemos, mantendo, dessa maneira, alguma relação, mesmo que distante, com o fogo original.

Giorgio Agamben, ao narrar essa parábola, opõe o **fogo** — o mistério, o indizível — ao **relato** — a narrativa objetiva e documental. O relato seria a História, oposta à Estória, carregada não só de fatos e acontecimentos, mas também de mistério e magia. A História não se lamenta pelas perdas do que desconhecemos, porque se distancia do que se perdeu, na direção do que se pode conquistar. Ricardo Piglia, ao afirmar que toda boa história deve conter uma segunda, subliminar, está falando justamente dessa outra narrativa suscitada pela escrita denotativa, como se algo sempre se ocultasse, provocando o leitor a se perguntar: por quê? como? As respostas a essas questões, dependentes de “interpretação”, são os mistérios perdidos. Aquilo que se esconde por trás e por baixo das palavras.

Meu argumento, aqui, é que parte considerável da literatura contemporânea se inclina perigosamente para o relato: livros que repetem e reproduzem o que já é conhecido, livros que apenas apelam para o reconhecimento do mesmo, que se esgotam na denotação temática e, com isso, acabam abandonando aquilo que Clarice Lispector chamava de “escrever nas entrelinhas” e que estou relacionando ao conhecimento do “fogo”. Como se, esquecendo as entrelinhas, esquecêssemos também a importância de nos perdermos, de convivemos com o desconhecimento e a obscuridade, numa busca viciada por significado, mensagem e relações de causa e consequência. Muitas vezes, as consequências provêm não de causas predefinidas, mas do próprio caminho que, por um tempo, requisita a tolerância a perder-se, a demorar-se e a descobrir alternativas possíveis ou, ainda, impossíveis.

Nosso tempo é marcado pelo excesso de sinalizações e mediações, direcionando nosso caminho quase sempre para destinos únicos e fechados,

quase sempre através de uma linguagem tanto melhor quanto mais clara e sucessiva. Somos, por assim dizer, canalizados para lugares determinados, seguindo, necessariamente, por caminhos também determinados.

GPS, IA, algoritmos e respostas imediatas anulam a possibilidade do desvio e do espanto, ou *thaumazein*, o motor primeiro da filosofia e da arte. O espanto ocorre, de forma geral, diante do que se desconhece ou se ignora. Trata-se daquele sentimento próprio de algo inaugural, como se, de repente, nos tornássemos crianças novamente, mesmo que por instantes. Mas tudo tem se tornado cada vez mais conhecido ou reconhecido, como se apenas confirmássemos, nos livros, o que já sabemos. Como se as histórias se tornassem espelhos confirmadores de nossas opiniões. Polêmicas, muitas vezes criadas pelas próprias redes sociais, tomam as mentes e os corpos do público, mobilizando a imprensa e a própria literatura em torno de questões só aparentemente urgentes, mas rapidamente esquecidas e substituídas pela próxima controvérsia.

A literatura, nesse contexto, tornou-se previsível. As palavras, que necessariamente guardam uma relação enraizada com suas origens e seus percursos históricos, estão ficando cada vez mais restritas a significados generalizantes e esvaziados. Substantivos abstratos como “amor”, “liberdade”, “justiça” ou “democracia”, que não querem mais dizer nada, são usados de forma geral e indiscriminada, servindo a qualquer conveniência.

Em uma de suas palestras, a artista e pesquisadora Laurie Anderson fala sobre o “fogo branco”, inscrito pelas mulheres entre as linhas da Torá, o livro sagrado do judaísmo. Enquanto os homens escreviam com “fogo negro”, formando as letras, palavras e frases que se leem literalmente, as mulheres, proibidas dessa tarefa, gravavam um texto invisível, por entre as linhas. É nessas palavras ocultas que se escondem os mistérios interpretativos, aquilo que não se pode exatamente ver ou ler, mas adivinhar e apreender, como se outra camada narrativa se acrescentasse misteriosamente à primeira, mais clara e visível.

Porque a escrita literária, diferentemente do que se costuma pensar, não é somente realizada pelo autor ou autora, supostamente o sujeito ativo do que se escreve. A escrita literária — marcada pela função poética da linguagem — é também escrita pelas próprias palavras que pou-sam sobre o papel ou sobre a tela. As palavras guardam uma memória

que ainda resiste a intervenções lineares e sucessivas, próprias da consciência, mantendo conexões aparentemente ilógicas ou associativas que escapam a uma compreensão mais imediata. E a escritora marcada, de alguma forma, pelo fogo e pela presença do mistério sabe que parte da escrita ficcional deve ser uma entrega da autoria ao fluxo e à memória inconsciente das próprias palavras. É como se os escritores fossem também espécies de Adão, que, ao nomear os seres, não apenas atribuiu a eles seus nomes, mas também escutou deles o nome que eles queriam ter. Cada escritora não é somente sujeito do que escreve, mas também objeto do que vai sendo escrito. E esse ato de colocar-se como receptor das palavras é, entre outras coisas, o que permite as surpresas, a aparição do inesperado e de frases que, ao serem lidas, provocam a exclamação: “mas fui eu mesma que escrevi isso?”. Sim, em parte foi. Mas, por outra parte, é fundamental manter esse desconhecimento sobre a proveniência e o destino das palavras. Muitas vezes, são elas que “querem dizer” algo, como se costuma perguntar: “mas o que isso quer dizer?”.

Outro autor que admiro, o antropólogo inglês Tim Ingold, comenta sobre a diferença entre duas formas de caminhada, com a intenção de trabalhar esses conceitos aplicados à educação de crianças e jovens: o **dédalo** e o **labirinto** (em inglês, *maze* e *labyrinth*). De acordo com ele, a caminhada no estilo de dédalo, como ocorre no mito, é arquitetada para que se possa matar o Minotauro e, em seguida, encontrar a saída. É uma caminhada determinada e funcional, em que o caminhante deve se guiar pela lógica, atingir os objetivos estabelecidos e se encaminhar para seu término. Já a caminhada no estilo labiríntico é marcada pelo desconhecimento e por uma temporalidade não teleológica. Caminha-se à deriva, descobrindo possibilidades à medida que se caminha: enfrentando imprevistos, acolhendo e incorporando as surpresas que surgem, mudando de rota, fazendo desvios inesperados e, assim, chegando a um destino porventura diferente do que se tinha planejado. Para o autor, esse tipo de caminhada ensina às crianças o processo de aprendizagem, feito não somente de ordenações, mas de impossibilidades, possibilidades, entrega e decisão. Quem caminha no modo do labirinto não é somente sujeito da caminhada, mas seu objeto também, entregando-se ao que surge num estado de “distração atenta”, que combina perder-se e encontrar-se. Para aprender a caminhar, é preciso tolerar perder-se, não saber e deixar que o espaço contribua para que alguém se encontre. Como diz, novamente, Laurie Anderson, “encontro-me perdida”.

Nessa mesma chave de pensamento, Ursula K. Le Guin, em seu belíssimo ensaio “A teoria da bolsa de ficção”, também opõe o que seria uma literatura predominantemente masculina — interessada em conflitos e guerras, numa busca pela destruição do inimigo e o consequente retorno vitorioso à casa — a uma literatura de caráter mais feminino, que desenvolve o trabalho de coleta, sujeito aos acasos, aos achados inesperados, desvios improvisados e a certo abandono ao desconhecimento.

Quando a autoria e sua pretensa “autoridade” também se permite ser não somente sujeito ativo, mas objeto receptor das palavras, ocorre uma espécie de magia. É como se as palavras, de certa forma, criassem vínculos internos e próprios, escapando à cadeia de significados que queremos atribuir a elas. Nesse sentido, muitas vezes, é como se elas recuperassem um elo primeiro entre elas e as coisas designadas, mais concreto e mais poético. Como se, entregues a articulações autônomas, elas — as palavras — se encadeassem não exclusivamente por seus vetores lógicos, mas também sonoros, rítmicos e subscientes, estabelecendo relações de estranhamento e de “deslucamento”, assim tornando o texto literário mais original e, paradoxalmente, autoral.

Um texto literário não vale somente pelo destino a que a sequência de frases, parágrafos e capítulos nos leva, mas — eu diria principalmente — pelo processo que leva o leitor até esse destino. É na forma como essas mesmas frases, parágrafos e capítulos são conduzidos que a linguagem literária se separa e se destaca das outras linguagens: informativa, acadêmica, científica, factual etc.

Como dizia Manuel Bandeira, “a poesia está no amor, como nos chinelos”. Uma história pode apresentar uma trama excelente, mas, se mal contada, não despertará interesse algum. Por outro lado, uma história aparentemente medíocre (os chinelos), se bem contada, pode se tornar uma verdadeira epopeia. É na forma de contar que o leitor sente as palavras em estado de vibração, como se elas transmitissem não somente seu significado, mas sua potencialidade física e material.

O uso contínuo e habitual das palavras em função de seu significado acaba por esvaziá-las de sua força. E uma das funções da literatura é a de recuperar, para as palavras, sua carga de impenetrabilidade. Em outras palavras, sua resistência. Se a resistência, em sua acepção física, é o grau de impenetrabilidade dos materiais, as palavras usadas exclusiva-

mente em função de seu significado tornam-se cada vez menos resistentes, já que os significados tendem a se adaptar ao tempo e às circunstâncias. Uma expressão como “eu te amo”, por exemplo, tornou-se vazia, uma espécie de catacrese banalizada, em que nenhuma das três palavras que compõem a frase ainda carrega algum sentido forte e original.

Para que a linguagem literária possa recuperar, em suas palavras e frases, o fogo perdido, é preciso que a autoria se concentre mais no processo do que nos resultados. É preciso que o leitor sinta, muitas vezes, como se o texto estivesse sendo escrito à medida que avança a leitura, gerando uma sensação inaugural e fresca, como se ele estivesse lendo aquela palavra — já tão conhecida — pela primeira vez. E para que isso aconteça, também o autor deve se surpreender com o que escreve.

A literatura que vibra é aquela que mantém acesa a chama do que é vivo: hesitações, erros, acasos, gaguejos. É aquela em que a pontuação é feita de tal forma que faça o texto respirar ritmicamente; não somente em função do *quê*, mas, principalmente, do *como*. A literatura que emana os mistérios é aquela em que o leitor mantém uma pergunta permanente: “mas por quê, mas como?”. Trata-se das múltiplas camadas ocultas por trás da camada aparente, como se cada palavra pudesse ser perfurada verticalmente, valendo também por si mesma e não somente em função de sua posição na frase. Nesse tipo de leitura, ocorre aquilo que o teórico russo Victor Chklovsky chamou de *ostranienie*, ou “estranhamento”. É como se algo permanecesse oculto e o leitor se mantivesse, constantemente, num estado de suspensão. Algo não pertence: pode ser o personagem, a trama ou ele mesmo. É preciso que haja um vazio que não se preenche, como diz Maurice Blanchot. Nesse vazio cabem a angústia, o desconhecimento e a curiosidade: de onde vêm essas palavras e frases mágicas?

Esse é o mistério da literatura, que não é uma charada prestes a ser desvendada. Há algo nessa linguagem que não se revela. Como o lugar secreto, como a oração mágica, como o fogo. ■

Noemi Jaffe nasceu em São Paulo, em 1962. Doutora em Literatura Brasileira pela USP e crítica literária, é autora, entre outras publicações, de *Lili, A verdadeira história do alfabeto*, vencedor do Prêmio Brasília de Literatura, *Escrita em movimento*, no qual compilou reflexões sobre escrita criativa que colheu ao longo de anos de docência, e do mais recente *Te dou minha palavra*, todos pela Companhia das Letras.

Quem tem medo da não ficção?

Ingrid Fagundez

Seria ilusório — e muito provavelmente errôneo — dizer que nunca se discutiram tanto quanto hoje os limites entre verdade e mentira, ficção e realidade, memória e invenção. Um breve olhar para a história da literatura revela que essas fronteiras *sempre* foram debatidas, analisadas, pensadas, em maior ou menor medida. O historiador grego Heródoto (484 a 430-420 AEC), chamado pelo escritor romano Cícero de “O pai da história”, foi acusado por seus pares de inventar parte dos eventos que descrevia. Muito depois, no século 16, o poeta inglês Sir Philip Sidney argumentou, em *A defesa da poesia*, pelo direito de mentir nas narrativas, à época às voltas com os relatos de aventureiros do Novo Mundo, tratados e sermões. Se as perguntas sobre a relação entre o real e o inventado nos acompanham há tanto tempo, por que às vezes se fala delas como uma novidade lamentável, que perturba o campo sagrado do romance? Por que se nega a discussão dessas mesmas fronteiras repetindo “tudo o que está escrito é ficção” ou “a realidade não importa”, como se essas afirmações fossem sossegar um questionamento milenar? Por que a definição de gêneros que buscam o convencionalizado real — e digo “convencionado” levando em consideração a impossibilidade de ter acesso direto ao real, como considerou Jacques Lacan —, a exemplo da autossociobiografia, gera tanto incômodo em parte da comunidade literária? Afinal, quem tem medo da não ficção?

Essas são questões que me acompanham desde minha entrada na literatura. Digo “entrada” porque me formei em Jornalismo e trabalhei

como repórter por alguns anos até cursar um mestrado em Biografia e Gêneros de Não Ficção na Inglaterra, onde o gênero é bem estabelecido, assim como nos Estados Unidos. A não ficção abarca todos os escritos literários que se relacionam com o real de alguma forma, pela memória e/ou pela História: biografias, autobiografias, ensaios, diários, livros de memória, livros-reportagem e obras híbridas, que misturam um ou mais dos anteriores, estas cada vez mais comuns. Minha ideia inicial, ao embarcar rumo à Universidade de East Anglia, era apreender estratégias narrativas para que pudesse aplicá-las às reportagens, porque desejava transmitir as notícias de maneira mais atraente, mais próxima do que os Novos Jornalistas como Gay Talese, Joan Didion e Tom Wolfe faziam nos Estados Unidos desde os anos 1960. Queria usar diálogos, construir cenas, transformar as fontes em personagens com corpo e não apenas vozes — entre aspas — para me acercar da vida que eu noticiava. O absurdo nacional se intensificava após o golpe que derrubou a presidente Dilma Rousseff, e as estruturas clássicas do texto jornalístico, como a pirâmide invertida (primeiro, as informações mais importantes; depois, as menos relevantes), não pareciam suficientes para contar o que acontecia. Era preciso explorar os artifícios da linguagem.

No Reino Unido, estudei o amadurecimento da biografia como gênero em terras inglesas, me familiarizei com os livros de memória, menos comuns no Brasil, e entendi a diferença entre os ensaios acadêmicos — que ainda costumamos chamar apenas de “ensaio” por aqui — e os pessoais, estes literários, criados pelo francês Michel de Montaigne no século 16. Fui apresentada aos dilemas éticos envolvidos na escrita da intimidade familiar e às possibilidades e limitações da escrita autobiográfica. Compreendi o que era a tal autoficção e como ela se diferenciava tanto do romance tradicional quanto da narrativa não ficcional ao explorar um contrato dubio, que não nos dá certeza da identidade do narrador e da sua relação com o autor: são a mesma pessoa ou não? É esta uma obra autobiográfica ou ficcional?

Voltei ao Brasil, e ao jornalismo, a tempo de participar da cobertura da primeira campanha de Jair Bolsonaro à Presidência da República. As ferramentas literárias ficaram de lado naqueles meses de *hardnews*, quando o importante era escrever e publicar as reportagens com rapidez. Tínhamos pressa de informar os leitores sobre a mais nova pesquisa de intenção de voto, sobre os pronunciamentos de cada um dos

candidatos, sobre a análise que um cientista político fizera das chances de vitória de Fernando Haddad, ainda um desconhecido de muitos brasileiros. Mas, se as lições sobre estrutura e linguagem não puderam ser aplicadas naquele período, as reflexões sobre verdade e mentira, ficção e não ficção, realidade e invenção continuaram à minha volta. Lembro que estava em casa, de folga, na quinta-feira em que Bolsonaro levou uma facada no abdômen durante um evento da campanha em Juiz de Fora, Minas Gerais. Um amigo com quem morava chegou naquela noite carregando uma expressão derrotada: “já era, agora tem uma historinha de vítima”. Era o incidente de que Bolsonaro precisava para ser visto como mártir, era o que ele queria dizer. Nas semanas seguintes, multiplicaram-se as teorias a respeito do ataque: teria o agressor sido pago por um partido político? Ou bancado pelo próprio candidato, para aumentar suas chances? Teria Adélio Bispo, identificado pela PF como o autor do crime, agido sozinho? E, claro: a facada aconteceu mesmo? Não teria sido uma encenação?

Já durante a cobertura, percebi que estava no lugar errado. Não queria mais produzir notícias, mas trabalhar a linguagem de outra maneira, experimentar formatos, criar narrativas livres das restrições do jornal. Nada de novo, esse era o meu desejo desde a infância: escrever literatura. E, afinal, foi a vontade de escrever que me conduziu à reportagem. No entanto, nunca deixei de me interessar pela tradução do real: como, mas também se é possível fazê-lo. Costumo citar em minhas aulas um trecho do ensaio “Da ciência à literatura”, de Roland Barthes, publicado em *O rumor da língua*, em que ele compara o uso e a compreensão da linguagem nas duas áreas. Enquanto, para a ciência, a linguagem seria “um instrumento que se quer tornar tão transparente, tão neutro quanto possível”, uma ferramenta a serviço de descrever a matéria científica, que existe fora da linguagem e vem antes dela, na literatura não haveria separação: “a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda literatura está contida no ato de escrever”. Ou seja, na literatura, não haveria, por princípio, um “fora” da linguagem: ela é a própria coisa. Se escrevo a palavra “cadeira”, trato da cadeira que passa a existir na página, não da cadeira que observei no meu quarto, por exemplo, e desejo mencionar para o leitor. Não é ela que capturo no texto, mas sua representação. O mesmo valeria para qualquer objeto ou elemento da realidade. Nesse sentido, narrar algo é sempre incorrer em uma inexatidão, e

saber disso é essencial para quem escreve: seja um romance, um livro de memórias, ou mesmo uma reportagem ou relato histórico.

Quando comecei a dar aulas na pós-graduação em Não Ficção Literária do Instituto Vera Cruz e a participar de eventos com escritores, me surpreendi com a resistência na arena literária brasileira em relação à chamada literatura de não ficção. Ouvi repetidamente comentários como: “mas é tudo ficção”, “a memória é ficção”, “sempre que se escreve, se mente”, “o autor é um mentiroso” etc. Na época, Luiz Antonio de Assis Brasil, reconhecido professor de escrita criativa da PUC do Rio Grande do Sul, foi à sede do Vera para lançar seu guia de escrita. Ao folhear *Escrever ficção* nos dias seguintes, encontrei apenas uma página e meia, das mais de 400, sobre a área que estudava e que ainda investigo. Em um trecho breve, ele escreve: “este me parece um bom momento para frisar que, em literatura (e em tudo mais), não cabem generalizações nem afirmações categóricas. Mas é inevitável: toda história que vai para o papel transforma-se de imediato em ficção, mesmo que tenha no título ‘autobiografia’ ou ‘memórias’. Como? Simples: sempre haverá alguém que seleciona o que dizer e o modo como vai dizê-lo — além de, talvez, inventar de modo descarado. E tudo isso junto só pode ter um nome: ficção”. A afirmação não está equivocada. Sim, lembrar é reconstruir. Sim, apostar numa ideia de verdade absoluta é, no mínimo, ingênuo. Mas será essa compreensão suficiente? Não é o suficiente para o jornalismo, nem nunca o foi para a História, afinal, por mais que haja uma seleção das informações, para que essas narrativas sirvam a seu propósito, é preciso que o leitor confie nelas, mesmo ciente da imprecisão inata à linguagem. Mas e para a literatura?

A popularidade das escritas do “eu”: da autossociobiografia à escrivência

A recusa de parte dos colegas escritores e professores de discutir as fronteiras entre realidade e invenção vai de encontro ao interesse sempre presente, e talvez crescente, de alunos e leitores sobre a “verdade” por trás das histórias. Apesar do cansaço gerado pela autoficção — em um artigo de 2017, o jornal *El País* já anunciava os “sinais de fadiga” do gênero —, nas últimas duas décadas é inegável a atração pelas escritas do eu” e, com a exposição cada vez mais intensa de todos nós na inter-

net, as correlações entre os fatos da vida do autor e as tramas de suas obras. Além disso, subgêneros da literatura não ficcional conquistaram popularidade.

A escritora francesa Annie Ernaux, ganhadora do Nobel de Literatura de 2022, tornou-se uma febre no Brasil depois que a editora Fósforo começou a publicar seus livros por aqui, em 2021. Em suas narrativas, Ernaux descreve episódios de sua vida — da ascensão de classe a um aborto, além de paixões e perdas —, sempre procurando estabelecer relações com temas sociais, políticos e econômicos mais amplos. Em *Os anos*, ela reconta sua infância como filha da classe trabalhadora até a velhice como escritora — em paralelo às transformações da sociedade francesa, do pós-guerra à globalização. Nessas páginas, Ernaux diz escrever uma “autobiografia impessoal” em que “ela só vai olhar para si própria buscando encontrar o mundo, a memória e o imaginário dos dias passados no mundo, e capturar as mudanças no pensamento, nas crenças e na sensibilidade geral”. Ao resgatar e destrinchar suas lembranças, a autora não busca um prazer egocêntrico, nostálgico, mas encontrar a “memória coletiva a partir de uma memória individual, apresentar a dimensão vivida da História”. Ela se retrata como uma mulher do e em seu tempo, uma guardiã das idiossincrasias de uma época, das reverberações de acontecimentos políticos e históricos, dos modos de viver, falar e pensar de então.

Vale ressaltar que, no projeto literário de Ernaux, assim como no de Édouard Louis — outro fenômeno de vendas no Brasil — e no de Didier Eribon, também praticante do gênero, a história e a memória coletivas são tratadas a partir da experiência da margem — ou de quem um dia foi marginalizado. Tanto Ernaux quanto Louis e Eribon são filhos da classe trabalhadora francesa e subiram socialmente graças a seu trabalho intelectual. A base de que partiram bem como esse processo de “ascensão” são temas fundantes em suas narrativas, nas quais estão sempre conectando as pontas do íntimo e do social. Em *Quem matou meu pai*, Louis retrata uma relação filial difícil por conta da homofobia e autoritarismo paternos. Ele também define o pai como um homem oprimido por um Estado indiferente às necessidades dos mais pobres, como quando sofreu um acidente do qual nunca se recuperou e pelo qual não recebeu a devida assistência. Uma frase resume bem a proposta do autor de unir os âmbitos individual e coletivo: “Emmanuel Macron tira a comida da

sua boca”. Em vez de dizer que as políticas engendradas no governo de Macron prejudicaram pessoas como seu pai, ele corta os atalhos e põe o presidente e o pai no mesmo patamar.

Em entrevista para a revista literária *Quatro Cinco Um*, conduzida pelo escritor José Henrique Bortoluci, também um adepto da autossociobiografia em seu livro *O que é meu*, Eribon reforça a mesma perspectiva de Ernaux e Louis, diferenciando, no entanto, a natureza de suas obras. Eribon diz fazer sociologia — chama seu projeto de “autoanálise” — e não literatura, como seus compatriotas. Seja como for, ao criticar a psicanálise como uma prática “dessocializante” e “desistoricizante”, por atribuir os problemas dos indivíduos a eles mesmos, problemas esses que “se referem a estruturas universais do inconsciente que estão sempre ligadas à família (o pai, a mãe, a criança, Édipo, castração)”, enfatiza a importância do social e do político em seus escritos. Ele propõe, inclusive, o conceito de uma data de nascimento histórica e política como forma de devolver essa perspectiva coletiva, social, à história individual. A inspiração, explica Eribon a Bortoluci, veio após a leitura de *L’amour, la fantasia*, autobiografia de Assia Djebar publicada em 1985 e ainda sem tradução no Brasil. Ao tratar da invasão militar da Argélia pela França no começo do século 19, a autora diz que “nasceu em 1842”, não seu ano de nascimento biológico — 1936 —, mas o ano em que o vilarejo de seus ancestrais foi incendiado pelo exercício colonial francês. Teria sido ali que ela começou. Eribon conclui: “não podemos perder de vista que o que somos se inscreve em uma longa história que precede o nosso nascimento”.

Em suas obras, Ernaux, Louis e Eribon não negam a correspondência entre suas figuras de autores e seus narradores-personagem, ou seja, assumem que, naquelas páginas, tratam da própria vida. Nesse sentido, se encaixam no que o professor e ensaísta francês Philippe Lejeune batizou, em 1975, de “pacto autobiográfico”, ao escrever um ensaio sobre o conceito em livro homônimo. A ideia é simples e vem permeando, há algumas décadas e sempre com ressalvas, a definição de escritos não ficcionais, principalmente aqueles em primeira pessoa. Segundo Lejeune, o pacto, estabelecido entre escritor e leitor, seria “o engajamento” do primeiro “em contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) num espírito de verdade”. Ao apresentar o conceito aos meus alunos, gosto de ressaltar a escolha de palavras do professor: o au-

tor narra sua biografia em um “espírito de verdade” e, portanto, o leitor interpreta o texto como a “verdade do indivíduo”, diferenciando-o, assim, do romance. O pacto de Lejeune já foi bastante criticado por teóricos e escritores que o consideraram simplista ou positivista por traçar linhas muito duras e, na concepção desses críticos, arbitrárias, no terreno movediço da criação artística. Ele mesmo o reviu nos anos seguintes, mas se manteve firme quanto à concretude do compromisso que escritores estabelecem com leitores: *aqui, tento escrever sobre o que vivi, persigo a verdade dos meus dias, mesmo inexata, mesmo imprecisa*, diriam os primeiros aos segundos. O pacto, portanto, pode ser entendido como uma postura do autor diante de sua autobiografia, que o leitor reconhece e segue.

Mas a popularidade das “escritas do eu” não se limita aos escritos não ficcionais. Há também a autoficção, mencionada brevemente acima, que, por sua natureza, leva o leitor a se perguntar se os eventos descritos aconteceram com o autor ou não (o contrato dubio, como batizou o professor e crítico espanhol Manuel Alberca), e gêneros como a escrevivência, cunhada pela brasileira Conceição Evaristo, que não é nem não ficcional nem propriamente autoficcional. Na escrevivência, como esclarece Evaristo no prefácio de seu *Becos da memória*, o leitor até pode confundir a autora com a personagem Maria-Nova, protagonista do livro, mas isso não a incomoda nem agrada. Sua preocupação não é retratar uma trajetória individual, e sim contar a vivência, no caso de *Becos*, de uma menina nascida e criada numa favela prestes a ser demolida ou, em termos mais gerais, a experiência do povo negro relegado às margens num país tão desigual quanto o Brasil. Portanto, ela diz: “quanto à aparência de Maria-Nova comigo, no tempo do meu eu-menina, deixo a charada para quem nos ler resolver. [...] Esta con(fusão) não me constrange”.

Tanto a autossociobiografia quanto a escrevivência têm uma característica em comum, que não se vê, por princípio, na autoficção: a preocupação com temas e experiências coletivos. Em ambos, seus personagens não são apenas essa mulher ou aquele homem, mas uma mulher, um homem ou uma criança de certa raça, num determinado contexto social, em tal período histórico, com suas peculiaridades e marcas. Eles têm tanto datas de nascimento biológicas quanto políticas e históricas, como sugeriu Eribon. E, assim, alcançam uma certa impessoalidade que

para o filósofo francês Gilles Deleuze é essencial ao exercício literário. Em seu último livro, *Crítica e clínica*, no ensaio chamado “A literatura e a vida”, Deleuze defende que escrever não é apenas “contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas”. Não bastaria o simples relato das recordações tampouco o “excesso de imaginação”, no que leio a invenção tida como *completa*, aparentemente desligada da vida de seu criador. Em ambos os casos, ele diz, há um “eterno papai-mamãe”, uma projeção da “estrutura edipiana” no real ou sua injeção no imaginário. Ou seja, se não for descoberta a impessoalidade por trás das personas construídas no papel — uma mulher sob aquela mulher ou um homem sob aquele homem —, o que Deleuze considera a “singularidade no mais alto grau”, o escritor torna-se refém de uma concepção infantil da literatura. Nela, mesmo que não recorra à primeira pessoa, o autor está falando de si, escrevendo para “seu pai-mãe” e, acrescento eu, buscando acolhimento e compreensão do leitor. Para o filósofo, quando a impessoalidade não é trabalhada e alcançada no texto, o indefinido torna-se apenas uma “máscara de um pronome pessoal ou de um possessivo: ‘bate-se numa criança’ se transforma rapidamente em ‘meu pai me bateu’”. Em minha leitura dessa reflexão, um tanto deficiente, mas talvez útil neste texto, o alcance ou não de uma impessoalidade na narrativa não se resume à simples escolha de pronome (eu, ele/ela, você) nem de gênero (autoficção, romance ficcional, autobiografia), mas de uma postura diante do narrado. Como Ernaux demonstra em *Os anos*, “ela só vai olhar para si buscando encontrar o mundo”. Ao que podemos acrescentar: ela buscará uma criança do pós-guerra, uma intelectual europeia de primeira geração, uma mulher na França de maio de 1968, uma professora, uma mãe, uma escritora.

Trouxe aqui exemplos de autores, obras e gêneros amplamente lidos e estudados nos últimos anos para reforçar o que comecei dizendo: é inegável que andamos falando — e muito — sobre os limites entre verdade e ficção, memória e invenção, autor e narrador. Quis enfatizar, também, que as escritas autobiográficas não se resumem a desabafo egocêntricos, exercícios umbiguistas — apesar de, claro, poderem cair nessas armadilhas, tanto quanto as escritas ficcionais, como alertou Deleuze. Mas e então? Se o interesse por obras tão distintas — todas em alguma relação com o “real” — floresce e se dilui, por que não discutir essas fronteiras com cuidado, nuance, complexidade?

Uma discussão tão antiga e uma urgência tão recente

Falar da fama desses gêneros hoje não basta. Pode ser que, dessas observações, nasça a impressão de novidade, de febre contemporânea e passageira que, desde o início do ensaio, desejei afastar. Dei apenas dois exemplos de como verdade e mentira, realidade e criação, sempre estiveram às voltas com o trabalho narrativo: o historiador Heródoto sendo acusado, quinhentos anos antes de Cristo (ou Antes da Era Comum), de inventar partes de seus relatos, e o poeta inglês Sir Philip Sidney, dois mil anos depois, rebatendo críticas de que a poesia e outras formas de expressão ficcional seriam moralmente questionáveis porque “mentiriam”. Ao argumentar que poetas não seriam mentirosos ou falsificadores, uma vez que alguém não pode mentir se não está tentando dizer a verdade, a obra de Sidney teve grande impacto na literatura inglesa e se tornou uma das primeiras manifestações em defesa da produção ficcional.

Podemos voltar mais no tempo, até o início da escrita, para observar essa tensão entre realidade e narrativa. Assim como a roda, as cidades e os códigos de lei, os registros escritos parecem ter se originado na antiga Mesopotâmia, atual Iraque. Por volta de 3500 AEC, a civilização suméria começou a fazer marcações em tábuas de argila em uma escrita que ficou conhecida como cuneiforme. E o que eram essas primeiras páginas? Documentos econômicos e administrativos, listas de pagamentos, levantamentos de animais, tabulação das colheitas, ou seja, uma tentativa de organização do mundo concreto. No início, os sinais eram pictóricos: uma jarra de óleo, por exemplo, era identificada por um símbolo que remetia à sua forma. Havia, portanto, uma tentativa de representação que reproduzia os contornos do real, uma cópia, uma imitação. Com o passar dos séculos, surgiu um sistema mais complexo de caracteres que representavam os sons do sumério, atendendo aos fonemas da língua. Aos poucos, os sinais foram simplificados e a conexão direta entre o objeto original e o pictograma correspondente foi perdida: passava-se, então, a outro tipo de associação. Seja como for, é interessante observar que, na sua origem, a escrita se ligava ao real ao tentar contabilizá-lo, estruturá-lo, dar a ele alguma ordem para que fosse apreensível, mesmo que de maneira ainda bastante simples. Quando faltavam dedos das mãos para contar as vacas, pela expansão das comunidades humanas, fazia-se com que elas existissem também no papel e, assim, não se perdessem na memória e nas transações.

Se passarmos dos princípios da escrita aos princípios da literatura, a produções com fim não apenas relatorial, como também artístico, expressivo, podemos falar dessa relação a partir da observação que o escritor estadunidense David Shields faz em *Reality Hunger: A Manifesto*, publicado em 2010 e ainda sem tradução no Brasil. No livro, por uma série de fragmentos ensaísticos, ele pretende explorar essa “fome de real” que tomou conta de artistas de várias áreas nas últimas décadas, levando-os a inserir “pedaços” cada vez maiores de realidade no seu trabalho. Shields pretende, como o próprio título anuncia, escrever uma espécie de tratado, um manifesto para o que considera um movimento artístico. Em um desses fragmentos, que misturam reflexões, referências e citações e tratam da relação entre arte e realidade na história, o autor aponta que: “quando foram publicados, os livros que agora formam o cânone da literatura ocidental (a *Iliada*, a *Bíblia*) eram entendidos como relatos verdadeiros de eventos reais [...] muitos dos mais importantes escritores na Renascença — Montaigne; Francis Bacon, que importou o ensaio para o inglês; John Donne, cujos sermões foram muito mais relevantes do que os seus poemas — foram escritores de não ficção”.

Ele também menciona Sir Philip Sidney e sua luta pelo direito de mentir na poesia, bem como Aristóteles (384–322 AEC), o primeiro a analisar, por escrito, os mecanismos de funcionamento da tragédia, da poesia e da epopeia e a diferenciar o trabalho do escritor daquele do historiador. Para ele, toda escrita imita o real, mas de formas distintas; enquanto o historiador contaria o que aconteceu, o poeta representaria “o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”. A distinção, ele reforça, não estaria ligada à escrita em verso ou prosa, e sim à sua relação com o real: uma contaria o que sucedeu; a outra, o que poderia suceder e, portanto, seria mais filosófica e universal.

Os exemplos dos contatos que a literatura estabeleceu com o real — seja por meio de imitação, tradução ou conflito — multiplicam-se ao longo dos séculos e este ensaio não terminaria jamais se eu tentasse alcançar algum tipo de completude nessa lista. Mas talvez dois nomes possam vir, rapidamente, ao nosso encontro antes de retornarmos à discussão contemporânea sobre o tema e sua urgência. São eles os escritores Daniel Defoe e Henry James. Defoe, considerado um dos primeiros expoentes do romance inglês e um dos responsáveis por popularizar a

forma no Reino Unido, lançou, em 1719, *Robinson Crusoé*, seu primeiro romance e, provavelmente, seu livro mais conhecido. Robinson conta a história de um jovem inglês com gosto por aventura que, como único sobrevivente de um naufrágio, acaba vivendo numa remota ilha tropical por 27 anos. A primeira edição do livro creditava Crusoé como autor da narrativa, escrita em primeira pessoa, e, por isso, muitos de seus primeiros leitores pensaram que a história era real. Defoe, assim, surfou na onda de aventureiros e navegadores que, na época, publicavam relatos de encontros com “selvagens”, descrições de paisagens paradisíacas e experiências de quase morte no Novo Mundo. Portanto, na sua origem, o romance inglês viveu uma profunda proximidade com a autobiografia. À medida que o gênero amadureceu, prosseguiu a luta por separá-lo dos escritos autobiográficos e de qualquer relação com a realidade que não estivesse dentro da chave da verossimilhança.

Em 1884, o escritor estadunidense naturalizado britânico Henry James publicou o ensaio “A arte da ficção”, no qual afirma que o “ar da realidade” seria a “suprema virtude do romance”. Para ele, o autor deveria produzir uma “ilusão de vida” — note-se que não há uma conexão direta com ela, como na autobiografia ou no ensaio —, aparentemente uma das condições para que o romance fosse “levado a sério” para além de um faz de conta, desejo expresso por James já no início do texto: “A única razão para a existência de um romance é a de que ele tenta de fato representar a vida”.

Essa não tão breve recapitulação das disputas envolvendo vida e narrativa, presente do início da escrita ao início do romance, e também em seu desenvolvimento, nos ajuda a entender como essa discussão, conforme já anunciado nestas páginas, não é recente nem inédita. No entanto, no cenário atual, temos complicadores. O debate não se restringe mais às narrativas escritas nem envolve apenas um duelo de gêneros, a ver qual é o mais sério, moral ou atraente. Hoje, com a multiplicação das *fake news* e os avanços da inteligência artificial, a dúvida é generalizada e espalha-se por todos os discursos, do noticiário aos vídeos das redes sociais, afetando também, claro, os escritos literários: o que é verdade? O que é mentira? Como diferenciar uma da outra? Apesar de o debate ter complexas implicações filosóficas e ser temerário traçar uma definição fixa de “verdade”, como os teóricos da pós-modernidade apontam desde meados do século 20, borrar todas as linhas e negar o diálogo sobre elas pode ser igualmente perigoso.

No ensaio “Verdade e política”, de 1967, a filósofa Hannah Arendt já alertava para os riscos sociais e políticos de não se conseguir distinguir entre verdade e mentira. Para Arendt, a perda de diferenciações como essa colocaria em risco a sobrevivência do mundo, ainda mais do que o ataque a noções de justiça e liberdade, apesar de a ideia de verdade poder ser entendida como menos política. Ela explica: “nenhum mundo humano destinado a perdurar após o curto período de vida dos mortais seria capaz de sobreviver sem que os homens estivessem propensos a fazer aquilo que Heródoto foi o primeiro a empreender conscienciosamente — a saber, *légein tá éonita*, dizer o que é”. A partir da provocação de Arendt, podemos pensar que a tentativa de tradução do real e o compromisso que se assume nesse exercício — o de, apesar das falhas inatas à linguagem, buscar “dizer o que é” — seriam fundamentais para a manutenção não só de um senso de organização social, mas também de uma organização interior, do contato com o mundo à nossa volta.

A resposta a essa desorientação não seria, na minha leitura, uma volta ao Positivismo: critérios fixos para determinar o que é verdade e o que é mentira ou a criação de categorias imutáveis a partir dessas distinções. Ou, no caso da literatura, compreensões como: esta história é puramente verdadeira, aquela é totalmente falsa. A discussão proposta neste ensaio não se encaixa nesses termos e procura, assim como o antropólogo e sociólogo francês Bruno Latour em um artigo de 2010, um meio-termo entre esse determinismo e a relativização extrema. Em “Por que a crítica perdeu força? De questões de fato a questões de interesse”, Latour questiona as estratégias críticas seguidas pela academia e pelos intelectuais desde meados do século 20, com suas tendências pós-modernas de desconstrução, como investigadores paranoicos que revelam à sociedade sua ingenuidade. Latour pergunta se a desconfiança incentivada pela academia (tudo é discurso, tudo é construção), na tentativa de “emancipar o público de fatos prematuramente naturalizados e objetivados”, não teria saído pela culatra. Podemos pensar o mesmo das máximas muito repetidas nos círculos literários: “tudo é ficção”, “o escritor é um mentiroso”, “só escrevo mentiras”. Não seriam elas relativizações absolutas e, por isso, infrutíferas? Como poderiam ser utilizadas, por exemplo, para analisar o projeto de Annie Ernaux e seu diálogo com a história e a memória coletivas? Seus livros, afinal, dependem de que o leitor compreenda os episódios narrados como fatos de sua vida — de uma habi-

tante de determinado período histórico — para que se possa vê-los como amostras da memória de um país, de uma geração.

Para Latour, dada a crise de narrativas contemporânea, em que verdade e mentira se misturam sem controle ou critério, a intelectualidade precisaria rever suas práticas: “passamos anos tentando detectar os verdadeiros preconceitos ocultos por trás da aparência de declarações objetivas, e agora precisamos relevar os fatos reais, objetivos e incontesteáveis escondidos por trás da ilusão de preconceitos?”. Como intelectual, ele pergunta a si e a seus pares o que fazer diante da decadência da verdade, depois de tanto tempo revelando interesses escusos, armadilhas do discurso e manipulações nos meios de comunicação. Seria preciso, agora, voltar atrás e afirmar que existe uma verdade objetiva, que os fatos são autoevidentes? Qual seria o caminho para sair do labirinto?

Eu também não sei, mas acredito que é fundamental seguir procurando-o, tecendo ponderações, desenhando linhas na areia. Estou com o escritor britânico Geoff Dyer, quando ele responde a uma reportagem do jornal *The Guardian* sobre a divisão “inventada” entre ficção e não ficção, muito comum no Reino Unido e nos Estados Unidos, e menos em outros países europeus e na América Latina. Apesar de todas as dificuldades inerentes a qualquer tentativa de separar fato e ficção, ele aceita que esse debate faz parte da vida literária e que não irá a lugar algum. Dyer luta contra a separação, e a critica, mas também diz que é “grato por ela da mesma forma que os jogadores de tênis dependem da rede. Me convém perguntar por que ela não é mais baixa ou por que a tensão não pode ser diminuída de alguma forma... No geral, porém, acho que é inevitável”. Concordo: iniciada há milhares de anos, essa conversa continuará. Resta-nos estarmos abertos a ela e não silenciá-la ou constrangê-la com máximas que até podem impressionar pela eloquência, mas pouco dizem de fato (e dos fatos). ■

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016.

- BARTHES, Roland. Da ciência à literatura. Tradução de Mário Laranjeira. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 23-29.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- ERIBON, Didier. *Retorno a Reims*. Tradução de Cecília Schuback. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.
- ERIBON, Didier. Sociologia do eu. Entrevista concedida a José Henrique Bortoluci. *Quatro Cinco Um*, 20 ago. 2025. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/entrevistas/ciencias-sociais/sociologia-do-eu/>. Acesso em: 2. out. 2025.
- ERNAUX, Annie. *Os anos*. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2021.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- JAMES, Henry. *A arte da ficção* (1884). In: JAMES, Henry. *A arte da ficção*. GRAÇA, Antônio Paulo (org.) Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.
- LATOUR, Bruno. Por que a crítica perdeu a força? De questões de fato a questões de interesse. Tradução de Ana Paula Morel, Déborah Danowski, Lia Weltman, Mariana Vilela e Tobias Marconde. *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 29, n. 46, p. 173-204, jul. 2020. DOI: <http://doi.org/10.32334/oqnpf.2020n46a748>.
- LOUIS, Édouard. *Quem matou meu pai*. Tradução de Marília Scalzo. São Paulo: Todavia, 2023.
- SHIELDS, David. *Reality hunger: a manifesto*. Nova York: Knopf, 2010.
- SIDNEY, Philip. *Defesa da poesia*. Tradução de Roberto Acizelo de Souza. São Paulo: Filocalia, 2019.

Ingrid Fagundez é formada em Jornalismo pela UFSC e mestra em Biografia e Gêneros de Não Ficção pela University of East Anglia. Cursa doutorado em Teoria e Crítica Literária na Unicamp. Foi repórter da *Folha de S.Paulo* e do serviço brasileiro da BBC. Professora de Não Ficção Literária da pós-graduação Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz, é autora do livro *Diário do fim do amor* (Fósforo, 2025).

「 textos dos alunos 」

Vanms

Boa sorte

Eram só sete da manhã e já tava todo cagado. Tinha que chegar cedo no trampo e saí de casa no susto porque esqueci de colocar a porra do celular pra despertar. Ando aéreo, mas nesse dia até que tava atento. A bosta caiu do céu na Pedroso com a Teodoro. Dia desses vi maluco arrancar o telefone do cara na minha frente. O tio ainda tentou segurar mas o malandro puxou com a esquerda, enquanto socava a cara dele com a direita. Se tivesse armado tinha virado estatística, só olho roxo não sai no jornal. Cagada também não vira notícia, mas bem que devia. E vinha eu, atrasado pra cacete, atento à malandragem da rua, sem me ligar que castigo vem de cima. Parei no farol, meu Santana 89 num bordô lustrado em cera carnaúba domingo sim, domingo não. Tiro mó onda na nave, que já rodou mais que notícia ruim. Economizei pra trocar mas mudei de ideia, tenho apego. O carrinho do vô tá na minha mão desde que tirei carta, e quando abro o quebra-vento angulando trinta graus todo mundo paga pau. Só que aí veio aquela bosta verde nem sei de onde, metade líquida metade granulada, no susto. Foi tão chocante o estrago que demorei pra entender, achei que era assalto. O coração bombou e veio aquela descarga de adrenalina, tá ligado? Quando percebi a letra tive que segurar o bucho pra não vomitar. A bufa veio pesada do além, bateu na ponta de cima do quebra-vento e se espalhou quicando. Boa parte na lente esquerda do ray-ban novinho, mas

Vamns nasceu em São Paulo, em 1977. É advogada, psicanalista e escritora em formação.

também tinha meleca na direção, na manga da camiseta, no celular, no painel e, pasmém!, senhoras e senhores, no quebra-sol do lado do passageiro. Não sabia bem o que fazer dali pra frente. Voltar pra casa é que não dava. Puxei o paninho lustra-móveis do porta-luvas, fechei o quebra-vento pra gosma parar de pingar pra dentro e fingi normalidade.

Cheguei no trampo e a Karla, na entrada, deu aquela risadinha. Debochada desgraçada, deixa ela. De segunda a quarta ela só sabe me zoar. Na quinta começa a falar mole preparando o trouxa pra na sexta pedir carona lá pra zona norte onde mora a vó dela. Caí no truque um par de vezes. Lá na puta que pariu do Tremembé, santaninha engasgando, e a mina não oferece nem um copo d'água. Da última vez falei “só se pagar a gasolina”. Sô gente fina, mas não sô mané.

Fui direto pro banheiro jogar uma água na cara. Tentei limpar a roupa e acho até que tá suave. Cruzei com a Marcinha estagiária no corredor e ela disse que tava táidái, sei lá que porra é essa, devia tá me zoando também, a patricinha.

Subi pro terceiro andar de escada, pra fugir da gozação. Dr. Claudio já tava lá na mesa dele com cara de bronca. Não que tivesse puto comigo, ele nunca fica, só quando a cagada é histórica como daquela vez que mandei email pra ele chamando o cliente de cuzão com o cuzão copiado. Aquele dia foi foda, mas eu tava precisando desabafar, levei um pito de respeito na frente da Marcinha e do playboy novo que almoça com ela. Mas depois o chefe ficou com dó e arregou, sabia que no fundo eu tava certo. A cara feia de hoje era por “questões pessoais”, disse o Dr. Claudio. Gosto quando ele fala bonito comigo sem querer ser brodinho como faz o Rui, sócio dele, que só dá as caras de vez em quando. Fiquei pensando que também podia apelidar minha cagada de “questões pessoais” e pedir pra ir embora mais cedo. Toda quarta tem promoção no lava-rápido do posto até três da tarde. Sentei na minha baia, loguei no sistema e fingi que tava ocupado até duas e meia. Essa hora o Rui apareceu do nada e tava bem esquisito.

“Fala, moleque!”, soltou com um supetão mal calculado que pegou de raspão na minha orelha e arrancou meu ray-ban da testa. “Tenho um trampo pra hoje fora do escritório, tava aqui pensando se você num tá a fim de fazer um extra.”

“Passa a visão que tô na bala, mas só ando na legalidade, tá ligado?” Ficava forçado quando tirava de malandro pra corresponder às expec-

tativas do Rui. Mas tirar uma com a cara dele enquanto ele acha que tá tirando uma com a minha é minha versão de “autocuidado”. Puta zé-mané preconceituoso do cacete. Só porque moro em Osasco. O cara acha que periferia é tudo igual. Quando tiver saco explico que estudei em colégio de freira e que meu avô pagou centavo por centavo sem atraso. Escola particular, vacilão! Passei rasteira na irmã Juliana no corredor, mas isso foi o auge da minha malandragem. Mané tipo o Rui acha que cresci jogando pelada no morro. Só que Osasco nem morro tem e, se tem, nunca pisei lá. Passei a infância tomando toddy e assistindo reprise do Chaves. Morava tão colado no shopping que se tropeçasse na calçada caía na praça de alimentação. E ia de bike quase todo dia lá pros lados da Vila Leopoldina, onde o mané mora. Sou malandro-patchwork, como disse uma mina que eu saía, que depois achou um malandro puro-sangue só pra ela.

O Rui queria que fosse fazer uma entrega pra ele lá na zona Norte, perto da vó da Karla. Não tava a fim de ir não, mas ele me encheu o saco. Deixou o pacote na minha mesa com um endereço escrito num pedaço de papel, sem explicar o que era, mas garantiu que não era nada de mais. O pacote tava em nome de uma Solange, mesmo nome da minha mãe. A grana dava pra gasolina, pro lava-rápido e ainda ia salvar meu fim de semana.

Quando fui organizar com o Dr. Carlos, ele já tava sabendo, o Rui já tinha liberado com ele também. Eram umas quatro quando entrei no elevador, eu e o playboy novo da Marcinha. “Já deu por hoje?” Filho da puta, também deve achar a gente tudo vagabundo, só porque mora do lado de lá da ponte.

O santaninha tava pegando fogo. Não achei uma sombra pra estacionar e o sol ainda tava ardido. Joguei a garrafa d’água que tava lá dentro derretendo pra tentar limpar um pouco a bosta do passarinho que já tava esturricada, paciência. O trânsito tava suave e levei menos de cinquenta minutos pra chegar lá na Solange. Uma rua sem saída cheia de sobradinho, um colado no outro. O da Solange era o cento e quarenta e um. Não tinha campainha, então bati palma na porta já meio impaciente. Enfiei a mão pelo quebra-vento e buzei moderadamente, porque não sou mal educado. Já tava quase desistindo, quando vi a Solange abrir uma brecha da porta da frente, se explicando. “Estava no banho! É entrega?” “Me pediram pra trazer esse pacote aqui pessoalmente.” “Pra

mim, bebê, tava esperando o dia todo. Pode entrar que você vai levar uma encomenda de volta, preciso só colocar uma roupa e você me espera rapidinho.” “Vai na paz, espero aqui no carro mesmo.” “Entra, bebê! O bairro é perigoso.”

Entrei desconfiando, Solange fechou a porta atrás de mim descalça e ainda molhada, segurando a toalha com uma mão e só quando o olhar se acostumou com o escuro do lado de dentro pude ver o tamanho da barriga. Baseado no tamanho, eu diria que Solange devia estar grávida de uns cinco bebês há uns doze meses. “Como você se chama, bebê?” A mulher era a doida dos bebês, pensei comigo. “Paco. É Patrício, mas todo mundo me chama de Paco, graças a deus.” “Volto já, bebê. Você pode me esperar aqui na cozinha. Tem biscoito de polvilho ali naquela forma coberta no fogão, eu que faço, pode pegar. E os copos ficam ali naquele armário, tem água na porta da geladeira.”

Solange subiu as escadas do sobrado em direção ao que imaginei ser o quarto e voltou uns dez minutos depois usando um vestido azul cheio de florzinha. Parecia uma capa de botijão de gás que tinha na casa da minha vó. Pegou o pacote do Rui sem o menor interesse e deixou de lado pra rasgar uma folha de caderno e escrever um bilhete. Enquanto colocava na boca mais um palito de polvilho oferecido por ela, Solange forçava no papel a caneta já claramente sem tinta. “Vou precisar de outra caneta, você tem uma aí, bebê?” Infelizmente não tinha. A vida é mesmo um troço muito louco, porque sempre ando com uma caneta.

Solange pediu meu celular emprestado pra procurar um endereço e foi com ele na mão até o andar de cima buscar a outra caneta. Aproveitei pra usar o banheiro. Enquanto me espremia no banheiro apertado no fim de um corredor que dava pra uma sala e um quintalzinho nos fundos, ouvi o estouro do primeiro tiro vindo da porta da frente. Na sequência, foi tudo muito rápido, uma mistura confusa de grito, choro, palavrão, coisa quebrando, porta batendo, mais explosão. As vozes se atropelavam. Súplica, choro, muito choro, ódio, choro de novo, um grito bem agudo, um som abafado, por último mais um tiro e depois o silêncio. Alguém desceu as escadas apressado e o portão bateu do lado de fora.

Quis correr até o carro, mas não lembrava onde tinha deixado as chaves, nem o celular. Deve estar na cozinha, pensei, perto do fogão. Abri a porta do banheiro com medo de chamar atenção de alguém que ain-

da pudesse estar por ali, mas, o que quer que tivesse acontecido, já era, tava feito. Da cozinha ouvi meu telefone tocar no andar de cima e, sem nem pensar muito, subi pra procurar.

Nunca tinha visto uma cena daquela. Tá ligado Kill Bill? Enquanto cuspia sangue, Solange conseguiu dizer “me ajuda bebê, ela vai nascer”. Com a mão tremendo segurei sua mão molhada. O vestido azul coberto de sangue. Embaixo dela uma poça se acumulava. Ela apertou minha mão e disse muito firme “vai nascer agora e você vai ajudar”. Procurei meu celular no meio da bagunça dos móveis quebrados e da pilha de roupa jogada no chão, tudo muito sujo e ensanguentado. Solange novamente puxou minha mão, olhou direto no meu olho com a voz já fraca, mas ainda certa: “Não dá tempo pra nada, pega uma toalha, vai nascer”.

Achei um lençol e uns panos no meio da pilha de roupa, forrei o chão e coloquei um travesseiro de apoio no pescoço dela, sentei de frente para as pernas abertas, ajudei a dobrar os joelhos pra facilitar a expulsão e já vi a cabeça saindo. Pela segunda vez no dia tive que segurar o bucho pra não vomitar. Solange chorava agora bem baixo, já quase sem força, e eu tentei fazer como tinha visto em filme, me sentindo metade herói metade cuzão, porque nunca senti tanto medo na vida. Sem soltar a mão dela, pedi que tentasse fazer força e ajudei empurrando a barriga na parte onde ela tentava colocar a minha mão. Deu um último grito que nem sei como foi que saiu, e o bebê escorregou mais um pouco pra fora e consegui puxar devagar pela cabeça, com medo de quebrar. Parecia filme de terror, tá ligado?

O bebê saiu chorando muito de dentro daquela barriga enorme da Solange, molenga, meio acinzentado, mas sem nenhum arranhão. Enrolei ele no pano menor e coloquei sobre o peito dela, enquanto me apoiava na parede pra recuperar o fôlego. “Solange”, disse ela. “Vai chamar Solange.” Foi a única coisa que conseguiu dizer antes de morrer ali, na minha frente, com a bebê sobre ela.

Passei o olho pelo quarto atrás do meu telefone, que começou a tocar de novo, embaixo dela. Tateei, levantando com dificuldade o peso morto, e consegui atender a chamada insistente do número desconhecido.

“Putá merda, Paco, ainda bem cê atendeu! Te passei o endereço errado. Cê ainda tá com o pacote?” ■

Manuela Buk de Araujo

o que fazer com a língua

anatômica:

deixá-la pregada na faringe;
revelar o sabor do chiclete de uva;
dar com ela entre os dentes.

figurada:

soltá-la, ir a Roma;
fazer dizerem as más;
esquecer a palavra na ponta.

Manuela Buk de Araujo é psicóloga formada pela PUC-SP, com especialização clínica em Psicanálise. Pós-graduada em Escrita Criativa pelo Instituto Vera Cruz, publicou na antologia *Word for Word 2024*, em parceria com a Columbia University.

do amor:

usá-la;

dizer: *oui oui, tu me manques encore.*
especialmente, aos domingos.

portuguesa:

evitar o excesso de advérbios;
oferecer-lhe pasteizinhos de nata e
uma ou outra
poesia. ■

Sandra de Castro

A Visita

Chegou visita em casa e não sabemos se a Fera dará ou não as caras. Ele a cumprimentou até bem, sem mostrar sua verdadeira natureza. A visita entrou falante, risonha e simpática. É simpática sempre; passa na rua, sorri e cumprimenta. Com ela do lado de fora, fica mais fácil valorizar sua simpatia. Só que agora seus pés estão do lado de dentro, no território da Besta, e não conseguimos prestar atenção em mais nada.

Estamos em estado de alerta, nosso estado mais usual. Disfarçamos muito nessas ocasiões, mas já sentimos invariavelmente uma vergonha antecipada. É apenas questão de tempo e oportunidade, o Animal dará as caras. Não sabemos como, não conseguimos antever o gatilho, não sabemos o quanto dura e desconhecemos totalmente seu mecanismo de contenção. Nunca saber o momento exato nos mantém vigilantes, os

Sandra de Castro nasceu em Curitiba/PR. É autora do livro de microcontos *Salto mortal* (Penalux/2021), dos ebooks *A prosa do desconforto — Contos de desamor e outros escritos* (e-galaxia/2017) e *Entre o frango e a crônica* (e-galaxia/2015). Tem textos publicados em antologias e revistas culturais, como prêmio OFF Flip (2022), Zarpadas (Abarca/2023) e *Revista Traços*. Pós-graduada em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília, cursa a pós-graduação Formação de Escritores, núcleo de Ficção, no Instituto Vera Cruz.

músculos retesados. O frio é muito intenso. Parece piorar assim que a visita se atreve a botar os dois pezinhos porta adentro. Mais que o frio, é a antecipação que congela nosso sangue. A visita nem nota que mal respiramos. Nossa mãe a cumprimenta acolhedora, aparentando ignorar o perigo. A visita quer pedir emprestado não sei o quê. Olhamos discretamente uns para os outros e lemos nossos pensamentos: e se for algo que pertença à Criatura? Mas tudo pertence à Criatura, ele não se cansa de nos lembrar. Discretos e ao mesmo tempo vigilantes, o observamos: permanece calmo. A mãe sabe onde está a coisa que a visita quer. Parece fácil, parece rápido. Logo voltaremos à vida normal.

A visita está empolgada, quer bater papo, pede água, pergunta coisas, conversa amenidades e estica o tempo permitido para sua permanência. A mãe já não parece tão relaxada e confiante. Falta ar na casa. A Fera começa a se impacientar.

A visita, descuidada, papeando, se dirige àquela cadeira proibida. Se ela se sentar, é sabido que ele sairá da sua caverna. Ou não. Às vezes, não. Mas o sobressalto e a tensão já estão lá, corroendo nossa pele, tomando todos os espaços. De qual submundo vinha aquilo que pouco a pouco ia se metamorfoseando, crescendo, desestabilizando-se, enfurecendo-se? A voz da visita parece cada vez mais distante e a língua que ela fala parece vir de outro continente.

A visita se senta na cadeira dele. O chão começa a tremer. São segundos de um habitual e silencioso desespero. A Besta transita agora em círculos pela cozinha e deseja a morte da visita. Vê-se naqueles olhos injetados. Se fosse dado à violência física, a trucidaria. Porém, não é e nem precisa ser. Ele opera em outra lógica, no transtorno. Faz definhar as entranhas do oponente, eclipsa seu juízo. Seu andar bestial vai destruindo tudo de puro e alegre que encontra pelo caminho. O Monstro ataca nossa alma. É lá que ele se instala e age; é dela que se alimenta, é onde será lembrado para sempre.

A visita, ignorante de tudo o que se passa naquele espaço enquanto ali não esteve, é violentamente confrontada pela Criatura. O Animal bafura aproximando seu focinho do rosto daquela nova vítima despreparada, enquanto a mira diretamente nos olhos. O sangue da visita também parece começar a congelar. Promovida de chofre ao grau de arqui-inimiga, a visita agora foi convertida, aos olhos da Fera, em alguém altamente

perigoso, que de propósito invadira aquele espaço para então se apoderar de uma cadeira que não era sua; alguém que cinicamente ria por dentro por ter ludibriado a Besta; que se fingia simpática apenas para ocupar aquele canto que não lhe pertencia.

A visita parece estar agora em choque, se desequilibra, levanta, recua, tropeça, se despede rapidamente e foge entendendo muito pouco da dinâmica que convertera aquele lar amigável, de aparente tranquilidade, num prenúncio de caos, de um segundo a outro.

A visita escapou. De certa forma, ficamos aliviados. De outra, a culpamos por provocar o Monstro. Também nos entristecemos: é mais alguém a passar por ali, experimentar a peçonha e se mostrar impotente para quebrar esse ciclo insano. Um mundo de bestialidades desconcertantes sob pares de olhos infantis.

Quem espia de fora da jaula imagina ver um episódio, um momento isolado no tempo. Não. São registros diários, tempo e espaço distorcidos pelo ato ou pela expectativa de que a Fera saia e ameace alguém. Nós. E sempre seremos nós. Ninguém mais sabe que a Besta mora ali, que num dia gargalha e assobia e canta, no outro tropeça sobre nossa cabeça e pisoteia nossa alma. O frio é de matar. Matou, de fato, várias pessoas pelas ruas da cidade durante a madrugada. Gente encolhida, como nós, debaixo de muita névoa e garoa fina. ■

atualização da bibliografia

Lançamentos sobre escrita criativa no Brasil (2024–2025)

Pensar com
as mãos
Marília Garcia

WMF

Pensar com as mãos

Marília Garcia

Editora: WMF Martins Fontes

Páginas: 256

ISBN: 978-8546907090

Nesta reunião de ensaios, entre inéditos e revistos, a escritora e tradutora constrói uma obra singular no meio literário brasileiro, revelando uma visão particular de escrita poética e literária. Por meio de fragmentos, memórias, citações e textos analíticos, a autora relaciona vida e arte, corpo e escrita. Garcia percorre a literatura, a música, o teatro, o cinema e as artes visuais para pensar sobre a poesia (desde aspectos formais até seus modos de leitura) e para refletir tanto o próprio processo criativo quanto o de outros artistas e escritores. No ensaio “Trabalhar para não fragmentar”, ela afirma: “Meu trabalho [...] é a arte de caminhar no escuro”. E de fato, parece se deslocar tateando esses pontos de luz, movida por um ímpeto investigativo e pelo desejo de estabelecer relações entre diferentes linguagens. Assim, *Pensar com as mãos* parece escrito a muitas vozes e propõe uma leitura que integra gesto, pensamento e prática, em que ensaio e poesia se confundem, e o pensamento se move com liberdade.



Escrever é humano: como dar vida à sua escrita em tempo de robôs

Sérgio Rodrigues

Editora: Companhia das Letras

Páginas: 200

ISBN: 978-8535941678

Compilação de textos antigos, reescritos, e textos originais compõe este livro do autor de *O dribble e Viva a língua brasileira!*. Rodrigues compartilha com generosidade sua experiência como escritor e as armadilhas da profissão da escrita, algo que requereria “a paciência de um sábio combinada com a persistência de um idiota”, único arranjo que, para ele, justificaria o investimento numa tarefa que é “avara em recompensas”. O livro oferece ainda reflexões sobre linguagem, detalhes, ritmo, personagem, enredo e trama. Há ênfase numa noção de um “escrever bem” e na crença de que é preciso talento para se escrever. Marca, contudo, um momento de maturidade do meio editorial brasileiro, que tem oferecido ao público as visões particulares de escritores nacionais a respeito do ofício, como confirma a seleção dos lançamentos nesta seção e nas dos anos anteriores. O livro traz ainda, ao final, uma breve reflexão sobre a escrita autoral em meio à proliferação de mecanismos de inteligência artificial.



Eu escrevo: dilemas das escritas de si

Gabriela Aguerre e Natalia Timerman (Organização)

Editora: Record

Páginas: 294

ISBN: 978-8501924704

Organizada pelas escritoras Gabriela Aguerre e Natália Timerman, a coletânea traz 23 ensaios sobre a escrita de si e seus entendimentos na literatura contemporânea, produzidos por autores e autoras influentes e comprometidos com o tema. Na primeira parte, “Eu e nós, gêneros instáveis”, por exemplo, Ieda Magri trata do desejo contemporâneo por uma literatura que explora a ficção minada pelo real e pelo jogo entre o ficcional e o não ficcional nas escritas de si. Já na parte dois, “Eu disputa, conceitos em debate”, entre outros textos, Samara Lima analisa as obras de Annie Ernaux e Édouard Louis sob o prisma da escrita de si como vingança, explorando a ideia de que essas obras expõem injustiças sociais na tentativa de resgatar o lugar social desses autores por meio da palavra. Por fim, na terceira parte, “Eu escrevo, a própria voz”, há reflexões sobre os processos de escrita, como no ensaio da professora do Instituto Vera Cruz, Gabriela Aguerre, em que analisa as produções apresentadas em oficinas literárias e o impacto que a apreciação desses textos pode ter sobre os autores que tomam a escrita como representação de si mesmos.



Como escrever histórias

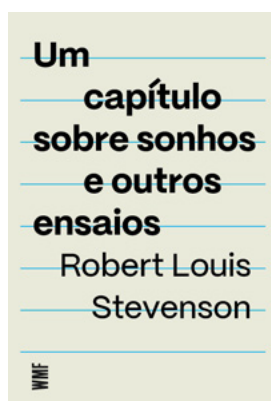
Raoni Marqs

Editora: Seguinte/Companhia das Letras

Páginas: 192

ISBN: 978-8555343933

Um livro ilustrado pensado para jovens que estão começando a escrever suas primeiras histórias mais longas e articuladas, entre o final do Ensino Fundamental 1 e o começo do 2. Por meio de trechos curtos e desenhos complementares, o autor faz um convite ágil e lúdico para que os leitores se familiarizem com alguns possíveis processos de escrita, os gêneros narrativos, elementos como trama, tema e personagens, e outras questões estruturais. Sobretudo, o convite é para o estabelecimento de uma noção de autoria prévia à escrita do texto, para que os leitores se sintam habilitados à escrita criativa. Há ênfase na formulação acumulativa e progressiva da escrita. Conta a favor do livro, ainda, os exemplos tirados do universo pré-adolescente e adolescente, como filmes, séries e jogos.



Um capítulo sobre sonhos e outros ensaios

Robert Louis Stevenson

Tradutor: Miguel Nassif

Editora: WMF Martins Fontes

Páginas: 296

ISBN: 978-8546907144

A coletânea reúne 21 textos que revelam um Stevenson observador, atento às ironias do cotidiano, da vida e do comportamento humano, à ética e à relação entre verdade, imaginação e estilo, além das próprias finalidades da literatura. Com tom pessoal e direto, os ensaios confirmam o que o autor defende em “A conversa e os conversadores”: “A literatura, em muitos dos seus ramos, não é mais do que uma boa conversa”. Em “Um capítulo sobre sonhos”, ensaio que dá nome à coletânea, Stevenson, em 1888, já anuncia a importância do inconsciente na criação literária. Destaque para o texto sobre *A Ilha do Tesouro*, em que o autor revela as circunstâncias que deram origem à escrita de um de seus livros mais célebres, e para “Carta a um jovem cavalheiro que pretende abraçar a carreira artística”, na qual reflete sobre as condições materiais, a devoção e a prática envolvidas no ofício do artista, mostrando como suas reflexões permanecem atuais. O livro foi organizado pelo escritor e professor do Instituto Vera Cruz, Joca Reiners Terron, idealizador da coleção de livros de escrita “Errar Melhor”, da WMF Martins Fontes, que chega com este volume ao quarto título. Miguel Nassif, responsável pela tradução, enriqueceu o livro com um apêndice indispensável de notas.



Como criar histórias

Ursula K. Le Guin

Tradutora: Juliana Fausto

Editora: Seiva

Páginas: 256

ISBN: 978-6598244361

Edição brasileira do livro da escritora norte-americana publicado originalmente em 1998 com o título *Steering the craft* (*Guiando a embarcação*), agora em versão reescrita e atualizada. Le Guin, autora de clássicos como *A mão esquerda da escuridão*, entre outros 60 livros, procura dar informações para, segundo ela, escritores experientes. Os capítulos são divididos em temas, com mais empenho nas questões gramaticais e de linguagem. Há também reflexões sobre funcionamento de oficinas de escrita e indicações de exercícios. Ainda que a autora diga, na introdução, acreditar em “dom” e “sorte” na arte, o livro se concentra no compartilhamento de habilidades possíveis de serem praticadas e adquiridas com a prática.



Sobre a ficção: conversas com romancistas

Ricardo Viel

Editora: Companhia das Letras

Páginas: 176

ISBN: 978-8535939422

No campo da escrita criativa, entrevistas com escritores não são aportes para a leitura crítica ou genética da obra dos autores entrevistados. Antes, constituem fonte fundamental de informação sobre processos de escrita do qual outros escritores e escritoras, aspirantes ou experientes, podem se aproveitar. Um método de escrita, que às vezes é tratado como excentricidade pelos leitores ou pela crítica literária, pode às vezes, como vemos neste livro, influenciar decisivamente o resultado da obra. As entrevistas também servem para desmistificar a formação de escritores, ao abordar os processos individuais de um conjunto de autores, tornando mais fácil identificarmos o que é comum nas trajetórias de aprendizagem de cada um deles. Servem, por fim, para evidenciar as vinculações com a tradição literária nos nossos tempos. Aqui neste livro, que teve uma edição inicial em 2020 lançada por um grupo de leitura e só agora chega ao público amplo, temos uma grande variedade de experiências com romancistas que estão escrevendo hoje em português e espanhol.



Guerra sem testemunhas

Osman Lins

Editora: CEPE

Páginas: 332

ISBN: 978-6554392808

Reedição do livro de 1974, por sua vez uma atualização do autor para a obra original de 1969. *Guerra sem testemunhas* é aquela travada pelos escritores no embate diário com a escrita, isolado do mundo, dentro do quarto ou escritório. O que não significa que essa guerra não se dê em consonância com os movimentos do mundo, com as demandas do mercado literário, e com o público, refratário ou indiferente à obra de arte contemporânea. O escritor pernambucano é um dos pioneiros, no Brasil, a dedicar parte de seu empenho como escritor para tratar do ofício, papel que divide com seu contemporâneo Autran Dourado. O livro, uma mistura de ensaio e ficção, foi publicado pelo autor com o intuito de ser “útil aos que se interessam realmente pela literatura, e principalmente para os que nela se iniciam”, uma ajuda que, para ele, é aquela “que não tive e que me fez muita falta”. É interessante revisitar a obra, quase seis décadas após o seu lançamento, e avaliar o quanto se alteraram, ou não, as condições para o trabalho do escritor no Brasil.



São Paulo, 2025



Re 9V Ra

*escritos de criação literária
do Instituto Vera Cruz*